

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра слов'янської філології та світової літератури
імені проф. О. Мішукова**

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНО-ОБРАЗНИЙ СВІТ АЛЬБЕРА КАМЮ В ПРОЗІ
40-ИХ РОКІВ ХХ СТ.**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: студент

Спеціальності 035.055 Філологія

(романські мови та літератури (переклад
включно), перша – французька)

Освітньо-професійної (наукової) програми
«Філологія (романські мови та літератури
(переклад включно)), перша – французька»

Попов Владислав Владиславович

Керівниця: к. філол. н., доц. Горбонос О. В.

Рецензентка: к. пед. н., доц. Голотюк О. В.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Науково-теоретичний дискурс дослідження екзистенціальної прози А. Камю 40-х років ХХ ст.	8
1.1. Французька література 40-х років ХХ ст.: провідні тенденції розвитку	8
1.2. Екзистенціалізм як складова французького літературного простору: теоретичний аспект	21
1.3. Філософсько-естетична платформа А. Камю як одного з лідерів французького екзистенціалізму 40-х років ХХ ст.....	36
РОЗДІЛ 2. Екзистентно-образна специфіка прози А. Камю 40-х років	46
2.1. Повість «Сторонній» як маніфест концепції абсурду	46
2.2. Вирішення проблеми вибору у романі «Чума»: гуманістичний аспект	65
2.3. Своєрідність концепції абсурду в авторському світообразі твору письменника-екзистенціаліста	75
ВИСНОВКИ	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	92

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Літературний простір Франції ХХ століття характеризується динамічністю художньо-творчого розвитку, яскравими персоналіями його творення, появою нових течій і напрямів його функціонування. Сучасна літературознавча думка свідомо того, що екзистенціалізм як один з найавторитетніших напрямів західноєвропейської філософії ХХ століття набуває і статусу літературно-художньої системи у французькій літературі, починаючи з 30-40-х років ХХ століття. Вихід у світ творів Ж.-П. Сартра «Нудота» (1938), «Мухи» (1943), А. Камю «Сторонній» («Чужий», 1942), «Калігула» (1944) ідентифікували екзистенціалізм як складову літературного процесу Франції в надзвичайно складний і суперечливий для країни історико-суспільний період Другої світової війни.

Саме А. Камю виступив у розвитку французького літературного екзистенціалізму в цей складний період і як його ідеолог, теоретик і творець найбільш яскравих і тенденційно-екзистенційних творів. Така позиція митця в системі художніх координат літературного процесу Франції 40-х років ХХ століття зумовила особливу увагу до творчої спадщини митця взагалі і потребує дослідження у двох аспектах: теоретичному (усвідомлення домінантно-сутнісних концептів екзистенціалізму як філософського і літературного напрямів) та прагматичному (системний аналіз текстового масиву митця).

Вивченню творчого доробку А. Камю, обумовленого хрономежами 1937-1956 рр., присвятили свої дослідження насамперед французькі науковці А. Аббу, З. Абделькрім, Ф. Бартфельд, Ж. Герен, Р. Кійо, Ж. Леві-Валенсі, Г. Лоттман, П.-Л. Рей, Ж. Сароккі, Е. Съелан, О. Тодд. Постійно привертая митець-екзистенціаліст увагу і російських камюзнавців Л. Андрєєва, С. Великовського, В. Єрофєєва, П. Горохова, К. Долгова, Є. Кушкіна, М. Петросян, С. Фокіна та ін. Серед українських

дослідників його творчості визначаємо насамперед праці таких науковців, як В. Стеценко, Г. Давиденко, П. Галунка, Д. Дацишина, Д. Наливайко та ін.

Сучасне камюзнавство розглядає творчу спадщину відомого французького митця як своєрідну хронологічну спіраль, що включає хрономежі – 30-і, 40-і та 50-і рр. і які засвідчили постійні творчі пошуки митця в літературному просторі Франції. Легітимізація даної хронологічної схеми в цілому у дослідженнях науковців творчості А. Камю, без сумніву, постійно вимагають ґрунтовного, комплексного проникнення в провідні тенденції розвитку його творчості саме певного періоду. У зв'язку з даною позицією літературознавчої науки особливо вагомим є період 40-х років ХХ століття як найбільш активний і плідний в утвердженні художньо-образним словом домінантних концептів екзистенціалізму, викликаний подіями Другої світової війни і складністю суспільно-політичної ситуації у Франції в цей час.

Відтак, сучасний стан вивчення творчого багатогранного здобутку А. Камю дає можливість для систематизації і узагальнення його ролі та місця як одного з творців французького літературного екзистенціалізму і в теоретичному, і в художньо-прагматичному значенні в 40-і роки ХХ століття, що і зумовлює **актуальність** нашого дослідження. Потреба системного аналізу художнього феномену А. Камю саме у певний період його творчої діяльності забезпечить усвідомлення своєрідності та унікальності його творчості як співдії його філософських та естетичних поглядів у цей період. Актуальність проблематики і стан її розробленості в умовах сьогодення і зумовили вибір теми дослідження та її мету.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами: роботу виконано на кафедрі слов'янської філології та світової літератури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету в межах її науково-дослідної теми «Літературний процес в історико-

культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (державний реєстраційний номер 0117U006886).

Мета дослідження – здійснити цілісний і комплексний аналіз творчої спадщини А. Камю 40-х років, на основі якого розкрити художньо-образну специфіку авторського світообразу цих творів в діячності, що забезпечить усвідомлення їх своєрідності як екзистенційно-художніх текстів.

Відповідно до поставленої мети роботи необхідно вирішити наступні завдання дослідження:

- 1) простежити особливості розвитку французької літератури у 40-х роках ХХ століття у зв'язку з історико-суспільними подіями;
- 2) охарактеризувати виникнення та своєрідність екзистенціалізму як філософського і мистецького напрямку та особливості французького екзистенціалізму 40-х років ХХ століття;
- 3) розглянути філософські та естетичні погляди А. Камю як одного з лідерів французького екзистенціалізму;
- 4) з'ясувати особливості авторського світообразу повісті «Сторонній» як змістоформи втілення філософської концепції абсурду А. Камю;
- 5) визначити розкриття проблеми вибору та її гуманістичного вирішення у романі митця «Чума»;
- 6) окреслити особливості концепції абсурду А. Камю у його текстовому матеріалі.

Об'єкт дослідження – тексти повісті А. Камю «Сторонній» та роману «Чума».

Предмет дослідження – генеза, структура, типологія філософських концепцій та їх художньо-образне розкриття у прозі А. Камю 40-х років ХХ століття.

Методи дослідження: *метод теоретичного аналізу та систематизації* вжито при розгляді текстів, що слугували теоретичним підґрунтям у формуванні екзистенціальної парадигми; *метод екзистенціальної інтерпретації* тексту, який характеризується поєднанням результатів аналізу і систематизації теоретичних засад екзистенціалізму з їх практичним втіленням у творах досліджуваного митця, пошуком та інтерпретацією відповідних екзистенціалів; *наратологічний метод* використано для здійснення аналізу структурної організації художнього твору, процесу розповіді у творах письменника;

Наукова новизна роботи зумовлена її завданнями як історико-літературного дослідження:

- поглиблено розглядається роль і місце А. Камю як однієї з персоналій французького літературного процесу ХХ століття в певних хрономежах його творчої спіралі – 40-і роки – у розрізі взаємодії його філософських та творчо-естетичних поглядів у тісному зв'язку з історико-соціальним життям Франції у цей час;
- поглиблюється аналітичний зріз авторського світообrazу його творів 40-х років в аспекті динамічно-рухливої світоглядно-ціннісної системи;
- обґрунтовано умови, за яких правомірно стверджувати, що філософсько-естетична система А. Камю – це персональний досвід художньо-філософської свідомості, що носить прогностичний характер і не втрачає актуальності в умовах сьогодення;

Практичне значення роботи. Матеріали, які містяться у магістерській роботі, результати і висновки будуть корисні літературознавцям та студентам при підготовці магістерських, дипломних, курсових досліджень і можуть бути використані під час

підготовки лекційних курсів, спецкурсів і семінарів з французької та зарубіжної літератури у вищих навчальних закладах.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати кваліфікаційної роботи обговорювалися на засіданнях кафедри слов'янської філології та світової літератури імені проф. О. Мішукова.

Публікації. Результати дослідження викладено в 2 публікаціях. Стаття «Художньо-філософська платформа екзистенціалізму А. Камю і буття націосоціуму сьогодення: спогади про майбутнє» надрукована у збірнику *Українські студії в європейському контексті*: зб. наук. пр. 2020. №2. С. 25-30. Стаття «Екзистенціалізм у французькому соціокультурному просторі 40-х років ХХ століття» надрукована у збірнику *Магістерські студії. Альманах*. 2020. Вип. 20. Херсон, ХДУ. С. 167-169.

РОЗДІЛ 1

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ДОСЛІДЖЕННЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ ПРОЗИ А. КАМЮ 40-Х РОКІВ ХХ СТ.

1.1 Французька література 40-х років ХХ ст.: провідні тенденції розвитку

У вересні 1939 року Франція вступила у війну з Німеччиною. Дії уряду були дещо дивними, оскільки спрямовувалися більшою мірою не на боротьбу з фашизмом, а на переслідування французьких демократичних сил. 10 травня 1940 року на територію Франції вторглися німецькі війська, і вже 25 червня була підписана капітуляція. «Серед багатьох причин, що призвели Францію до поразки, слід виділити наступні: а) руйнівні наслідки діяльності Народного фронту в 1936 – 1938 рр.; б) жорстока внутріполітична боротьба напередодні і в період *«дивної війни»*, яка сприяла порушенню єдності французького суспільства, його розколу і психологічному роззброєнню; в) крах застарілої військової доктрини. Французькі генерали продовжували воювати за канонами Першої світової війни, хоча зміни, що відбулися, насамперед, у зв'язку з моторизацією військ, використанням бронетехніки та авіації, вимагали відповідно нової тактики в методах ведення війни і вирішення стратегічних задумів» [6, с. 250]. Після капітуляції країна розділилася на дві зони – північну, окуповану військами гітлерівської Німеччини, та південну, якою до 1942 року керував уряд маршала Петена, що розмістився в резиденції у Віші.

Одним з наслідків окупації Франції стало різке розмежування в літературі на тих, хто зрадив чи примирився, і тих, хто виявився спроможним чинити опір, кого захоплювала боротьба. Рух Опору наростав з кожним роком, перейшовши в 1944 році в народне повстання,

що звільнило від гітлерівців Париж. Цей рух був складним, настільки ж складною була й ситуація в літературі цього періоду.

Після цілковитого підкорення Франції у 1942 році, німецький уряд пропонував французьким письменникам високі посади в журналах, цензурних комітетах, запрошував на офіційні урочистості, на екскурсію в Німеччину та намагався всілякими подібними способами схилити їх на свій бік. У тому ж таки 1942 році нацисти влаштували запрошення делегації французьких письменників на традиційні святкування у Веймарі, присвячені Гете, але їм не вдалося завербувати жодного прославленого письменника. В делегацію ввійшли лише Шардон, Дріє ля Рошель, Терів, Френьо і Блонд. Після цього у підпільній газеті «Летр франсез» 11 листопада 1942 року з'явився глузливий відгук на цю подію: «...ця сміхотворна команда все, що гітлерівські поплічники зібрали для того, щоб представити Францію Рабле, Ронсара, Декарта, Мольєра, Расіна, Гюго, Флобера і Золя?» [24, с. 389].

Нечисленна група французьких письменників, яка відреагувала на таку привабливу політику нацистських окупантів, складалася з людей, які вже давно були відомі своїми реакційними поглядами. В перчу чергу до них належав Шарль Моррас та його послідовник Монтерлан, відомі уславленням культу війни. До цієї когорти входив також Жан Жіоно. Він славився неприйняттям технічного прогресу, антипатією до міста й робочих мас. Справжнє щасливе життя письменник вбачав у патріархальному селянському побуті та існуванні серед первозданної природи. Антипатія до прогресивного мислячого суспільства зблизила його з нацизмом. Коли виникла загроза гітлерівської агресії, Жан Жіоно висловився, що лише дурні надають перевагу помирати стоячи, ніж жити навколішки [24, с. 390]. Під час окупації Франції така позиція привела його до колабораціонізму.

Крім названих письменників, серед колабораціоністів опинилися Селін, Фаб-Люс, Анрі Бордо, Абель Ерман, Андре Сюарес, Рене

Бенжамен, критик Рамон Фернандес і деякі інші маловідомі літератори, які розраховували прославитися хоча б за допомогою окупантів.

Особливу позицію зайняв Андре Жід, який у 1942 році виїхав у Туніс. Офіційно він не належав до колабораціоністів. Однак «Сторінки зі щоденника» Андре Жіда, опубліковані в алжирському журналі Арш у квітні-травні 1944 року, свідчать, що він духовно приєднався до колабораціоністів. У записах, датованих червнем-листопадом 1940 року, письменник стверджував, що 9 із 10 французів примирилися б з владою німців, якщо б ті запропонували їм достаток. Також він писав, що не вважає підлістю входити в угоду зі вчорашнім ворогом, а називає це мудрістю, прийняттям невідворотного. На його думку, підкоритися – це наймудріший вчинок в ситуації, коли немає вибору. І, насамкінець, висловив власну позицію, яка полягала у відсутності з його боку наміру бунтувати. [24, с. 390]. Ці записи обурили патріотичні почуття передових французів і сприяли появі низки гнівних статей у передових виданнях.

Різні позиції займали інші французькі письменники, які під час окупації виїхали за межі Вітчизни. У США жили Андре Моруа і Жюль Ромен, який написав там два томи «Людей доброї волі». У Штатах оселився і Жак Марітен, який належав до деголівської групи опору і друкувався у підпільних французьких виданнях. У Південній Америці мешкав Жорж Бернанос, який здобув у цей час величезну популярність своїми відгуками, в яких він проклинав зрадників і закликав співвітчизників до патріотичних почуттів. У Радянському Союзі жили Жан-Рішар Блок і Жорж Сорія. Щотижня співвітчизники Жана-Рішара Блока чули його голос по московському радіо. За період еміграції він написав понад дві тисячі радіозвернень і в травні 1943 року п'єсу «Тулон», присвячену патріотичному подвигу французьких моряків.

У межах Франції, всупереч цинічним пророцтвам Андре Жіда, більшість письменників категорично відмовлялась співпрацювати з

окупантами. Багато хто продовжував повсякденну працю, ігноруючи вішійський уряд і утримувався від публікації своїх творів. Це була в основному стара гвардія французьких письменників: Ромен Роллан, Поль Валері, Роже Мартен дю Гар, Жорж Дюамель. Вони не приєдналися до колабораціоністів, а Поль Валері та Жорж Дюамель в 1943 році стали членами Національного комітету письменників.

На всіх етапах Опору підпільні видавництва, створені передовими письменниками та журналістами, мали важливе значення. Мабуть, ніколи французька література не була так тісно пов'язана з політичним життям нації, як у бурхливий період 1940-1944 років. Створенню в антигітлерівському підпіллі творів художньої літератури передувало широке розповсюдження газет, листівок і брошур Опору, в яких спостерігалось відродження кращих літературних традицій революційної публіцистики, зверненої до народу.

Найбільш показова в цьому сенсі діяльність «Юманіте», яка почала виходити нелегально майже відразу після її заборони восени 1939 року. Підпільна газета «Юманіте» друкувалася на ротаторі в передмісті Парижа, звідки розповсюджувалася за допомогою розгалуженої мережі партійних зв'язківців. Від початку війни і до визволення Франції редакція «Юманіте» опублікувала 315 номерів газети та кілька десятків спеціальних випусків і листівок, присвячених надзвичайним подіям французького Опору. Наклади підпільної «Юманіте» (чергових і спеціальних випусків) досягала 10-11 млн. екземплярів на рік.

Водночас із «Юманіте» в Парижі та провінціях виходило багато інших газет. Найвідоміші з них – «Ліберасьон», «Комба», «Резістанс», «Франс д'абор», «Темутьяж Кратьєн», «Ла терр», «Авангард». Виступаючи органами різноманітних політичних сил і партій, ці газети по-різному окреслювали майбутнє країни, але більшість із них висували на противагу фашистському диктату республіканські ідеали [24, с. 394].

Вслід за політичними газетами й листівками, письменники, педагоги, художники, медики, юристи й інші групи французької інтелігенції почали організовувати свої комітети та видавати власні підпільні журнали. Таким був перший підпільний журнал «Універсіте лібр», виданий за ініціативи викладачів університету – комуністів Жана Декура і Жоржа Політцера – 1 листопада 1940 року. Журнал викривав балачки колабораціоністів про зближення із нацистськими завойовниками. Черговий номер виходив раз у два тижні впродовж чотирьох років окупації та згурпував навколо себе професорів і студентів. По аналогії створювалися журнали працівниками юстиції, шкільними вчителями, студентською молоддю, представниками мистецтва та ін. Підпільні видання Опору створювалися в умовах жорстокого фашистського терору, а після окупації Парижа розпочалися масові репресії німецьких воєнних трибуналів за розповсюдження листівок із закликами супротиву.

Восени 1941 року Жак Декур прийнявся за створення Національного комітету французьких письменників – «найдемократичнішого об'єднання, яке вийшло із вогню антифашистської боротьби», як його назвав дослідник Л. Андрєєв [56, с. 29]. Друкованим словом комітету став щотижневик «Леттр франсез», якому судилося стати головним центром об'єднання французьких інтелігентів, які брали участь в Опорі. Перший номер підпільної «Леттр франсез», що містив Маніфест французьких письменників, був майже готовим до друку. Однак у лютому 1942 році Жака Декура, Жоржа Політцера та їхніх товаришів заарештувала поліція Віші й передала до рук гестапо як організаторів підпільного друку. У травні 1942 року стало відомо, що всі вони загинули героями, зберігши горде мовчання під тортурами.

Коли звістка про розстріл Жака Декура дійшла до його побратимів, журналіст та письменник Клод Морган продовжив

розпочату справу і видав перший номер газети з Маніфестом французьких письменників, що сповіщав про створення Національного фронту і його готовність захищати національну культуру.

Першим активно співпрацювати з газетою почав поет Поль Елюар. В «Леттр Франсез» були опубліковані його найкращі твори. Потім Арагон надав редакції свої відомі на той час вірші: «Пісня франтирера», «Прелюдія до Французької зорі», «Балада про того, хто співав під тортурами». Образ народу, що бореться, який автор зобразив, зокрема, у «Прелюдії до французької зорі» – «стрижень патріотичної лірики Арагона, яка пробивалася до оголеної правди, до нового типу образності, зберігаючи характерну для поета стилістику й тяжіння до філософського осмислення трагедії світу» [58, с. 92].

Незабаром в Національний комітет письменників і діяльність «Леттр Франсез» включився Франсуа Моріак. Восени 1940 року Моріак опублікував велику статтю в легальній газеті «Фігаро» (Бордо) і журналі «Фонтен» (в Алжирі), в якій закликав французів не падати духом. Ця стаття була прихильно сприйнята французькими патріотами. Потім, після довгих місяців мовчання і роздумів, упродовж яких Моріак вів щоденник подій, що відбувалися на його очах в окупованій Франції, він написав на основі цих матеріалів книгу «Чорний зошит», що була опублікована в грудні 1943 року «Опівнічним видавництвом». Це була гнівна, патетична промова в осуд нацизму і прославлення патріотичної гордості французів, написана в традиціях високого ораторського мистецтва.

В цей час в створенні газети вже брало участь широке коло письменників. Крім Поля Елюара, Арагона, Моріака, Моргана, ще Жак Дебю-Брідель, Жан Полан, Жан-Поль Сартр, Мішель Леріс, критик Жан Бланза, поети Лонс Массон і Андре Френо, Жан Тардьє і П'єр Сегерс, Жорж Садуль, Ельза Тріоле, Жорж Адам, Шарль Вільдак та інші. Відповідно збільшилась кількість членів Національного комітету.

Не вдовольняючись періодичним виданням газети, редакція «Леттр Франсез» в березні 1944 року виступила з Альманахом, де були надруковані «Сім віршів про кохання на війні» Поля Елюара, новела «Квочка» і вірш «Слава» Луї Арагона, стаття Франсуа Моріака «Написано 1 вересня 1944 року», потім «Панорама підпільної літератури» Жана Блаза та інші твори.

Таким чином, в роки напруженої боротьби за Батьківщину газета «Леттр Франсез» була одночасно і дієвим політичним центром французької інтелігенції, і представником передової французької літератури. Вона відродила в умовах антигітлерівського підпілля кращі зразки французької сатири, лірики, патріотичної новели і особливо бойової публіцистики [24, с. 400].

Творча активність французької інтелігенції, яка вступила у війну з фашистськими загарбниками, не обмежилась діяльністю згаданої газети. На півдні Франції, наприклад, з перших днів окупації Луї Арагон почав формувати літературне підпілля. Переховуючись від поліції, він разом з Ельзою Тріоле розгорнув роботу в різних містах південної зони, об'єднуючи навколо себе письменників-патріотів, які виїхали із зони окупації. В лютому 1942 року Арагону була доставлена купа матеріалів про французьких полонених табору Шатобріан, розстріляних гітлерівцями в жовтні 1941 року. Ознайомившись з цими трагічними документами – показаннями свідків, які були присутні при розстрілі, прощальними листами засуджених на смерть, – Арагон розповів світові історію трагічної гибелі французьких патріотів. Завдяки його маленькій книзі, підписаній «Свідок мучеників», текст якої був переданий по радіо союзників, увесь світ дізнався про історію героїв, які полягли за Батьківщину зі співом «Марсельези» та «Інтернаціоналу».

Пізніше Арагон почав публікувати у видавництві «Французька бібліотека» у Ліоні, куди згодом переїхав, бюлетень «Зірки», а пізніше окремі маленькі книжки. Першою з'явилася поема Арагона

«Паноптикум», підписана псевдонімом Франсуа Гнівний. Наступними виданнями у «Французькій бібліотеці» були: новела Мопассана «Дядько Мілон», вірші Елюара, новели Арагона і Ельзи Тріоле. Так народилося друге підпільне видавництво французького Опору. Першим же було «Опівнічне видавництво». Його організатори – письменники Лескюр та Веркор. Першими в цьому видавництві було надруковано книгу Веркора «Мовчання моря», «Шлях через лихо» Жака Марітена, «Чорний зошит» Франсуа Моріака. За час існування видавництва в ньому вийшло близько тридцяти трьох різних творів [24, с. 401].

Завдяки підпільному друку, французька література цього періоду стала активним учасником політичної боротьби. Підпільні видання затаврували ганьбою зрадництво і ввели в літературу образи справжніх героїв. Все це не могло не привести до відомих змін в характері французької літератури, перш за все до відродження в ній громадянських традицій, патріотичних та героїчних ідеалів, значною мірою втрачених в останні передвоєнні десятиліття.

Говорячи про жанри літератури французького Опору, треба пам'ятати, що умови її підпільного друку і розповсюдження вимагали оперативності, короткого викладу, максимальної концентрації подій. Оповідання, нарис, репортаж чи відозва – такими були звичайні прозаїчні жанри літературного підпілля. Провідне місце в літературі Опору займала поезія.

Прикладом для багатьох став шлях поетів Арагона і Елюара. Поль Елюар (псевдонім Гренделя, 1895 – 1952), як і Арагон, знайшов джерело поетичного натхнення в бойових справах патріотів: «Учасник двох воєн, антифашистської боротьби у підпіллі, Елюар багато поетичних рядків присвятив політичній тематиці, незважаючи на те що починав разом із сюрреалістами, що через усю його творчість проходять теми миру, любові, щастя» [58, с. 77]. Ще під час Першої світової війни поет оспівував життя, любов, мир, а в роки Опору відчувається зрілість його

поезії, зникає однотонність, абстрактність поетичної тематики і образності. В цей час вийшли його збірки «Поезія і правда» (1942), «Вічна-віч з німцями» (1945). В передмові до колективної збірки «Честь поетів» (1943), що прозвучала як декларація принципів поезії Опору, Елюар писав про необхідність для поезії звернутися до реальної дійсності і боротьби [1, с. 484]. Непомірно збагачується «я» ліричного героя і зовсім іншою стає тематика поезії. Ніжність гнів, гіркота й іронія поєднуються в елюарівських замальовках розореної ворогом, бідної, але величної Франції, нескореного мученика Парижа. Стриманий вірш, просте, відкрите для всіх, ніби оголене слово с великою силою доносить ідею, суровий і конкретний зміст (хоча абстрактність і декларативність не були повністю викорінені поетом).

Шлях гуманізації сюрреалістичної поезії пройшов й інший поет, який довгі роки був побратимом Елюара – Робер Деснос (1900 – 1945). Як учасник сюрреалістичної групи 20-х років, він вирізнявся демократизмом і свої суспільних поривань, і своєї творчості, чуйної до повсякденності, до простої людини, відзначеної зростаючою любов'ю до людей. Відхід Десноса від сюрреалізму став очевидним в 1930 році. Пафос 30-х років відобразився у циклі віршів «Обезголовлені» (1934), пафос Опору – у збірці «Стіна» (1944).

Сен-Жон Перс (псевдонім Леже, 1887 – 1975) відомий поемами «Вигнання» (1942), «Вітри» (1946), в яких відобразились соціальні бурі надії та прикрощі сучасників поета. У віршах символічних, не вільних від абстрактності, Сен-Жон Перс, який опинився далеко від Батьківщини висловив свої патріотичні почуття, прославив людину, мужність і силу людей, які борються. У книзі Роже Гароді «Про реалізм без берегів» (1963), де один із розділів присвячений Сен-Жон Персу, є такі слова: «...поетична творчість Сен-Жон-Перса здається цілісним, як одна велика поема, єдина епопея про людину, що ввібрала в себе увесь її досвід і всі її цивілізації, «легенда віків» за міркою нашого століття, яка дозволяє

нам відчути та пережити бурю на морі історії та з почуттям гордості та радості буття брати участь самим у цьому стрімкому русі» [58, с. 97]. Біда, пережита французьким народом, боротьба кращих його синів відобразилась і у творчості поетів-католиків (П. Ж. Жув, П. Еммануель).

Художня проза в роки війни розвивалася не так інтенсивно, як поезія, – переважно у формах публіцистики і новелістики. Та й у самій художній прозі Опору позначилася природна спорідненість із публіцистикою: мова йшла про такі події, які породжували публіцистичний пафос, а відображення подій окупації, боротьби патріотів починалось із документально точної розповіді про справжні факти. Один із зразків патріотичної публіцистики – книга Жана-Рішара Блока «Від Франції зрадженої до Франції озброєної». До складу найвідоміших документів антифашистської публіцистики відноситься уже згадувана збірка статей Моріака «Чорний зошит». Нариси Сент-Екзюпері «Воєнний льотчик» (1942) – одна з останніх сторінок творчості письменника: льотчик французької авіації Антуан де Сент-Екзюпері загинув влітку 1944 року під час виконання бойового завдання. Нотатки відтворюють складну атмосферу перших етапів війни.

Письменника Леона Муссінака в перші дні війни французька влада кинула до в'язниці. Його публіцистичний твір – «На плоту Медузи. Щоденник політичного в'язня» (1941) відображає той світогляд людей незломлених і нескорених, який потім утвердився в літературі Опору.

В реалістичній новелістиці Ельзи Тріоле (1897 – 1970) поряд з тими, хто зрадив Батьківщину, злякався («Анрі Кастелла», «З глибокою скорботою» й інші твори), зображуються ті, хто знайшли в собі мужність для боротьби («Авіньйонські коханці»). Серед перших відгуків на Опір були нариси і оповідання Веркора (псевдонім Жана Брюллера, 1902 – 1991). Веркор, як і Сент-Екзюпері, писав про свій відчай, про ту безодню, яка відкрилася перед французами в 1940 році, і про надію, яка виникла [1, с. 486].

У перші післявоєнні роки на передньому плані літературного життя Франції були ті художні напрями, які, відповідаючи за ситуацію війни, окупації, опору, визнавали відповідальність письменника перед суспільством, «ангажованість», тобто залученість літератури до соціального життя і боротьби. Головне місце у післявоєнній «ангажованій» займала література реалістична і література екзистенціальна. Найвідоміші її представники, Арагон, Сартр, Камю, стали втіленням цілого періоду історії французької літератури.

Реалістична література представлена переважно поезією. Осмислення реальних історичних подій, до того ж подій такого масштабу, який спонукав до підбиття підсумків, до вирішення кардинальних проблем існування, підвищувало рівень історизму в мистецтві, робило більшість реалістичних творів не лише соціально, але й філософськи насиченими. В той же час прямиий зв'язок із сучасністю, що приковував до себе, визначав конкретність зображення, прагнення до документальності, нарисовості – так отримала розвиток «поезія обставин», тобто поезія, що відгукувалася на конкретні події реальної дійсності.

У післявоєнний період активною була творчість таких поетів, як: Елюар (поема «Неперервна поезія», 1945), Ежен Гільвік (збірка «Виконавчий лист», 1947; цикл «Досягнути», 1949), Жак Превєр (збірки «Слова», 1945; «Історії», 1946). Поезія останнього «нагадує про сюрреалістичний принцип «несподіванок». І він поєднує непоєднане, ефектно монтує різні часові та просторові площини, вводить у поезію «всяку всячину». Але така техніка визначається сатиричним пафосом Превєра, котрий повернув поезії мову бунтівної вулиці, пафос безжалісного викриття багатіїв, фашистів і мілітаристів, старих та нових ворогів французького народу, про який поет писав з неприхованою симпатією [21, с. 390].

У післявоєнній прозі продовжує фігурувати тема Опору. Поезія спочатку випередила прозу, а потім безпосередня, емоційна реакція на події війни і антифашистської боротьби змінилася осмисленням цих подій, їхнім епічним відтворенням. Однак книгам, які писалися про війну вже після неї, важко було оминати післявоєнну дійсність – занадто різким був контраст між пафосом Опору, між надіями на докорінне перетворення суспільства, що виникали у людей, які боролися з фашизмом, і поверненням до укладу тієї ж, щоправда, іншої за назвою, не Третьої, а Четвертої буржуазної республіки. Внаслідок цього тема героїчного Опору відразу ж перетворилася у спосіб оцінювання післявоєнної реальності.

Перехід від Франції воєнної до Франції післявоєнної і вибір, який здійснює людина в цей період, були темою Роже Вайяна (1907 – 1965). Вайян також брав участь в Опорі, і роки боротьби довершили звільнення його від захоплення сюрреалізмом (в 1948 р. він опублікував книгу «Сюрреалізм проти революції»).

Публіцистична загостреність, прагнення розгледіти все у світлі соціальних конфліктів відрізняє перші твори Андре Стіля (1921 – 2004). Дослідник Л. Андреев їх характеризує так: «Знову і знову звертаючись до своїх, раз і назавжди вибраних героїв, шахтарів і докерів, Стіль показує, що їхня праця – спростування екзистенціальної філософії, що ототожнює працю із сізифовою працею. Праця шахтаря (збірка новел «Слово «шахтар», товариші», 1949) не абсурдна, навпаки, все бере початок саме з неї, вона і є важіль, що дає можливість перевернути, перетворити світ. У творах Стіля на все накладається політична проблема, все, навіть пейзажі шахтарських поселень, повсякденне життя робітника, має політичний зміст» [1, с. 504].

Одним із пам'ятників Опору стала п'єса Армана Салакру (1899 – 1989) «Ночі гніву» (1946). Це п'єса-дискусія, в якій розвиток дії передбачуваний з самого початку, а вчинки героїв невідворотні. Але тим

самим п'єса доносить думку драматурга про невідворотність наших вчинків, про відповідальність людини за свою поведінку, за зроблений вибір. Кожен за все відповідає, і кожен має обрати – інакше за нього це зроблять обставини і він може стати зрадником, помічником окупантів, навіть не бажаючи цього.

Окупація й Опір відобразилися й у мистецтві екзистенціалістів – у творчості Ж.-П. Сартра, А. Камю, в п'єсі Ануя «Антигона» (1942). П'єса «Антигона» стоїть в ряду творів «міфологічного» жанру. Антична трагедія переведена в план комедії з іронічною подачею тих ситуацій, які для давнього світу були наповнені глибоким сенсом і необхідністю, тому значним є комічний ефект. Але за ефектами і кумедною грою в «Антигоні» вимальовуються обриси тогочасної трагедії. У відвазі героїні, в її готовності на подвиг, в її непохитності виражався дух опору окупантам, і п'єса легко прочитувалася як алегорія. Однак перед обличчям смерті самотня й Антигона, яка втрачає сенс своїх дій. Все поглинається стихією абсурдності, «Антигона» наближається до написаних у роки війни екзистенціальних творів Сартра, творчості Камю.

Дослідник В. Колядко наголошує, що і Ж.-П. Сартр, і А. Камю були певною мірою причетні до французького руху Опору. Згодом навіть склалася потужна дослідницька традиція, яка вбачала в них своєрідних «володарів дум» цього руху [32, с. 4]. Так, наприклад, хоча у військових діях Опору Ж.-П. Сартр не брав участі, він заснував товариство сприяння цьому рухові «Соціалізм і свобода», де й познайомився з А. Камю, який ввів його в редакцію підпільної газети «Комба», якою фактично керував у період окупації та головним редактором якої став після звільнення Франції. Ж.-П. Сартр стає одним з найбільш помітних та найбільш обговорюваних авторів в літературному житті післявоєнної Франції. У післявоєнні 40-і Ж.-П. Сартр публікує кілька томів своїх публіцистичних та літературно-критичних нарисів під

назвою «Ситуації», низку п'єс («Померлі без поховання», 1946; «Шаноблива шльондра», 1946; «Брудні руки», 1948), а також трилогію «Шляхи свободи» (1945 – 1949) та ін.

«У програмовій статті «За ангажовану літературу» (1945) Ж.-П. Сартр виступив проти письменників, які не сприймали соціально значимого мистецтва – «ангажованої» літератури. Введене ним у філософський та суспільний побут поняття «ангажованість» (фр. engagement букв. «залученість») означало соціально-історичну відповідальність будь-якої людини, в тому числі й митця, перед суспільством та історією, принципову співпричетність проблемам своєї епохи. Ж.-П. Сартр засуджував «мистецтво заради мистецтва». «Чистій» літературі він протиставляв літературу, яка відчула гніт історії і відносність історичного факту і поєднує з метафізичним абсолютом. Саме таке поєднання Ж.-П. Сартр здійснив у своїй післявоєнній творчості» [20].

Іншим класичним прикладом розвитку французького екзистенціалізму під впливом війни та Опору є рух А. Камю від повісті «Сторонній» (1942) до роману «Чума» (1947). Детальніше про екзистенціалізм як філософсько-літературний напрям, а також про філософсько-естетичні погляди А. Камю мова піде у наступному підрозділі. А розгляд названих творів письменника буде представлено у другому розділі.

1.2 Екзистенціалізм як складова французького літературного простору: теоретичний аспект

Перша світова війна, що стала важливою історичною подією не тільки ХХ століття, але й в цілому у світовій історії, підвела певну межу під модерністським етапом розвитку європейської цивілізації й позначила необхідність перегляду основних параметрів та перспектив

еволюції. Багато хто з письменників, філософів, учених, рефлексуючи над трагічними подіями цього періоду, доходили одного й того ж висновку про крах класичної європейської системи цінностей у боях Першої світової війни, про зміну статусу людської особистості і людської культури, про виникнення нової моделі соціально-економічного та політичного порядку. За своїми матеріально-технічними, соціально-політичними та духовними наслідками Перша світова війна, яка сприймається сучасниками як справжня цивілізаційна катастрофа, визначила історичне обличчя та окреслила основні проблеми ХХ століття. Результатом цих подій стала зміна ціннісних критеріїв та моральна переорієнтація свідомості, а також відчуття соціального песимізму та відчаю, який виявився визначальним умонастроєм у західноєвропейській культурі у міжвоєнний період.

Трагічні події 1914 – 1918 років повною мірою оголили крихкість, нестійкість та невідворотну кінцівку людського існування в ірраціональному потоці подій. Це призвело до зростання інтересу з боку європейських інтелектуалів до проблем людської особистості: особистість починає сприйматися вже не стільки через призму раціональних характеристик, як через її внутрішні екзистенціальні відчуття, моральні переживання, афекти, тобто через усе те, що не вкладається в прокрустове ложе раціоналістичної традиції. Не дарма одним із ключових напрямів розвитку західноєвропейської філософської думки з 20-х років ХХ ст. став екзистенціалізм, що рельєфно відобразив умонастрої зневіреної людини ХХ століття, яка втратила віру в науковий розум, у всесилля науки й техніки, в прогресивну логіку історії.

А після Другої світової війни екзистенціалізм набуває статусу впливової філософської системи як явище і філософського, і літературного порядку. Екзистенціалізм – один з найавторитетніших напрямів західноєвропейської філософії ХХ ст., характерним для якого було осмислення проблем людського існування шляхом їх внутрішнього

сприйняття та переживання [44, с. 57]. Екзистенціалізм розвивався паралельно спорідненим напрямом персоналізму та філософській антропології, від яких він відрізняється перш за все ідеєю подолання (а не розкриття) людиною власної сутності і значним акцентом на глибині емоціональної сутності.

Філософія екзистенціалізму зародилася в Німеччині в 20-ті роки ХХ століття, її ідеологами були М. Хайдеггер і К. Ясперс. Головні книги Хайдеггера – «Буття і час» і «Фундаментальна антологія», Ясперс написав «Духовну ситуацію епохи». Це перший період, суто філософський, коли вчення було камерним. Другий період настає після Другої світової війни, коли зростає популярність екзистенціалізму, в той час він тісно поєднується з літературою. Першими популяризаторами екзистенціалізму були французькі письменники Ж.-П. Сартр і А. Камю, пізніше ця концепція стає провідною у творчості письменників різних країн: Ж. Ануй – у Франції, А. Мердок, У. Голдінг – в Англії, Е. Носсак, У. Йонзон, А. Андерш – у Німеччині, А. Міллер, Е. Олбі, У. Стайрон, Д. Болдвін, Н. Мейер – у США. Третім періодом можна назвати наші дні, оскільки основу своєї етики молодь бере з екзистенціалізму.

Передчуття екзистенціальної теорії можна знайти в літературі ХVIII-ХІХ ст. Серед попередників опинилися письменники, які розглядали подібні проблеми. Й. В. Гете передбачив в силу своєї геніальності екзистенціальну манеру мислення, у Ф. Достоєвського є з нею схожість у виборі об'єкта для психологічного аналізу. Серед філософів, близьких до екзистенціалізму, називають Л. Шестова і С. К'єркегора. Дослідник А. Дахній вважає закономірним те, що саме К'єркегора сприймають ідейним предтечею екзистенціалізму – на підставі положень, які висунув данський філософ: неподолана трагічність людського існування, абсолютна неповторність, унікальність людини, співвіднесеність екзистенції з трансценденцією, суспільство як чинник, що нівелює індивіда, розвиток категорій страху, відчаю, вини,

парадоксу, стрибка [10, с. 25]. Такої ж думки і Ліса Макалу, яка характеризує С. К'єркегора як одного із першопрохідців в «екзистенціалізації» філософії. Його роздуми про моторошну тривогу існування, тривогу, що зависає між свободою та порожнечою, пройняті смутком усвідомлення руйнування «Я», внутрішньої ідентичності, індивідуальної відповідальності та цінності перебуває в самому центрі К'єркегорової битви за конкретного суб'єкта. Отже, видатний данський мислитель заклав першозасади екзистенційної (тобто особистісно, а отже – й антропологічно орієнтованої) філософії, яка в ХХ ст. стала панівною формою гуманістичної думки [15, с. 192]. Видатним критиком екзистенціалізму був Б. Брехт, який вважав його небезпечним, вбачаючи в ньому сприйняття світу не з точки зору вдалих доль, а з точки зору кризової епохи, наповненої стражданнями [41, с. 117]. Оскільки філософія екзистенціалізму звернена до практичних кроків людини, до його повсякденного життя, то актуальність її очевидна.

У чистому вигляді екзистенціалізм як філософський напрям ніколи не існував. Протиріччя цього терміну випливає із самого змісту «екзистенції», оскільки вона за визначенням індивідуальна й неповторна, означає переживання окремо взятого індивіда.

Це протиріччя виступає причиною того, що майже ніхто із мислителів, яких зачисляють до екзистенціалізму, не був у дійсності філософом-екзистенціалістом. Єдиним, хто чітко висловлював свою приналежність до цього напрямку, був Жан-Поль Сартр. Його позиція окреслена в доповіді «Екзистенціалізм – це гуманізм» [50], де він зробив спробу узагальнити екзистенціальні поривання окремих мислителів початку ХХ століття.

Головна категорія філософії екзистенціалізму – це екзистенція. Екзистенція (від лат. *existo* – існую) – специфічно людське існування у світі, що характеризується як «поза межове» (трансцендентальне) відносно натуралістично-психологічних параметрів буття і як присутньо

незагальне – однократне, унікальне [54, с. 187]. У філософії існування (як ще називають екзистенціалізм) знайшла відображення криза оптимістичного лібералізму, що спирається на технічний прогрес, але безсила пояснити нестійкість людського життя, властиві людині почуття страху, відчаю, безвиході.

Філософія екзистенціалізму – ірраціональна реакція на раціоналізм Просвітництва і німецької класичної філософії. Згідно тверджень філософів-екзистенціалістів, головний порок раціонального мислення полягає в тому, що воно впливає із принципу протилежності суб'єкта і об'єкта, тобто розподіляє світ на дві сфери – об'єктивну та суб'єктивну. Усю дійсність, в тому числі й людину, раціональне мислення розглядає лише як предмет, сутність, пізнанням якої можна маніпулювати в термінах суб'єкта-об'єкта. Справжня філософія, з точки зору екзистенціалізму, повинна виходити з єдності об'єкта і суб'єкта. Ця єдність втілена в екзистенції, тобто певній ірраціональній реальності.

Відповідно до філософії екзистенціалізму, щоб усвідомити себе як екзистенцію, людина повинна опинитися в «граничній ситуації» – наприклад, перед обличчям смерті. Як наслідок, світ стає для людини інтимно близьким. Поняття «граничної ситуації» є однією з найбільш значимих категорій філософії екзистенціалізму. Цей термін у науковий обіг увів К. Ясперс у своїй праці «Розум і екзистенція». Згідно міркувань філософа, людина завжди знаходиться у якійсь ситуації, адже неможливо існувати поза ситуацією як такою. Він відзначає, що людина протягом життя зіштовхується з двома типами ситуацій. Перший тип відноситься до категорії таких, які можна контролювати, це ті ситуації, з якими людина може впоратися. Другий тип передбачає неможливість вжити яких-небудь заходів, «це ситуації, з яких ми не можемо вийти, які не можемо змінити». Саме такі стани К. Ясперс називає «граничними ситуаціями» [60]. До таких ситуацій належать: смерть, страждання, залежність від випадковості, боротьба і т. п.

К. Ясперс вивчав поведінку людей у ситуаціях цих двох типів і звернув увагу на їхню кардинальну відмінність. Потрапляючи в ситуацію першого типу, людина починає будувати плани і робити деякі конкретні дії. При потраплянні в «граничну ситуацію» людина проходить декілька етапів – приховування, осягнення неминучого та прийняття того, що відбувається. Останнє передбачає внутрішню зміну самої людини. Так, В. В. Мануковський у статті «Гранична ситуація» і «справжнє буття» в екзистенціальних концепціях К. Ясперса і Л. Шестова» доходить висновку, що, зіткнувшись із феноменом «граничної ситуації», «людина переживає величезне душевне потрясіння, відсторонюється від рутинної повсякденності, долає її межі і в врешті-решт здійснює особистісний прорив до трагічної суті буття» [37, с. 127]. Тільки в моменти потрясінь, страждань, загрози життю і в подібних обставинах проявляється справжня сутність людини.

Зі статті В. Мануковського дізнаємося, що зміст, аналогічний змістові «граничної ситуації», можна також знайти у вченнях інших екзистенціальних мислителів, наприклад, у російського філософа Л. Шестова, що свідчить про безперечну близькість філософсько-світоглядних основ їхніх концепцій. Тим не менш, за певної смислової єдності відмінності між названими філософами полягають у обсязі екзистенціальних ситуацій, які вони виділяють. Якщо К. Ясперс виділяє цілу низку «граничних ситуацій», то Л. Шестов аналізує лише одну з можливих, а саме ситуацію, пов'язану з проблемою залежності людини від випадковості.

Але не будь-яка випадковість стає об'єктом аналізу російського філософа, а лише та, яка залишає глибокий відбиток у душі людини, стає доленосною та вирішальною для всієї подальшої траєкторії життя людини, тобто «випадковість трагічна». Л. Шестов характеризує її наступним чином: «...це становище, із якого немає і абсолютно не може бути ніякого виходу» [37, с. 127]. «Трагічна випадковість» вибиває

людину зі звичної колії, і вона переживає складні життєві випробування. Цей стан людини, який описує Л. Шестов, можна визначати, по аналогії з термінологією К. Ясперса, як «граничну ситуацію». «Граничні ситуації» у своїх творах активно використовували письменники-екзистенціалісти як спосіб розкриття сутності героїв, прослідковуючи внутрішні зміни, які відбуваються в них.

Визначне місце у філософії екзистенціалізму займає формулювання й вирішення свободи. Думки філософів першої половини ХХ століття різняться стосовно поняття свободи. В контексті екзистенціалізму, страх, замкненість та занедбаність, самотність людини, зі світом, який їй протистоїть та позбавляє її спокою, вирішує проблему свободи по-різному. У Хайдеггера – це свобода смерті. Він загострює дану тезу своєї філософії та говорить: «Чи існує для перебування у світі висока інстанція його можливості буття, ніж смерть?» [39, с. 11]. Іншими словами, для людини не залишається ніякої іншої свободи, крім свободи померти. Дослідник Г. Менде такої думки відповідно даної концепції: «Свобода Хейдеггера подібна свободі воскової свічки, якій, якщо вона підпалена одного разу, надається тільки одне – поглинати саму себе» [39, с. 11].

Погляди Ж.-П. Сартра на поняття свободи протилежні поглядам М. Хайдеггера. Для нього сутністю людини виступає свобода: вона постає як найперша умова людської активності. Відповідно, активність – це можливість людини здійснювати вільний вибір особистої позиції (свого «Я»). Одна із найважливіших тез Ж.-П. Сартра звучить так: існування людини передує його сутності. Людина, поставлена в ситуацію вибору, сама повинна визначити себе як щось, обрати свою сутність. І тільки від її власного вибору залежить, ким вона буде. Людська свідомість, не будучи чимось у світі, приречена на свободу, оскільки завжди обирає саму себе, вирішує, чим їй бути, не маючи опори ні зовні, ні в середині себе. Досвід свободи виражається у стані тривоги,

тому що означає радикальну відірваність від стійкого існування. У своїх діях людина позбавлена усіякої опори і кожного разу виявляє себе закинутою у чужий для неї світ, де вона повинна обрати сама себе і в результаті свого вибору визначити і той світ, у якому вона опинилася. Філософ писав: «моя свобода означає свободу від моїх приватних обставин» [39, с. 15].

У філософії Ж.-П. Сартра свобода стає свого роду феноменологічно-онтологічним а пріорі для суб'єктивності людини, а суб'єкт виступає своїм власним творінням [39, с. 15]. На думку філософа, все, що оточує людину ззовні, є випадковим. Але це означало б, якщо було б правильним, що не існує ніяких законів природи і ніяких законів суспільного життя. Оскільки Ж. - П. Сартр феноменологічно розриває зв'язок між суб'єктом і об'єктом, то дане поза свідомістю не являє для нього «необхідної умови свободи» [39, с. 15]; свобода – це внутрішня сприйнятливість і внутрішнє заперечення даного, що здійснює вибір із самого себе, щоб виступати тим самим проти випадковості» [39, с. 15]. Можна сказати, що Ж.-П. Сартр залишає проблему свободи відкритою.

Незважаючи на поняття «свобода» в контексті екзистенціалізму як філософського напрямку, політичні і зовнішньополітичні події відображалися в поглядах авторів робіт, свобода як стан набувала великої цінності під час загрози її втрати, і як наслідок втрату всіх інших цінностей людства.

Ситуація, яка склалася під час війни, стала для екзистенціалістів трагічним приводом для виявлення самого сенсу людського існування, сутності процесів морального вибору, відношення до смерті і т. д., тобто для постановки проблем, які екзистенційно-персоналістична філософія з самого початку розмістилася в центрі філософствування. Після потрясінь, таких як зміна політичних режимів, війн, в періоди складних

соціальних відносин, у філософії питання визначення та важливості категорії свободи знову стає актуальним.

Не усі філософи розглядали категорію «свободи» позитивно. Прикладом цього є аналіз даного поняття Еріхом Фроммом, який він виклав у своїй відомій праці «Втеча від свободи». У чому полягає головне протиріччя, на думку автора? «Чому сучасна людина, звільнена від пут до індивідуалістського суспільства, яке одночасно і обмежувало його, і забезпечувало безпеку та спокій, не отримала внутрішньої свободи, реалізації особистісного потенціалу, тобто реалізації своїх інтелектуальних, емоційних і чуттєвих здібностей. Свобода принесла людині незалежність і наділила змістом її існування, але в той же час ізолювала її, пробудила в ній почуття безсилля і тривоги. Самотність, яка є логічним наслідком подібної ізоляції, нестерпна, і людина опиняється перед вибором: або бігти від гніту свободи та шукати укриття під тінню нової залежності, нового підпорядкування, або відповідати всім тим новим умовам, які в подальшому приведуть до реалізації внутрішньої позитивної свободи, заснованої на неповторності кожної особистості» [57, с. 234]. Не можна не відзначити і глибокий психологізм у темі екзистенціальної самотності. К. Г. Юнг у своїх працях неодноразово відзначав, що «той, хто досягнув осмислення теперішнього, неодмінно самотній» [59]. Чому це твердження характерне і для філософів, і для психологів? Яка сутність людини, якщо за певних обставин, а саме під час постійного самовдосконалення і розвитку, нездоланною перешкодою на шляху до щастя стає самотність. У чому причина її появи? Це відчуття неминуче чи все ж таки його можна уникнути? Однак і у філософії А. Камю абсолютна свобода робить тягар відповідальності настільки важким, що для того, щоб його нести, необхідний «героїзм Сізіфа» [26, с. 84]. У сучасному трактуванні праця Сізіфа приречена і позбавлена сенсу. За легендою, Сізіф покараний богами, позбавлений вибору і, відповідно, свободи.

Г. Маркузе стосовно поняття свободи людини і її конкретного вираження вважає, що: «Взята в умовах, що надані їй у її світі, людина, як здається, володіє такими якостями і силами, які дають їй можливість вести «благополучне життя» тобто вільне, наскільки це можливо, від важкої праці, залежності і спотворюючих впливів. Досягнути такого життя – означає досягти «найкращого життя»: жити у злагоді з існуючою природою людини» [38, с. 173].

Навряд чи можна сформулювати точне визначення свободи, яке дало б чітке уявлення про неї тому, хто не випробував її на досвіді. Можна, звісно, описати умови свободи, всі або деякі з них, і можна сказати, що не є свободою; але може здатися, що визначення свободи або передбачає деяку обізнаність з нею, або не представляє її, даючи негативне визначення. Однак більшість захисників людської свободи говорять так, як якщо б це було щось, що людина здатна відчувати, а не те, що характеризує усі людські дії, або щось, ідентичне з людиною самим по собі.

Екзистенціалізм надзвичайно широко розповсюдився завдяки французьким письменникам, які висловлювали філософські поняття доступною кожному мовою художньої літератури. Екзистенціалізм (лат. *existential* – існування) у літературі – течія, що виникла після Першої світової війни, сформувалася в 30-40-ві, найбільшого розвитку досягла в 50-60-ті ХХ ст. [36, с. 219]. Жан-Поль Сартр (1905-1980), Альбер Камю (1913-1960), Сімона де Бовуар (1908-1968) – ці імена представляють літературу французького екзистенціалізму, яка мала великий вплив на багатьох письменників другої половини ХХ століття.

Сучасна літературознавча думка свідомо того, що екзистенціалізм як один з найавторитетніших напрямів західноєвропейської філософії ХХ століття набуває і статусу літературно-художньої системи у французькій літературі, починаючи з 30-40-х років ХХ століття. Вихід у світ творів Ж.-П. Сартра «Нудота» (1938), «Мухи» (1943), А. Камю

«Сторонній» («Чужий», 1942), «Калігула» (1944) ідентифікували екзистенціалізм як складову літературного процесу Франції в надзвичайно складний і суперечливий для країни історико-суспільний період Другої світової війни. Характерною рисою цих творів було втілення філософських ідей у жанровій формі притчі, іносказання, в художніх образах. Таким чином, письменники-екзистенціалісти надавали філософії статус мистецтва. У творчості письменників-екзистенціалістів складається концепція мистецтва як самовираження. Це призводить до стирання меж між філософією та літературою, обумовлює фрагментарність, афористичність, ліричну сповідальність у творах Ж.-П. Сартра та А. Камю.

Своєрідним маніфестом екзистенціалізму у Франції стала книга Ж.-П. Сартра «Буття і ніщо». Досвід феноменологічної онтології» (1943), написана ним в період німецької окупації. Сам Ж.-П. Сартр відзначав, що «Буття і ніщо» – це твір про свободу, написаний для того, щоб зрозуміти, що являє собою для долі людини «факт свободи» [45, 21]. Думки Сартра у цьому творі зводяться до того, що люди свідомі, а тому вільні створіння, покликані нести відповідальність за свій вибір і свої вчинки. Ця та подібні ідеї філософа і письменника-екзистенціаліста виявилися найбільш співзвучними з настроями французьких, та й не тільки французьких інтелектуалів, поставлених в період війни та окупації в умови дуже складного морального вибору.

В основі екзистенціального світогляду – усвідомлення абсурдності буття, ірраціональності життя, в якому випадковість відіграє роль давньоримського Фатуму. Питання про те, як абсурд розуміли письменники-екзистенціалісти, вимагає в першу чергу більш чіткого визначення самого поняття, яке дотепер залишається в літературознавчому і культурологічному дискурсах одним з найбільш розпливчастих і описових. Поняття абсурду, починаючи з античності, виступало в потрійному значенні. По-перше, як естетична категорія, що

виражає негативні властивості світу. По-друге, це слово вбирало в себе поняття логічного абсурду як заперечення центрального компонента раціональності – логіки (зникнення сенсу), а по-третє – метафізичного абсурду (вихід за межі розуму як такого) [3, с. 9–10].

О. Огурцов у відповідній статті в «Новій філософській енциклопедії» дає наступне роз'яснення терміну «абсурд»: «Абсурд (від лат. *Absurdus* – безглуздий) – межа, виворіт, оборотна сторона сенсу, його перетворена форма. Спроба дати категоріальне визначення абсурду нездійснима й сама по собі абсурдна, оскільки абсурд не уловлюється в тенета ні здорового глузду, ні понять розсудку, ні ідей розуму. Абсурд парадоксальний. Розум у своєму дискурсивному русі натрапляє на контрсенси, які спочатку сприймаються як абсурд, як щось немислиме, а потім, включаючись у логіку міркування, розширюють межі знання й стають «здоровим глуздом». Розум як рефлексія основ дискурсу представлений в антиноміях і парадоксах, формуючи як абсурд те, що або складає альтернативу прийнятому сенсу (контрсенс), або знаходиться по той бік сенсу (безглуздя)» [42, с.21].

Дослідник В. Ведмедєв відзначає, що у «К'єркегора «Абсурд» часто вживався як синонім «Парадоксу». Це означає людське втілення Христа, як факт не прийнятне для розуму, співвідношення між тимчасовістю й вічністю, які, проте, досягаються як щось незбагненне й тому можуть стати предметом для віри, «бо абсурд – це прямо є предмет віри і єдине, що дозволяє в себе вірити». Утілення – це «абсурд оскільки воно містить суперечність, що те, що може стати історичним тільки всупереч усьому людському розумінню, відбулося. Ця суперечність якраз і є абсурд, в який можна тільки вірити». Інтерпретацію «*Credo quia absurdum*» в сенсі К'єркегора дає його учень й інтерпретатор Лев Шестов. Навпаки, Ніцше критикує сліпу віру: «Деякі вже прийшли до смирення, яке свідчить: вірую, тому що абсурдно, приносячи свій розум у жертву; але, наскільки я знаю, ніхто не прийшов до того смирення, яке відстоїть

тільки на один крок і яке свідчить: вірую, тому що я сам абсурдний» [4, с. 24].

У XIX столітті абсурд був відкритий і позначений практично заново. У цей період дане поняття набуває екзистенціальних відтінків. У філософії А. Шопенгауера як абсурдне розглядається суперечність між вимогою й необхідною неможливістю її задовольнити. Конкретніше, мається на увазі суперечність між вимогою знайти основу екзистенції й необхідною неможливістю її знайти. У цьому сенсі абсурд приймає різні форми: а) вимога кінцевої мети, позірна мета окремих феноменів і дій перед лицем відсутності останньої мети; б) вимога сенсу буття й значення існування в їхньому поєднанні перед лицем абсолютної відсутності сенсу буття; в) вимога необхідності, необхідної зв'язності часткових серій феноменів перед лицем радикальної відсутності останньої причини; абсурд – це фундаментальна безпричинність [4, с. 26].

Рубіж XIX-XX ст. продуктивний для актуалізації абсурдного розуміння культури, історії, літератури. Філософські пошуки екзистенціалістів (Л. Шестова, К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю) кожного разу по-новому дозволяють поглянути і підвести деякі підсумки теорії абсурду. Так, Ясперс, упорядковуючи форми абсурду, виявляє його скрізь: «Світову історію можна сприймати як хаотичне скупчення випадкових подій – як неупорядковане нагромадження, як вир безодні. Він усе посилюється, одне завихрення переходить у інше, одне лихо змінюється іншим; миготять на мить просвіти щастя, острови, які потім тимчасово пощадив, але незабаром і вони ховаються під водою. Загалом, усе це в дусі картини, даної Максом Вебером: світова історія подібна шляху, який сатана вимостив знищеними цінностями» [61, с. 275].

Абсурд – це характеристика екзистенції в тій мірі, в якій її присутність і та виправдання не можна ні спростувати, ні довести; вони

вислизають від якої-небудь концептуалізації. У такому розумінні цей термін фігурує у творі А. Камю «Людина, що бунтує» і у творах Ж.-П. Сартра, особливо в його романах («Нудота»). Абсурдний характер екзистенції пов'язаний з визнанням людської тривоги й свободи, він приводить до етики абсурду. «Цей абсурдний, позбавлений бога світ, населений людьми, які ясно думають і більш не сподіваються» («Міф про Сізіфа») [4, с. 26]. Детальніше про те, що розумів письменник під поняттям «абсурд» мова піде у наступному підрозділі.

Уявлення про світ у екзистенціалістів дуалістичне: немає чітких кордонів між злом і добром, які сприймаються як сторони однієї й тієї ж медалі. Зло в екзистенціальній філософії невикорінне, оскільки керується безмежною владою смерті. Екзистенціальний герой відчуває відчуженість від світу кон'юнктури і від сутнісних (метафізичних) законів світобудови. Тому головною етичною категорією виступає відчуженість, яка розриває природні зв'язки між людьми, замикаючи кожного в орбіту особистого існування і тим самим прирікаючи на самотність. Самотність – одна з основних домінант екзистенціального світогляду. Докази цього твердження знаходимо у статті «Екзистенціалізм у літературі та мистецтві» Л. М. Єфремової: «Так екзистенціалісти стверджують, що людина приречена на самотність, оскільки інше існування вороже нашому. Відомі вислови Сартра про те, що кожен бачить в іншому початок зла, тому не терпить зближення. Мудрість в тому, щоб не нав'язуватися іншим, краще тримати рідних на відстані, бо вони більше всього жалять. Притчею про екзистенціальну самотність називають п'єсу Сартра «За зачиненими дверима» (1945), в якій герої помирають, і на них чекає суд, але дорогою в пекло вони потрапляють у готель, де сваряться, дратуються і доходять висновку, що в пеклі буде краще. Але іншого пекла не буде, пеклом є їхнє примусове існування. У п'єсі «Мухи» підкреслюється самотність Ореста, хоча міф розповідає про історію дружби з Піладом» [18, с. 118].

Письменники-екзистенціалісти Франції створювали свої твори в епоху, коли найбільш наочно проявило себе відчуження людини від гнітючої, ворожої країни, коли кожен для себе і наодинці з собою повинен був визначати свою позицію і своє місце, своє особисте ставлення до того, що відбувається, до реальності, особливо в умовах окупації країни фашистами.

Головною у творах Сартра і Камю стала проблема суверенності людської свідомості, сенсу, онтологічного статусу і призначення особистості, свободи індивіда, його вчинків, дій та відповідальності за них. «На думку екзистенціалістів, і філософія, і література повинні допомагати людині, охопленій трагічним настроєм, світовідчуттям, шукати та знаходити своє «Я», сенс свого життя в «абсурдних», «прикордонних» ситуаціях» – зауважує О. Лошаков [20].

У кожному літературному періоді формувалися певні погляди на людину. Наприклад, у період бароко людина зображувалася гріховною від народження, приреченою. Критичний реалізм показує істоту, залежну від буржуазної дійсності. Натуралісти вбачали в людині результат біологічної спадковості та соціального середовища, символісти – «земне втілення вічної душі, що відчувало зв'язок з трансцендентним» [9, с. 42]. Як же сприймали людину екзистенціалісти? Уявлення екзистенціалістів з цього приводу висвітлені у філософських поглядах Ж.-П. Сартра. За Сартром, людина:

- «чиста дошка», яка собою нічого не являє;
- стає лише тим, що сама із себе зробить;
- відповідальна за себе та інших;
- спрямована у майбутнє, через що постійно знаходиться у стані тривоги через проблему вибору: відповідальність – раціональність – свобода;
- занедбана – адже в світі без Бога вона не має опори ані в собі, ані поза собою (атеїстичний екзистенціалізм);

- відповідає за всіх людей [9, с. 42].

Підсумовуючи все сказане, можна сформулювати наступні ключові ознаки екзистенціальної літератури.

1. Тематика: існування людини в абсурдному світі; критика реальності, яка пригнічує людську особистість.
2. Ідея: звільнення людського розуму та душі від абсурдної дійсності.
3. Герої: самотні, з песимістичним поглядом на життя, бунтарі.
4. Наявність у сюжеті «прикордонних ситуацій».
5. Висловлення протесту проти насильства.
6. Насиченість творів алюзіями, символами; наявність підтексту або подвійного змісту [9, с. 42].

Врешті-решт французький екзистенціалізм, що зародився в умовах війни й національної катастрофи, став тим живильним середовищем, на ґрунті якого виросло й виховувалось ціле покоління французьких інтелектуалів, яке стало пізніше учасником акцій протесту в травні 1968 року. Згодом вплив екзистенціалізму як філософського руху пішов на спад, поступившись місцем новим тенденціям, але разом з тим екзистенціальна проблематика, яка поставила в центр своїх розмірковувань проблему внутрішнього світу людини, її надій та страхів перед обличчям зовнішніх викликів, завжди буде співзвучною масовій психології сучасного суспільства з його відчуттям «перманентної кризи» та ірраціоналізму сучасної політики.

1.3 Філософсько-естетична платформа А. Камю як одного з лідерів французького екзистенціалізму 40-х років ХХ ст.

А. Камю складно віднести до певного філософського напрямку, тому більшість солідних навчальних курсів з історії філософії мало згадують про нього, зате детально розповідають про Ж.-П. Сартра.

Захоплення А. Камю філософією як наукою з'явилося ще під час його навчання у ліцеї, де він спробував свої можливості і в літературі: «Перші статті і есе були опубліковані в ліцейному журналі і торкалися проблем моралі та релігії, аналізу творів філософів Ніцше та Бергсона» [9, с. 48]. Філософську освіту майбутній письменник отримав в Алжирському університеті, блискуче захистивши дисертацію «Неоплатонізм та християнська думка».

А. Камю увійшов у літературу як фундатор екзистенціалізму, однак категорично пов'язувати його з цим напрямом не зовсім правильно. З цього приводу слушною є думка літературознавця В. Єрофєєва: «Камю відкидає ярлик «екзистенціаліста», пущений в хід журналістикою в 1945 р. і підхоплений Сартром. Але це не означає, що Камю далекий від екзистенціальної проблематики. Просто в рамках екзистенціалізму він вирішує її по-своєму» [56, с. 55]. На відміну від більшості екзистенціалістів, мислитель не розглядав природу як щось від самого початку вороже людині. Філософські погляди А. Камю протягом його недовгого життя суттєво змінювалися. На початку своєї творчості він приділяв значну увагу онтологічним та гносеологічним проблемам, які згодом відійшли на другий план. Нетрадиційний та глибокий аналіз вічних понять буття, існування, випадковості, свободи приводить його до висновків про тотальну абсурдність існування, початковий і непереможний конфлікт між людьми, свободу як іманентно характерний для людини стан; і саме ця світоглядна позиція знаходить художнє вираження у його літературних творах.

Відтак, світоглядно-художня позиція митця – абсолютно самостійне явище, яке вкотре – але зовсім на новому рівні – демонструє генетичний зв'язок філософії та літератури як духовних і суттєвих форм людської культури. Письменник продовжує традиції моралізаторської літератури й афористики, яка мала у Франції глибоке коріння ще з часів Вольтера, Д. Дідро, М. де Монтеня, Ф. де Ларошфуко. Суттєвий вплив

на А. Камю як на письменника також мали твори С. К'єркегора, Ф. Ніцше, М. Хайдеггера, творчість Ф. Достоевського та Ф. Кафки. «Переваривши по-своєму раціонально-релігійні позиції К'єркегора, відігнавши привабливу вітальність Ніцше, він, в певному сенсі, приходять до союзу з ідеями російського екзистенціалізму. Зокрема, до ідей Льва Шестова з його «апофеозом безпідставності» і єдиною «опорою» на хаос буття», – зазначає О. Копцева. [33].

У А. Камю, як і у Ж.-П. Сартра, екзистенціалізм виражався через ті форми, якими користується література й так звана життєва мудрість, яка висловлюється афоризмами. У європейській філософії розвиток афористики отримав нові імпульси, починаючи із «життєвої мудрості» Шопенгауера. Будучи несистематичним, дискретним вираженням якихось істин, афористика широко розповсюдилася серед інтелектуалів саме внаслідок тих обставин, що освіченій публіці набридло філософське системотворення.

Своє авторське філософсько-художнє системотворення А. Камю розкриває у праці «Міф про Сізіфа» (1942), в основу якого покладено образ безглуздої праці та божого покарання. Сізіф воістину стоїчно робить безглузде і абсурдне в наповненому абсурдом світі. Письменник будує філософську метафору, за допомогою якої він намагається відродити в європейській культурі традицію стоїцизму, тобто людської дії, хоча й повного внутрішнього достоїнства, але все ж таки без усілякої надії на успіх. Немає навіть ніяких підстав для того, щоб ця дія була успішною – камінь скочується знову і знову. Але все ж таки є щось у людському достоїнстві, що потребує продовження роботи саме без надії на успіх.

У «Міфі про Сізіфа» письменник розглядає моделі поведінки героїв, визнаних абсурдними, – Дон Жуана, Актора, Творця, Завойовника. Уся ця невелика філософська річ проникнута

різноманітними філософськими та літературними паралелями, історичними та соціокультурними ремінісценціями.

«Усе є благо», – так звучить завершальна репліка Едіпа у Софокла. І те ж саме промовляє і Сізіф у А. Камю. І це вже не релігія, а мудрість. Не оптимізм, а трагізм. Не віра, але вірність. А. Камю стверджує: «Сізіф учити вищої вірності, яка заперечує богів і котить під гору кам'яний валун. Він теж вважає, що все гаразд. Віднині цей всесвіт без господаря не здається йому ні безплідним, ні жалюгідним. Віднині кожен відламок цього каменю, кожний спалах руди цієї сповитої мороком гори вже самі собою творять світ. Самої боротьби, щоб зійти на шпиль, досить, аби сповнити вщерть людське серце. Треба уявляти Сізіфа щасливим» [26, с. 152].

Згідно А. Камю, абсурд народжується із співставлення двох і більше понять, які є непорівнюваними, антонімічними або такими, що суперечать одне одному. Чим ширший розрив між членами порівняння, тим вище ступінь абсурду. Він пише: «Коли я бачу людину, яка з холодною зброєю нападає на загін кулеметників, то вважаю, що такий вчинок абсурдний. Але він і є таким з огляду на невідповідність між наміром і дійсністю, яка оточує його, через суперечливість, яку я можу похопити між реальними силами та поставленою метою» [26, с. 90]. Абсурду як такого, самого по собі, не існує. «Абсурд – це по суті розлад. Його нема ні в першому, ні в другому з порівнюваних елементів. Він народжується з їхнього зіткнення» [26, с. 91]. Тож світ не абсурдний. Як говорить А. Камю у «Міфі про Сізіфа», абсурд полягає в «конфронтації людського поклику і безмозкого мовчання світу» [26, с. 91]. Найкраще мислитель пояснив, що таке абсурд у повісті «Сторонній», до цього тлумачення звернемося у другому розділі, коли будемо розглядати згаданий твір.

У роки Другої світової війни та перші післявоєнні роки в центрі естетики А. Камю опиняється проблематика бунту в усіх його гранях,

лейтмотивом якого стає есе «Бунтівна людина» (1951). Як відомо, є теза «я бунтую, відповідно, ми існуємо», що виступає парафразою cogito ergo sum Декарта. На думку митця бунт має дві форми вираження – революційну діяльність і творчість. Перевагу Камю надає другій його грані – творчості, мистецтву. Політичній революції він протиставляє революцію культурну, підкреслюючи її етичний, гуманістичний характер. Слідом за Ж.-П. Сартром він висуває нове для екзистенціальної естетики положення про ангажованість літератури. Бунт – рішуче силове протистояння, відмова від покори. У сучасному контексті слово «бунт» найчастіше означає індивідуальну поведінку, а для визначення масових форм соціального протесту використовують терміни «повстання», «революція», «заколот». Чималу роль в укоріненні такої дефініції зіграв саме А. Камю. «То хто ж така бунтівна людина? – запитує він. – Це людина, яка каже «ні» [26, с. 188]. Але у його запереченні міститься також і ствердження. Уже першою своєю дією бунтар говорить одночасно «так», бо він стверджує особистий бунт, підтверджує готовність боротися за наявні цінності або ті, що зароджуються. А. Камю зазначає: «Бунтівник, в етимологічному розумінні, робить повний поворот. Він ішов під ляскання батога хазяїна. І ось він уже зустрічається з ним віч-на-віч. Бунтівник протиставляє все краще всьому тому, що таким не є. Не кожна вартість є причиною бунту, проте будь-який бунтівний рух мовчки посилається на вартість» [26, с. 189].

Від злопам'ятства бунт відрізняється палким ствердженням. За зовнішньою негативністю бунту, який нічого не створює, стоїть глибокий позитивний сенс, що вказує на наявність у людині чогось такого, що потребує захисту. Людина, занурюючись у стихію бунту, пориває зі своєю самотністю. Бунт – це загальне місце, «що закладає основу першої вартості всіх людей. Я бунтую, відповідно, ми існуємо» [26, с. 197]. Але бунт означає, як це не парадоксально, також відхід він

нігілізму і від самого бунту. Можна сказати, що бунт включається у ширший контекст, яким виступає саме життя. Бунт підіймається до такої цінності, яка співставна із самою людяністю. Бунт – це «саморух життя», це – «любов і родючість, або ніщо».

На самому початку свого есе А. Камю стверджує, що людина – це єдине створіння, яке відмовляється бути тим, чим воно є. Але це передбачає, що ми погоджуємося приймати себе іншими. Тому бунт – це не більш ніж перехід від абсурду до любові, від «ні» до «так». Відповідно, треба йти цим шляхом, бо «абсурд – не більше ніж пункт відправлення», хоча пройти цей шлях до кінця не можна нікому. Все це нагадує тривимірний ритм. Спочатку людина чує від світу «ні» (абсурд). Потім світ чує «ні» від людини (бунт). Але насамкінець чується велике «так» мудрості та любові (Сізіфове «все є благо»). Але це кінцеве «так» не відмінняє початкові «ні», які передують йому та готують його появу. «Так» продовжує їх та приймає їх у себе. Це справедливо по відношенню до абсурду, який виступає пунктом відправлення, але нікуди не зникає зі світу, бо сама мудрість не може перетворитися у виправдання чи пояснення. І це ще більше справедливо по відношенню до бунту. Сказати «так» усьому на світі, що і є єдино мудрим, це і значить сказати «так» в тому числі і всім «ні» [8, с. 7].

В умовах сучасного соціобуття людини важливою є оцінка А. Камю перспективи європейської цивілізації, яку він оцінював негативно. Сьогодні стає доказом, що побоювання філософа та письменника не були марними. Люди вбивають одне одного і в наш час, і – найстрашніше, що вбивство мільйонів стало не злочином, а закритою сферою страшною державної статистики. З часом небезпечними стали не лише злочинці-одинаки типу Раскольнікова, які одержимі ідеєю надлюдини, але й державні мужі й чиновники, які готові виправдати масові вбивства та геноцид інтересами «сучасної демократії». От він, справжній абсурд: вбивство людини виправдовується необхідністю

«дотриманням прав людини». Недарма в етичному плані ця антиморальна концепція знайшла у А. Камю своє вираження у п'єсі «Калігула» (1938), яку він продовжував перероблювати включно до 1958 року.

У драмі А. Камю досліджує механізм розпаду особистості, впевненої в абсурдності людського існування, оскільки вічних цінностей немає і бути не може. У французького автора Калігула, приголомшений смертю своєї сестри і коханої Друзілли, повстає проти долі і вирішує створити царство абсолютної свободи, на шляху до якого безжалісний до всіх. Тиран відкидає всі людські почуття, крім жорстокості і бездушності, пробуджуючи у своїх підданих лише страх і ненависть; але не можна все зруйнувати, не зруйнувавши себе самого. Калігула обирає незвичайний спосіб самовбивства: він доводить приниженням і катуванням своїх підданих до стану, що у них виникає з відчаю сміливість убити тирана та мучителя.

Не можна не погодитися з думкою дослідника П. Горохова, що в цілому, у творчості А. Камю установка на позитивні цінності поєднується з песимістичною впевненістю в тому, що зло непереможне, його торжество можна лише відстрочити, бацили чуми не вмирають [8, с. 8]. Недарма лікар Ріє в повісті «Чума» (1947), повернувшись додому після епідемії та прислухуючись до радісних викриків, що лунають з вулиці, думає про те, що будь-яка радість знаходиться під загрозою. Мікроб чуми ніколи не помирає, він десятиліттями здатен дрімати, а потім може настати такий день, коли чума знову пробудить щурів та відправить їх на вулиці щасливого міста, яке з цього дня буде приреченим.

А. Камю, по суті, передбачив усі проблеми сучасного суспільства споживання, зародки якого з'являлися у нього на очах. Абсурд – наслідок всесвітньої нудьги, виникаючої внаслідок безглузлого життя. «Буває так, що лаштунки завалюються. Вставати щоранку, трамвай,

чотири години роботи в конторі або на заводі, харчування, сон і так майже щоденно в понеділок, вівторок, середу, четвер, п'ятницю, суботу в одному й тому ж ритмі стелиться цей шлях, який долаєш частіше всього без особливих труднощів. Але одного разу, щойно постає питання «навіщо?» і все починається з утоми, підфарбованої здивуванням. Втома є врешті результатом діянь мимовільного життя, але водночас вона спонукає свідомість до руху» [26, с. 79]. Якщо лейтмотивом епохи для Ж.-П. Сартра стали нудота й відраза до оточуючого світу, то для А. Камю таким лейтмотивом стала нудьга. Письменник розумів, що реальність почала ставати абсурдною уже в його епоху, але він все ж таки вважав, що в такому стані треба жити.

Однак в роки, які безпосередньо передували трагічній загибелі письменника в автомобільній катастрофі 4 січня 1960 року, його песимізм лише зростає. «Все життя він зневажав фразерів-нероб та лицемірних спокусників. Фальшиві деміурги, які ніколи не проти укласти договір з власниками влади та власною совістю – от його буквальна чи метафорична мішень. Таким є герой його останньої повісті «Падіння» – опущений інтелігент, який всього лише один раз у житті підкорився своїй «зоні комфорту», та назавжди загинув через це в очах людей та себе самого» [33]. На прикладі Кламанса, героя повісті «Падіння» (1956), А. Камю показує, що людина порочна за своєю природою і невинна, тому для неї нема ні виходу, ні надії. І в той же час зізнається: «Я ніколи не міг зректися світла, зректися щастя жити, зректися волі, в якій я виріс і сформувався. І хоча палка любов до всього цього і стала причиною багатьох моїх провин і помилок, вона, безперечно, допомогла мені краще опанувати свій фах, вона й тепер допомагає мені інстинктивно прихилитися до всіх тих мовчазних людей, які витримують накинута їм життя тільки завдяки спогадам або скороминущим поверненням колись пережитого щастя» [26, с. 535–536].

Наведений вище вислів взятий зі «Шведських бесід» А. Камю. У «Шведських бесідах» письменник виклав програму активної позиції митця та мистецтва у сучасному світі. Він вважав, що митець не може стояти обабіч боротьби за свободу та справедливість, за достойне людини життя. Доля митця – це доля його мистецтва, яке служить істині та людям. Такою була його позиція, бо й сам він не міг жити без свого мистецтва, про що й висловився на церемонії вручення йому Нобелівської премії. Для нього мистецтво було способом достукатися до людських сердець, зобразивши найбільш повно та реалістично панораму загальних страждань і радощів. Мистецтво повинно розділяти долю найбільшої кількості людей, воно повинно бути демократичним, а значить, по суті народним. Мистецтво служить не народу та еліті, а істині та свободі, перед якими всі рівні.

На відміну від попередніх поколінь, які прагнули докорінно перебудувати існуючий світ та постійно зазнавали поразки, покоління до якого належав А. Камю, вже знало, що воно не перебудує світ, хоча б тому, що перед ним стоїть значно важливіше завдання – протидіяти знищенню існуючого світу. Необхідно було закріпити мир між народами, знову возз'єднати труд та культуру, відновити святий людський ковчег. Досягнути цього можна було, лише слідуючи шляхом істини та свободи.

Серед «Шведських бесід» є «Лекція, прочитана 4 грудня, 1957 р» [26, с. 536]. У ній письменник розвиває головні положення своєї естетики, свої погляди на роль мистецтва та місце митця у світі. Ключова думка А. Камю з приводу позиції митця лаконічна: «митець бореться або капітулює», середини бути не може [26, с. 538]. Також письменник засуджує пропагандистське мистецтво, з його примітивною арифметикою добра і зла, позитивного й негативного героя, з його прописними моральними чеснотами, з набором банальних сюжетів та благополучним результатом перипетій. Разом з тим А. Камю розвінчує і

такі погляди, згідно з якими спочатку потрібно встановити справедливість, а вже потім займатися мистецтвом, оскільки ще нікому й ніколи не вдавалося встановити справедливість без активної участі мистецтва й культури – невігластво не може бути основою побудови нового суспільства, де восторжествувала б справедливість. Пригнічення, рабство й варварство завжди йшли в ногу.

Відтак, творчість А. Камю – один з багатьох прикладів глибинного генетичного зв'язку філософії та літератури як взаємопов'язаних форм; вражає абсолютно унікальний стиль письменника, який виявляв особливості свого філософського світогляду і через систему створених ним художніх образів. Уже самі заголовки творів цього талановитого мислителя стали знаковими для сучасної європейської філософії та культури. «Філософія та естетика Камю, його літературна творчість – це пошук сенсу життя, пошук того, що містить у собі головні цінності та ідеал: красу, добро, істину, справедливість, свободу. Ці цінності та ідеали завжди утворювали основу, опору та мету життєдіяльності людини та людства у цілому. От чому філософія, естетика та художня творчість Камю не втрачають своєї актуальності та життєвості» [14]. Філософія А. Камю буде актуальною доти, доки у світі буде присутня несправедливість, бездушність, різноманітні форми зла, проти яких можна й потрібно бунтувати.

РОЗДІЛ 2

ЕКЗИСТЕНТНО-ОБРАЗНА СПЕЦИФІКА ПРОЗИ А. КАМЮ 40-Х РОКІВ

2.1 Повість «Сторонній» як маніфест концепції абсурду

Повість «Сторонній» створювалася на ранньому етапі творчості А. Камю – у 1937 – 1940 рр. Уже тоді письменник бачив буржуазне суспільство абсурдним, позбавленим сенсу. Йому здавалося, що все треба починати спочатку, що «мова йде про те, щоб створювати в собі нову людину». «Контакт з істиною – перш за все контакт з природою», «не відділяти себе від буття» – з таких визнань починав А. Камю зведення своєї моралі та свого мистецтва [цит. за 1, с. 517]. Сліпуче сонце рідного Алжиру, краса морського простору лягли у фундамент романтизму А. Камю, але будівля, яку він споруджував, – скоріше похмура, ніж світла. Як не виблискували в ній промені сонця, яке стало для письменника символом буття, вихідним пунктом для нього був не момент виникнення, а момент зникнення, смерті.

Як стверджує дослідниця М. Петросян, екзистенціалізм набув великого впливу на людей у Європі багато в чому завдяки великому письменнику, публіцисту, філософу – А. Камю [43, с. 478]. Його твір «Сторонній» (1942) – художній маніфест екзистенціальної філософії, який виражає складну систему світогляду мовою художньої літератури і тим самим адаптує її для широкого кола читачів. А. Камю написав багато наукових праць, у яких виклав усі принципи і догми екзистенціалізму, але більшість людей не змогла б подужати ці трактати і ніколи не дізналася б про їхній зміст. Тоді філософ перетворився на письменника і у своєму творі відобразив рефлексію післявоєнного покоління, яке так болюче сприймало світ навколо.

Задум повісті «Сторонній» виник у 1937 р. У «Записниках» А. Камю, які стосуються квітня 1937 р., визначена тема майбутньої повісті: «Розповідь: людина, яка не бажає виправдовуватися. Вона воліє того уявлення, яке склалося про неї в оточуючих. Вона помирає, задовольняючись розумінням своєї правоти. Марність цієї розради» [28, с. 342]. У нотатках цього ж року письменник намічає план майбутньої повісті та її ймовірних трьох частин: «У першій частині – колишнє життя героя, друга частина – гра, у третій – небажання йти на компроміс й істині у природі» [29, с. 26]. Наприкінці 1938 р. у нотатках А. Камю з'являються перші рядки повісті: «Сьогодні не стало нени. А може, вчора, не знаю. З притулку надійшла телеграма: «Мати померла...» [29, с. 28]. Ці ж слова в незміненому вигляді з'являться в остаточному варіанті твору в його першому абзаці [25, с. 30].

Але схожий розвиток сюжету, схоже ім'я головного героя, окремі ідентичні деталі можна побачити уже в першому романі А. Камю «Щаслива смерть» (1938), який став справжньою передумовою повісті «Сторонній». Чимало літературознавців відзначають схожість ключових ідей і проблематики «Щасливої смерті» з повістю «Сторонній». Свій перший роман письменник не дозволив публікувати, тому він сміливо запозичав цілі уривки з нього, переносив їх у свій новий твір. Роман «Щаслива смерть» був опублікований лише після смерті А. Камю, у 1971 році.

У чернетках письменника зустрічаються різні варіанти назв повісті: «Щаслива людина», «Звичайна людина», «Байдужий». Але він зупинив вибір на заголовку, який може перекладатися як «сторонній», «чужий», «чужинець», «чужорідний». У «Записниках», знаходимо запис 1940 року, який прямо вказує на сенс кінцевої назви: «Що означає це раптове пробудження – посеред темної кімнати, у галасі міста, яке стало чужим? І все мені чуже, все, жодної близької істоти і ніде загоїти рану. Що я роблю тут, навіщо всі ці жести, ці посмішки? Я не із цих країв – і

не з інших. І оточуючий світ – лишень незнайомий пейзаж, де серце моє все не знаходить опертя. Сторонній: хто має силу зрозуміти, що значить це слово?» [29, с. 81]. Вже ця назва відсилає до екзистенціалізму, який ставить у центр своєї філософії відчуження від суспільства. І в особі головного героя ми бачимо саме «чужу» людину, яка відмовляється бути як усі, відмовляється брехати, надає перевагу говорити правду, навіть коли це йде проти її інтересам: «Потім запитав, чи можу я сказати, що того дня я притлумлював у душі свої природні синівські почуття. Я відповів: – Ні, не можу, це було б брехнею» [25, с. 72–73].

Чужим, зайвим відчуває себе і сам Мерсо:

«Тим-то в мене виникло химерне відчуття, ніби я тут зайвий, непроханий гість» [25, с. 86].

«Виходило якось так, що мою справу розглядали без мене. Все відбувалося без моєї участі. Вирішували мою долю, а моєї думки ніхто не питав» [25, с. 98].

Мерсо – сторонній і по відношенню до життя, яке йому уявляється безглуздим зібранням ритуалів, які він відмовляється виконувати. Наприклад, він не плаче на похороні своєї матері, відмовляється востаннє поглянути на неї і т. д. Але Мерсо чужий не тільки суспільству, не тільки життю, він чужий і самому собі. Він навіть не знає, що йому цікаво: «Може, я і не знаю напевне, що мене цікавить по-справжньому, але твердо знаю, що мене аж ніяк не цікавить» [25, с. 111].

Як зазначає дослідник Є. Лепьохін, «заголовок художнього твору реалізує різні інтенції», одна з яких «позначена передачею авторського бачення відображених ситуацій, подій, явищ і т. п. і є по суті першою спробою інтерпретації твору, впровадженої самим автором. За таких умов заголовок, зазвичай, оцінювальний. Тут уже випадок А. Камю і його повісті «Сторонній» або «Чужий», де заголовок виконує функцію вираження концепту» [35, с. 102–103].

Жан Граньє відгукнувся на повість «Сторонній» листом до А. Камю від 19 квітня 1941 р., у якому відзначив вплив Ф. Кафки на загальну атмосферу повісті. На що адресат відповів у листі від 5 травня 1941 р., що він «навчався у Кафки духу, а не стилю» [27, с. 104]. Стиль Ф. Кафки і А. Камю різняться, але їх пов'язує манера представляти твір як притчу з укладеним у ньому глибоким сенсом; твори обох письменників мають філософську спрямованість.

У який момент А. Камю стає одержимий ідеєю зобразити думки і останні хвилини засудженого на смерть? Критики, як наприклад, Є. Кушкін [34, с. 44], стверджують, що подією, яка підштовхнула до неї, могла стати публічна кара француза Вейдмана, який скоїв кілька гучних убивств. 16 червня 1939 року він був обезголовлений на одній із площ Парижу на очах тисяч людей. Звісно, преса довго не могла забути цю подію, адже фотографами було зроблено безліч знімків, були присутніми чимало людей. Кара стала схожою на розважальну подію, а статті журналістів – на рекламу якості гільйотини. Усе це викликало гучний суспільний резонанс, навіть скандал. Після цієї кари смертні вирокі почали виконувати виключно за стінами в'язниць і без зайвих очей. А. Камю через три роки у своїй повісті «Сторонній» також показує, як судовий процес і вирок стають такою ж розвагою для натовпу. А той факт, що кара 1939 року вплинула на А. Камю, проявився у тому, що письменник не зміг забути цю подію, і через 8 років написав присвячений їй нарис «Роздуми над гільйотиною» (1957).

Однак слід відзначити, що інтерес до останніх думок засудженого на смертну кару виник у автора «Стороннього» раніше, ніж він міг стати глядачем публічного обезголовлювання. Ще в 1937-му році він робить нотатку – ідею для майбутнього твору: «Священник кожного дня провідує засудженого на смерть» [29, с. 27]. Письменнику було цікаво зобразити, які розмови служитель церкви може вести із засудженим, які почуття при цьому переживають обидва. Згідно із філософськими

поглядами А. Камю, передчуття швидкої смерті здатне лише посилити у засудженого екзистенціальний стан непричетності до оточуючого світу. В той час як священник, безумовно, повинен виконувати покладену на нього функцію – прийняти покаєння. Він пояснює засудженому, що його смерть повинна послугувати ідеалам добра, справедливості, до яких тому вже немає ніякого діла. Саме така картина постає у повісті А. Камю «Сторонній».

У літературознавстві превалує точка зору, що Мерсо – вигаданий персонаж. Тому в тексті відсутня деталізація його образу: портрет, звички, точні вказівки на вік, внаслідок чого героя можна віднести до різних поколінь (від 25 до 40 років). Це певним чином впливає на відчуття ірреальності того, що відбувається. Таке відчуття створюється також завдяки мотиву сну, який пронизує усю повість:

«Мене хилило на сон» [25, с. 33].

«Здається, я задрімав» [25, с. 34].

Байдужого Мерсо не вивело зі стану сну навіть скоєне ним убивство: «Спочатку я погано спав уночі, а вдень зовсім не лягав. Але поступово я став краще спати вночі і міг спати вдень. Зізнатися, в останні місяці я спав по шістнадцять-вісімнадцять годин на добу» [25, с. 83].

Ось як сам А. Камю описує свого героя: «Мимовільний убивця, засуджений за те, що не грає у гру оточуючих. У цьому сенсі він чужий суспільству, в якому живе. Він бродить збоку від інших околицями життя, приватного, усамітненого, чуттєвого. Він відмовляється брехати... Він говорить те, що є насправді, він уникає маскуванню, і от уже суспільство відчуває себе під загрозою» [30, с. 340].

І цей самий мотив гри з'являється в епізоді в залі суду, коли у Мерсо виникає відчуття, наче все це гра: «Спочатку я якось не ставився до слідчого поважно. Він говорив зі мною в кімнаті, де все було зачинено – і вікна, і двері. Горіла лише лампа на письмовому столі й

освітлювала крісло, в яке він мене посадив; сам же він залишався в затінку. Про такі прийомчики я вже читав у книжках, і все це здавалося мені грою» [25, с. 71].

А. Камю ставить свого героя в типову для екзистенціалістів «межову ситуацію», тобто в ситуацію вибору перед обличчям смерті, коли, згідно з екзистенціальною філософією, настає прозріння. Мерсо обирає свободу знати, що світ абсурдний. Відмовившись піти на компроміс, Мерсо приймає смерть.

Домінантною рисою образу Мерсо (і одночасно філософським висновком із нього) слугує мотив «байдужості» героя, який можна прочитати як свідомий його відхід від вибору, який йому доведеться зробити. Він стає «стороннім» по відношенню до самого буття. Перед ним проходять різні явища буття, які можуть спричинити певні дії героя. Але він до всього виявляється байдужим, тим самим не заглиблюючись в жодну з можливостей вибору:

«Я нічого не сказав, і він перепитав, чи хочу я бути його другом-товаришем. Я відповів, що мені байдуже...» [25, с. 49].

«Незабаром мене викликав хазяїн. <...> він хотів дізнатися, чи згоден я туди [у Париж] поїхати. Я відповів: – Атож, але мені, власне, все одно» [25, с. 58].

І мотив байдужості безпосередньо пов'язаний з однією з головних категорій екзистенціалізму – свободою. Так, А. Камю говорив: «Цей світ не має значення. І хто розуміє це, знаходить свободу» [30, с. 320]. М. Хайдеггер, а слідом за ним і А. Камю, вважали, що бути вільним, значить чинити не «як усі». Герой повісті «Сторонній» відповідає цим вимогам.

У повісті «Сторонній» митець виражає критичне ставлення до ідеї екзистенціальної свободи. Примушуючи свого героя вбивати іншу людину, він ставить його не просто поза суспільними канонами, але й поза самим життям, поза людьми. Поки Мерсо не скоює убивства, його

життя абсолютно не цікавило соціум, не мало ніякої загрози для нього. Суспільство здатне приймати героя таким, яким він є, до тих пір, поки Мерсо не зазіхає на права і життя іншої людини. Це стає першим обмежувачем свободи, але автор повісті «Сторонній» вказує і на інший.

«У людей є ілюзія, що вони вільні. У засуджених на смерть цієї ілюзії немає», – пише А. Камю у своєму щоденнику [29, с. 62]. Людина не може бути цілком незалежною хоча б тому, що є вибір, який зовсім їй не підвладний. Упродовж життя людям доступне право здійснити самогубство, але залишитися живими після смертної кари – людина не має можливості. І це друге обмеження свободи, на думку А. Камю.

Третій чинник, який впливає на свободу – політичні устої. Письменник відзначає у своєму щоденнику: «Політики не усвідомлюють, наскільки рівність ворожа свободі» [29, с. 87]. І ще один обмежуючий чинник – бажання людини вибудувувати відносини з оточуючими її людьми. «Свобода – це самотність», – пише А. Камю [29, с. 89].

В. Руднев у «Енциклопедичному словнику культури ХХ століття» відзначив: «А. Камю не засуджує і не виправдовує Стороннього. Ця людина зробила вибір у бік самотності і смерті в ім'я щирості і вираження власного «Я». Безрелігійність, відсутність любові робить позицію Мерсо безнадійно-трагічною» [49, с. 588].

Для розуміння думки автора, вкладеної в повість, важливою є передмова, написана А. Камю до американського видання. У ній автор вказує на те, що вважає свого героя, Мерсо, сильною особистістю, на відміну від критиків, які трактують зміст його повісті докорінно неправильно. Деякі читачі сприйняли його як людину неприкаяну й нікчемну, як непотріб. І, однак, «він відмовляється від брехні. Брехати – це не просто говорити те, чого не було насправді. Це також і головним чином – говорити більше, ніж було насправді, а в тому, що стосується людського серця, – говорити більше, ніж відчуваєш... Всупереч

видимості, Мерсо не хоче спрощувати життя. Він говорить те, що є насправді, він відмовляється від фальші...». І письменник робить висновок: «Не такої вже великої помилки припустяться ті, хто прочитає в «Сторонньому» історію людини, яка без будь-якої героїчної пози згоджується померти в ім'я істини» [25, с. 19].

Незабаром після виходу повісті та ознайомлення з першими відгуками критиків про неї, А. Камю позначив у своїх «Записниках», що поведінку Мерсо даремно пояснюють слабкістю характеру, не розуміючи, що це може бути, навпаки, ознакою сили. «Дурні, вони думають, що заперечення – свідчення безпорадності, а це свідомий вибір» [29, с. 101].

Головний герой повісті страждає через своє непорушне бажання в усьому дотримуватися правди. Він ризикує втратити коханку, коли прямо заявляє про те, що не кохає її, він ризикує бути оточеним докорами, коли не зображує скорботу на похороні матері, він ризикує не отримати помилування на суді, не зобразивши каяття у скоєному злочині. Врешті-решт така пристрасть залишатися абсолютно чесним приводить Мерсо до загибелі. Але для нього це не трагедія. Мерсо промовляє у фіналі повісті: «Так ніби недавній спалах гніву очистив мене від болю, позбавив надії і, споглядаючи це нічне небо, всіяне таємничими знаками і зірками, я вперше відкрив свою душу тихій байдужості світу. Я збагнув, який він подібний до мене, ніби мій брат, і тому я відчуваю – я був щасливий, я щасливий і зараз» [25, с. 116]. Але стан непричетності робить героя безмежно самотнім, і останні слова сповнені гіркої іронії: «Для повного завершення моєї долі, для того, щоб я відчув себе не таким самотнім, мені залишається побажати лише одного: хай у день моєї страти збереться багато глядачів – і хай вони зустрінуть мене криками ненависті» [25, с. 116].

А. Камю зазначає: «Його просять визнати, що він «кається у своєму злочині» – за загальноприйнятою формулою. А він відповідає,

що відчуває скоріше досаду, ніж каяття. Це уточнення коштує йому життя [31, с. 7].

Абсолютна чесність Мерсо стає на думку письменника його зброєю, незважаючи на те, що герой не ставить собі безпосередньою метою боротьбу із соціумом. Митець відзначає: «Без правди жити і відчувати – ніколи не отримати перемоги ні над собою, ні над світом» [31, с. 7]. Засуджений на смерть Мерсо не здається перед необхідністю прикидатися.

Валерій Єсипов, автор статті «Він твердіший свого каменю» порівнював Стороннього із Сізіфом із есе А. Камю «Міф про Сізіфа»: «Мерсо явився для того, щоб своєю байдужістю підкреслити казенну ритуальну брехню, яка пронизує благопристойне цивілізоване суспільство... Це виклик небу, усьому порядку, що втратив сенс» [17]. Промовистий заголовок статті виражає ставлення автора до Мерсо і Сізіфа як до сильних духом непохитних особистостей.

А. Камю наводить дивовижне порівняння: Мерсо схожий на Ісуса. Він пише: «Я намагався зобразити в особі свого героя єдиного Христа, якого ми заслуговуємо» [31, с. 8]. Тут не можна не згадати щоденниковий запис письменника 1939 р.: «На пляжі людина, яка розкинула руки, – розіп'ята на сонці» [29, с. 68]. Таким «розіп'ятим на сонці» стає головний герой повісті «Сторонній». Однак дослідниця Г. Ібатулліна не вважає правильним подібне трактування образу головного героя: «Історія Мерсо – не міф про нового Адама (і тим паче не міф про нового Христа). Інтерпретувати її таким чином – означає намагатися повернути назад сакральну-сміслову історію людства» [22, с. 70].

У передмові до американського видання «Стороннього» А. Камю пише: «Для мене Мерсо – <...> шанувальник сонця, що знищує будь-яку тінь. <...> Ним рухає жага абсолютної, незатьмареної правди» [31, с. 7]. У цих рядках міститься вказівка на силу, закладену в головному героєві

повісті «Сторонній» і одночасно вказівка на ще одного значимого у творі образу – на палюче алжирське сонце.

Виразно ще в «Записниках» проступають згадки про нього і його спопеляючу силу. Запис 1936-го року: «Спека на набережних – страшна, виснажлива, від неї перехоплює подих». Важкий запах гудрону дере горло. Занепад сил і бажання смерті» [29, с. 22]. Запис 1941 року: «У розпал спеки над гігантськими дюнами світ стискається і скорочується. Це спекотна кривава клітка. Він обмежений моїм тілом» [29, с. 92].

Короткий запис стає одним із ключів до розуміння повісті «Сторонній», А. Камю за вісім років до створення цього твору записує у своєму щоденнику всього два слова «Сонце і смерть» [29, с. 22]. Ці два слова лягають і основу імені головного героя: Meursault.

«Meurs» – є однією з форм (2 особа) дієслова «mourir» і перекладається, як «помри».

«Sault» – містить дуже давній корінь. «Сходить до праіндоєвр. *séhwl. Порівняйте форми: лит. saulė «сонце», латишськ. saule, давньо.- пруськ. saule, готськ. sauil «сонце», лат. sōl [53, с.110].

У повісті «Сторонній» палюче сонце, дійсно, несе смерть. Знаменною є зміна прізвища героя від «Щасливої смерті» до «Стороннього» (імена героїв обох творів перекладаються українською «Мерсо», але в їхньому французькому написанні є розбіжності). «У першому романі герой носить прізвище Мерсо (Mersault), тобто в його основі хлюпається море (mer), у «Сторонньому» прізвище Meursault обіцяє смерть, вона смертоносна (meurs – «помри»)), – відзначає дослідник творчості А. Камю В. Єрофєєв [16]. Якщо в романі «Щаслива смерть» образи моря і сонця зливаються в імені головного героя і стають символом його єднання з оточуючим світом, то у повісті «Сторонній» Камю переглядає свої погляди. Змінюючи всього пару літер в імені Мерсо, він змінює увесь його зміст. У «Сторонньому» сонячне світло уже не постає символом турботливого всесвіту. Навпаки, сонце (а

значить і уся природа) починає бачитись автору таким же байдужим, як і сама смерть.

Уперше алжирське сонце згадується не першій сторінці повісті і спочатку навіює на Мерсо лише дрімоту: «... від сліпучого сонця в небі мене зморило. Проспав майже до Маренго» [25, с. 30]. Але світило повільно підіймається, його вплив ми помічаємо по наростаючій: «Сонце вже підбилося вгору й припікало мені ноги» [25, с. 37]. Третя згадка цього джерела тепла і світла у повісті вже показує його руйнівну силу: «У небі сяяло сонце. Повітря важчало, починалася спека. <...> сяє сонце, тремтить марево, і весь краєвид здається жорстоким, гнітючим. <...> Дивно, як швидко підбивається вгору сонце. <...> Сонце розтопило асфальт» [25, с. 39–41]. Але добігає кінця перший день, і дія світила знову спускається по своїй параболі, слабшаючи. У першому і п'ятому розділі першої частини ми спостерігаємо повільно повзучий до своєї кульмінації графік руйнівної дії сонця. Але якщо на початку повісті сонячний удар стається у супутника Мерсо, Переза, і він втрачає свідомість, то в кінці першої частини сонце зводить з розуму самого головного героя.

У день скоєння головним героєм злочину, який став переломним моментом повісті, читач знову прослідковує поступове наростання руйнівного впливу світила. Поки воно не занадто високо, Мерсо гріється під його теплим промінням, сповнений «райським блаженством» [25, с. 64]. Але вже скоро ми читаємо: «Я ні про що не думав, чвалав, запаморочений і оспалий від пекучого сонця, що палило мою непокриту голову» [25, с. 66]. Світило починає згадуватися майже в кожному рядкові, ніби підкреслюючи, що герой не в змозі думати в цю хвилину ні про що інше. «Сонце пекло немилосердно», «Раймон віддав мені револьвера, метал сяйнув на сонці», «... під палючим сонцем. У голові в мене гуділо від спеки...», «...сонце так пекло, що важко було стовбичити під вогненним сліпучим дощем, що падав з неба»,

«...пурпурове роїння», «Спека давила на голову <...> лице обдавало жаром», «...сонце й хмільне запаморочення <...> Наче шаблі, різали мені очі сонячні блищики...», «ось уже дві години сонце не рухалося...», «...вогненний пляж, тремтливе від спеки повітря», «Я більше не міг стерпіти спеку...», «Сонце сяйнуло на криці», «Як ніби розверзлося небо і линув вогненний дощ» [25, с. 67–70]. Проте на шляху до омріяної тіні і прохолоди води стає араб з ножом у руці. Вбивство відбувається неусвідомлено, наче у маренні; Мерсо стріляє. Для головного героя немає системи пріоритетів, для нього все у житті рівнозначно і однаково безглуздо, тому вбивство не здається йому чимось надзвичайним; Мерсо не аморальний, він поза мораллю.

Палюче сонце опосередковано стає винуватцем злочину. Вказівку на це можна прочитати в імені головного героя. Треба відзначити, що розпечене світило – це єдине, що викликає у героєві хоча б якийсь емоційний відгук. Мерсо страждає від спеки, в цьому проявляється ілюстрація неможливості втілення в реальності екзистенціального поняття про повне «злиття» людини зі світом природи.

Категорії абсурдності існування у творі «Сторонній» відведена головна роль. Нею пронизана уся повість. Абсурдним є вже перше речення: «Сьогодні не стало нені. А може, вчора, не знаю» [25, с. 30].

Абсурдним є і суд над Мерсо: героя судять не за вбивство, а за те, що він не плакав на похороні матері. І, крім Мерсо, це усвідомлює лише його адвокат: «Та що ж це таке! В чому звинувачують підсудного? В тому, що він убив людину, чи в тому, що він поховав матір?» [25, с. 97]. Суд над Мерсо – доказ ірреальності того, що відбувається. Те, що його судять за поведінку на похороні матері, суперечить не лише юридичним законам, але й правам людини та елементарному здоровому глузду. Тим не менш, до даних обставин звертається не тільки прокурор, але і адвокат (наприклад, у епізоді, коли він просить присяжних урахувати, що саме сторож запропонував каву).

Поведінка судового апарату в особі слідчого, прокурора, судді, адвоката, присяжних і глядачів суду з боку виглядає абсурдною. «Аргументація і захист головного героя Мерсо, і його обвинувачів багато в чому вибудовується не стільки на аналізі скоєного ним злочину – убивства араба, – як на спробах відтворити його «загальний» морально-етичний вигляд», – справедливо зазначає дослідниця Є. Івуніна [23, с. 171].

Суд розпочинає обвинувальну промову з опису похорону матері Мерсо, де він проявив бездушність. Адвокат також впевнений, що саме цей факт є одним із ключових у цьому судовому розгляді: «...це дуже важлива обставина. Вона буде вагомим доказом для обвинувачення, якщо я нічого не зможу відповісти» [25, с. 72]. Прокурор прохає охарактеризувати героя директора притулку, який зовсім не знає Мерсо. Але той впевнений, що бачив головне, адже саме в цьому притулку померла мати обвинувачуваного. Відзначені свідком деталі стають ледь не головними у ході розслідування: Мерсо «не захотів подивитися на свою покійну матір, не пролив ні сльозинки і поїхав одразу ж після похорону, не провівши ні хвилини й не посумувавши біля її могили» [25, с. 72]. Сторож продовжує промову, розпочату директором, доповнюючи образ Мерсо яскравими деталями: підсудний спокійно виспався біля труни матері, багато палив і просив заварити йому каву з молоком. Особливо комічним у низці цих свідчень виглядає те, що ніхто не розшукував свідків самого вбивства.

Насправді ж настільки непрофесійна поведінка прокурора і адвоката пояснюється тим, що вони взагалі-то не зацікавлені з'ясувати провину підсудного. Кожен з них думає лише про те, що саме їм може принести виграна справа.

Не кращою є поведінка слідчого: «Несподівано він підхопився, сягнистими кроками пройшов через увесь кабінет до картотеки і висунув шухляду. Дістав звідти срібне розп'яття і <...> тремтливим голосом

вигукнув: – Чи знаєте ви, хто це?» [25, с. 75]. Слідчий у повісті постає людиною, яка «у Бога вірить, на його переконання, нема такого гріха, якого б Господь не простив, але грішник мусить щиро покаятися і стати душею як дитина – чистий і готовий усе сприйняти» [25, с. 75]. Насправді ж цей факт вказує на те, що і слідчий переслідує лише свою егоїстичну ціль – бажання зіграти роль проповідника, володаря людських душ, направника на шлях істинний. В той час як віра слідчого по суті своїй брехлива і не настільки вже й міцна. Йому важливо вивідати у Мерсо, чи вірить він у Бога. Відповідь «ні» його шокує. Спокій підсудного виводить слідчого із себе, а той факт, що довести існування Господа не видається можливим – майже доводить до відчаю. Його єдиним аргументом стає фраза: «Усі люди вірять у Бога!» Все більше втрачаючи терпіння, слідчий вигукує, що якщо він буде змушений в цьому засумніватися, усе його життя втратить глузд: «Невже ви хочете, щоб моє життя не мало глузду?» [25, с. 75]. Мерсо у своєму мисленні та поведінці виявляється загрозою усього їхнього існування.

Раніше вже було зазначено, що ще гірше поведуться присяжні та гості суду. Для них винесення вироку – не більше ніж розважальний захід, можливість поспілкуватися та обговорити гострі соціальні питання.

Пізніше у листі до Греньє, А. Камю написав: «Я запитував себе: а чи варто взагалі брати тему судового процесу? Але мова йшла про добре відомий мені бік життя, про досвід, який я сам переживав (ви знаєте, що мені доводилося бути присутнім на багатьох процесах). Я не міг відмовитися від цієї теми, замінивши її якоюсь конструкцією, в якій не був би задіяний мій життєвий досвід» [цит. за 55, с. 175].

А. Камю помічав, що багатьох письменників цікавить тема абсурдності судового процесу. Він робить у своєму щоденнику нотатку: «Потяг деяких умів до судочинства та його абсурдного функціонування.

Жід, Достоевський, Бальзак, Кафка, Мальро, Мелвілл та ін. Шукати пояснення» [29, с. 64].

Повість «Сторонній» також ілюструє, наскільки безглуздими, абсурдними можуть бути причини, що штовхають людину на скоєння злочину. Наскільки може впливати певний збіг обставин, фатум.

Відчуття абсурду у відношенні до оточуючого світу А. Камю пов'язує, перш за все, з тим, що світ для нього не пізнаваний. Скільки не вивчай найменші подробиці його влаштування, світ по своїй суті залишається цілковитою загадкою; більше того, світ байдужий до людини. За спостереженнями письменника, у всесвіті діють закони природи, і вони не мають нічого спільного з людськими уявленнями про справедливість, гуманність та інші етичні цінності. Устрій суспільства з його надуманими правилами, традиціями, загальноприйнятим способом мислення – абсурдний, оскільки найчастіше є чистим лицемірством, вихолощеною формою. З іронією А. Камю ілюструє цю ілюзорність соціальних устоїв у передмові до американського видання повісті «Сторонній»: «У нашому суспільстві всяка людина, яка на плаче на похороні матері, ризикує бути засудженою до смертної кари» [31, с. 7].

Як же повинна поводитись людина, яка усвідомила абсурдність оточуючого світу? На думку письменника, особистість вільна у своєму ключовому виборі: жити чи не жити. З питання про можливе самогубство А. Камю починає своє есе «Міф про Сізіфа». Митець вважає, що усвідомлення своєї смертності робить людину сміливою і вільною у виборі життєвого шляху. Вона може обрати долю актора: «Переїнятися усіма долями, пережити їх самому в їх несхожості» [29, с. 86]. Людина може присвятити себе захопленню любові, подібно Дон Жуану, або досягнути будь-яких звершень, отримати будь-які перемоги. Жоден зі шляхів у цьому випадку не буде більш правильним за інші. Головне, що дає усвідомлення абсурду життя – це необхідність дотримуватися суспільно-прийнятих сценаріїв долі людини.

Головний герой повісті, Мерсо, – «людина абсурду», але він не хоче вибрати ніякої ролі. Він просто живе, існує «тут і зараз». Він є ніби ілюстрацією особистості, яка відображає усі ключові пункти філософії атеїстичного екзистенціалізму. Читач отримує можливість прослідкувати, що за А. Камю людину з подібними переконаннями може очікувати лише відчуження від суспільства або смерть. Поступове наближення Мерсо до фізичної смерті, тобто до смертного вироку, супроводжується усе більшим внутрішнім відстороненням від оточуючого абсурдного світу. За слідством у власній справі, за судом над самим собою він тепер спостерігає збоку як за цікавим спектаклем: «Навіть трохи цікаво; адже зроду не бував на судових розглядах – не траплялося» [25, с. 85]. Промови прокурора і адвоката Мерсо описує з неприхованою іронією і зовсім відсторонено: «Послухати, що про тебе кажуть, цікаво, навіть коли сидиш на лаві підсудних. І в обвинувальній промові прокурора, і в захисному слові адвоката про мене говорилося чимало, і, може, більше про мене самого, ніж про мій злочин. І чи так уже різнилися одна від одної промови обвинувача і захисника? Адвокат здіймав руки до неба і, визнаючи мене винним, запевняв, що я заслуговую бодай пом'якшеної кари. Прокурор поривав руки до публіки і громив мою провинність, заперечуючи, що я заслуговую бодай найменшої поблажливості. І попри те, що я міг нашкодити собі, мені так і кортіло втрутитися, тоді адвокат казав мені: «Мовчіть, для вас же буде краще» [25, с. 98].

Серед усього іншого прокурор розмірковував про душу і серце підсудного. Він говорив, що душа у Мерсо пустинна, а скоріше за все її у нього взагалі немає, що для нього немає нічого людського, і моральні принципи, які відгороджують людське серце від пороків, йому недоступні. Також прокурор стверджував, що в серці обвинувачуваного – порожнеча: «...така порожнеча серця, яку ми виявили у цього чоловіка, стає проваллям, згубним для людського суспільства» [25, с.

100]. І в серці героя-оповідача дійсно – порожнеча: він просто не може тепер відчувати ні співчуття, ні докорів сумління, ні навіть страху за власне життя. І прокурор має рацію, у душі Мерсо – пустеля, яка загрожує існуванню світу непорушних для більшості людей цінностей. І, виносячи Мерсо смертний вирок, судді ніби захищають самі себе від страшного прозріння і втрати сенсу власного життя.

Як зауважує дослідниця І. Девдюк, «Сторонній не має власної програми, його життям керує випадок, адже він є породженням та реальним втіленням абсурдного буття, яке позбавлене логіки. Проте справді абсурдною людиною, як її розумів Камю («Людина абсурду починається там, де закінчується людина, яка плекає надії»), Мерсо стає лише напередодні страти. Усвідомлення та прийняття факту неминучої смерті остаточно позбавляє його надій, робить вільним, породжує протест. І лише у цей момент він по-справжньому оцінює життя» [12, с. 82]. Свій смертний вирок Мерсо зустрічає спокійно – він до нього готовий як до однієї із багатьох випадковостей абсурдного світу. І лише після винесення вироку героя-оповідача бентежить невідворотність, яка відкрилася: світ абсурду, світ нескінченної низки випадковостей тепер змінився перед очами Мерсо світом залізної зумовленості: «Хоч би як бажав, я не міг примиритися з цією нахабною неминучістю. Адже існувала така безглузда невідповідність між вирок, що її обумовлював, і невідворотним наближенням її від тої миті, коли вирок оголосили. Те, що вирок зачитано не о п'ятій годині вечора, а о восьмій, що він міг бути зовсім інший, що його ухвалили піддатливі, догідливі люди та ще приплутали до нього французький народ (а чого не німецький чи китайський?) – все це, по-моєму, робило такий присуд якимсь несерйозним. А проте я не міг не визнати, що від цієї миті, як його ухвалено, його дія стала такою ж відчутною і безсумнівною, як стіна, до якої я оце притискався всім тілом» [25, с. 106]. Але поступово Мерсо вдається і цю зумовленість включити в оточуючу його картину

абсурдного світу, в якому для нього тепер є об'єктивна істина: «Я впевнений, що живу і що скоро прийде до мене смерть. Атож, ось тільки в цьому я впевнений. Але принаймні цієї істини мене ніхто не позбавить» [25, с. 115].

Ідея абсурду розкривається у повісті також і через синтаксичні та композиційні особливості тексту. У «Сторонньому» В. Єрофєєв бачить «сокровенне протиріччя між обраною формою оповіді та характером оповідача. Оповідь від першої особи змушує героя зайняти активну позицію в оцінці подій, які відбуваються, хоча б при відборі та подачі фактів. Камю ж, за його власними словами, намагався створити персонажа, який лише відповідає на питання, тобто який тільки тоді займає активну позицію і робить вибір, коли до цього його підштовхують зовнішні, чужі йому сили» [16]. Натомість дослідник І. Рикун стверджує: «Абсурдна естетика «Стороннього» базується на принципі «відстороненої» дескриптивності, побудованої, у свою чергу, на фрагментарності, навмисній лаконічності синтаксичних конструкцій, монтажі різних часових планів, оповіді від першої особи. Оповідь від першої особи, традиційно пов'язана з жанрами психологічної прози, за задумом Камю отримує яскравий «антипсихологічний» характер. Суб'єктивність оповідача не передбачає надзвичайної глибини душевних хвилювань і виливається в об'єктивне, вільне від індивідуально-особистісних характеристик світосприйняття. Під виглядом оповіді від першої особи перед читачем постає досвід об'єктивності та відстороненості спостерігача абсурдного світу. «Сторонній», виходячи з цього, є слово абсурдної людини про себе і про світ. Можливість почути це слово з'являється при декодуванні напруженого авторського підтексту» [48, с. 2].

Твір складається з двох протиставлених одна одній частин. Ці частини розділені між собою смертю араба, а облямовуються двома

іншими смертями: матері Мерсо і самого героя, які створюють кільцеву композицію.

У першій частині ми спостерігаємо за життям Мерсо, героя, який постійно перебуває «тут і тепер» і є істинним носієм екзистенціального мислення. Його життя абсурдне з точки зору звичайних людей: відразу після похорону матері він віддається любовним утіхам, відмовляється від підвищення на службі, погоджується одружитися з жінкою, яку не кохає. Він приймає все, що підносить йому доля, керуючись лише внутрішніми пориваннями душі. Подією, яка змінила плин життя Мерсо, стало вбивство араба.

У другій частині перед читачем у повному обсязі розкривається абсурд суспільний. Соціум у повісті постає суцільно просоченим фальшем. Суд цікавить не справедливість, а егоїстичне досягнення особистої мети (так, наприклад, прокурор, стурбований лише тим, що вигравши справу, він зміцнить своє положення на посаді) чи просто розвага: «І тоді я помітив, що всі в залі шукали й гукали знайомих, правили теревені, ніби в клубі, де приємно буває зустрітися з людьми свого кола» [25, с. 86]. Засуджений до смертної кари стає лише частиною вистави.

«Камю вказував сам на подвійний – метафізичний і соціальний – сенс роману «Сторонній». Світ першої частини роману – утопія раннього Камю, його консервативно-романтична ілюзія. Мерсо не бажає жити у суспільстві, де панує неприродна мораль, він намагається створити оазис природного існування, де людина залишиться наодинці з красою і зі своїми інстинктами. У вирішальний момент, коли відбулося вбивство, були тільки «море, пісок і сонце» – все ж інше стало неважливим, неважливо було стріляти чи не стріляти. Убивство людини стало нічого не значущим фактом у «природній» моральній системі роману «Сторонній». Утопія Камю різко зіштовхнулася не лише з даним, буржуазним суспільством – вона наштовхнулася на факт

існування інших людей, на їхнє право жити. Мерсо – жертва метафізики, жертва зловісної концепції, згідно з якою єдиною істиною є істина невідвортної смерті» [1, с. 517].

Ті питання, які були поставлені в есе «Міф про Сізіфа» А. Камю, в повісті «Сторонній» отримують можливі варіанти відповіді, вплітаються в канву сюжету. Зрозуміти ідею автора допомагає запис, зроблений через рік після написання історії про Мерсо: «Абсурд дійсно позбавлений логіки. Тому на ньому дійсно неможливо будувати життя» [29, с. 129].

Не можна не погодитись із твердженням І. Рикуня: «Важливо, що «Сторонній» став не тільки абсурдним романом, але й романом про абсурд, який не тільки відтворював його, але й заперечував – головним чином у соціальній сфері буття. Гостра антисоціальна спрямованість «Стороннього», втілена в надзвичайно сатиричних образах слуг закону, стала черговим слідством філософської концепції абсурду: висунувши ідею «негріховності» людини, Камю проголосив злом все, що їй протистоїть. Умоглядність подібної інсталяції в межах світоглядного конфлікту очевидна» [48, с. 3]. У світлі цих слів стає зрозумілим фінал твору, причини тих подій, які розгортаються в тексті, а також той факт, що автор не дає можливості Мерсо уникнути смертної кари. Отже, А. Камю вказує, що людям, на кшталт його героя, не буде місця у світі, вони заздалегідь приречені.

2.2 Вирішення проблеми вибору у романі «Чума»: гуманістичний аспект

Однією із наскрізних тем у філософії А. Камю є проблема екзистенціального вибору. Вибір як універсальний феномен людського буття розглядається митцем не стільки як інтелектуальна задача, а як проблема морально-етичного і соціального характеру. На перший план

його розуміння виходить позараціональний підхід до вибору як до безпосереднього переживання людиною «буття-у-світі» в актах піклування, страху, тривоги, любові, ненависті, рішучості, каяття, відчаю, надії. У контексті ідей А. Камю вибір, виступаючи неминучою складовою «межової» ситуації, не зводиться виключно до процесів оцінки та зважування нових, із самого початку відсутніх життєвизначальних можливостей. Як стверджує дослідниця С. Демидова, «вибір «бути чи не бути» ставить людину на межу між «справжнім» буттям і буттям «несправжнім», дозволяючи їй тим самим здійснити свою істинну свободу і досягнути себе як «наповнену сенсом» екзистенцію (А. Ленгле) чи залишитися зануреним у «Ман» – безлике та безособове «Ніщо» буденності (М. Хайдеггер) [13, с. 127–128].

Конструюючи за допомогою індивідуального самовизначення свою екзистенціальну ідентичність, своє «Я», суб'єкт вступає у відносини зі світом, коли «потрібно вибирати між спостереженням та дією. Це і називається стати людиною» [цит. за 13, с. 128]. Разом з тим кожне твердження «власної можливості буття», як «можливість можливості» (Н. Аббаньяно), породжує відповідальність особистості за «обрані наслідки» [цит. за 13, с. 128]. Будь-який вибір «або-або» чи відмова від нього змінює в тій чи іншій мірі «образ світу», що постає лише в якості «суми можливостей» (Х. Ортега-і-Гассет). При цьому людське існування не визначається цілком тотальним внутрішнім вибором «Бути – значить обирати себе» [цит. за 13, с. 128], нічим зовні не обумовленим і залежним лише від почуттів і бажань. Екзистенціальна установка «людина створює себе сама, немає ніяких попередньо заданих моральних цінностей» (Ж.-П. Сартр) для А. Камю з'явилася апологією вседозволеності, оскільки «сенс життя завжди передбачає шкалу цінностей» [цит. за 13, с. 128]. Проблему «морального вибору» уже зрілий А. Камю буде безпосередньо пов'язувати з пошуками моральних

підстав гуманістичної світської моралі, на основі якої можуть бути створені універсальні загальнолюдські цінності, суспільство, культура.

Філософське вирішення проблеми екзистенціального вибору людиною, знайшло своє різностороннє відображення у різнопланових творах А. Камю, як «Сторонній», «Міф про Сізіфа», «Калігула», «Чума», «Падіння», «Бунтуюча людина», «Щаслива смерть» та ін. Людське буття моделюється в них мислителем в умовно конституюваних «межових» ситуаціях, які задають онтологічні перспективи вирішення концептуальних опозицій «життя» – «смерть», «добро» – «зло», «свобода» – «необхідність», «істина» – «брехня», і моральну можливість екзистенціального вибору між відчуженим («несправжнім») існуванням та істинним («справжнім») буттям. Саме проблема вибору, яку А. Камю поставив у центр свого філософствування про світ і людину, виявиться основою усіх етапів його художньо-філософської творчості.

Найбільш складно й багатогранно проблема вибору представлена у романі-притчі А. Камю «Чума». «Це один із найбільш світлих творів післявоєнного періоду, в ньому є риси «оптимістичної трагедії» – так вважає дослідник В. Єрофєєв [56, с. 58]. На його думку, це твердження – не парадокс, незважаючи на його парадоксальну видимість, яка виникає завдяки тому, що зміст роману-хроніки складає скрупульозний опис епідемії жахливої хвороби, яка розорила місто Оран в 194... році і забрала тисячі життів його мешканців, що вже є гнітючою картиною. Парадоксу немає, тому що через усі страждання та жахіття епідемії автор хроніки доніс до читача приємну звістку, і вона тріумфує над трагедією, прокладаючи шлях вірі в духовні сили людини сучасної цивілізації, яка під дією філософії скептицизму готова була вже остаточно зневіритися у собі. «Чарівність надії, теплим світлом якої пронизана «Чума», полягає головним чином у тому, що ця надія не була народжена ні в екстатичному приливі риторичного натхнення, ні в пароксизмі страху перед прийдешніми долями людства (в результаті

чого надія була б захисною реакцією, вольовим актом «стрибка», який настільки рішуче відкинув автор «Міфа про Сізіфа»), а впливала ніби сама собою із реального досвіду трагічної буденності окупації» [56, с. 59]. Природність світлого начала, яка надала книзі правдиву оптимістичну налаштованість, якої жадав післявоєнний читач, який нагадує у цьому сенсі сартрівського Рокантена (з роману «Нудота»), втомленого в кінцевому рахунку від «нудоти», безперечно сприяла великому успіхові роману.

А. Камю показав у романі, що на світі існують речі і положення, які викликають у душі людини могутній стихійний процес, який, між іншим, був би малоцікавим, якщо б зводився лише до захисту індивідуальних прав та інтересів, але який тим і вражаючий, що виникає із відмови бути байдужим свідком чужого нещастя. Ідея людської солідарності стара як світ, але важливо те, в якому культурно-історичному контексті вона була висловлена.

З великим ентузіазмом А. Камю сповістив у «Чумі» про те, що для людей існують надіндивідуальні цінності уже в силу того, що вони люди. Не можна не визнати, що «великим відкриттям «Чуми», – як писав провідний французький дослідник творчості А. Камю Р. Гійє, – є відкриття існування людської природи» [цит. за 56, с. 59].

З почуттям радісного подиву герої «Чуми» пізнають закони людської сутності. У цьому відношенні особливо цікавим є паризький журналіст Рамбер, який застряг випадково в зачумленому Орані і в перші тижні чуми робив усе, щоб усіма способами вирватися з міста для того, щоб возз'єднатися з коханою жінкою. Своє вимушене перебування у карантинному місті чоловік спочатку розглядає як полон: він не місцевий, він внутрішньо відбивається від передбачення доктора Ріє: «Від певної миті, на жаль, ви теж станете місцевим» [25, с. 185]. Спочатку, в очікуванні можливості виїхати, він скоріше з нудьги вступає в дружину по боротьбі з епідемією, втягується в роботу – і не помічає, як

поступово також стає «місцевим», як «чужа» чума поступово стає «його» чумою. Усвідомлює він свою невідривність від зачумленого міста лише в той момент, коли у нього з'являється можливість вирватися. І він раптом робить вибір – залишитися, бо розуміє, що він «теж тутешній» і що «ця історія стосується однаково нас усіх». А єдиний до того сенс життя відступає на другий план, тому що «соромно бути щасливим одному» [25, с. 285]. Дізнавшись про рішення Рамбера, лікар Ріє запитує здивовано: «Хіба є на світі бодай що-небудь, ради чого можна зректися того, що любиш? Однак я теж зрікся, сам не знаючи чому» [25, с. 285–286].

Зображення образу доктора Ріє та його життєвого вибору займає центральне місце у романі. У творі лікар є одним із оповідачів, саме його очима читач спостерігає за тим, що відбувається. Ріє походить із робітничої родини, його дружина тяжко хвора, він старанно виконує свої обов'язки лікаря. Коли у місто приходять чума, читачеві зрозуміло, який вибір зробить Ріє. Точніше він навіть не стоїть перед вибором: боротися чи ні. Його позиція однозначна й непохитна. Навіть розуміючи своє безсилля перед жахливою епідемією, складність, а можливо, навіть безплідність боротьби, він не здається й витримує це протистояння до кінця. Це людина, яка здатна на самопожертву, але яка не вважає виконання своїх безпосередніх обов'язків чимось героїчним.

Про свою професію Бернар Ріє висловлюється таким чином: «Коли я ще тільки починав, то діяв, сказати б, абстраговано, бо так мені було потрібно, бо лікарський фах не гірший за інші, бо багато молодиків до нього рвуться. Можливо, ще й тому, що мені, синові робітника, він давався важко. А потім довелося бачити, як умирають. Чи знаєте ви, що є люди, які не бажають умирати? Сподіваюся, ви не чули, як голосить жінка перед смертю: «Ні, ні, ніколи!» А я чув. І тоді вже зрозумів, що не зможу до цього звикнути. Я був ще безвусий, і я переніс свою огиду на світовий лад як такий. З часом я став скромніший. Але так і не зміг

звикнути до видовиська смерті. Я більше й сам нічого не знаю» [25, с. 219]. Ріє спустошений, кожного дня він бачить муки заражених чумою людей, почуття безпорадності пригнічує його.

Лікар усвідомлював, що йому не під силу побороти чуму, як і не подолати абсурдність світу, однак, зміст власного існування і життя інших людей вбачав у тому, щоб не відступати перед натиском безглуздя, не стати підвладним йому, разом протистояти йому і хоча б у цій ідеї людської солідарності віднайти сенс, який виправдає особисте буття кожного: «Так от, оскільки світовий лад визначається смертю, можливо, для Господа Бога взагалі краще, щоб у нього не вірили і щосили боролися проти смерті, не підводячи очей до небес, де він так уперто мовчить» [25, с. 270]. Обов'язок кожного з нас в тому, щоб покладатися на власні сили, мужньо боротися проти смерті, розраховуючи виключно на свої можливості. В цьому Ріє вбачає сенс людського існування. Відданий гуманістичним поглядам, доктор Ріє не порушує своїх лікарських зобов'язань, рятуючи хворих від безпощадної хвороби, часто нехтуючи власною безпекою. Концепція особистості головного героя роману, доктора Ріє, є провідною, він не опускає руки перед обличчям смерті, а робить все можливе задля боротьби. Камю показує справжнього екзистенціального героя, який знаходить сенс власного існування у критичній ситуації між життям та смертю.

Інший герой роману – Тарру, неодноразово у своєму житті поставав перед проблемою вибору. Син прокурора, він відрікається від благополуччя, сімейного затишку, чудової кар'єри заради пошуку правди й справедливості. Спочатку він активно втручався в політику, і «не було такої країни в Європі», де б він не брався за зброю на захист знедолених: «Я думав, що те саме суспільство, де я живу, ґрунтується на смертних присудах, отже, борючись проти нього, я борюся з убивством» [25, с. 321]. Але, приєднавшись до революціонерів і втягнувшись у громадянську війну, Тарру стикається з невблаганною жорстокістю.

Одного разу йому довелося бути присутнім під час розстрілу контрреволюціонера. «Ось тоді я й зрозумів, що я принаймні протягом усіх цих довгих літ як був, так і зостався зачумленим, а сам відчайдушно вірив, ніби саме із чумою і борюся. Зрозумів, хай не безпосередньо, але я засудив на смерть тисячі людей, що я навіть сам сприяв тим смертям, схвалюючи дії і принципи, які неминуче тягли їх за собою» [25, с. 322]. Він запитує себе: «Коли поступитися бодай раз, то де межа?» [25, с. 322]. «Даремно товариші приводили йому докази на підтвердження права вчорашніх знедолених відповідати насильством на насильство. Він задавався питанням: чи можна покласти на лукавий розум, здатний виправдати що завгодно, на людські спроби розрізнити в житті і в історії, де добро і де зло? А якщо так, то чи припустимо в ім'я яких би то не було благ, нехай найбезкорисливіших, розумних і справедливих, переступити біблійну заповідь «не убий!»? Муки ураженої совісті врешті-решт підвели Тарру до беззастережного «ні», він навідріз відмовився вникати в різні цілі винищуючих один одного станів і в залежності від цього приймати або відкидати крайні засоби, що служать їх досягненню. Прекрасно розуміючи, що це прирікає його на відлюдництво, він заборонив собі, як підступну спокусу, спроби поєднати сповідувані ним цінності і заборони з соціально-історичним знанням, яке самі поняття боргу, справедливості розкриває як етико-громадські, а не самодостатні моралістичні» [5, с. 28].

Ставши свідком жахливої епідемії й поведінки людей, що потрапляють в критичну ситуацію, Тарру з'ясовує для себе, що «кожний носить її, чуму, у собі», і ніхто не може зробити й кроку, не ризикуючи приректи ближнього на загибель. Тому «здоров'я, непідкупність, чистота – усе це продукт волі, волі, що не повинна давати собі перепочинку», – такого висновку доходить Жан Тарру, який разом із лікарем Ріє виконує роль оповідача [25, с. 322–323].

Тарру одного разу робить зізнання про свій потяг до «святості», говорячи, що єдина конкретна проблема, яку він тепер знає, полягає у тому «чи можна стати святим без Бога» [25, с. 325]. Праведник, на відміну від своїх рядових одновірців, намагається бути уособленням, по можливості чистим і закінченим втіленням віри. Однак, навіть доктор, який шанобливо слухає сповіді свого друга, все-таки відчуває потребу обережно відхреститися: «...я позбавлений смаку до героїства і святості. Єдине, що мені важливо, – це бути людиною» [25, с. 326]. Примітне зауваження, адже відкриває завісу над походженням помислів його співрозмовника про «святість». Ріє – лікар, а хвороба не залишає місця для сумнівів, це ворог беззаперечний, заради його знищення всі засоби допустимі, і тут все зрозуміло. Інша річ Тарру: за плечима у нього поневіряння по містах і селах, він зіткнувся зі смертю, яку несе не мікроб, а людина. «Люди ж, коли вони запекло ворогують один з одним на теренах історії, виходять з тих чи інших ідей про благо і борг, з переваги того чи іншого табору, зі знання щодо правоти одних і неправоти інших, яке вважають безсумнівним. Вчинок історичний, та нерідко і життєвий, отримує чималу частку свого значення, заряд добра і зла, від магнітного поля обставин. У потоці дійсного життя доводиться включати сповідання найпростіших заповітів моралі в далеко не однозначні ряди уявлень про цілі, зміст і ціну справи, яку робимо, кожен раз заново шукати відповідну міру співвідношення добра і користі. І ця міра завжди є величиною заздалегідь невідомою, а найменша неточність під час чергової спроби її намацати жорстоко мстить за себе в майбутньому. Крен в один бік – і благі наміри мостять дорогу в пекло, крен в інший – і бешкетує езуїтство «рубки лісу», незважаючи на «тріски» [5, с. 24].

Перед таким от важким завданням опинився одного разу «блудний син» і політик Тарру. До нього його підвело милосердя, обурене тим, що зневажається заповідь «не убий!». Однак він не просто приватний лікар,

який має справу з фізичною недугою, зцілювати від якої наказує совість, – він зіткнувся з недугами історичними. Історичні ж зусилля позбутися їх задають милосердя свої межі, беруть його під свою опіку, а часом і змушують до нав'язаної жорстокості. І тоді, вражений цим протиріччям, «Тарру пробує безмежно поширити на будь-який з можливих вчинків найсуворіший ригоризм милосердя. Неухильно дотримуючись заповіді «не убий!», він намірився врятувати хоча б власну душу і причаститися, можливо, до лику «праведних без Бога» – цих «святих» моралістичного гуманізму [5, с. 29].

Відповідно до екзистенціальної концепції людини, саме в безплідній боротьбі з чумою герої роману проявляють свою індивідуальність, своє «Я», саме в боротьбі з чумою вони виправдовують своє існування, подібно тому ж Сізіфові, який, приречений на вічну та безплідну працю, все одно продовжував котити камінь на гору, роблячи щоразу після чергової невдачі новий вільний вибір на користь продовження роботи. Так само роблять вільний та усвідомлений вибір на користь супротиву чумі і доктор Ріє, і журналіст Рамбер, і Тарру.

Епідемія не лише ставить людей перед моральним вибором, але й ставить перед ними моральні питання, примушує переглянути колишні погляди на життя. Один із мешканців Орану, священник-ортодокс Панлю спочатку трактує чуму як справедливу божу кару: «Братове мої, вас спостигла біда, ви самі накликали її, братове <...> Якщо нині чума торкнулася вас, отже, прийшла пора схаменутися. Праведним нічого боятися, але грішникам випадає воістину тремтіти. На безмежному току Всесвіту невблаганний ціп молотитиме збіжжя людське, поки відокремить зерно від полови. І ми побачимо більше полови, ніж зерна, більше кликаних, аніж обраних, і не Господь побажав цього лиха. Довго, надто довго світ сей мирився зі злом, надто довго сподівався на милосердя Боже. Досить було покаятися в гріхах своїх, і все ставало нам

дозволеним. І кожен сміливо каявся в прогріхах своїх. Але настане пора – і осудять його. А поки найлегше жити як живеться, Бог, мовляв, усе простить. Так ось, далі так тривати не може! Господь, який довго схиляв до жителів міста свій милосердний Лик, втомився чекати. Ошуканий у своїй одвічній надії, він відвертає свій погляд від нас. І от, позбавлені Божественного світила, ми надовго поринули у морок чуми» [25, с. 193]. Цей погляд органічно витікає із тих, які вже раніше склалися у священника. Але, дивлячись на дітей, які помирають, яким немає за що відповідати, він уже не може з колишньою впевненістю у власній правоті спростувати слова доктора Ріє, який у відчаї вигукує у відповідь на слова священника про любов навіть до Бога, який убиває: «Ні, панотче... У мене особисто інше уявлення про любов. І навіть на смертній постелі я не прийму цей світ Божий, де мордують дітей» [25, с. 293]. Тепер і раніше грізний глашатай справедливого божого гніву внутрішньо змінюється, приймаючи у своє серце і раніше ворожу йому правду і пробачаючи доктору Ріє слова, які раніше здалися б йому блюзнірськими. Тепер він, аж ніяк не погоджуючись із цими словами, тим не менш готовий примиритися з богоборцем, який рятує дітей: «Ми разом працюємо заради того, що нас об'єднує, і це поза межами блюзнірства й молитви! Тільки одне це й важливо» [25, с. 293].

Тож, чума стає у художньому світі роману А. Камю зброєю очищаючого випробування. Вона очищує душі від метушні, миттєвого, незначного, вона виявляє справжню сутність людей, вона, врешті-решт, перевіряє життєздатність усіляких поглядів на світ, людей, концепції: не випадково явно симпатичний письменникові герой доктор Ріє у відповідь на міркування іншого героя роману про «позитивні сторони» чуми заявляє: «Можливо, дехто й стане кращим. Але ж коли бачиш, скільки біди й горя приносить чума, треба бути божевільним сліпцем або просто негідником, аби примиритися з чумою» [25, с. 218]. Позиція А. Камю однозначна: у боротьбі зі злом людина може змінюватися на

краще, навіть робити незнані їй до цього часу духовні злети, але зло від цього не перестає бути злом і виправдовувати його – аморально. Це – один зі стійких моральних імперативів. Страждання може очищувати – але аморально бажати комусь такого очищення. І чума в художньому світі роману А. Камю не виправдовується на тій підставі, що вона може змінити когось на краще.

2.3 Своєрідність концепції абсурду в авторському світообразі твору письменника-екзистенціаліста

Період, який А. Камю описує в романі «Чума», пов'язаний із соціально-політичними процесами в Європі, з війною, напередодні якої він почав створювати нотатки до роману. Описана у творі справжня людська епопея в екзистенціальному дусі виділяє осмислення проблеми життя і смерті як основоположної в людському світогляді. Через драму пережитої смерті людина відроджує своє існування у вигляді співчуття, співпереживання до свого ближнього, осмислення життя в усьому його різнобарв'ї існування, наскільки складному, що зрозуміти його можна лише позначивши як абсурд.

Абсурдність полягає у тому, що людина, будучи смертною, усвідомлює це, переживає, протиставляючи себе світу, ворожому і незрозумілому і в той же час такому, що дарує багатство світовідчуття. Світ непізнаваний, тому абсурдний. Він дарує людині усі барви світу, і одночасно якщо «навіть я промацаю пальцем увесь його рельєф, то не пізнаю його більше», людина живе відчужена сама від себе і від світу, озброєна про всяк випадок лише думкою, яка заперечує саму себе в той момент свого утвердження» [26, с. 84]. Парадокси, абсурдність світу не можуть, разом з тим, примусити людину відмовитися від бажання вивчати світ.

У романі «Чума» А. Камю зобразив екзистенціальну ситуацію абсурду та боротьбу людини проти нього. Зрозуміти твір можна лише в контексті філософії митця. Саме поняття «чума» в межах даного роману можна трактувати по-різному. Це і гіпотетично можлива чума у прямому значенні цього слова, це і чума фашизму, що охопила Європу, це, врешті, символ взагалі катастрофи, яка ламає життя людського суспільства, зриває культурний шар, знищує традиційні цінності. Дослідник І. Михайлин стверджує: «Інтерпретаціям роману істотно зашкодила конкретика в розумінні його символіки. У радянській критиці багато писалося про те, що «чума – то фашизм», і лише потім додавалося: «і навіть щось ще ширше». Тим паче, що в радянській риторичі (та й у світовій) на позначення фашизму справді активно використовувався термін «коричнева (брунатна) чума». А тут з'являється роман під такою назвою. Щоправда, без епітету. Але то неважлива подробиця. Деякі критики наводили висловлювання самого А. Камю про те, що його роман – то відгук на рух Опору у Франції. Заперечувати й таку інтерпретацію неможливо. І не потрібно. Разом з тим для А. Камю абсурдним був не тільки німецький націонал-соціалізм, але й російський комунізм і увесь стан сучасного світу. Чума – то метафізичний образ виклику, випробування, яке падає на людину. Невідомо, звідки чума приходить і чому, людина цього не розуміє і вважає покарання чумою несправедливим. Тому чума – це абсурд, аналізу якого А. Камю присвятив чимало зусиль» [40, с. 154]. Подібну думку висловлює й дослідниця Н. Пасхар'ян: «З одного боку, роман явно навіяний згадками Камю про фашистську окупацію Франції. З іншого – настільки ж явно символічний, малює світ, звичне існування якого підірвано, а традиційні соціальні, релігійні, емоційно-моральні цінності поставлені під сумнів. «Чума» у цьому контексті досить багатозначна. Це не тільки хвороба і не тільки війна (з іншим, із самим собою), це і сталінізм, і Зло, і абсурд» [19, с. 21].

Автора в цілому цікавить не лише чума, а поведінка людини під час епідемії, а саме, де вона бере сили й насагу, коли бачить смертельну загрозу життю і розуміє марність своїх дій у боротьбі з нею. «Створюється ситуація подвійного абсурду: абсурдна, по-перше, сама ситуація епідемії, бо незрозумілі для людини її причини й походження; по-друге, абсурдна боротьба проти неї, бо не дає позитивних наслідків» [40, с. 154]. Однак, як зауважує дослідниця П. Галунка, «Камю прагне не просто констатувати факт абсурду, а шукає виходу з цього стану, бо, за його словами, «в глибині великих катастроф зріє палке бажання жити» [7, с. 141]. Як за складних обставин людині не розгубитися і не засумніватися в доцільності життя? Письменник зобразив кілька варіантів людської реакції на абсурд; розглянемо найбільш показові із них.

Слушною є думка І. Михайлина про те, що А. Камю не був би до кінця чесним, якби не показав людину, яка наживається на людському горі [40, с. 154]. Такою людиною у творі став Коттар. Із цим героєм письменник знайомить читачів у критичний для того момент. Коттар хотів вчинити самогубство, але йому на порятунок прийшов сусід Гран і викликав свого знайомого лікаря – Ріс. Як дізнаємося через деякий час, Коттар зважився на самогубство через те, що його фінансові махінації були на грані викриття. Однак у місто прийшла чума, і у влади з'явилися більш серйозні справи, тому про шахрая на деякий час забули. І зовсім скоро він знову повернувся до своїх незаконних справ, пов'язаних з контрабандою товарів першої необхідності.

Як тільки в Орані починають масово помирати люди, місто переходить на карантинний режим. Ніхто не може ні виїхати, ні, звісно ж, потрапити сюди. Усі шляхи сполучення перекриті й патрулюються військовими, не дозволено навіть листуватися й купатися у морі. Тобто вжито усіх заходів, щоб ізолювати зачумлених оранців від зовнішнього світу. Така ситуація призводить до того, що контрабандні товари суттєво

зростають у ціні. Забезпечувати ними заможних місцевих жителів стало дуже прибутковою справою. Автор поміж іншим у загальних рисах розповідає про діяльність Коттара: панувало загальне лихо, «зате Коттар благоденствував і багатів на своїх махінаціях» [25, с. 329]. А. Камю підкреслює, що героєві ставало все більше не по собі, коли чума почала відходити. Нормалізація ситуації у місті могла обернутися для нього невтішно, адже довелося б відповідати за свої злочини. Повсякденна психологічна напруга вилилася для нього в божевілля. Для жителів Орану визволення від чуми стає святом, але не для Коттара, для якого цей момент – справжня катастрофа. «Письменник стоїть на засадах найвищої поетичної справедливості. Він показав, що герой, який не бере участі в подоланні загального лиха, приречений на поразку. Життя поза суспільством виштовхує його і з самого життя» [40, с. 154].

У образі журналіста Рамбера також присутні певні мотиви абсурду. Подібно Мерсо із повісті «Сторонній», він одержимий прагненням до особистого щастя; опинившись у зачумленому місті, він почуває себе «стороннім», бо розлучений із коханою. Його протест проти «ув'язнення» боягузством не пояснити: він уже воював в Іспанії, захищаючи там ідеї свободи. Тепер однак часи героїчних ідей минули: «Ну, а з мене годі вже людей, які гинуть за ідею. Я не вірю в героїство, знаю, що бути героєм легко, і знаю тепер, що це героїство згубне. Єдине, що для мене цінне, – це вмерти або жити тим, що любиш» [25, с. 249]. Дослідник С. Фокін підкреслює: «У розмірковуваннях Рамбера передбачається те розуміння любові, яке у 50-ті роки стане у світогляді Камю визначальним. Людина без любові, без дієвого любовного ставлення до світу і своїх близьких виявляється голою абстракцією, елементарною ідеєю. Однак тяга до щасливого возз'єднання з коханою неминуче тягне за собою від'єднання від інших людей, відмову розділити спільну біду. Рамбер, вирішуючи зостатися у місті, робить крок до людського суспільства. Бажає вона того чи ні, людина живе в

історії, серед людей, і тому все зло історії, усе лихо, яке нищить людей, безпосередньо її стосується. Слова Рамбера: «ця історія стосується однаково нас усіх» відносяться не тільки до страшної історії чуми у місті Орані, у них відображено тверде переконання самого письменника: безглуздо заперечувати історію, якою б злою вона не здавалась, треба боротися з її злом» [55, с. 238].

З твердженням С. Фокіна певною мірою солідарна дослідниця І. Девдюк. «У романі «Чума» кохання розглядається як один із варіантів морального вибору у світі абсурду. Втілений він в образі паризького журналіста Рамбера, який прибув в Оран із метою написати репортаж про санітарний стан міста і змушений через уведений карантин залишитися в ньому. У Парижі на нього чекає кохана жінка, затишок і спокій, він часто відвідує вокзал, згадує з болем картини Парижа, улюблені пейзажі, голубів на «Пале-Рояль». Рамбер негативно сприймає заборони, пов'язані з карантином, вважає їх посяганням на свободу особистості, робить настирливі спроби втекти із зачумленого міста – використовує зв'язки, заводить необхідні знайомства. У розмові-дискусії з Ріє і Тарру з приводу організованих санітарних дружин по боротьбі з чумою журналіст зізнається, що після участі в Іспанській війні у нього з'явилося негативне ставлення до героїзму, він зрозумів його згубність і натомість – важливість почуттів: «Єдине, що для мене є цінним, – це уміння померти чи жити тим, що любиш». Кожна дискусія між героями – спроба автора знайти істину, висловити власні роздуми. Тому тут важливо зрозуміти позицію Ріє, в уста якого Камю вкладає власні переконання. Лікар не засуджує вибір Рамбера, навпаки, переконує останнього в його правоті. Єдине, що не подобається Ріє, – це слово героїзм, яким Рамбер називає боротьбу з чумою. Для Ріє це звичайна чесність, «бути чесним – значить робити свою справу» [12, с. 83].

У цьому відношенні примітним є образ Жозефа Грана, скромного службовця міської мерії, який беззаперечно виконує свою роботу. Його

також підтримує любов, але любов нещасна. Спрямований думками до далекої Жанни, він знаходить в образі втраченої коханої ті сили, які необхідні людині в його негероїчному протистоянні злу. Любов виявляється для нього джерелом творчої пристрасті. Непримітний чиновник мріє написати роман і без кінця б'ється над його першим реченням: «Погожого травневого ранку чепурна амазонка верхи на чудовій гнідій кобилі скакала квітучими алеями Булонського лісу...» [25, с. 200].

Про що ж буде роман Грана? Звичайно ж про любов. Як і будь-який роман, він розповість сумну і трагічну історію кохання, без якої важко уявити життя. Цей ненаписаний роман вважається Граном запізнілим любовним зізнанням, спробою останнього пояснення: не випадково, у хвилину відчаю замість безкінечних «амазонок» він просто пише листа коханій: «Люба Жанно, сьогодні Різдво» [25, с. 332]. Любов як найлюдяніша і людська пристрасть – незмінний предмет роману; у любові відбувається єднання людини з людиною, втрата любові породжує нездоланну ностальгію.

С. Фокін зазначає: «Образ невезучого, але не позбавленого надії митця-романіста, захопленого ідеалом творчої досконалості, містить елементи самопародії: згадаємо, що над «Чумою» Камю працював близько восьми років. У неспинних пошуках Граном потрібного слова, у його потягу до опанування багатозначності мови можна помітити й іронічні відгуки Камю на художні пошуки Ф. Понжа і Ж. Полана, двох знаменитих «перфекціоністів», праці яких його по-справжньому хвилювали» [55, с. 238].

Продовжуючи тему кохання в абсурдному світі, варто зазначити про стосунки доктора Ріє з дружиною, яким автор привертає не так вже й багато уваги, лише зазначає, що дружина лікаря важко хворіє, тому Ріє відправляє її у санаторій. «Окремі слова, натяки, штрихи свідчать про ніжні стосунки між подружжям і не більше. Жодних емоцій. Проте це не

означає, що Ріє не здатний на палке кохання, навпаки, за його стриманою зовнішньою манерою поведінки та висловлювання проглядається емоційна душа, але як чесна людина він не дозволяє собі розслабитись і забути, адже це єдиний шанс не заразитись хворобою... Ріє лише між іншим згадує, що, як і Рамбер, часто думає про свою дружину о четвертій годині ранку, оскільки саме в цей час, після спокійного сну-забуття «йому вдавалось відчутти її насправді». Звістку про смерть дружини Ріє сприйняв стримано. Хоча йому було дуже боляче, він усвідомив «що у його стражданнях відсутня випадковість», він був готовий до такого кінця. В абсурдному світі треба бути готовим, тоді він не застане зненацька» [12, с. 83].

На думку А. Камю, саме роман покликаний зберегти любов. Завершуючи в уявному просторі мистецтва перервані смертю чи абсурдним життям пристрасті людей, роман являє собою торжество людини над небуттям. Пристрасна прив'язаність людини до людини, романіста до свого героя, митця до свого творіння лежить в основі мистецтва роману [55, с. 240].

Однак, кохання, виступаючи чисто людською пристрастю, невіддільне від індивідуалізму. Кохання – індивідуальна пристрасть. Сучасність, залучаючи людину до історії, відриває людину від кохання та індивідуалізму. Місце індивідуальних пристрастей, які надихали романістів минулого, займають колективні пристрасті, терзання, переживання. Саме в цьому сенсі «Чума», за визначенням А. Камю, «з точки зору нового класицизму», покликана відобразити «колективну пристрасть» [цит. за 55, с. 241]. Відповідно до логіки творчого мислення письменника, роман повинен поступитися місцем якійсь новій формі творчості; зворушлива історія кохання двох самотніх людей відходить на другий план – головною стає розповідь про загальні муки людей; романіст витісняється хроністом, «ідеальний» світ роману, в якому відбувається духовне возз'єднання людини з людиною, відступає перед

жорстокою реальністю картини важкої боротьби людей зі злом. Хроніка, головною перевагою якої є незацікавлена правдивість, виявляється в очах А. Камю формою творчості, здатною правильно передати сенс історії, в якій людина належить уже не так собі і своїм індивідуальним пристрастям, як загальним переживанням.

Філософська концепція бунту, закладена в основу моралі активної боротьби зі злом, виявляє, таким чином, найсуттєвіший зсув думки А. Камю у 40-ві роки: долаючи індивідуалізм абсурду, мислитель підходить до визнання і обґрунтування існування позаособистісних цінностей. Бунтар, виступаючи проти божественної та історичної несправедливості, піддає небезпеці своє життя і значить утверджує в бунті те, що перевершує цінність життя. Дослідник С. Фокін зауважує: «У «Нотатці про бунт» цей зсув чітко фіксується А. Камю, до того ж з наполегливими конотаціями художнього образу чуми (нагадаємо, що «Нотатка» відноситься до 1945 року): Принаймні, ось він, перший крок, зроблений бунтарським розумом від рефлексії, пройнятої абсурдністю і яка здається безплідністю світу. У досвіді абсурду трагедія володіє індивідуальним характером. Починаючи з руху бунту, трагедія стає колективною. Це вже всезагальна авантюра... Біль, який мучив одну людину, стає повальною чумою. Із цієї усвідомленої солідарності людей витікає наступне: лише людина заслуговує жертви людини» [55, с. 242].

Хроніка виявляється тією художньою формою, в якій зображення індивіда стає несуттєвим: важливо засвідчити загальний тон життя, головний зміст якого – супротив злу. Світ, у якому панує чума, відриває людину від кохання. Але без любові, без пристрасної прихильності людини до людини, без духовного єднання людини і всього космосу життя – і А. Камю в цьому все більше переконується – неможливе. Бунт людей проти чуми потребує відродження любові. Любов – така остання інтуїція його думки.

Чума (у різних її проявах) є для А. Камю даність, перед якою людина безсила і тим не менш у боротьбі з якою вона якраз і виправдовує своє існування. Сам доктор Ріє говорить про боротьбу з чумою, як про «безкінечну поразку», на яку приречена людина, – і тим не менш продовжує боротьбу. І віра священника Панлю у фіналі збагачується ідеєю «активного фаталізму»: ні, Панлю не заперечує своєї колишньої ідеї про чуму як про очищення, послане Богом, але тепер він переконаний, що християнин зобов'язаний, приймаючи чуму як прояв вищого божественного розуму, все одно продовжувати боротьбу, бо це і є метою посланого Богом випробування. І от, читаючи другу свою проповідь, Панлю проголошує, що «першою думкою і першим словом буде страшне слово «фаталізм». Так ось, він не цуратиметься цього слова, якщо йому дозволять додати до слова «фаталізм» епітет «активний». Звісно, він хоче нагадати ще раз: не треба наслідувати абіссінців християнського віровчення, про яких він уже говорив у попередній проповіді. І не годиться навіть подумки наслідувати персів, які під час мору кидали свої лахи в християнські санітарні пікети, голосно закликаючи небеса наслати чуму на цих невірних, які сміють боротися проти бича, посланого від Бога. Але, з другого боку, не треба брати прикладу також і з каїрських ченців, які при чумній пошесті, що спалахнула в минулому сторіччі, причащалися, беручи проскуру щипчиками, щоб уникнути дотику з вологими смажними устами, де могла таїтися зараза. І зачумлені перси, й каїрські ченці однаково грішили. Бо для перших страждання дитини було ніщо, а для других, навпаки, цілком людський страх перед муками заглушав усі інші почуття. В обох випадках спотворювалася сама проблема. І ті, і ті лишалися глухими до голосу Божого. <...>

Звичайно це не означає, що слід зректися заходів перестороги, розумного ладу, який запроваджує суспільство, борючись з безладдям стихійного лиха. Не слід слухати тих моралістів, які товкмачать, що

треба вклякнути і дати подіям іти своєю чергою. Навпаки, треба тихенько пробиватися в пітьмі, хай навіть наосліп, і намагатися робити добро. А щодо решти, то мусимо зоставатися на місці, покластися смиренно на Господа навіть у сконі дітей малих і не шукати прихистку для самого себе» [25, с. 300–301].

У своїх «шведських промовах» з нагоди отримання Нобелівської премії Камю сконцентрував увагу перш за все на ідеї відповідальності митця. Відповідальність за все – за слово і навіть за мовчання. Це відповідальність, яку не знімають ніякі зовнішні обставини, в тому числі – абсурдність оточуючого буття [47, с. 52]. Погляд А. Камю на світ і на місце людини у цьому світі був значно оптимістичнішим сартрівського погляду, бо базується на утвердженні людського діяння, нехай навіть безплідного, як протесту проти не залежної від людини абсурдної дійсності. І цей погляд на світ значно більшою мірою, ніж сартрівський, орієнтований на виправдання відповідальності (можливо, ці слова звучать парадоксально, але, на жаль, ідея абсурдності оточуючого світу самим фактом свого існування ставить питання саме про виправдання відповідальності). Так, світ не пізнати, так, наслідки своїх дій людині не передбачити, але «однієї боротьби за вершину достатньо, щоб наповнити серце людини», але саме по собі відповідальне слідування тим чи іншим (хай досить суб'єктивним) моральним принципам уже несе у собі вище виправдання життя того, хто цим принципам слідує.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження було доведено, що розвиток французької літератури у 40-х роках ХХ століття, особливо у роки Другої світової війни, став своєрідним відображенням складності тієї історичної та політичної ситуації, що склалася на той час у державі. Після підписання у червні 1940 року акту капітуляції Франції не лише країна була розділена на дві частини, а й літературно-творчий простір націосоціуму розмежувався на два табори: письменники, які змирилися і підкорилися новому уряду, і які відмовилися співпрацювати з новою владою. У часи опору Франції (1940-1944 рр.) підпільні видання засуджували зрадництво і ввели в літературу образи справжніх героїв, відродили громадські традиції, патріотичні та героїчні ідеали, втрачені в довоєнні роки.

У дослідженні простежено, що посилення інтересу до екзистенціалізму в колах західноєвропейської інтелігенції саме в роки фашистської експансії має переконливе пояснення – розчарування у можливостях людини, людській особистості і культурі. Як літературний напрям активно розвивався він і у Франції саме у роки Другої світової війни насамперед у творчості А. Камю, Ж.-П. Сартра, які виступили і ідеологами екзистенціалізму, і творцями літератури екзистенціалізму; остання суттєво вплинули на всю французьку культуру другої половини ХХ століття.

У дослідженні розкриваємо, що головна категорія екзистенціалізму – екзистенція, тобто людське існування, яке розглядається як «поза межове» і незагальне – однократне, унікальне. На думку представників цього напрямку, щоб усвідомити себе як екзистенцію, людина повинна опинитися в «межовій ситуації» і зробити свій вибір між життям і смертю.

У роботі підкреслюємо, що ці поняття введені в науковий обіг філософом К. Ясперсом, стали однією з найбільш значимих категорій філософії екзистенціалізму. Основою екзистенціального світогляду стає абсурд, який увійшов у філософію і літературу як прийом і як погляд на людську діяльність у контексті всієї історії. Проголосивши абсурдність людського буття, екзистенціалізм уперше відкрито включив саме поняття «смерть» як мотив доказу смертності та аргумент приреченості людини і її обраності. Детально опрацьовані у екзистенціалізмі етичні проблеми свободи і відповідальності, совісті та жертвності, мети існування, вибору і призначення широко входять в індивідуально-творчий простір письменства,

У роботі стверджуємо, що в 40-і роки ХХ століття яскравим представником екзистенціалізму і як філософського, і як літературного напрямку виступає А. Камю, теоретик, ідеолог і творець літературно-екзистенційних текстів. Філософ за освітою, митець індивідуально-своєрідно інтерпретує сутність екзистенціалізму і яскраво вирізняється на фоні інших письменників-екзистенціалістів цього періоду, зокрема Ж.-П. Сартра.

Свої погляди на роль митця у світі А. Камю виклав у «Шведських бесідах». У них найбільш яскраво простежується позиція самого автора, його світогляд і ставлення до письменницької діяльності, розуміння митця як особистості, яка насамперед повинна боротися за справедливість, свободу, служити істині та людям.

У дослідженні прослідковуємо, що ідейна еволюція А. Камю у 40-х роках ХХ століття розкривається насамперед у його різножанрових творах.

У роботі аналіз повісті «Сторонній», написаної у 1942 році, базується на розкритті її своєрідності як індивідуально-творчої змістоформи розкриття філософських поглядів А. Камю у перші роки Другої світової війни. Її змістовий баланс – семантика назви твору та

аналітичний зріз філософської концепції образу Мерсо. Письменник розглядав різні варіанти назви повісті, однак зупинився на заголовку, який із французької може перекладатися як «сторонній», «чужий», «чужинець», «чужорідний». Саме такий заголовок яскраво відображає сутність образу головного героя твору, відстороненість Мерсо від суспільства і його небажання бути таким, як інші. Окрім семантики назви, у роботі розкрито значення імені головного героя у порівнянні зі схожим іменем персонажа з твору «Щаслива смерть». В основі імені Мерсо зі «Стороннього» лежить слово «смерть», тобто воно стає смертоносним. Під час аналізу характеру Мерсо автор підкреслює такі домінуючі риси героя, як байдужість і абсолютна чесність. Варто зазначити про своєрідність побудови наративу у творі – оповідь ведеться від першої особи, що дає змогу зобразити відстороненість оповідача від абсурдного світу, його байдужість. Отже, у повісті митець створює модель героя, який живе «тут і зараз» за всіма параметрами екзистенціалізму. За канонами напряду, письменник ставить Мерсо у ситуацію вибору, «межову ситуацію» перед обличчям смерті, і герой не бажає йти на компроміс, отже, обирає смерть.

У роботі з'ясовано своєрідність розкриття теми абсурду в повісті «Сторонній»: цей домінуючий концепт твору розкривається через образ головного героя, його ставлення до дійсності та саму дійсність, складовою якої стає зображення судової системи. Певною мірою ідея абсурду розкривається у повісті ще й через композиційні і синтаксичні особливості тексту. Повість є твором про розрив, про відчуженість; звідси його оригінальна структура: з одного боку, потік дійсності, що переживається, з іншого – її реконструкція людським розумом. І як результат такої творчої дії А. Камю: читач спочатку опиняється перед дійсністю як такою, а потім стикається з нею ж, невпізнанно пропущеною крізь призму розуму. Важливе місце у розкритті провідної

ідеї твору займає образ сонця – це світило, яке має руйнівну силу та символізує смерть, підштовхує головного героя до скоєння злочину.

Проте «Сторонній» не лише відображав абсурд, а й заперечував його – головним чином, у соціальній сфері буття. Ця гостра антисоціальна спрямованість повісті, що втілилася в украй сатиричних образах служителів закону, теж була наслідком філософської концепції абсурду: висуваючи ідею «безгрішності» людини, Камю звільняв її від зла, злом виявлялося усе, супротивне людині.

У процесі аналітичного зрізу у роботі над змісто-формальними особливостями роману «Чума» насамперед приділена увага розкриттю проблеми вибору та її гуманістичного аспекту. А. Камю продовжує перевіряти позицію «стороннього» в екстремальній ситуації, яка вимагає від героя негайної участі у подіях. Відзначаємо і специфіку наративу роману – оповідь ведеться від першої особи, лікаря Ріє, який є безпосереднім учасником подій. Хроніка стихійного лиха у алжирському місті Оран задумана як алегорія, яку можна трактувати і в конкретно-історичному значенні (чума – фашизм) та більш широкому сенсі (чума – жереб існування).

Всю свою увагу письменник зосереджує на особистих рішеннях персонажів твору та їх вчинках і діях як результатів їх прийняття. Під час епідемії, що спалахнула раптово, мешканці міста, у більшості своїй пересічні постаті, що не можуть осмислити трагедію катастрофи і скоряються своїй долі, опиняються в умовах вимушеної ізоляції; це їх вибір. На цьому загальному фоні митець вибудовує у творі чотири моделі поведінки інтелігенції, яка теж робить свій вибір. Це – єзуїт Панлю, який вірить у силу справедливого покарання, журналіст Раймон Рамбер і син прокурора Тарру. Ці персонажі твору допомагають санітарним дружинам боротися проти хвороби і смерті, хоча цей вибір аж ніяк не визначений їхніми поглядами та колишнім життям. І нарешті, доктор Ріє, який виконує свій обов'язок до кінця.

Відтак, кожен із цих героїв твору робить вільний та усвідомлений вибір на користь супротиву чумі і боротьбі з нею. Як того вимагає екзистенціальна концепція людини, в безплідній боротьбі з чумою герої твору проявляють свою індивідуальність, своє «Я», і саме у цій боротьбі виправдовують своє існування.

А. Камю окрім тих, хто прагне боротися і проявляє бунт, вводить героя, який наживається на трагічній для міста ситуації. Коттар, який ледь не позбавився життя через свої махінації, наважується знову переступити закон, тільки-но відчуває послаблення контролю з боку влади і бачить можливість збагатитися. За законами екзистенціалізму він доходить до стану тривоги й безвиході, в якому уже перебував. Введення цього героя митцем-екзистенціалістом не було випадковістю: утверджується думка, що людина, яка не докладает зусиль для боротьби із загальним лихом, із самого початку приречена на поразку.

У романі «Чума» митець розкриває і тему кохання в абсурдному світі, наголошуючи, що воно дає сили й насаги боротися зі світовим злом і гідно триматися в умовах життєвої безвихідної ситуації.

У дослідженні зазначаємо відмінність провідних екзистенційно-ціннісних концептів роману «Чума» і повісті «Сторонній». Концепція абсурду роману «Чума» поряд із розкриттям даного лейтмотиву включає і зображення ідеї бунту проти нього. І даний факт є свідченням зміни світоглядно-філософських поглядів митця у діахронічно-часовому просторі: твір написаний уже після перемоги над фашизмом, у післявоєнній Франції. Образ чуми у творі не варто ототожнювати тільки з фашизмом, це і універсальний символ зла загалом, трагічної долі смертної людини і її людської природи. Твір характеризується змалюванням багатогранності реакції і на це зло, і на абсурдність світу в цілому.

Таким чином, дослідження екзистенційно-образного світу у прозі А. Камю 40-х років ХХ століття дає можливість стверджувати, що

розкриття провідної екзистенціальної парадигми абсурдної людини набуло динамічно-еволюційного характеру у певних часових вимірах. Якщо у повісті «Сторонній» (1942) її головний герой Мерсо зображується байдужим, відчуженим, здатним примиритися з ситуацією і прийняти смерть, то у романі «Чума» (1947) герої роблять свій власний вибір – діяти в умовах «екстремальної, межової» ситуації. Відбувається перехід митця-екзистенціаліста безпосередньо у творчості 40-х років від естетики абсурду до естетики бунту, викликаного насамперед складними історичними подіями життя Франції цього періоду.

Таким чином, серед ознак, які визначають художньо-творчу своєрідність екзистенційно-образного світу спадщини А. Камю 40-х років, виділяємо наступні:

1) жанрово-домінантні:

- структурна двочленність жанрових форм (повість та роман-хроніка);
- творча трансформація провідних екзистенційно-філософських концептів А. Камю у художньо-образному просторі творчої спадщини митця 40-х років;
- принцип подвійного кодування – митець виступає і як філософ, і як письменник;
- підпорядкованість персонажної системи твору розкриттю світоглядно-художніх позицій митця у діахронії;

2) проблемно-тематичні:

- розв'язання у авторському світообразі цих творів «межової» ситуації в житті героїв та її вирішення у морально-етичній площині;
- розкриття домінантних філософських концептів творів як динамічне художньо-естетичне явище – перехід від естетики абсурду до естетики бунту;

3) художньо-стильові:

- виразний алегоричний концепт;
- наративна єдність (оповідь ведеться від першої особи);
- визначальна роль пейзажів у розкритті внутрішнього світу героїв;
- сатиричний концепт як одна із форм зображення персонажної системи творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К. История французской литературы : учеб. для филол. спец. вузов. М. : Высш. шк., 1987. 543 с.
2. Базиль Л. О. Методологічні засади екзистенціалізму в розвитку літературознавчої компетентності. *Вісник Черкаського університету. Серія «Педагогічні науки»*, 2011. Вип. 196. Ч. 2. С. 5-9.
3. Буренина О. Д. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина. *Абсурд и вокруг : сб. статей*; отв. ред. О. Буренина. М. : Языки славянской культуры, 2004. С. 7-72.
4. Ведмедєв В. М. Рецепція абсурдного у філософсько-антропологічному дискурсі : дис... канд. філоф. наук: 09.00.04. Київ, 2018. 195 с.
5. Великовский С. И. Проклятые вопросы Камю. *Камю А. Избранное*. М. : Радуга, 1989. С. 5-38.
6. Газін В. П., Копилов С. А. Новітня історія країн Європи та Америки 1918-1945 рр. : підруч. для студ. вищ. навч. закл. Міністерство освіти і науки України. Вид. 2-е, доп., перероб. К. : Слово, 2008. 472 с.
7. Галунка П. Позачасовий підтекст роману Альбера Камю «Чума»
URL: http://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/32080/2/PGNAP_2020_Halunka_P-Timeless_subtext_novel_141-142.pdf
8. Горохов П. А. Некоторые мысли о философии Альбера Камю. *Вестник ОГУ*. 2013. № 7 (156). С. 4-9.
9. Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М., Гринчак Н. І. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : навч. посіб., 3-тє вид. К. : Центр учбової літератури, 2011. 488 с.

10. Дахній А. Людина ХХ століття крізь призму філософії Сьорена К'єркегора. *Українська К'єркегоріана. Доповіді міжнародного семінару, присвяченого пам'яті Григорія Маланчука : «Сьорен К'єркегор і його роль в інтелектуальному житті Європи».* Переклади і документальні матеріали. Львів : Центр гуманітарних досліджень ЛДУ ім. І. Франка, 1998. С. 25-29.
11. Дацишина Д. О. Проблематика врятування від зла у філософії екзистенціалізму за романом Камю «Чума». URL: http://www.zgia.zp.ua/gazeta/MNPKEM17_284.pdf
12. Девдюк І. В., Кучера А. М. Концепція героя і дійсності у творчості А. Камю (на матеріалі повісті «Сторонній» та роману «Чума»). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки.* 2012. Вип. 30. С. 81-84.
13. Демидова С. А. Человек перед «лицом» абсурда: проблема экзистенциального выбора в философии Альбера Камю. *Гуманитарные исследования в восточной Сибири и на Дальнем Востоке.* 2016. № 3. С. 127-133.
14. Долгов К. М. Красота и свобода в творчестве Альбера Камю. *Камю А. Творчество и свобода:* сб. М., 1990. С. 5-27. URL: <https://culture.wikireading.ru/58984>
15. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
16. Ерофеев В. Мысли о Камю. Самиздат, 2017. URL: http://zhurnal.lib.ru/v/victor_v_e/mysli_o_kamju.shtml
17. Есипов В. Он твёрже своего камня. URL: <https://shalamov.ru/research/44/>

18. Ефремова Л. М. Экзистенциализм в литературе и искусстве. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2009. № 2 (4). С. 117-120.
19. Зарубежная литература XX века. В 2 т. Т. 2. Вторая половина XX века – начало XXI века : учебник для академического бакалавриата / В. М. Толмачёв, И. В. Кабанова, Д. А. Иванов [и др.] ; под ред. В. М. Толмачёва. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Издательство Юрайт, 2017. 362 с.
20. Зарубежная литература XX века (1940-1990-е годы) : практикум ; учеб. пособие / Т. В. Лошакова, А. Г. Лошаков. 2-е изд., стер. М. : ФЛИНТА, 2016. 326 с. URL <https://e-libra.su/read/393063-zarubezhnaya-literatura-hh-veka-1940-1990-gg-uchebnoe-posobie.html>
21. Зарубежная литература XX века : Учеб. для вуз / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др. ; гл. ред. Л. Г. Андреев. 2-е изд., испр. и доп. М. : Издательство «Высшая школа», 2004. 559 с.
22. Ибатуллина Г. М. Исповедальное слово и «поток сознания»: экзистенциальный текст как неосуществленная исповедь в «Постороннем» А. Камю. *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2012. № 2 (18). С. 57-75.
23. Ивунина Е. Е. Анализ невыраженных посылок аргументации в художественном тексте (на примере повести А. Камю «Посторонний»). *Молодой ученый*. 2012. №9. С. 170-173.
24. История французской литературы. Том 4. 1917-1960 гг. / ред. кол. : И. И. Анисимов, Е. М. Евнина, Ф. С. Наркирьёр, А. И. Пузиков, М. А. Яхонтова. М. : Издательство Академии наук СССР, 1963. 652 с.
25. Камю А. Вибрані твори / Пер. з фр. передм. Д. Наливайка. К. : Дніпро, 1991. 655 с.
26. Камю А. Вибрані твори. У 3-х т. Т. 3. Есе : Пер. з фр. / Упоряд. О. Жупанський. Харків : Фоліо, 1997. 623 с.

27. Камю А. – Гренье Ж., Переписка. 1932-1960. М. : Исток, 1999. 181 с.
28. Камю А. Записные книжки. Творчество и свобода. М. : Радуга, 1990. 555 с.
29. Камю А. Миф о Сизифе. Бунтарь. М. : Поппури, 2000. 544 с
30. Камю А. Посторонний. Избранное. М. : Радуга, 1989. 464 с.
31. Камю А. Романы. Харьков. : Фолио, 1999. 336 с.
32. Колядко В. И. Предисловие. *Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии* / пер. с фр. В. И. Колядко. М. Республика, 2004. С. 3-18.
33. Копцева Е. Бунтующий человек: Альбер Камю. *РЕВИЗОР. Ru. Информационный портал о культуре в России и за рубежом*. 2018. URL: <http://www.rewizor.ru/literature/%D1%81ulture-faces/buntuushchiy-chelovek-alber-kamu/>
34. Кушкин Е. П. Альбер Камю. Ранние годы. Л. : Прогресс, 1982. 201 с.
35. Лепьохін Є. Концепти «відчуження» і «смерть» у повісті «Сторонній» Альбера Камю і повісті «Остап Шептала» Валеріана Підмогильного. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 27. С. 102-106.
36. Літературний словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К. : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
37. Мануковский В. В. «Пограничная ситуация» и «подлинное бытие» в экзистенциальных концепциях К. Ясперса и Л. Шестова. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2012. № 18 (272). Вып. 25. С. 127-129.
38. Маркузе Г. Одномерный человек. М. : АСТ, 2009. 331 с.
39. Менде Г. Очерки о философии экзистенциализма. М. : Издательство иностранной литературы, 1958. 252 с.

40. Михайлин І. Л. Бунтар проти абсурду, або відповідь А. Камю на запити масового суспільства. *Філологічні трактати*. 2016. Т. 8. № 1. С. 150-162.
41. Михайлова Л. Е. Екзистенціалізм в літературі і мистецтві. *Філологічні науки. Проблеми теорії і практики*. 2009. № 2 (4). С. 117-120.
42. Огурцов А. П. Абсурд. *Новая философская энциклопедия*. Т. 1. М., 2010. С. 21-24.
43. Петросян М. М. Екзистенціальна проблематика повісті А. Камю «Посторонній». *Молодой ученый. Филология*. 2013. № 8 (55). С. 478-480.
44. Петрушенко В. Л. Тлумачний словник основних філософських термінів. Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2009. 264 с.
45. Полякова Н. В. Французський екзистенціалізм : політична філософія в умовах національної катастрофи. *Вестник СПбГУ* 2015. Сер. 6. Вып. 3. С. 15-24.
46. Помазан І. О. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : підруч. для студ. гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл. *Нар. укр. акад.*, [каф. українознав.]. Харків : Вид-во НУА, 2016. 264 с.
47. Рабинович В. С. Зарубежна література : Частина 5. Курс лекцій для викладачів і учнів Х – ХІ класів. 2-е изд. испр. и доп. Екатеринбург, 1995. 104 с.
48. Рикун І. П. Сторонній А. Камю. Роздуми про абсурдний роман. *Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки*. 2001. №4. С. 1-5.
49. Руднев В. Енциклопедический словарь культуры ХХ века. М. : Аграф, 2001. 600 с.

50. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – це гуманізм. *Сумерки богів*. М. : Політиздат, 1989. С. 319-344. URL: <http://darkelly.info/work/PD/sartr.ukr.pdf>
51. Стеценко В. Екзистенціалізм як «філософія людини» ХХ сторіччя. *Соціогуманітарні проблеми людини*. 2010. № 4. С. 14-54.
52. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія : навч. посібник / Упорядники В. В. Лях, В. С. Пазенюк. Київ. : Ваклер, 1996. 428 с.
53. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М. : Прогресс, 1987. Т. 3. 418 с.
54. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди ; [редкол. : В. І. Шинкарук (голова) та ін.]. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
55. Фокин С. Л. А. Камю. Роман. Философия. Жизнь. СПб. : Алетея, 1999. 384 с.
56. Французская литература, 1945-1990 / отв. ред. Н. И. Балашов. М. : Наследие, 1995. 924 с.
57. Фромм Э. Бегство от свободы. М. : АСТ, 2017. 288 с.
58. Шабловская И. В. История зарубежной литературы (XX век первая половина). Мн. : Издательский центр «Экономпресс», 1998. 382 с.
59. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. М. : «Прогресс», 1994. С. 293-316. URL: http://psylib.org.ua/books/_yungk04.htm
60. Ясперс К. Введение в философию. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/yasp/vvedfil.php
61. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М. : Республика, 1994. 527 с.