

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Філологічний факультет

Кафедра філософії та культурології

Драматургічне мистецтво у творчості екзистенціалістів:

світоглядний ґрунт та соціальна дієвість

Кваліфікаційна робота

Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконав:

здобувач 606 групи спеціальності 032

Культурологія,

Горобець Ігор Юрійович

Науковий керівник: д. філос. н.,

доц. Бродецький О. Є.

Рецензентка: д. філос. н., проф.

Чікарькова М. Ю.

До захисту допущено

на засіданні кафедри

протокол № _____ від _____ 2023 р.

Зав. кафедрою _____ доц. Рунташ О. В.

Чернівці – 2023

phil_2023_093

АНОТАЦІЯ

Дипломна робота Горобця Ігоря Юрійовича, студента 6 курсу, групи 606 філологічного факультету за спеціальністю культурологія, присвячена дослідженню драматургічного мистецтва у творчості екзистенціалістів. Робота включає три розділи, в яких аналізуються зв'язки між екзистенціалізмом та художньою свідомістю, драматургічні контексти творчості Ж.-П. Сартра, А. Камю, Г. Марселя, а також вплив драматургії екзистенціалізму на сценічне та кінематографічне вираження. Робота розкриває особливості екзистенціалістської драматургії, їх соціокультурну значущість та роль у сучасному контексті.

Ключові слова: екзистенціалізм, драматургія, художня свідомість, сценічне мистецтво, кінематографія.

ABSTRACT

The diploma work of Ihor Yuriyovych Horobets, a student of the 6th year, group 606 of the Faculty of Philology, majoring in cultural studies, is devoted to the study of dramatic art in the work of existentialists. The work includes three parts, which analyze the connections between existentialism and artistic consciousness, the dramaturgical contexts of J.-P. Sartre, A. Camus, G. Marcel, as well as the influence of existential dramaturgy on stage and cinematographic expression. The work reveals the peculiarities of existentialist drama, their socio-cultural significance and role in the modern context.

Key words: existentialism, drama, artistic consciousness, stage art, cinematography.

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Розділ I. Екзистенціалізм та художня свідомість: логіка взаємозв'язку...8	
1.1 Особистісно-комунікативна й ціннісна домінантність в екзистенціалізмі.....8	8
1.2 Науковий дискурс з проблематики і методологічні основи дослідження.....15	15
1.3 Роль художньої свідомості для кристалізації екзистенційних смислів.....21	21
Розділ II. Драматургічні контексти творчості екзистенціалістів.....27	
2.1 Феномен свободи і її релігійні та безрелігійні аспекти: Жан-Поль Сартр.....27	27
2.2 Абсурд і бунт та драматургічні траєкторії їх осмислення: А. Камю.....33	33
2.3 Людинотворчий зміст віри: Г.Марсель.....40	40
2.4 Соціально-ціннісні посили екзистенціальної драми: значущість для сьогодення.....48	48
Розділ III. Драматургія екзистенціалізму у сценічній та кінематографічній виразності та її ідейні резонанси.....54	
3.1 Досвід театральних постановок за п'єсами екзистенціалістів: світова та українська презентації.....54	54
3.2 П'єси екзистенціалістів у кіно-увиразненні.....67	67
Висновки.....77	
Список використаної літератури.....81	

Вступ

Актуальність екзистенціалізму – в його увазі до особистісного самовизначення і міжособистісної комунікації перед лицем межових життєвих ситуацій. А оскільки особистість і комунікація – це тема цілої низки гуманітарних наук, то й досліджувати смисли екзистенціалізму беруться не тільки історія філософії чи інші філософські галузі, а й мистецтвознавство та культурологія. І якщо екзистенціалістські концепції культури доволі детально вже досліджені в дискурсі, то культурологічне осмислення тих чи інших проєкцій екзистенціалізму в естетичній культурі містить ще цілу низку дослідницьких лакун.

Ідеї філософії екзистенціалізму мають велику актуальність під час воєнних конфліктів. В умовах війни багато людей стикаються з втратою сенсу та моральними дилемами, причиною яких є зруйновані плани, відсутнє бачення майбутнього, дегуманізація суспільства тощо. Це все потребує від людини пошуку нових точок опору, без яких неможливе подальше існування. Ідеї екзистенціалізму можуть допомогти людям шукати та створювати сенс у своїх діях та рішеннях, навіть в умовах конфлікту, можуть допомогти акцентувати увагу на особистій відповідальності у часи хаосу. Драматургічне мистецтво екзистенціалістів може надати істотну допомогу людям, які пережили війну, надаючи їм засоби для вираження та розуміння свого досвіду та почуттів через ідентифікацію з персонажем, рефлексію, діалогічну функцію драматургічного мистецтва тощо.

Філософія екзистенціалізму проникає у різні сфери мистецтва, надихаючи художників та письменників, мистецтвознавців та критиків. Дослідження та вивчення зв'язку філософії та драматургії дозволяє переглядати і переосмислювати традиційні межі між дисциплінами, надаючи багатий матеріал для міждисциплінарних дискусій та аналізів.

Смисложиттєві і комунікативно-ціннісні теми екзистенціалізму добре підходять для театральної сцени та кіно, де динамічно увиразнюються у сценічній дії. Драматичні твори містять діалоги та взаємодію, що дозволяє

«занурити» ідею в певний контекст, в якому глядач має змогу прожити її разом з акторами. Емоційна інтенсивність драматичних творів викликає у людей глибоку рефлексію та увагу до філософських питань в їхній екзистенціалістській подачі. Використання символізму та метафор у драматургічній творчості дозволяє привернути увагу до універсальних смислів твору і це доповнює гедоністичний ефект театру пізнавальним і людинознавчим.

Сучасні українські театри, зважаючи на пограничний стан особистості і суспільства в умовах воєнних та інших катаклізмів, активно звертаються до драматичних творів екзистенціалістів, і наявний емпіричний матеріал потребує культурологічної класифікації та систематизації.

Тож **метою** дослідження є виявлення специфіки драматургії екзистенціалістів в літературному і театральному синтезі та з розкриттям актуальних соціально-ціннісних контекстів її смисложиттєвої дієвості.

Завдання роботи: 1) обґрунтувати логіку взаємозв'язку екзистенціалізму та художньої свідомості; 2) висвітлити особистісно-комунікативну та ціннісну домінантність у філософії екзистенціалізму; 3) обмірковувати драматургічні контексти творчості екзистенціалістів, а саме: а) релігійні та безрелігійні вияви свободи у Ж.-П. Сартра, б) людинознавчий зміст віри в Габріеля Марсея та в) траєкторії осмислення концепцій бунту та абсурду в творчості Альбера Камю; 4) пояснити ідейні резонанси драматургічних творів екзистенціалістів у сценічній та кінематографічній виразності.

Об'єкт дослідження: екзистенціалізм як світоглядна система та її функціонування в культурі.

Предмет дослідження: світоглядний ґрунт та соціальна дієвість драматургії філософів-екзистенціалістів.

Наша розвідка спирається на першоджерела: системні есе та філософські праці філософів екзистенціалістів, а саме – “Міф про Сізіфа” А. Камю[13], “Екзистенціалізм – це гуманізм” Ж.-П. Сартра [26], “Досвід

конкретної філософії” Г. Марселя [24]. Джерельну базу драматургічної діяльності філософів екзистенціалістів становлять збірки п’єс Ж.-П. Сартра, А. Камю та Г. Марселя. З сучасних студій, які є важливими для дослідження викоремимо: аналіз естетики філософії абсурду (Є.Миропольська) [25], дослідження типів художньої свідомості (Є.Черноіваненко) [33], коментарі та аналітику до праць Гайдеггера (Х. Дрейфус) [39], аналіз антропологічних проблем через призму філософії К’єркегора (А. Дахній) [9].

Наукова новизна дослідження. Магістерське дослідження спрямоване на глибокий аналіз та систематизацію зв’язків між екзистенціалізмом та художньою свідомістю у літературі, кіно та театрі. В рамках роботи робиться спроба обґрунтувати та виявити основну логіку взаємодії філософських концепцій екзистенціалізму та художньої свідомості. Особлива увага приділяється аналізу особистісно-комунікативних та ціннісних аспектів філософії екзистенціалізму, а також їх відображенню у творчості екзистенціалістів через релігійні та нерелігійні прояви свободи, концепції людини та осмислення бунту та абсурду. Це дослідження прагне розширити існуюче уявлення про драматургічну діяльність екзистенціалістів та їх філософських концепцій, а також проаналізувати їх вплив на театральну та кінематографічну виразність.

Базуючись на першоджерелах філософії екзистенціалізму та драматургічних працях, а також враховуючи сучасні праці з естетики абсурду, типології художньої свідомості через призму філософії, прагне запропонувати новий, інтерпретативний погляд на зв’язок між художньою творчістю та екзистенціалізмом. Робота передбачає розширення культурологічного розуміння екзистенціалізму як світоглядної системи та її впливу на розвиток культури та мистецтва.

Аспект новизни виявляється і в залучення до культурологічної класифікації новітніх постановок сучасного театру і кіно, зокрема, українського і буковинського.

Апробація дослідження. Ідеї дослідження апробовано в публікації І. Горобця у збірці матеріалів наукової конференції ЧНУ: [25]. Тема опублікованих тез доповіді: «Самоздійснення у свободі: художнє увиразнення в п'єсі Ж.-П. Сартра “Мухи”» (2023 р.).

Структура роботи: дослідження складається зі Вступу, 3 розділів та 9 параграфів, Висновків і Списку використаної літератури.

Обсяг: 82 стор.

Розділ I

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ І ХУДОЖНЯ СВІДОМІСТЬ: ЛОГІКА ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ

1.1 Особистісно-комунікативна

й ціннісна домінантність в екзистенціалізмі

XX ст. розпочалось з катастрофічних подій, які назавжди змінили світогляд, цінності та орієнтири великої кількості людей. Причиною деструкції саме моральних цінностей та ідеалів європейців стала Перша світова війна. Одним із соціальних наслідків зазначеної катастрофи стало те, що певний відсоток людей втратив усі життєві орієнтири, а їхнє місце посіли цинізм, зневір'я, апатія та легковажність. Друга частина людей, в більшості – інтелектуали та митці, стали на шлях нового смисложиттєвого пошуку. Вони намагалися дослідити та популяризувати ідею, що нові точки опори можна знайти в глибинах своєї особистості.

Друга світова війна стала вирішальною подією для всієї Європи. Вона розмежувала всю історію на «до» та «після». Мільйони загублених життів, зруйновані будівлі та підприємства, театри та університети; загальні умови війни, величезні соціальні та політичні проблеми. Це не повний перелік усіх жахів, яких зазнали люди. Усі ці чинники зумовили ситуацію, коли думати, як раніше, стало неможливо. Моральна та філософська кризи вилилися у розчарування у традиційних системах, а саме: релігійній, філософській, політичній та культурній. Саме тоді на авансцену історії вийшла філософія екзистенціалізму. Вона явила себе, як філософія кризової свідомості, працювала з патовими ситуаціями, в котрі потрапив індивід у часи історичних катастроф.

Екзистенціалізм або “філософія існування” (від пізньолат. *exsistentia* – існування) явив себе як одну з найвпливовіших філософських течій XX ст. напрям “нового” інтелектуального мистецтва. Але варто зазначити, що

представники вказаного напрямку не були об'єднані як територіально, так і у своїх онтологічних позиціях.

Екзистенціалізм – це напрямок філософської думки, де основною метою є осмислення буття людини і світу не як універсальної тотальності, а як несталоного, динамічного існування. Відповідно, головними категоріями тут виступають свобода, особистість та ідентичність, і саме через них екзистенціалізм надає відповіді на питання, пов'язані із людським буття [див.: 22, с.100].

На межі XIX і XX століття відбувається значний перелом у розумінні ролі індивідуальності у суспільстві, що призводить до акцентування на ролі суб'єкта у європейській філософії. Виходячи на передній план, проблеми людської суб'єктивності зумовлені змінами, які змусили окремого індивіда відчувати “загубленість” серед соціального контексту. Людина, що має унікальність і творчий потенціал, стала включеною в соціальний механізм і відіграє функціональну роль у технологічному розвитку. Він пасивно приймає суспільні стандарти та втрачає свою можливість для вільного та самостійного існування. Таким чином, тепер людина розглядається швидше як об'єкт, а не як активний учасник соціуму, що явно демонструє зміну статусу звичайного європейця на рубежі доби. Його функція зводиться до ролі лише інструменту, позбавляючи його колишньої самостійності.

Провідні ідеї, які відтак стануть основою філософії екзистенціалізму, розвивав, як відомо, данський філософ Серен К'єркегор. Тексти його робіт надали первинний імпульс для вивчення та осмислення антропологічних питань того часу; філософські праці К'єркегора стали ідейним джерелом екзистенціалізму. Він був тим, хто перший сформулював поняття “екзистенція” – “внутрішнє” буття людини, що поступово переходить у її зовнішнє буття [див.: 10, с. 192]. Справжня філософія, за К'єркегором, повинна бути орієнтована на людину – бути екзистенційною. Тому ціннісною домінантою його праць стала особистісність, яка була протиставлена “науковому способу філософствування” [див.: 5, с. 50–62].

Відомий український дослідник історії філософії І. Бичко, зазначає, що на сторінках своїх робіт К'єркегор шукає екзистенційну істину, оскільки прагнення до уніфікації та об'єктивізації, яке було притаманне філософії зазначеного часу, неминуче деформує дух людини, він стає “пласким” та “одномірним” [див.: 4, с.44]. К'єркегор впроваджує поняття “відчаю”, “страху”, “рішучості” та “тривоги”, на основі яких диференціює три типи екзистенційного буття людини: релігійний, етичний і естетичний. Перший з них він ставить у пріоритет. Орієнтацію його філософії на духовність підтверджують численні посилання на вислів з Євангелія: “Яка користь людині, як світ цілий здобуде, а занапастить власну душу?” (Мат. 16:26) [див.: 4, с. 44].

За словами А. Дахнія, Серен К'єркегор вважається провідником екзистенціалізму у філософію Західної Європи. Це твердження засноване на деяких основних засадах, висловлених данським філософом: абсолютна неповторність, унікальність людини, співвідношення екзистенції та трансценденції, суспільство як основний чинник примітивізації індивіда, розвиток категорій страху, вини та парадоксу [див.: 9, с.25]

Безумовно, важливою є характеристика Серена К'єркегора, яку надала Л. Макалу. Данський філософ, який зміг фундаментально дослідити екзистенційну тривогу існування, розпач “Я” перед буттям, важливість індивідуальної відповідальності перед безкрайньою свободою вибору. Отже, К'єркегор вважається одним із перших філософів, які зробили значний внесок у розвиток екзистенціалізму. Його дослідження екзистенціальної тривоги, свободи і внутрішньої ідентичності стали основою для подальшого розвитку екзистенціалізму в XX столітті [див.:10, с.192].

На філософію екзистенціалізму, її розвиток та становлення, мали серйозний вплив праці Вільгельма Дільтея (1833–1911), у яких він розвивав ідеї “філософії життя”. Його праці мали особистісну орієнтацію та вплинули на подальший розвиток гуманітарного знання та цілий ряд майбутнього

покоління філософів та науковців: К. Ясперса, М.Гайдеггера, Х. Ортега-і-Гасета та інших.

Вільгельм Дільтей виражав свою позицію так: “Мабуть, гуманітарні науки і справді мають ту перевагу над усім природничо-науковим знанням, що їхній предмет становить собою не просто чуттєво дане явище, не одне лише відображення дійсності у свідомості, а саму безпосередньо дану внутрішню дійсність – і саме як зсередини пережитий зв'язок. Однак уже з того способу, в який цю дійсність дано у внутрішньому досвіді, виникають значні утруднення для об'єктивного осягнення свого предмета гуманітарними науками. Крім того, внутрішній досвід, за допомоги якого я інтеріоризую свої власні стани, ніколи, попри все, не може привести мене до усвідомлення для себе своєї власної індивідуальності. Тільки у заставленні себе з іншими я здобуваю досвід стосовно індивідуального у мені” [28, с. 34].

Серйозний поштовх розвитку філософії екзистенціалізму надала феноменологія Едмунда Гусерля (1859-1938) , а саме одна з основних ідей цього напрямку – нерозривність буття людини і її свідомості, особистості та матеріального світу, психофізичної природи суспільства. Цей принцип взаємопроникнення, під впливом історичних подій та переосмислення, яке зроблять послідовники Гусерля, ляже в основу теорії екзистенціалізму.

Проходячи період трансформації та філософського розвитку, екзистенціалізм став одним з найвпливовіших філософських напрямів. Широкого поширення він набув у колах інтелектуалів Західної Європи, яке пов'язано з різністю напрямів та підходів. Але головним фактором популярності та стрімкого розповсюдження ідей став культурно-ціннісний контекст, що принесли із собою “вітри історії”. Варто зазначити, що філософська течія екзистенціалізму поділяється на два напрями: атеїстичний та теїстичний.

Найвідомішими представниками атеїстичного екзистенціалізму вважаються Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. Бовуар. Вони заперечують існування Бога або іншої надприродної сутності. Філософи цієї групи вважають, що в

людське існування не закладено апріорної істини та універсальних цінностей. Цю думку продовжує Сартр на сторінках своєї роботи “Екзистенціалізм – це гуманізм”: “Для екзистенціаліста людина тому і не піддається визначенню, що спочатку нічого собою не становить. Людиною вона стає лише згодом, причому такою людиною, якою вона сама себе створить. Таким чином, немає ніякої природи людини, як немає і Бога, який би її задумав. Людина просто існує, і вона не тільки така, якою себе уявляє, але й така, якою вона хоче стати. І оскільки вона уявляє себе вже після того, як починає бути, і після цього прориву до існування, то є лише те, що сама із себе робить” [27, с. 51].

Одну з найважливіших ціннісних домінант екзистенціалізму розробив Альбер Камю у своєму програмному есе “Міф про Сізіфа”. Його філософський інтерес був цілком прикутий до Людини, її глибинних запитів та місця у світі, яке вона ніяк не може знайти. “Якби я був деревом чи твариною, проблема сенсу зникла б зовсім, бо я став би часткою цього світу”, – пише Камю [13, с. 105]. Фундаментальною основою філософії Камю є розуміння, що світ не відповідає очікуванням людини, він існує сам по собі – він є абсурдним. Тому кожна конкретна людина повинна знаходити сенс існування незважаючи на нього, дотримуватися моральних цінностей, незважаючи на те, що не існує абсолютних чи Божественних нормативів поведінки.

Серед мислителів, які стояли на засадах теїстичного гуманізму, можна виділити такі імена: К. Ясперс, Г. Марсель та О. Больнов. Усі вони визнавали існування Бога та його значущість у житті індивіда. Проте, вони стверджували, що людина все одно стикається з абсурдністю буття, тривогою перед смертю та страхом перед свободою. Для цієї групи філософів людина є детермінована тому, що є “продуктом природи”, але, з іншого боку, індивіда неможливо пізнати до кінця. Індивід не є предмет. Розвиваючи цю думку, К.Ясперс пише: “Якщо я розглядаю людину тільки як предметно-пізнавану природу, то я відмовляюсь від гуманізму на користь гомінізму. Я бачу її тільки як природну родову сутність. Всі окремі є тільки нескінченна

множина, самі по собі нерозрізніювані екземпляри цього роду. Але я розглядаю її в її свободі, тому я розглядаю її в її гідності. Кожний окремий і я сам є незамінними, спільно стоїмо під високими вимогами” [50, с. 268].

Саме тому Ясперс вважав, що людина не може бути самоціллю. Вона повинна спрямовуватися на трансценденцію. Бо саме такий духовний напрям надасть змогу людині розкрити свій істинний потенціал, явити своє “Я” у світ. Представники теїстичного напрямку вважали, що екзистенція людини не обмежується рамками її життя, а виходить за межі земного існування. Спрямованість індивіда до трансценденції (Бога) через індивідуальний вибір та відповідальність дарує людині можливість усвідомити абсурдність буття та стати вище за це.

Незважаючи на суттєві розбіжності, атеїстичний та теїстичний екзистенціалізм мають спільну ціннісну домінанту. Ми можемо виокремити три ключові спільні критерії:

1. Критерій свободи і відповідальності. Два вказані напрями акцентують увагу на свободі вибору індивіда, яка необхідна при прийнятті будь-якого рішення в житті. Вони вважать, що людина – активний творець, і вона повинна брати відповідальність за свою долю і працювати над створенням сенсу.

2. Критерій абсурдності буття. Атеїстичний і теїстичний напрями визнають абсурдність людського буття і тривогу, яка з ним пов’язана. Вони наголошують, що складнощі і конфлікти, з якими індивід стикається на шляху пошуку – неминучі.

3. Критерій суб’єктивності. Обидва напрями наголошують на важливості індивідуального досвіду та суб’єктивного сприйняття світу. Для них це відправна точка вивчення індивіда та його зв’язка з навколишнім світом. Кожна людина унікальна, і саме тому, особисто несе відповідальність за актуалізацію та створення певних смислів у своєму житті.

Окреме місце у філософії екзистенціалізму займає, напевно, один з найсуперечливіших мислителів ХХ ст. Мартін Гайдеггер (1889–1976).

Аналізуючи його роботи важко прийти до певного висновку та віднести його до атеїстичного чи теїстичного екзистенціалізму. Його духовними вчителями були представники кардинально різних філософських течій: від неосхоласта Франца Brentano до феноменолога Едмунда Гусерля. Спираючись на визначення Беатрис Скордилі, можна зробити висновок, що філософські погляди Гайдеггера видозмінювалися та модернізувалися впродовж життя. Цей шлях можна окреслити так: екзистенціальний тип мислення зазнав кардинальних змін після знайомства з феноменологією та остаточно трансформувався, під її впливом, у інтерес до фундаментальної онтології [див.: 10, с. 78-80]. Фундаментальна онтологія стала спробою визначити глибинну особистісно-комунікативну домінанту екзистенціалізму, а саме: питання про буття, його виміри та форми, якими воно являє себе.

Отже, основними ціннісними та особисто-комунікативними домінантами філософії екзистенціалізму можна вважати такі діалектичні категорії: свобода-відповідальність, абсурд-бунт, соціум-автентичність, екзистенційна тривога-свобода. Одна з центральних властивостей людської свідомості – інтенціональність – спрямування на певний об'єкт. Тому залежно від обраного індивідумом вектору спрямування, чи то свобода, чи протистояння абсурду буття, він обов'язково прийде до певної дихотомії вибору: брати відповідальність за власний вибір на шляху до свободи, або втратити її та скоритись, не погоджуватись, бунтувати, шукати сенс, чи так і не приблизитись до нього і “духовно померти”.

1.2 Науковий дискурс з проблематики і методологічні основи дослідження

Як ми вже зазначали, екзистенціалізм був однією з найвпливовіших філософських течій XX ст. Він став важливою частиною світової та вітчизняної гуманітарної науки: філософії, культурології, літературознавства, а також мистецтва та навіть психотерапії. Як писав Ж.-П. Сартр: “В будь-якому разі можемо сказати, із самого початку, що під екзистенціалізмом ми розуміємо таке вчення, яке уможливлює людське життя і яке, крім того, стверджує, що всяка істина і будь-яка дія передбачають деяке середовище та людську суб’єктивність” [27, с. 50]. Для представників екзистенціалізму людина – унікальна духовна істота, яка має змогу впливати на свою долю власними рішеннями, видозмінювати її. Антропоцентричність цієї філософської системи зумовила такий інтерес до її вивчення.

Неоднозначність філософії екзистенціалізму та її відомих представників, обвинувачення у дуже “поверхневому” викладенні матеріалів, критика персоналій тощо, привели до встановлення “критичного статусу” вказаної філософської течії. На теперішній день вона все ж таки є актуальною, дослідники вивчають різноманітні аспекти творчості мислителів екзистенціалізму. Це можна пов’язати з тим, що цю філософію дуже важко, або, навіть, і неможливо підвести під якусь загальну межу, звести до якогось уніфікованого визначення, яке б змогло однозначно прояснити усі нюанси та деталі. В цьому контексті простежується міждисциплінарний вплив екзистенціалізму. В науковому дискурсі з проблематики можна виділити три етапи його трансформації та розвитку.

Перший етап – перша половина XX ст. Передумовою якого стала найважливіша праця Серена К’єркегор “Страх і Трепет”. У цій праці автор аналізує філософські, етичні та релігійні проблеми суспільства того часу на прикладі легенди про Авраама та його сина Ісаака. “Страх і Трепет” – можна вважати першою працею данського філософа, в якій домінуючою стала антропологічна складова, а саме – первинна екзистенціальна ідея про те,

кожна людина повинна “розкрити себе” [див.: 54]. К'єркегор, на сторінках своєї праці, розвиває думку про те, що людське життя є унікальним, потребує вивчення й уваги. Тим самим він формулює одну з головних засад екзистенціалізму, як напряду. У “Прикінцевій ненауковій післямові до “Філософських крихт” К'єркегор, як релігійний філософ розвиває думку про те, що шлях до Бога можливий тільки через абсолютну свободу особистості, через свободу волі та вибору.

Постать Габріеля Марселя є визначною у науковому дискурсі. Критик мистецтва та філософ, а також – перший філософ-екзистенціаліст Франції. Він активно розвивав деякі ідеї С. К'єркегора, намагався ввести у філософію нове трактування феномена “тіло”, яке б розмежувало поняття “бути” і “мати”. Результатом його філософських роздумів стали три відомі праці – “Метафізичний щоденник”, “Досвід конкретної філософії”, “Бути та мати”. Варто зазначити, що твори Г. Марселя фрагментарні, вони не мають чіткої структури та системності у викладенні матеріалу. Особливу увагу треба приділити марселівським поняттям “первинної” та “вторинної рефлексії”, які дозволяють розглянути фундаментальні основи людського буття. Суть полягає в тому, що “первинна” рефлексія є здатністю людини сприймати світ об'єктивно, як сукупність фактів та подій, котрі незалежні від наших почуттів; “вторинна” рефлексія – означає спосіб, яким людина сприймає саму себе. Вона спрямована людиною на саму себе та дозволяє дослідити внутрішній світ, особистісні та духовні питання. Аналізуючи праці філософа, можна зробити висновок, що він акцентував увагу на збереженні балансу між двома полюсами існування. Тому що саме такий підхід дозволяє сприймати світ, як суб'єкт і об'єкт одночасно завдяки балансу двох складових [див.: 23].

Першим, хто ввів поняття “екзистенціальна філософія” був Карл Ясперс на сторінках своєї роботи “Духовна ситуація часу” у 1931 році, яке пізніше, у 1938 році, стане назвою однією з його праць. Він розглядав Людину, як “діючу одиницю” в конкретних умовах, конкретному історичному контексті. В останньому і розкривається той шлях, завдяки

якому людина матиме змогу “пробудитись до розуміння себе”. Ясперс викладає цю думку так: “Людина – істота, яка не тільки є, але і знає, що вона є. Впевнена в своїх силах, вона досліджує оточуючий її світ і змінює його за визначеним планом. Вона вирвалась з природного процесу, який завжди залишається лише неусвідомленим повторенням незмінного; вона – істота, яка не може бути повністю пізнана як буття, а ще вільно вирішує, що вона є: людина – це дух, ситуація справжньої людини – її духовна ситуація” [35, с.103].

Одну з головних позицій наукового дискурсу в цьому питанні посідає фундаментальна робота Мартіна Гайдеггера “Буття та час”. У ній він розкриває поняття “Буття”, “Часу”, “Dasein” та “Екзистенціалізм”. Відомий дослідник філософії Гайдеггера Г’юберт Дрейфус дає дуже зрозуміле та чітке визначення поняття “Dasein”: “Насправді, той факт, що Dasein – це термін, який описує нас, проте водночас намагається уникнути конкретної вказівки на людську індивідуальність, свідчить на користь того, що головним предметом дослідження «Буття і часу» є не Dasein, а його спосіб буття” [40, с. 384].

Найбільш значний внесок у науковий дискурс привніс французький філософ Ж.-П. Сартр. Значний вплив на розвиток філософської думки справили наступні його праці: “Буття і Ніщо”, “Нудота”, “Критика діалектичного розуму” та цілий ряд художніх творів. Робота під назвою “Досвід феноменологічної онтології”, яка вийшла у світ у 1943 р. стала “прохідним квитком” для Сартра у світ “великої” філософії. Цією працею він продемонстрував свій високий інтелектуальний рівень, зарекомендував себе як філософ гуманістичного спрямування.

Не менш вагомий внесок зробив Нобелівський лауреат Альбер Камю. Його філософії властиве гуманістичне спрямування, яке він розкриває через можливість бунту, з огляду на абсурдність буття, та відстоювання власних інтересів індивіда. Свої основні ідеї він розкривав через художню форму та есе: романі “Чума”, повістях “Сторонній”, “Падіння”, драматургічних творах

“Калігула”, “Непорозуміння”, “Стан облоги”, “Справедливі”, у теоретичних працях. Есе “Міф про Сізіфа” та “Бунтівна людина” стали програмними. В них були визначені основні філософські поняття, які розробляв автор: дилему абсурду і самогубства, абсурду буття людини, абсурду творчості і свободу. Певну концепцію щастя та свободи було викладено на прикладі Сізіфа, який зміг подолати свою долю та усвідомити себе щасливим.

Як ми бачимо, філософські ідеї Альбера Камю втіленні і розкриті різними жанрами літературної творчості. Кожен значний етап його роботи підсумовувався романом, філософським есе та п’єсою. В цьому полягає його значна роль для наукового дискурсу. Він, як філософ, маючи значний літературний талант зміг дуже якісно та професійно використати різні форми подачі та структурування матеріалу. Це дозволяє людям різної професійної та наукової спрямованості вивчати його роботи і продовжувати розвивати ідеї великого французького філософа. Він, як ніхто інший, з представників екзистенціалізму, зміг настільки кардинально розширити на змінити цей дискурс.

Сімона де Бовуар – французька письменниця, філософ, одна з провідних екзистенціалістів атеїстичного спрямування. Вона відома тим, що дуже детально займалася вивченням питань морально-етичної проблематики. Про це свідчать ранні роботи дослідниці, такі як: “Кров інших” та “Гостя”. На думку української дослідниці Л. Левчук: “Особливе значення в творчості письменниці мають романи «Мандарини» (1954), за який Сімона де Бовуар отримала Гонкурівську премію, та «Чарівні картинки» (1966). Останній твір позначений яскраво вираженим етичним забарвленням, глибоким психологізмом, відбиває морально-психологічні пошуки молодої жінки, тяжка психічна криза якої є наслідком незбігу інтересів особистості та нав’язаних їй суспільством поведінкових стереотипів” [20, с.143].

Другий етап – це кінець XX – початок XXI ст. Дискурс перебував у фарватері марксистських течій, як на Заході, так і в Україні. Це пояснюється тим, що певна кількість представників цього філософського напрямку

пов'язували себе з ним. Але зміна історичного контексту та перспективи розвитку філософської думки та суміжних дисциплін поступово переорієнтовували марксистську спрямованість до інших аспектів: антропологічних, культурологічних тощо.

Серед найвідоміших українських науковців, які займалися розробкою та вивченням більш конкретних сфер філософії екзистенціалізму – істориків філософії, філософів, культурологів, можна виділити таких: Костянтин Райда (досліджував постекзистенціалістське мислення як сукупність культурологічних аспектів філософії екзистенціалізму, більш конкретизовано вивчав поняття “абсурду”), Андрій Дахній (вивчав феномен людини XX ст. через призму філософії К'єркегора), Віталій Лях (займався вивченням свободи та гуманізму в екзистенціальній філософії, Віталій Табачковський (розробляв екзистенційно-персоналістичну антропологію, зосереджував увагу на питаннях буття індивіда), Ігор Бичко (розробляв новітні підходи до вивчення проблем свободи та пізнання), Петро Саух (обґрунтував особливості інтерпретації відчуження в екзистенціалізмі, здійснив комплексний аналіз онтології релігії).

Оскільки культурологія – це інтегративна галузь знання, аналіз реалізується за допомогою як загальних методів наукового дослідження, так і спеціальних [див. 6 , с. 20] Враховуючі дуже широкий методологічний спектр вивчення вказаної теми, у цій роботі будуть представлені наступні методи дослідження:

Аналітичний та інтерпретативний підходи є основними методами, що застосовуються у науковому дискурсі з проблематики екзистенціалізму. Аналітичний підхід передбачає розбиття тексту на складові елементи та його подальший аналіз. Задля досягнення мети вивчення фокус робиться на структурних елементах драматургії екзистенціалізму, таких як сюжет, персонажі, діалоги та символи. Він прагне виявити ключові теми та мотиви, які характеризують цей напрямок. Аналітичний підхід дозволяє розглянути твір у його композиції і структурі.

Інтерпретативний підхід є більш широким способом вивчення драматургії екзистенціалізму. Він орієнтований на розуміння глибинних смислів творів та розкриття філософських та етичних ідей, що лежать в основі екзистенціалізму. Дослідник аналізує текст з погляду авторського наміру, звертається до контексту створення твору та розглядає його відповідно до філософських концепцій екзистенціалізму.

Аналітичний та інтерпретативний підходи доповнюють один одного, створюючи повніше уявлення про драматургію екзистенціалізму. Аналітичний підхід дозволяє виявити структурні особливості творів, а інтерпретативний підхід допомагає розкрити глибинні значення та філософські ідеї, що лежать в основі цього напрямку. Ці методи дозволяють розглянути твори цього напрямку як структурні цілісності та розкрити філософські концепції, пов'язані з екзистенціалізмом. Комбінування цих підходів сприяє глибшому і всебічному розумінню драматургії екзистенціалізму.

1.3 Роль художньої свідомості для кристалізації екзистенційних смислів

Екзистенціалізм є невід’ємною частиною світової філософії та культури. Ідеї цього філософського напрямку мали визначний вплив на мистецтво ХХ ст. та продовжують захоплювати митців сьогодення. Ідеї, які запропонували світові філософи екзистенційного спрямування: розкриття власної автентичності, розуміння свободи, як особистісного вибору, за яким стоїть відповідальність, увиразнення через творчість того “людського”, що є в кожному індивіді.

Значний внесок у розробку цього питання привніс український учений Є. Черноіваненко. На сторінках своїх праць він пропонує таку класифікацію типів літератури та художньо-літературної свідомості: світсько-риторичний, релігійно-риторичний, естетичний та постестетичний. У своїй роботі він пише, що найбільш загальними категоріями літературного процесу є: “тип літератури” та “художньо-літературна свідомість”. Вказані поняття є однорідними по своїй суті з “художнім методом” та “літературним напрямом”[див.: 34].

Важливою є думка французького дослідника І. Леппа про те, що представників екзистенціалізму, котрі обрали літературу, як форму передачі екзистенційних смислів можна вважати певним мистецьким “консорціумом”. Більшість митців – представники різних національностей, світоглядів та кольору шкіри, але їх об’єднує спільний набір цінностей та філософських прагнень: антропоцентризм, людинознавство, цікавість до пограничних станів індивіда та внутрішніх мотивів його дій. Все те, що об’єднує різних мислителів у категорію літераторів-екзистенціалістів. Без літературної складової філософського доробку, Сартр ніколи б не став відомим, його ідеї не були би так поширені. Саме його найвідоміші твори дозволили широкому загалу “пробратись” крізь терени філософських термінів. “Буття та ніщо” слід розглядати як своєрідний переклад філософською мовою екзистенційних ситуацій, описаних у романах та театральних п’єсах” [21, с.55].

Митці екзистенціалістського напрямку використовували літературу, як засіб викладення своїх філософських ідей, спостережень та концепцій. Саме це новаторський підхід – пакування філософії у літературну форму, підхід, який відповідав потребам часу: передвоєнна тривога, жахіття війни, безнадійність майбутнього. Це ті чинники, які зумовили потребу і актуальність літературного екзистенціалізму. Художні твори буквально рятували колективну свідомість людей, бо їхнім ідейним ядром була зосередженість на психології людини, її особистості та неповторності, вони художньо моделювали патові життєві ситуації, даючи травмованому індивіду самотійно знайти його особисті світоглядні точки опори.

За визначенням Є. Черноіваненка, художньо-літературна свідомість є системою уявлень про співвідношення етичного та естетичного в кожній конкретній історичній епосі, про функції літератури у суспільстві та її специфіку [див. 34, с. 4]. Але, варто зазначити, що класифікація Черноіваненка є досить загальною та може використовуватись при вивченні літературних явищ в широкому масштабі.

Література екзистенціалізму спрямована на осмислення міфів, фольклору, філософії та робіт своїх попередників. Але чим насправді є екзистенціалізм у літературі? Це філософський напрям, з певними художніми рисами? Чи це літературна течія? За думкою української дослідниці С. Криворучко, жодне з визначень не може надати вичерпну характеристику. Тому вона пропонує визначати літературний екзистенціалізм як культурний феномен, у центрі якого перед героєм стоїть проблема свободи та вибору, а отже, і визначення самою людиною свого справжнього та автентичного. Ключовою є думка про те, що не варто кардинально розмежовувати філософський та літературний екзистенціалізм, бо вони є сторонами однієї медалі, де медаль – це екзистенція [див. 17, с. 20, 57]. Саме тому, для більш точного визначення, необхідно проводити певні демаркаційні лінії та виводити типологічні риси. Такий підхід надає можливість угрупувати та систематизувати роботи з метою їх подальшого вивчення. Можна сказати, що

“під екзистенційним мисленням варто розуміти будь-яке мислення, центральним поняттям якого виступає людська екзистенція” [18, с. 4].

Серед рис, які притаманні екзистенціалізму, можна виділити наступні п'ять:

- Основними рисами є страх, самотності, абсурдності буття, страждання та смерті;
- Особистість має протиставляти себе “іншому”, щоб мати змогу являти свою унікальність;
- Поняття абсурдності та унікальності є взаємопов'язані;
- Найвищою цінністю індивіда є його свобода;
- Існування людини можна визначити, драму свободи [див. 2, с. 89];

Варто зазначити, що екзистенціальна свідомість, екзистенціальне бачення світу має спільні родові риси з феноменологічним світосприйняттям. Його суть полягає у баченні совісті, етики, релігійної спрямованості, емоцій через потреби тіла людини.

Важливим є питання про зв'язок екзистенціалізму та літератури. Що він має в собі “літературного”, окрім жанрової приналежності та форми викладення матеріалу? Відомо, що представники цього напрямку часто були митцями слова. І саме воно стало “камертоном” екзистенційних смислів. Слова-поняття, якими пронизані твори філософів – багатозадачні та виконують функцію передачі думок того, хто мовить. Література екзистенціалізму ставила на меті виразити неповторність та унікальність індивіда, саме тому “екзистенційний словник” включає в себе такі слова: абсурд, біль, свобода, лицемірство, свідомість, тривога, відчуження, самообман, маска та інші.

Слова-поняття, якими оперують екзистенціалісти, конструюють основну мету – намагання показати правду про світ та людину і їхнє взаємопроникнення в усій дійсності, без брехні та замовчування. Головна відмінність літературного екзистенціалізму від реалістичного напрямку

полягає в тому, що герой – це не просто сторонній глядач, який пересувається “смысловими лабіринтами”, а образ живої людини на яку, наче, спрямовано “літературний об’єктив”. Саме тому представники екзистенціалізму, в певній мірі, відходять від науковості та положень позитивізму, принципу історизму. Вони, навпаки, намагаються своєю творчістю прийти до максимальної суб’єктоорієнтованості через ідеї фатальності долі, нелогічності історичного процесу, можливості свободи тощо.

Серен К’єркегор не лише заклав основи екзистенційної традиції в філософії, він був першим, хто відчув необхідність філософувати літературно. Філософія 18 ст., окрім власне трактатів, декларувала свої ідеї через вичерпні та ґрунтовні промови героїв в романах Руссо та де Сада. Просвітництво ставило собі за мету знайти соціальну універсалію, котра б охопила кожного індивіда тенетами “повноліття” за Кантом. К’єркегор відмовляється від редукціонізму та тотальної раціоналізації людини, висвітлюючи її невичерпний внутрішній світ і неповторний шлях набуття власної істини.

На противагу дидактичним декламаціям, данський філософ висуває концепцію “непрямого повідомлення” — замість прямого висловлювання, художнє вираження філософських ідей. “Непряме повідомлення” — це посередник діалогізму між трактатним “Або-або” та художнім “Щоденником звабника”. Художня частина була покликана виразити невиразне суто філософською мовою: ті потаємні сторони естетичного життя “Дон Жуана”, котрі не дозволяла логіка та критичний аналіз. Це була єдина форма для втілення радикально нового змісту, котрий звертався не стільки до розуму, скільки до почуттів читача, до життєвих цінностей конкретної людини. На сторінках “ненаукової післямови” до “Філософських крихт” К’єркегор виразив сутність свого новаторського підходу теж алегорично: «Зупинити людину на вулиці та самому зупинитися, щоб поговорити з нею, не так важко, як говорити щось тому, хто проходить повз, продовжуючи йти, тобто

не зупиняючись самому і не затримуючи свого співрозмовника, і при цьому не змушуючи того звернути зі свого шляху і йти разом із вами, але навпаки, спонукаючи його йти власним шляхом». Роман-щоденник та філософський трактат знаходяться у діалектичному зв'язку — вони не є тотожними за жанром, але взаємодоповнюють, кристалізують екзистенційні смисли автора. У своїх дослідженнях людської сутності екзистенціалісти вдавалися до використання художніх образів не тільки заради поширення своїх ідей, а й через необхідність описати людину у всій її розмаїтості та невичерпності.

На сторінках свого есе “Творчість і свобода” Альбер Камю розбирав, що існує певна суперечність між філософією та літературою, основа суть котрої полягає в тому, що філософ перебуває у рамках своєї системи, а літератор навпаки – віч-на-віч зі своїм творінням. Твір мистецтва бере свій початок там, де розум відмовляється від фокусування на конкретному. Основою його є драма інтелекту, яка розкривається опосередковано. Справжній твір мистецтва завжди домірний людині [див.: 12, с.135].

Важливу світоглядну роль, яка вплинула на художню свідомість Ж.-П. Сартра та А. Камю, відіграла робота К. Ясперса “Розум та екзистенція”, в якій він ввів поняття “межової ситуації” – яке фіксує кризові стани людини, що призводять до актуалізації особистісного начала, світоглядних трансформацій, переосмислення сенсу життя, переживання втрати самоїдентичності [див. 56]. Вона стає, для більшості творів, відправною точкою, з якої починається сюжетний розвиток екзистенціальних смислів. Структура сюжету виглядає так: патова ситуація в котру потрапляє герой, переростає у неконтрольований протагоністом вир подій, який, згодом, стає занадто важким і ситуація переходить в категорію “межової”. Це і ставить головного героя перед “вибором”, всебічно розкриваючи тему його “свободи”. Саме завдяки художньому увиразненню екзистенційних смислів, читач має змогу відрефлексувати, зробити необхідні висновки для самого себе, які відповідають потребам часу.

Звернення до художньої форми для філософів-екзистенціалістів зумовлювалося не тільки естетичними вподобаннями, але й прагматичною необхідністю. В певні історичні періоди, як наприклад: Друга світова війна та окупація Франції, мислителі не мали змоги доносити свої ідеї публіцистично, даючи вичерпні характеристики соціальним проблемам та їх причиново-наслідковим зв'язкам. Питання безпеки та фільтр окупаційної цензури звертали їхній фокус до “архе” – витоків європейської культури, античної міфології. «Навіщо ставити декламації Греків?... Хіба що для того, щоб приховати те, про що думали за фашистського режиму?» – обґрунтовував свою позицію Ж.-П. Сартр. [39, с. 188] Так, у період “дивної війни” були написані найвиразніші твори французької драматургії: “Антигона” Ж. Ануїя, “Мухи” Ж.-П. Сартра, “Калігула” А. Камю.

Езопова мова втілювала ідеї набуття свободи через визволення, індивідуальна смерть була трагедією усього людства, а акт спротиву та непокори – героїчним подвигом, як взірцем для наслідування. В часи занепаду та тривоги п'єси були покликані оживити французький народ, вдихнути надію та спрямувати до шляхів свободи. Яскравим прикладом може слугувати історія про п'єсу “Мухи” Жан-Поля Сартра, яка була видана під час Другої світової війни, але не мала успіху у форматі театральної постановки. Причиною цього стала, як вже було зазначено, політична ситуація у Франції – окупація. Воєнна цензура та ряд заборон не дозволили набути виставі широкого загалу, але саме з цієї причини текст п'єси став відомим та впізнаваним.

Розділ II

ДРАМАТУРГІЧНІ КОНТЕКСТИ ТВОРЧОСТІ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТІВ

2.1. Феномен свободи і її релігійні та безрелігійні аспекти:

Жан-Поль Сартр

Драматургія екзистенціалізму – це один з найцікавіших та найвпливовіших напрямів у світовому театральному мистецтві XX ст. Вона являє собою кристалізацію художньо-філософських ідей екзистенціалізму. Драматургія екзистенціалізму набула популярності у 40-60 рр. XX ст. та отримала всесвітнє визнання завдяки своїй особливій проблематиці та унікальній методології. Філософи екзистенціалісти акцентували свою увагу на індивідуальному досвіді людини, її свободі вибору та відповідальності за власне життя. Драматургія екзистенціалізму виражає корінні принципи цього напрямку через персонажів, події та діяльність на сцені. Сценічне увиразнення ідей надає змогу глядачу проникнутися ідеями свободи, абсурду, автентичності, фатальності майбутнього тощо.

Ключовою фігурою для драматургії екзистенціалізму став французький філософ Ж.-П. Сартр (1905-1980). Його жага наповнити філософію новими сенсами, феноменальна літературна творчість та активна політична діяльність зробили його всесвітньо відомим інтелектуалом. Сартра вважають “батьком” французького екзистенціалізму, бо саме він сформулював та актуалізував ці ідеї в першу декаду післявоєнних років. Він зміг привернути до себе увагу усієї французької інтелігенції після своєї відомої лекції “Екзистенціалізм – це гуманізм”, яка була представлена у 1945 році. Саме вона стала першим маніфестом екзистенціалістів, завдяки якому провідні ідеї французького мислителя стали відомі широкому загалу.

Якщо мовити про його філософський розвиток, як автора – варто звернути увагу, що Сартр мав престижну класичну освіту, тяжів до вивчення

західної філософії, картезіанства та ідей Канта. Він цінував науковий вклад Е. Гусерля та М. Гайдеггера, а саме ідею про інтенціональність людської свідомості та онтологічні питання буття. Особливе зацікавлення Сартра викликали роботи Анрі Бергсона. В цьому моменті його біографії можна провести паралель з Г. Марселем з метою виявлення спільних ідейних орієнтирів.

Шлях Сартра-драматурга починається у нацистському таборі для військовополонених у Трирі, куди його перевели в серпні 1940-го р. Парадоксально, що перша п'єса філософа-атеїста була написана на Різдвяну тему, де він особисто зіграв одного з волхвів. Ідея керівництва табору полягала у тому, щоб підвищити моральний дух в'язнів: за 3 покази спектакль побачили приблизно 6 тисяч глядачів. Але Сартр не був би собою, якщо б прийняв роль колаборанта та обслуговував запити нацистського режиму.

Сюжетним конфліктом постає боротьба голови бідного Вифлеємського селища Баріони проти римських загарбників. “Німці бачили в злодійських римлянах Британську імперію, яка знущається зі своїх колоністів, тоді як ув'язнені правильно інтерпретували цю історію як паралель до їхніх нацистських викрадачів.” [47, с.173]. Баріона захищає дитину Христа від солдатів Ірода, ця дія є вирішальною для його індивідуального проекту становлення. Центральними термінами тут постають “переродження” та “легкість”, які описують внутрішній стан головного героя після екзистенційного вибору, їх причиново-наслідковий зв'язок. “Переродження скептичної Баріони передбачає поворот від відчаю до надії та свого роду екзистенційної «свободи».” [47, с. 173]. Сартр через релігійний аспект своєї ролі проголошує істинну сутність Христа, котрий не може дати спасіння сам по собі, спасіння — це необхідність виборювати свободу власноруч. Лише людина відповідальна за себе та свої страждання. Збагнувши свою свободу вона радіє, як сліпий, нарешті побачивши світло: “Радісно! Я переповнений радістю, як переповнена чаша. Я вільний. Я

тримаю свою долю в своїх руках. Я йду проти воїнів Ірода, а Бог йде поруч зі мною. Я легкий, Сара [його дружина], легкий. Ах, якби ти тільки знала, який я легкий! О радість, радість! Сльози радості!” [39, с. 136]. У неопублікованому листі до Сімони в грудні 1940-го Сартр без зайвої скромності зізнається: “Але повірте, будь ласка, що в мене, безперечно, є талант драматурга” [39, с. 185]. І він виявиться абсолютно правим, його «зухвальство» матиме беззаперечні докази самою історією. Дослідники сартрівської творчості Конта та Рибалка стверджували: “Міжнародна репутація Сартра з кінця війни, безсумнівно, набагато більше завдячує його п’єсам, ніж його романам, есе чи філософським творам.” [39, с. 6–8].

Аналізуючи історичний контекст, варто зазначити, що та велика війна на ряд десятиліть визначила авангардні теми для літератури, живопису, театру, кіно. Досвід війни спонукав митців «відбудовувати» ціннісну свідомість, переосмислювати тему вибору і її соціальних наслідків. Драматургія стала засобом практичного увиразнення рефлексій про суть людини, її самовизначення щодо інших людей, її ціннісного вибору. Вона охоплює події життя в їхньому розгортанні, в динамічній взаємодії долі і характерів, а отже, в його реальній складності та суперечливості. Важливим є те, що теми свободи в екзистенціалізмі – діалогічно-драматургічні за самою своєю природою.

У 1940-му Сартр повертається до Парижа, звільнений від ув’язнення, він не впізнає своє рідне місто. Це відчуття він переносить у п’єсу: «...Вигуки жаху, паніка, тяжке чорне тупотіння по сліпучих вулицях... Ці безлюдні вулиці, мерехтливе повітря й сонце...» [39, с.189] — з таких слів починається п’єса, коли Орест повертається до Аргосу. В місті править вбивця його батька Егісф та мати Клітемнестра. Сестра Ореста Електра перебуває в них у служінні. У місті панує смута, люди відчують каяття за свої гріхи перед минулим. Юпітер насилає на город мух-ериній, які змушують людей страждати.

Теми Сартрових п'єс – свобода та відповідальність, вибір та безжалісність життя, увиразненні образи смерті ті вічності. Прикметно, що одна з них – «Мухи» [див. 33, с. 157-208] – написана саме під час Другої світової війни (1943 р.), в умовах нацистської окупації Франції. Актуальності та розголосу дана п'єса набула вже у післявоєнні роки. Дебют знакової п'єси відбувся на сцені всесвітньовідомого «Théâtre de la Cité». Окупаційна влада швидко відчула в сюжеті виклик фашизму та війні, що спричинило зняття п'єси з репертуару та інші санкції. Подальші постановки п'єси були представлені у більшості країн Європи. Варто зазначити, що вона отримала велику популярність у середовищі інтелектуалів.

У п'єсі дивний, просякнутий алегоріями й глибоким символізмом сюжет, де мухи знаменують собою безладдя та хаос, спричинені силами, що прагнуть тотально панувати над людськими життями. Міфів про Ореста та Електру Сартр надає сучасного контексту, тож п'єса спонукала багатьох читачів і глядачів осмислювати пережите. Основний конфлікт твору – сутичка людської свободи й колективної відповідальності (та псевдовідповідальності). Хоч життя часто супроводжують безглуздість, абсурдність, однак особистість здатна самотужки торувати свій шлях і допомагати іншим усвідомлювати свою свободу. Сартр демонструє: кожна людина вільна у своєму виборі та відповідальна за його наслідки. І саме той, хто зрікається свободи стає жертвою абсурду життя (як деякі персонажі п'єси, котрі дозволяють мухам визначати свої дії). Зазначимо, що драматургічне осмислення ситуації абсурду детальніше аналізується в дослідженні Є. Миропольської [див. 26] [див.: 25, с. 65].

За сюжетом Юпітер втілює в собі релігійний аспект п'єси, він являє собою перешкоду для визволення жителів Аргосу. Так само цей конфлікт постає перед головним героєм: Юпітер зустрічається в моменти сумніву та екзистенційних рефлексій Ореста, намагаючись відволікти його від складного вибору своєї свободи. Протагоніст та народ ототожнюються за спільною проблематикою “сліпої віри”, котру висловлює божественне

прокляття Аргосу своєму ставленику: “Маєш таємницю, ту саму, що і я. Болісну таємницю богів та царів: вони знають, що люди вільні. Люди вільні, Егісфе. Тобі це відомо, а їм – ні.” [39, 192]. У відповіді Егісфа розкривається теїстичний аспект свободи: “Чорт побори, якщо б вони це знали, то давно б спалили мій палац. Ось уже п'ятнадцять років я розігрую комедію, аби вони не зрозуміли своєї сили” [39, с. 192]. Вбивши Егісфа, Орест позбавляється символічної влади богів — звершує акт “переродження”. Цей сюжетний момент перегукується з метаморфозою Баріони: як і колишній протагоніст, Орест відчуває “легкість” звільнення. Скинувши кайдани релігійної зумовленості “свободотворець” промовляє: “Я не господар і не раб, Юпітере. Я сам – воля. Тільки-но ти створив мене, я перестав тобі належати” [39, с. 203]. Разом зі свободою Орест дістає тягар відповідальності: він, як флейтист, забирає з собою мух-іріній, котрі тримали народ у тенетах смуту та безнадії.

Особливу увагу треба приділити п'єсі “За зачиненими дверима”, яка була написана в 1943 р. Ця робота цікава тим, що Сартр, як представник атеїстичної течії екзистенціалізму, продовжує використовувати релігійні мотиви, з метою виявлення “недоліків” релігійної свідомості.

Одним з ключових образів п'єси є пекло. В уявленні людей пекло – це квінтесенція страждання у загробному житті людини, крайня мука. Сартр, беручи християнське поняття пекла, деконструює, змінює його конотації. Замість пекельного вогню – готельний номер, який зачинений на ключ, без дзеркал та телефону. Тільки очі “іншого” та “свобода”.

Пояснюючі свій крилатий вислів “Пекло – це інші” Жан-Поль Сартр говорив: “Цю фразу завжди розуміли неправильно. Вважалося, що я мав на увазі, що наші стосунки з іншими людьми завжди отруєні, що це незмінно пекельні стосунки. Але насправді я маю на увазі щось зовсім інше. Я маю на увазі, що якщо стосунки з кимось зіпсовані, то ця людина є пеклом для нас. Чому? Тому що інші люди – це, по суті, один зі способів пізнати самих себе. Коли ми думаємо про себе, коли намагаємося пізнати себе, ми переважно використовуємо враження та думки інших про нас. Ми судимо себе тими

засобами, якими нас судять довколишні. У все, що я говорю про себе, завжди входить чужа думка. У все, що я відчуваю в собі, входить чужа думка. А це означає, що якщо маю погані стосунки з людьми – я ставлю себе в повну залежність від них. І тоді я справді в пеклі. І у світі величезна кількість людей потрапила до пекла, тому що вони надто залежні від суджень інших людей.” [39, с.199].

Отже, мотивами п'єс Ж.-П. Сартра є невдоволеність життєвим світом індустріального соціуму, його нерідко байдужістю до долі індивідуальності. Екзистенційним станом багатьох героїв п'єс є безпорадність або й розпач: твори навряд чи назвеш оптимістичним. Але саме привернення уваги до таких станів через драматургічну виразність уже є поштовхом долати їх.

2.2 Абсурд і бунт та драматургічні траєкторії їх осмислення:

А. Камю

Альбер Камю – французький романіст, філософ, естетик, есеїст. З-під його пера вийшли у світ два романи, три повісті і більш ніж два десятки коротких прозових творів. Його твори дістали схвальні відгуки тогочасного літературного та філософського товариства. Критики вбачали у творчості А.Камю виразні екзистенціальні ноти, тож його долучають до лав екзистенціалістів. Насправді ж філософ завжди публічно заперечував такі закиди: «Ні, я не екзистенціаліст... Сартр – екзистенціаліст, і єдина книга ідей, яку я опублікував – “Міф про Сізіфа», була спрямована проти філософів-екзистенціалістів” [36]. Насправді Камю важко віднести до якоїсь конкретної філософської традиції. Тому він, як справжній бунтар свого часу, не визнавав авторитетів, не підкорявся нормам та правилам суспільства. Своєю творчістю філософ-письменник спростував усі аргументи своїх сучасників. Камю вирішив творити власне вчення.

Філософію А.Камю можна поділити на два умовні «стовпи» нової екзистенціальної філософії: “філософія абсурду” і “філософія бунту”. Як у музиці існують «три кити музики», так у Камю – свої «кити». Ця світобудова відображає основні принципи життєвого шляху творця абсурду ХХ ст. Для того, щоб сформулювати думку, Камю надає більшій перевазі логіці, ніж поетиці. Його драматургія опирається на чітко сформульовані та виважені поняття. Всі вони взаємодіють між собою, поєднуються і породжують певні сенси.

Альбер Камю розкриває поняття “абсурду” через дві точки опору: “світ” та “індивідуальність”. На його думку, через ці два стрижневі поняття відбувається взаємопроникність у логіку світобуття. Розкриваючи цю думку, А. Камю пише: “...Я можу все ж твердити, що абсурд не міститься ні в людині (якщо подібна метафора може мати бодай якийсь сенс), ні у світі, а в їхній спільній присутності. Поки що це єдина ниточка, яка їх зв'язує.” [13, с. 25]. Філософські погляди Камю постійно суперечать між собою. У протидії

народжується абсурд, через який, безсумнівно, філософ намагається віднайти принципи світобудови.

У своїй творчості Альбер Камю порушує основні проблеми людського існування. На початку творчого шляху митець приділяв увагу гносеологічним і онтологічним проблемам. Але філософські погляди Камю змінювалися протягом всього його життя. Творчість Камю – спроба усвідомити зовнішній та внутрішній світ людини, головне призначення у житті та визначити місце і роль особистості у суспільстві. Альбер Камю констатував абсурдність оточуючої дійсності через постійний аналіз таких понять як буття, існування, свобода, і прийшов до висновків, що життя людей і суспільства в цілому – це абсурд. Абсурд – це ключове визначення філософської концепції Альбера Камю. Абсурдна дійсність замінила людині життя і стала її другою природою. Саме такі світоглядні погляди виражено у художніх творах Альбера Камю.

Концепцію абсурдності Камю увиразнив у п'єсі “Калігула”. Історію жорстокого римського тирана Камю знайшов у книзі історика Светонія «Життя дванадцяти цезарів». У цій драмі автор детально описує сам механізм розпаду людської особистості, яка впевнена у своїй правоті, що людське існування – це безглузде, адже вічних цінностей немає і не може бути. Жанр “Калігули” визначають як трагедію. Більшість дійових осіб – це реальні історичні особи, які для автора, за його задумом – носії абсурдних та абстрактних ідей. Персонажі п'єси виступають справжніми героями театру абсурду Альберта Камю. Це Калігула зі своєю «логікою свободи» та голова змовників Херей у своїй абстрактній ненависті до «занадто логічного». Абсурдна Цезонія зі своїм нерозважливим коханням до Калігули та Сципіон зі своєю трагічною дружбою. Спочатку Калігула був адекватним правителем, але після смерті своєї сестри і коханої Друзілли, він усвідомлює, що рано або пізно нитка життя обривається смертю.

Отруєний жахом, болем та зневагою, Калігула повною мірою насолоджується своєю безкарною свободою. Завдяки абсолютній владі він

вбиває і перекручує справжні цінності людського буття. Римський самодержавець, бажаючи просвітити народ, вдається у жахливе лицедійство. Він знущається над своїм народом зі страшною витонченістю, вбиваючи у їхні голови «викривлену правду». Калігула проповідує свободу, тлумачачи її як свавілля та вседозволеність. Ніхто з персонажів не в силах сперечатися з головним героєм, ніхто не може спростувати його доводи. Якщо ще на початку п'єси про Калігулу говорили, як про совісного чоловіка, то через деякий час він перетворюється на циніка, боягуза та блазня.

Але бунтуючи проти своєї долі, недооцінюючи людей, зрештою, головний герой перенасичується такою свободою. Вимагаючи від інших логічних і справедливих вчинків, Калігула підводить людей до свого вбивства. Калігула приречений, тому що проти нього готується заколот і він не зробив нічого, щоб уникнути загибелі. Це історія про безуспішні спроби самотужки врятуватися від долі за рахунок інших, що приводить до смерті.

Наприкінці трагедії у Калігули виникає переоцінка цінностей. Після останнього вбивства він вважає, що вбивати – це не вихід. Цим самим же головний герой визнає свою власну поразку у цій абсурдній боротьбі. Він обирає смерть від змовників, не зчинивши їм ніякого опору. Та наостанок він промовляє такі слова, щоб самоствердити себе та свою самодержавність: «Я ще живий!» [11, с. 68]. У цій драматичній трагедії в кожній деталі змальований абсурд: несправедливий устрій світу, абсурдність людського існування в абсурдній свідомості героя. І всі ці деталі перебувають у постійному конфлікті між собою. Це трагедія слабкої людини на вершині влади.

Якщо світ не відповідає вимогам людини, то чи варто останній залишатися в ньому непроханим гостем, підтверджуючи цим своє безглузде існування? Насправді ні, тому що самовбивство прямо суперечить бунту, який постійно йде за абсурдом. Як пише А. Камю, бунт передбачає незгоду з дійсністю та постійну напругу. Результатом розмірковувань Камю над "основним питанням філософії" є дилема: навіть за впевненості у своїй

безнадійності слід поводитися так, ніби людина все-таки на щось надіється, бунтувати або покінчити життя самогубством [див. 29, с. 147].

Самогубство впливає не з абсурду, а з першочергової надії людини на пізнання світу. Точніше, відсутності цього пізнання. Тому що людина, як свідомо, розумна особистість, сама заганає себе в глухий кут. Абсурд наповнює життя пристрастю і тою непокірною впертістю, яка не дозволяє прийняти безмовність, тишину світу і покінчити з перебуванням у ньому. Бунт, який народжений з відчуття абсурду, вимагає постійної боротьби заради самоствердження власного сенсу буття. Альбер Камю підкреслює як необхідність, так і безглуздість цієї боротьби – надія знову повертає нашу увагу на майбутнє.

Ще одна п'єса, яка ілюструє, що людина вільна у своєму виборі, але має нести відповідальність за свої вчинки – це «Непорозуміння». Сама назва вказує нам на абсолютне і взаємне непорозуміння. Головний герой Ян виїжджає на заробітки в іншу країну, але через 20 років повертається на Батьківщину, в рідний дім. Мати і сестра головного героя утримують невеликий готель для туристів. Мати і Марта мріють переїхати із сірого, глухого села на море, щоб врешті-решт, насолодитися життям.

Вони вбивають постояльців свого готелю, забирають їхні гроші, а їх самих утоплюють в річці. Нічого не підозрюючи, Ян хотівши зробити сюрприз матері та сестрі, він приходить до них в готель. Так як, після довгих років розлуки, мати не впізнає у постояльці свого сина, а сестра – брата, то він знімає у їхньому готелі кімнату. Ян хвалиться матері та сестрі, що він має гроші. Втративши частину прибутків і потонувши у злободенній буденності та безгрошів'ї, Марта з матір'ю вирішують вбити Яна вночі, так і не впізнавши в ньому свого кровного родича. Марта готова на все, щоб домогтися своєї цілі, а мати, яка смертельно втомила від життя, хоче, щоб її дочка нарешті була щаслива. Від страшного горя та жалю від скоєного вбивства, мати головного героя повісилася, а сестра втопилася в криниці. Саме цей випадок стає основою всієї абсурдної драми.

Камю наголошує і одночасно загострює елементи абсурдності у взаємостосунках членів родини п'єси «Непорозуміння», які в кульмінації драми стикаються із всеохоплюючим почуттям абсурду, які породили їхні вчинки. Будь-яка трагедія починається з непорозуміння, від відсутності емпатії, від відсутності бажання прислухатися до ближнього.

При детальному аналізі п'єси можна простежити мотив притчі «Про блудного сина». Камю таким чином зображує Яна, як грішника, що проходить свій шлях. З цим переплітається ще одна магістральна тема твору, яка увиразнює абсурд. Бажання людей дуже часто стикаються з непередбачуваними перепонами, які увиразнюють собою нелогічний та несправедливий світ. Ідея фатуму (долі) розкривається через відсутність диференціації між «правденими» та «грішними». Камю, на прикладі долі головного героя, демонструє, що життя є однаково жорстоким, як до невинних людей, так і до злочинців.

П'єса «Праведні» є завершальною в абсурдистському циклі Альбера Камю. Окрім того, що вона містить у собі філософську глибину та вдало розкриває фундаментальні питання, які ставить перед читачем автор, вона є вкрай актуальною у наш час. П'єса символічно увиразнює ціннісно-етичну модель соціальної дії в росії – замість еволюційної трансформації суспільства – революція, замість ідейної боротьби – вбивства та насилля. Детальний розгляд цього твору дозволяє глибше зрозуміти анатомію російського суспільства через архетіпічні образи тюремного охоронця, Скуратова та інших персонажів.

Дія п'єси «Праведні» відбувається у росії в 1905 р. В ній зображується група людей, які намагаються створити державний переворот шляхом вбивства одного з князів. Доручення про вбивство випало на Каляєва. Це ще молодий юнак, сповнений романтичних ілюзій. Але він не наважується вбити князя зразу при першій же нагоді, пожалівши дітей, які були разом з князем у одній кареті. Успішною стає друга спроба, та власне, герой-убивця при цьому був схоплений і засуджений до страти. В центрі драми перебуває

проблематика звільнення людства, яка власне заперечує насильство над самим насильником.

Каляєв врешті-решт доходить сумного висновку, що поняття революція та свобода несумісні. Він усвідомив, що кожна революція, які б ідеї не переслідувала обертається для революціонерів не рівністю, братерством і свободою, а новою тиранією, вже в обличчі самих вчорашніх революціонерів і ще більшим рабством. Альбер Камю підкреслює абсурдність самої ідеї вершити зло заради майбутнього добра. Революціонери облагороджують свої дії, просто перейменовуючи їх зі злочину у велику місію, а себе вони визначають не вбивцями, а праведниками. Тим самим вони ніби згладжують докори совісті, піднімаючи себе до рівня великомучеників, які жертвують собою в ім'я простого народу. Проблема “праведників” у тому, що віра у майбутнє – це вже великий самообман. Вбивство князя не забезпечує куском хліба простий обездолений народ. До влади прийде інший князь, можливо навіть жорстокіший за попереднього і тоді заколот буде звершуватися проти нього і так до нескінченності. Цікаво, що Каляєв сам усвідомлює ці прості істини, але він тільки оправдовує цим власні злочини, як єдину віру в цьому житті.

Антихристиянський посыл п'єси «Праведники» полягає в тому, що праведними називають святих людей, чия святість була підкріплена богоугодними діями та способом життя. Такими праведниками представлені учні Христа – апостоли. Альбер Камю таким чином хоче підкреслити революційний бунтарський дух праведників, які хоч і стоять на позиціях моралі, але часто являючись протилежними прототипами провладних людей, розплачуються своїм життям за конфлікт з ними.

Сама людська свідомість створена таким чином, що у своїй природі в неї закладений бунтівний характер. Виникає питання, чому не кожна людина стає бунтарем? Відповідь, на перший погляд, на поверхні. Поверхнею є якраз людська свідомість, яка не завжди має здатність прокинутися в потрібному місці, в потрібний час. Часто така «свідомість» пробуджується через скепсис

та граничні ситуації, коли людина усвідомлює справжнє становище свого «Я». Тоді виникає поклик заперечення такого становища. Бунт може зруйнувати особистість та соціальне життя навколо неї.

Можна сказати, що категорії "абсурду" та "бунту" у творчості Альбера Камю, є важливими аспектами його філософії. "Абсурд" у Камю уособлює безглуздість людського існування та відсутність об'єктивного сенсу життя, що ставить людину перед невизначеністю та парадоксальністю її існування. У свою чергу, поняття "бунту" виражає активну протидію цьому абсурдові через ухвалення свободи вибору, дій та відповідальності за власне існування.

Камю, описуючи абсурд, не закликає до бездіяльності чи розпачу, а скоріше до усвідомлення та прийняття невизначеності людського буття. В контексті цього він пропонує бунтувати, тобто активно протистояти абсурду, обираючи сенс та цінності, незважаючи на відсутність зовнішніх готових відповідей. Навпаки, автор закликає до їх власноручного створення та актуалізації. Це закликає до відповідальності за свої дії та створення сенсу у світі, де сенс не дано заздалегідь, але він формується через вільний вибір. Поняття "абсурду" та "бунту" у творчості Камю залишаються актуальними для сучасного суспільства. Вони відбивають нестабільність і складність сучасного світу, де людина стикається з безліччю внутрішніх та зовнішніх суперечностей. Це закликає кожного індивіда приймати відповідальність за свої вчинки та власні цінності, формуючи сенс життя через свободу вибору та бунт проти безглуздя.

2.3 Людинотворчий зміст віри: Г.Марсель

Габріель Марсель вивчав філософію у Сорбонні під керівництво філософа та антрополога Л. Леві-Бруля. Згодом продовжив навчання у США у професорів В. Хокінга та Дж. Ройса, які мали значний вплив на його становлення, як мислителя, що не завадило йому створити свою оригінальну філософську систему. Події Другої світової війни мали сильний вплив на Габріеля Марселя, вони кардинально змінили його світосприйняття та естетичні погляди. Філософська система, яку творив Марсель різко відрізняється від життєвих поглядів представників французького екзистенціалізму. Індивід є центром філософських інтересів Г. Марселя. Марсель був надзвичайно далеким від політики, як талановитий інтелектуал він уникав цього «виду мистецтва», надавши перевагу філософії, драматургії.

Освітня база високого рівня надала змогу Г. Марселю згодом займатись викладанням філософії у різних ліцеях Франції. Цей унікальний досвід став підґрунтям для великої кар'єри філософа-митця. З 1923 р. його критичні статті на театральну та літературну тематику починають публікуватися різноманітними паризькими журналами. Основні філософські твори Марселя: «Екзистенція та об'єктивність» (1926), «Метафізичний щоденник» (1927), «Покладання онтологічного таїнства та конкретні підходи до нього» (1933), «Бути і мати» (1935), «Від відмови до заклику» (1940), «Людина, яка стала проблемою» (1951), "Присутність і безсмертя" (1959), "Досвід конкретної філософії" (1967), "До трагічної мудрості і за її межі" (1968) та ін. Крім того, ним були написані п'єси: "Замок на піску" (1913), "Людина Божа" (1923), "Іконоборець" (1924), "Смерть на завтра" (1931), "Розколотий світ" (1933) [див. 48].

Габріель Марсель надзвичайно яскраво проявив себе як представник французького екзистенціалізму, теологічного напрямку. 1946 рік – відбувається філософський Конгрес у Римі, на якому погляди Марселя були визначені як «християнський екзистенціалізм». Якщо говорити про твори Габріеля Марселя, то це більше його власні переживання, щоденникові

записи, роздуми або замальовки душевного життя інших людей. Саме такий характер викладу матеріалу зумовлений фундаментальними принципами, засадами екзистенціальної філософії.

Габріель Марсель був один із зачинателів філософії екзистенціалізму саме у Франції. Характерною рисою його праць можна вважати глибоке релігійне спрямування та антисистемність. Філософ-митець не систематизував свої твори, його погляди та ідеї розсіяні по щоденниках, нарисах, філософських роботах, п'єсах тощо. В цьому полягає складність інтерпретування та аналізу ідей Г. Марселя, бо, майже, неможливо простежити процес зародження, формування марселівських філософських задумів. Враховуючи той факт, що Г. Марсель був релігійним філософом можна сказати, що антисистемність його філософії – це спроба обійти наукові дефініції з метою осмислити Божественне та сокровенне.

Все це впливає із традиційного християнського таїнства – сповіді. На якій людина відверто і щиро відкриває свої сумніви, гріхи, переживання на шляху до Бога. Мета такого життя – це передати свої справжні думки, які мають звичку змінюватися з дня на день під впливом соціальних чинників та довколишнього середовища. Насправді, погляди Марселя відкриті, зрозумілі для широкого кола людей та інтерпретації. Він сам називає свою філософію «конкретною». В цій конкретиці автор спирається на досвід екзистенціальних та релігійних переживань особистості [див.: 24].

Відмову Марселя від створення жорстких філософських систем можна пояснити відсутністю свободи руху та творчого простору останніх. Тому Марсель для вираження своїх концепцій та ідей обрав для творчості театральний жанр. У п'єсах автора зустрічаються особистості, які прагнуть досягнути істини. Філософія і драматургічна думка розвиваються паралельно і незалежно одна від одної. У п'єсах Марселя відсутні як трагічні розв'язки, так і щасливе завершення.

Філософ-драматург вирішив детально і скурпульозно дослідити внутрішні інтенції людей засобами театального мистецтва. Герої п'єс Г.

Марселя завжди слідують за своїми внутрішніми бажаннями та переконаннями. В діалогах відсутній театральний пафос, напружені міркування, навпаки, герої безпосередньо спілкуються між собою так, як люди спілкуються у своїх родинях, коли їх ніхто не бачить. Справжні почуття то з'являються, то зникають, переслідуючи ціль приховати свою справжню сутність від оточуючих.

У своїй п'єсі «Палаючий вівтар», героїню Мірей Прадол автор змальовує як приклад такої поведінки. Наречений Мірей загинув на війні і дівчина так і не стала частиною його родини. Але в неї залишаються відчуття, що вона нібито належить до родини Форт'є і ця дихотомія почуттів постійно наростає, збільшуючи напругу. Мірей відчуває себе боржницею перед матір'ю Раймона і готова носити «одяг вдовиці». Але разом з тим, вона розуміє, що вільна від думки цієї родини і має своє право на щастя, право кохати. Разом з тим, дівчину гризуть муки совісті за те, що вона не може бути вірною покійному нареченому. Ці муки постійно конфліктують з бажанням бути вільною у своєму виборі теперішньої дійсності.

Попри власні бажання, Міре не наважується піти проти усталеної думки суспільства. Вона прислухається до матері свого загиблого нареченого і виходить заміж за одного молодого чоловіка, у якого проблеми зі здоров'ям. Аліна Форт'є перебуває у глибокому розпачі та горі від втрати сина. Згубним для неї та інших є те, що Аліна вимагає від інших членів родини такого ж смутку та печалі. Мірей одна з тих, хто підпадає під вплив Аліни чи не найбільше.

Ця страшна подія духовно ламає її, вона починає шукати способи компенсувати втрату. Це виливається в тиранію до ближнього та тотальну зневіру у життя, місцями нагадуючи фанатизм. Головна героїня не може знайти в собі сили для того, щоб прийняти нову реальність. Таким чином, Марсель демонструє читачеві ситуацію, коли людина втрачає любов та жагу до життя.

На противагу п'єсі «Палаючий вівтар» виступає інша, не менш важлива історія страждання у творі «Завтрашня жертва». Жанна, героїня п'єси – повна протилежність Аліни Форт'є. Г. Марсель розкриває глибокий психологічний портрет героїні Жанни, яка відчуває конфлікт між своїм безвір'ям та страхом перед майбутнім, особливо перед загибеллю свого чоловіка на війні. Жінка настільки не вірить у щасливе завершення його служби, що постійно чекає його загибелі.

Ключовою подією, яка змінює погляди на її світ та власне життя, стають переживання Жанною втрати чоловіка, який навіть вдома, приїхавши у відпустку з фронту, відчуває себе чужим. Йому здається, що його вже нема, він помер і його поховали. Глядачеві може здатися, що Жанна не кохає свого чоловіка. Але це не так, насправді, жінка боїться страждань після його смерті. Майбутня втрата змушує її готуватися до горя та вдівства. Вона відчуває постійну тривогу і страх від того, що їй принесуть трагічну звістку про його смерть. Цей непереборний страх Жанни вже перетворює життя на пекло, страх знищує стосунки у сім'ї.

Цих двох жінок – Аліну Форт'є та Жанну об'єднує те, що вони принесли себе в жертву на вівтар пам'яті. Тільки Аліна Форт'є вже шанує пам'ять свого сина, а Жанна в постійному передчутті наближення смерті та страждань. Віра Жанни не жива, її віра мертва, їй не вистачає віри у теперішню реальність. Жанна ставить вагоме питання про природу щастя і майбутнього. Вона відмовляється від ідеї щасливих моментів у теперішньому та підкреслює важливість щастя, у якому є майбутнє. Цей твір розкриває глибокі емоційні конфлікти та внутрішні турбуленції героїні, які є характерними для творчості Габріеля Марселя і відзначаються глибоким філософським підґрунтям. На прикладі Жани Г. Марсель демонструє свою концепцію надії, як активної дії. Саме тому героїня виступає, скоріше, антиприкладом.

В умовах російсько-української війни унікальність п'єси “Завтрашня жертва” полягає в тому, що автор висвітлює внутрішні конфлікти

персонажів, які стикаються з моральними дилемами та складними виборами в умовах безладу та конфліктів. Теми, порушені в п'єсі, є паралельні викликам, з якими стикаються люди в сучасній Україні під час збройного зіткнення з росією. Акцент на внутрішньому моральному конфлікті та відповідальності перед суспільством робить цю п'єсу особливо релевантною та важливою в контексті нинішніх випробувань, що посилює її актуальність та значущість у наш час.

Питання Віри у творчості Габріеля Марселя займає ключове місце. Але тут з'являється проблема, через яку стає складним самовизначення віри. Віра розкладається на різні аспекти, такі як релігійне вірування, моральні цінності, вірність переконанням, довіра без доказовості. Раціональний підхід до віри обмежує аналіз лише частини, виходячи за межі розуміння віри як цілісного явища. Тому що людина не мислить віру, а відчуває її, вона виходить за межі екзистенції, існуючи на рівні вірувань і почуттів. Коли віра визначається процесом, вона перетворюється на теоретичне мислення, викликаючи питання про те, куди зникає віра у момент вірування.

Віра – це завжди «сліпий» рух вперед, тому висвітлюючи проблему віри, етики та свободи у контексті п'єси «Людина праведна», можна виділити декілька ключових аспектів. Одним із найголовніших конфліктів, виступає конфлікт віри та етики. У п'єсі висвітлюється важливий аспект духовної боротьби головного героя Клода. Він, упродовж усього свого життя, віддавав перевагу сліпому слідуванню моральним принципам і соціальним нормам, замислюючись лише над тим, як його вчать і що від нього очікують інші. Дуалізм внутрішнього почуттями та зовнішнього очікуваннями стає основним конфліктом Клода. Він жертвує власними емоціями та потребами, додержуючись стандартів «добропорядності». Це призводить до такої життєвої ситуації, в якій Клод усвідомлює, що його життя було спрямоване не на власні переконання, а на очікування інших. За бажанням своєї матері, головний герой стає пастором, він прощає зраду своєї дружини і продовжує виховувати доньку, яка йому не рідна.

Дитина народилася від зради дружини з коханцем. Всі навколо очікують таких дій від Клода, і він це підтверджує. Але така видимість сімейного щастя руйнується після появи коханця, який смертельно захворів. В цій ситуації до Клода приходить прозріння, що він і не жив, і не любив, і навіть не ненавидів, як людина. Суспільство так прищеплювало йому поняття про добро і зло, що в нього стерлася межа самостійного розуміння цих понять.

Герой п'єси постає перед читачем у ситуації, коли його віра в Бога та релігійні етичні принципи конфліктують між собою. Виражається це в особистих почуттях та моральних мірках суспільства. Віра в Бога тримає головного героя на плаву в цьому бурхливому житті. Але раптом поява «скелета в шафі» у вигляді хворого коханця, руйнує впевненість Клода, перекреслює всі його морально-етичні принципи, якими він керувався в житті. Ця ситуація вивільнює його справжню натуру від релігійних обов'язків. Головний герой тепер свідомо обирає, чим керуватися у власних діях.

Клод Лемуан переживає справжню кризу профнепридатності. Адже він, будучи пастором, виголошував проповіді про честь, мораль, віру, а на ділі все це виявилось лише маскою доброчесності. Донька Осмонда, відчуваючи штучність цієї моралі, кидається в обійми вдівця, у якого на додачу ще троє дітей. Осмонда, з іншого боку, стає символом того, як можливість свідомого вибору може змінити індивідуальну долю. Вона відкидає застарілу мораль і визнає важливість власної свободи вибору. Тим самим вона виступає протилежністю герою, який служив добром заради суспільного прийняття.

Ця тема залишається актуальною і в сучасному світі, де індивіди все ще відчувають на собі тиск соціальних стереотипів та моральних норм, і де важливо визнати власні почуття та свободу вибору. Звідси можна зробити висновки, що навіть якщо людина додержується етичних правил та норм – це ще не підстава вважати її доброю і праведною. Тому що вибір між добром і

злом відбувається тільки тоді, коли людина вільна і свідомо від упереджень суспільства. П'єса «Людина праведна» ставить актуальні питання про віру, етику та свободу, які і сьогодні залишаються важливими для розуміння людської природи та моральних виборів.

Творчість Габріеля Марселя відображає глибокі теми і філософські аспекти життя. В його п'єсах відчувається супротив розумінню людського життя через призму раціональних міркувань та чітко визначених концепцій. Драматург ставить своїх героїв у складні, емоційно-напружені ситуації, де вони змушені розв'язувати конфлікти між почуттями, вірою та розумінням свого індивідуального життя.

Метафізична криза є центральною в творчості Марселя. Він вивчає, як людина сприймає світ і як у своєму внутрішньому конфлікті намагається знайти вихід із ситуацій, що не вписуються у традиційні рамки розуміння. Обмеженість життєвого досвіду героїв і їх неспроможність судити про інші життя вказує на унікальність кожної людської долі та неможливість абсолютного розуміння чужого досвіду. Аспект невизначеності та відкритості у закінченні п'єс також характерний для драматичних творів Марселя. Він відображає непередбачуваність та багатоваріантність життя, де кожне рішення призводить до нових подій і вибір завжди залишається в руках самої людини. Тема любові, віри та надії підкреслює важливість почуттів у житті людини, які виступають як ключові фактори в подоланні метафізичної кризи.

Таким чином, любов до людей відкриває в собі любові до Бога і ставлення до інших індивідів як до дітей Божих. Ставлення людини до Бога має емоційний, інтимний характер. Любові, ґрунтується на Вірі та Надії, на благоговінні перед Вищою Істотою. Випробування на вірність, надані кожній людині протягом її життя, передбачають неможливість раціональних доказів буття Бога, що виходять із аналізу світу. До Бога веде не доказ, а свідчення, і в природі будь-якого свідчення закладена можливість бути поставленим під сумнів.

Докази буття Бога є спробою перетворити таємницю цього буття на раціонально розв'язувану проблему. Але між таємничим і проблематичним існує онтологічна відмінність, зумовлена тим, що вони належать різним світам. Марсель доходить висновку, що самодостатній індивід розчавлений тугою, зумовленою тіньовими сторонами науково-технічного прогресу. Сучасна людина приречена не лише на неминучу смерть, а й на неминуче відчуження від своєї внутрішньої духовної складової.

Габріель Марсель відчуває втрату людиною свого місця у світі. Розбитому і розколотому зовнішньому світу відповідає розбитий і розколотий людський внутрішній світ. Це життя — протест проти існуючих умов буття. Глибоке його незнання, втрата цінностей та перспектив, забуття шляху та мети, втрата сенсу самого людського буття. Християнський екзистенціалізм Марселя спрямований на Людину, на її стосунки з іншими.

У творчості Г. Марселя магістральні теми п'єс розкривають більш психологічні аспекти, ніж філософські. Можна зробити висновок, що головною метою Марселя є занурення в самі глибини людської душі у своїх п'єсах. Типажі персонажів Марселевих творів виступають антиприкладом його ідей. Такий стилістичний підхід дозволяє читачу всебічно розглянути ситуації та діалоги, що у свою чергу, сприяє глибшому розумінню внутрішнього світу персонажів та повною мірою розкриває багатогранну християнську мораль.

Твори Марселя – це поєднання власних роздумів та переживань інших людей. Ці роздуми розкривають сутність людських думок на шляху пізнання Бога. В основу його творчості лягли ідеї драматизму людської екзистенції, яка, на його думку, полягає у свободі вибору. Це вибір між вірою і запереченням цієї віри. Габріель Марсель відрізнявся від своїх сучасників нестандартністю поглядів щодо екзистенції людини. Це філософ, який відчував у собі релігійне покликання і сприймав одкровення. Вся творча увага філософа зосереджена на внутрішньому духовному досвіді. Саме така позиція визначає специфіку його концепцій та форми філософських творів.

2.4 Соціально-ціннісні посили екзистенціальної драми: значущість для сьогодення

Сучасна наукова думка оцінює екзистенціалізм, як один із найавторитетніших напрямів західноєвропейської філософії ХХ ст. Ця літературно-художня течія досягла високого статусу завдяки таким провідним особистостям, як Ж.-П. Сартр, А. Камю та Г. Марсель. Екзистенціалізм став значущим явищем у західній культурі. Ця філософія мала великий вплив на творчість художників світового рівня: Альберто Джакометті і Джексона Поллока, а також кінорежисерів Жана-Люка Годара та Інгмара Бергмана. Знакову роль в інтелектуальному середовищі екзистенціалізм відіграє і сьогодні.

Соціально-ціннісні посили актуалізуються з позицій етичної проблематики, яку ставить екзистенціальна драма: питання про сенс життя, свободу вибору та відповідальність за свої дії, місце та роль індивіда у соціумі. Сучасний світ має багато соціальних проблем, серед яких воєнні конфлікти, несправедливе розподілення ресурсів, різке зниження рівня життя. Усі перелічені зовнішні фактори зумовлюють скрутне становище людини, яка перманентно перебуває в умовах “соціальної турбулентності” та невизначеності. Індивід потребує відповідей на основні питання буття, які є основою, стержнем особистості. Саме екзистенціалістські сенси, які увиразнюються драматургічною творчістю, мають в собі відповіді на гострі питання сьогодення.

Також екзистенціальна драма може слугувати важливим інструментом для рефлексій над сучасністю, стимулюючи думки про етичні, соціальні та індивідуальні аспекти життя. Творчий доробок А. Камю має великий вплив на різні види мистецтва, зокрема, кінематограф – фільми Стенлі Кубрика «Механічний апельсин» та Бернардо Бертолуччі «Останнє танго в Парижі». Творчість Камю є значущою для сучасності через кілька ключових аспектів. Його драматургія відзначається глибоким філософським підґрунтям та акцентом на соціально-етичні питання. Вільний вибір та індивідуалізм митця

проявлявся в тому, що Камю розвивав ідеї про абсурдність існування та необхідність такого вибору в умовах абсурду.

Альбер Камю акцентує на моральній абсурдності, особливо в контексті “божественного мовчання” та відсутності об’єктивних моральних норм. Ця тема пронизує його творчість, зокрема «Калігулу». В сучасному світі, де індивідуалізм та самовизначення набувають все більшого значення, його концепції можуть служити джерелом натхнення для тих, хто шукає власний шлях у складних реаліях. Щодо етики відповідальності, то Камю підкреслював відповідальність кожної особистості за свої вчинки. У світі, де глобальні проблеми вимагають колективних дій, ідеї Камю можуть надихати на розуміння власної відповідальності перед суспільством і світом.

Важливим соціально-ціннісним посилом Камю є його рішуча позиція проти несправедливості і тоталітаризму. В сучасних умовах війни, де виникають нові форми соціальної нерівності та авторитаризму, його творчість може слугувати джерелом перевірених ідей та рішень для тих, хто виступає за права та свободи людини, бореться із загарбником. Альбер Камю вивчав проблеми пошуку сенсу життя в умовах абсурду. У сучасному світі, де люди шукають сенс і значення власного існування, його роздуми можуть наштовхнути на розуміння і переосмислення особистих життєвих цілей та цінностей. Ці теми та мотиви роблять драматургічну творчість насиченою та, водночас, актуальною для соціальних дискусій.

Його драми відзначаються глибокою рефлексією над сутністю людини, її відносин з суспільством та необхідністю особистого абсурдного бунту у відповідь на соціальні та екзистенціальні виклики. Таким чином, творчість Альберта Камю залишається актуальною, надаючи індивіду інструменти для розуміння сучасності, прийняття власних рішень і протистояння негативним аспектам сучасного життя.

Не менш важливий і величезний внесок у розвиток екзистенціальної драматургії зробив Ж.-П. Сартр. Його екзистенціальна філософія акцентується на індивідуальній свободі та відповідальності, а також на

взаємодії людини з суспільством. Творчість, яка включає в себе романи, есе, п'єси та філософські трактати виділяє важливі соціально-ціннісні послання. Драматургія Сартра відома глибокою філософською спрямованістю та аналітичним підходом до соціальних питань. В його творах виявляються різні соціально-ціннісні аспекти.

Однією з ключових тем творчості Сартра є ідея індивідуальної свободи та відповідальності за свої вчинки. Його п'єси, такі як «Нема виходу» та «Брудними руками» виражають концепцію свободи вибору та необхідності відповідальності за цей вибір. Сартр висловлював ідею, що людина завжди вільна обирати свої дії, і ця свобода супроводжується великою відповідальністю перед собою та іншими. Його концепція «екзистенціалізм – це гуманізм» наголошує на відповідальності кожної людини за свої вчинки та вплив на суспільство. Сартр виступав проти споживацького суспільства та поверхової естетики.

На сторінках своїх драматургічних творів Сартр розглядає питання соціальної справедливості та боротьби проти авторитаризму. Він підкреслює необхідність виступу проти систем, які порушують основні права та свободи людини. Сартр намагається донести, що людина сама визначає свою ідентичність через власний вибір та дії. Творчість Сартра також містить критику постіндустріального суспільства, його моральних норм та стереотипів.

Таким чином, соціально-ціннісні акценти в драматургії Жана-Поля Сартра виявляються через його філософський підхід до основних життєтворчих питань людини. В умовах російсько-української війни, велика кількість людей позбавлена стабільності, контролю за ситуацією і стикається з моральними дилемами та викликами часу. Філософія Сартра закликає до активного прийняття рішень, незважаючи на складності обставин, і наголошує на важливості індивідуальної свободи у прийнятті власних життєвих шляхів. Ціннісні посилює філософії Сартра можуть допомогти людині в патовій життєвій ситуації, що навіть в умовах екстремальних

обставин, коли всі умови нав'язують певні рішення, людина завжди має свободу вибору того, як вона реагує на ситуацію. Це може дати нашим громадянам, які живуть в умовах воєнного часу, почуття контролю над власними діями, навіть у найскладніших обставинах, що може виявитися цінним у моменти кризи.

Драматургія Габріеля Марселя, зокрема його п'єси, втілює різноманітні соціально-ціннісні аспекти, які залишаються актуальними і значущими навіть для сучасності, для умов воєнного стану. Марсель досліджує внутрішній світ людини та її стосунки зі світом з точки зору моралі та віри. У п'єсі «Людина праведна» це особливо видно у конфлікті між вірою і людськими взаєминами. Творчість Марселя, загалом, пронизана релігійними мотивами та питаннями моралі. У п'єсі «Палаючий вівтар» він досліджує моральні аспекти віри та конфлікт між релігійними обов'язками і людськими стосунками. Габріель Марсель розглядає сутність людської гуманності та моральності. У «Людині праведній» він також аналізує, як особисті переконання можуть суперечити соціальним нормам і як це впливає на поведінку людини.

Розглядаючи вплив оточення на людську долю та особистий розвиток, драматург висвітлює як моральний вибір взаємодіє із соціальними стереотипами та визначає подальшу долю героя. У творах часто зустрічаються етичні конфлікти й парадокси, що виникають з протистояння особистих переконань і соціальних очікувань. Персонажі його п'єс часто роблять важкий вибір між добром і злом. Розгляд конфліктів у сімейних відносинах може відобразити проблеми, з якими стикаються люди у сучасному світі, враховуючи зміну ставлення до самого інституту сім'ї. Цю тематику актуалізує сучасне становище багатьох сімей, котрих розлучила війна.

Творчість Габріеля Марселя також відзначена пошуком сенсу життя та визначенням особистої мети кожної людини. Так, у «Палаючому вівтарі» ця тематика проявляється у постійному прагненні знайти внутрішній сенс і

моральний орієнтир. Сучасну людину, яка розмірковує над вірою і релігійними питаннями, можуть зацікавити християнські аспекти творчості Марселя. Тема здатності до змін та особистої відповідальності, що присутні в творчості Марселя, актуальні в контексті пошуку особистої та суспільної гармонії, на тлі невизначеності. Сучасний індивід може звернутись до творчості Марселя у кризовий для себе час, з метою віднайти на сторінках його робіт ті християнські сенси, які зрезонують з ним, символічно вкажуть слушний шлях.

Загальна мета екзистенціальної драматургії полягає у вивченні та вираженні ключових аспектів людського існування, таких як сенс життя, віра, свобода, відповідальність та пошук особистої ідентичності в умовах абсурду та невизначеності навколишнього світу. Екзистенціальна драматургія ставить перед собою завдання виразити внутрішні конфлікти та питання мовою драматургії, з якими стикається людина у своєму прагненні знайти сенс і значення власного існування.

Екзистенціальна драматургія ставить за мету вивчення та вираження ключових питань і проблем, пов'язаних із самим фактом існування людини. Митці у своїй творчості акцентують увагу на абсурдності та неоднозначності життя, підкреслюючи важливість самостійного пошуку сенсу. Екзистенціальна драматургія визнає унікальність кожної людської історії та розглядає існування як індивідуальний й унікальний шлях. Автори ставлять за мету створити реалістичний образ персонажів, який би дозволив аудиторії проявити емпатію та віднайти ціннісні сили, що закладені у п'єсу.

Загалом, екзистенціальна драматургія є засобом вираження та дослідження людської душі в умовах соціальних криз. Вона пропонує глядачам і читачам специфічний погляд на проблеми та радощі людського існування. Червоною ниткою у п'єсах екзистенціалістів проходить мотив "межової ситуації", яка потребує від людини акумуляції сил та прийняття складних рішень, в умовах воєнного конфлікту. Стикаючись зі смертю, яка символізує небуття, людина мусить навчитись відстоювати свою свободу та

приймати зважені рішення, які її подальшу долю. “Межові ситуації” в п’єсах екзистенціалістів – це рубікон, перейшовши який та зробивши певні висновки, герой переосмислює основні життєтворчі сенси.

Питання “межових ситуацій”, в котрих перебуває людина, тісно пов’язано з поняттям гідності. Гідність допомагає зберегти людяність за умов, коли ступінь дегуманізації суспільства може зруйнувати моральні та етичні принципи. Це дозволяє людині не втрачати зв’язок з основними цінностями, не сходити з позицій гуманізму навіть у найважчих обставинах. Збереження гідності під час війни допомагає індивіду підтримувати психологічну стабільність та силу духу. Це дозволяє людині зберігати спокій і рішучість перед страхом стресу і невизначеності, що важливо як для самого індивіда, так і для довколишніх. Під час воєнних дій, коли багато хто має ризик втратити моральні орієнтири, людина, яка зберігає свою гідність, може надихати та мотивувати інших на вчинки, що ґрунтуються на засадах гуманізму.

Події, які відбуваються у світі сьогодні – війни, природні катаклізми, високий ризик техногенних катастроф, світовий тероризм – тільки підтвердили факт: на якому б високому рівні технічного та етичного розвитку не перебувало людство, воно не може захистити себе від хаосу, від непередбачуваних обставин, абсурдних злочинів, жорстоких війн і парадоксальних рішень. Таким чином, екзистенціальна драматургія залишається актуальною, сприяючи осмисленню складних аспектів сучасного людського існування та висловленню глибоких філософських почуттів через театр і літературу.

Розділ III

ДРАМАТУРГІЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ У СЦЕНІЧНІЙ ТА КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ВИРАЗНОСТІ ТА ЇЇ ІДЕЙНІ РЕЗОНАНСИ

3.1. Досвід театральних постановок за п'єсами екзистенціалістів: світова та українська презентації

Драматургія екзистенціалізму є одним із важливих напрямів у літературі та театрі ХХ ст. Вона відображає філософську концепцію екзистенціалізму, яка акцентує увагу на індивідуальному існуванні людини та її свободі вибору. Основні характеристики драматургії екзистенціалізму виявляються як у змісті, так і у формі творів цього напрямку. Дослідження драматургії екзистенціалізму вимагає врахування історичного контексту та розуміння філософського і літературного коріння напрямку. Саме ці чинники визначають специфічний характер текстів, створених екзистенціалістськими драматургами. При вивченні цієї проблематики необхідно звернути особливу увагу на роль Сартра як одного з основоположників екзистенціалізму та його зв'язок із філософськими та літературними течіями свого часу.

В період Другої світової війни, під час окупації Франції, провідні інтелектуали та філософи зверталися до драматургії з метою увиразнення своїх філософських ідей. Під час війни з'являлися п'єси, які ставили перед суспільством і глядачами незручні питання, які пов'язані з колабораціонізмом, супротивом зовнішньому злу, проблемою дегуманізації індивіда та інше. Драматургія, яка відповідала запитам воєнного часу, змогла конвертувати страх, ненависть та жорстокість масової свідомості у мистецьке русло.

Після вдалої дебютної постановки Сартрової п'єси “Мухи”, яка вперше була представлена у Паризькому “Theatre de la Cite” в 1943 році, режисер-

емігрант Ервін Піскатор поставив її на сцені Президентського театру у Нью-Йорку. Прем'єра відбулася 16 квітня 1947 р. Ервін Піскатор був відомим німецьким театральним режисером, продюсером та теоретиком театру. Прославився авторськими експресіоністськими постановчими прийомами. Ервін Піскатор був не тільки теоретичним новатором. Саме він вперше використав проекцію кіно у своїх сценічних постановках. Його вважають фундатором епічного театру, який пізніше буде розвинений та стилістично оформлений Бертольдом Брехтом. Після еміграції до США він керував драматичною майстернею Нової школи соціальних досліджень у Нью-Йорку [див. 38].

Вдалий дебют “Мух” на американській сцені тісно пов'язаний з інноваційними методами, які впровадив режисер. Піскатор вважав, що післявоєнний світ занадто важкий в політичних та економічних процесах, щоб драматург міг повністю зрозуміти контекст твору. Саме тому він модернізував концепцію драматургічного колективу, модернізував її та поклав в основу свого методу роботи з матеріалом. Суть методу полягала в тому, що письменники, драматурги, політики та статисти працювали над сценарієм, а вже існуючі п'єси колективно аналізувалися та реструктурувалися [див. 38].

Лестер Бернштейн був не тільки відомим журналістом та кореспондентом, а ще й авторитетним театральним критиком, який писав критичні замітки, давав огляди подій Бродвею [див. 37]. Також Берштейн залишив позитивний відгук на постановку вистави “Мухи” у 1947 р.: “Вміла постановка “Драматичної майстерні” повністю враховує цю драматичну історію п'єси, використовуючи кілька театральних ефективних прийомів, у тому числі кінохроніку, що піднімає завіси, які зображують час розквіту нацизму” [55].

Нью-Йоркська постановка п'єси “Мухи” мала значний вплив на американську публіку, критиків та журналістів. На теренах США Ервін Піскатор зміг увиразнити всі глибинні сенси, в тому числі і політичні, які

закладав Жан-Поль Сартр – демонстрація становища французького “підпілля” в роки окупації, сценічне вираження екзистенційних мотивів через міф тощо. Велика команда та наявність технічного обладнання, новаторського для театру, дозволили закарбувати Сартрові сили в свідомості американської публіки, тим самим, привертаючи увагу до постаті самого філософа та його праць.

З оригінальним текстом п'єси “Мухи” було багато експериментів, режисери сучасності вигадували нові формати постановок задля того, щоб привернути увагу глядача. У 1997 р. режисер театру UCCB Boardmore Playhouse Девін Уейн Маккей, в рамках 27-го сезону, поставив неймовірну п'єсу “Мухи” тривалістю в чотири години. Велика команда професіоналів працювала над реалізацією задуму. Особливої уваги заслуговують Іда Стівенс та її бачення постановки. Майкл Макдональд написав оригінальну та структуровану музику до п'єси, яка підкреслювала важливі сценічні моменти.

Одним з ключових аспектів успіху постановки Маккея є талановита труппа акторів. Робін МакКиттрик зміг вміло увиразнити жорсткий характер Ореста, Серена Макдональд професійно передала тонкощі характеру Електри, а Рей Гардінер розкрив велич та неоднозначність свого персонажа Егісфа. Варто зазначити, що для деяких акторів, їхній молодий вік став перепорою, порушувалась органічність сюжету [див. 51].

Постановку Девіна Маккея можна вважати вдалою. Режисер зі своєю командою змогли відтворити глибину та актуальність ідей Сартра на сцені. Невеликі “сюжетні ями” ніяк не відобразилися на загальному успіху постановки. Експерименти з хронометражем та візуальною складовою вистави є цікавим об'єктом для дослідження, а також можуть слугувати творчим прикладом для молодого покоління режисерів, сценаристів та акторів.

У грудні 2006 р. відбулася одна з найнезвичайніших постановок п'єси “Мухи” режисером театру Університета Брауна. Для постановки було

навмисно виведено 40.000 мух-дрозофіл. За задумом режисера вони повинні були “оживити” роботу Сартра та візуалізувати нашестя на Аргос. Для втілення цього задуму було збудовано “клітку” із сітки, яка оточувала сцену та глядацький зал, з метою унеможливити проникнення мух у саму будівлю театру. За словами режисера спектаклю Джеймса Рузерфорда живі мухи створювали відчуття стримання, карантину, що, у свою чергу, дуже відповідає тематиці п’єси. Наявність живих мух під час вистави активно рекламувалося та під час бронювання квитків люди не мали змоги придбати їх без згоди на це [див. 53].

Експерименти в сучасних постановках п’єси "Мухи" Сартра привносять нове натхнення та актуалізують класичний твір. Це дає змогу глядачам побачити знайомий матеріал з нової, несподіваної сторони, розширюючи їхнє розуміння і сприйняття тексту. Такі експерименти можуть передбачати перегляд ролей, зміну сценічного простору і часу дії, а також включення перформативних елементів до вистави.

Ці інновації в сучасних постановках мають важливе значення для культурології. Вони допомагають аналізувати, як класичні твори можуть адаптуватися та реінтерпретуватися відповідно до сучасних суспільних і культурних контекстів. Експерименти в театрі також дають змогу дослідити вплив сучасних методик на мистецтво та комунікацію, що є важливим аспектом сучасної культурології. Такі постановки дозволяють зберегти актуальність класичних творів та унеможливити їх забуття в епоху “інформаційного шуму”.

П’єса Альбера Камю “Калігула” була поставлена відомим шведським режисером Інгмаром Бергманом всього через рік після дебюту у Франції. Твори Камю вже були відомі та високо оцінені швецькими інтелектуалами. Саме тому іменитий режисер взявся за постановку “гучної” п’єси, з метою розкрити та актуалізувати приховані мотиви, які заклав Альбер Камю. Міський театр Гетеборга під час Другої світової війни отримав репутацію авангардного за тематику вистав політичного та соціального значення.

Європейська публіка добре пам'ятала, як закінчив тиран Адольф Гітлер, тому проблематика “Калігули” надавала можливість згадати недавнє минуле та поміркувати над ним.

Дебют “Калігули” Бергмана 29 листопада 1946 р. у міському театрі Гетеборга. Вистава мала великий успіх не тільки завдяки режисерському таланту Бергмана, а і за рахунок гри Андресу Еку, який вже на час прем'єри був одним з наймайстерніших акторів Швеції. Калігула в його виконанні був шаленим трикстером, чий істеричний сміх домінував на сцені. Особливої уваги заслуговує музичний супровід вистави. Французький композитор Роман Мацієвський створив музику з використанням виключно інструментів Стародавнього Єгипту. Це пов'язано з історичним міфом, який говорить про особливу увагу Калігули до єгипетської богині Есиди. Але рецензенти віднесли виконувані композиції до французького імпресіонізму.

Девід Хален написав у Aftonbladet схвальний відгук на виставу Бергмана: “Вчора Міський театр подарував нам велике мистецтво. “Калігула” Альбера Камю – значний витвір мистецтва, побудований на здатності справжнього драматурга і поета формувати, давати життя і підтримувати його напрямок від першого рядка до останнього. Режисура Інгмара Бергмана була нічим іншим, як ренесансом театрального мистецтва в цих північних краях. Він [Андер Ек] викладався на повну від початку до кінця, грав з повним оркестром, який надав експресивних кольорів. Він не боїться епатувати. І як висновок, можна було спостерігати, як актор пройшов шлях від відносно маловідомої позиції до сценічної сенсації величезних масштабів. Про Андерса Еку говоритимуть голосно і довго” [49].

Для сучасних режисерів провокативність матеріалу п'єси є однією з головних складностей постановки “Калігули”. Аморальна та жорстока поведінка головного персонажа, події та діалоги можуть викликати неоднозначну реакцію публіки. Ця провокативність є складною для режисера та акторів, бо ж їм необхідно передати смисли п'єси так, щоб занадто не шокувати глядачів відвертими сценами, гострими діалогами тощо. Режисер

має підійти до постановки з тонким розумінням матеріалу, щоб передати саме ті аспекти поведінки Калігули, які б виражали філософські та соціальні аспекти твору. Персонаж Калігули має складу та заплутану психологію. Його дії можуть здаватися дивними та нелогічними, а це, у свою чергу, потребує певного рівня акторської майстерності. Режисер та акторська труппа повинні розкривати глибину персонажа, увиразнити мотиви його дій мовою театру.

Навесні 2017 р. відбулася постановка “Калігули” режисером Антоніо Лателли у Театрі Базеля. Цією постановкою режисер каже, що питання, що є абсурдним не має відповіді, тому що відповідь на нього заперечує суть абсурду. Замість цього він іменує його досвідом. Життя Калігули – бути вічно у пасці, що яскраво демонструє ідея сценічного задуму. Всі дії відбуваються на сцені, котра оформлена червоними ширмами, які символічно ілюструють абсолютну жорстокість головного героя. В таких простих декораціях усі сценічні та смислові акценти відтворюються завдяки талановитій роботі художника по світлу та майстерній грі акторів – Вінсента Гландера, Томаса Райзінгера, Штефана Хольда, Тімо Штруценберга та інших.

Насильство, яке чинить Калігула, представлено в п'єсі виключно через розповіді та абстрактні сцени, що робить його дії більш ефективними. У постановці відсутня кров і жорстокість, за винятком моменту, коли наприкінці п'єси видно мертві тіла. Особливо жорстоко Калігула поводить з Муцієм, принижуючи його, позбавляючи сенаторського статусу, перетворюючи на клоуна перед тим, як засудити його до смерті. Історія Муція, його судові муки і страта викликають найбільше співчуття в аудиторії. Муцій не здатен порвати свої зв'язки з імператорським двором, тому поступово втрачає свій статус та людську гідність [див. 52].

Актуальність постановок театральних п'єс французьких екзистенціалістів в Україні полягає в унікальному поєднанні французької філософії з українською культурною та соціальною реальністю. Ці твори, такі як п'єси Сартра чи Камю, залишаються вічно актуальними, оскільки вони

досліджують глибокі філософські теми, важливі для людей у будь-якій культурі та епосі. Однак, для того, щоб адаптувати сюжети та персонажів під український контекст, постановкам таких п'єс можуть надавати нового виміру та осмислення. Це дозволяє глядачам краще розуміти та ідентифікуватися з темами та персонажами, представленими у п'єсах, і побачити, як філософські аспекти екзистенціалізму можуть бути застосовані до української реальності.

Крім того, такі постановки сприяють освіті та розвитку інтересу до філософії та класичної літератури серед української аудиторії. Це сприяє збагаченню культурної спадщини та інтелектуальному діалогу в Україні. Сучасні постановки театральних п'єс французьких екзистенціалістів в Україні підтримують обмін культурними цінностями та ідеями, сприяючи глибшому розумінню філософських і мистецьких аспектів існування у сучасному українському суспільстві.

Українські постановки за п'єсами французьких екзистенціалістів можна розділити на дві групи: вистави довоєнного та воєнного часу. Загальними рисами вистав довоєнного часу є філософський оптимізм, який полягав в увиразненні більш позитивних сенсів осмислення питань буття, свободи та людської відповідальності. Довоєнним виставам був притаманний естетичний аспект. Режисери приділяли більшу увагу декораціям, музичним композиціям, відсиленням та цитатам. Можна сказати, що довоєнні вистави мали більш культурно-історіографічний характер, бо магістральні теми п'єс та контекст, в якому вони створювалися, не відповідали життєвому досвіду пересічного глядача.

Грудень 2008 р. відзначився прем'єрою постановки відомого українського режисера, Заслуженого діяча мистецтв України Євгена Курмана, який має великий режисерський досвід. Вистави Євгена Курмана ставилися у багатьох містах України – Києві, Одесі, Івано-Франківську, Донецьку та інших. На сцені столичного “Вільного театру” було представлено виставу “Непорозуміння” за Альбером Камю. Філософські

сенси п'єси Курману допомогли розкрити актори “Вільної сцени”: Катерина Ткач, Світлана Штанько, Володимир Канівець, Яна Соболевська та Олександр Комаренко [див. 32].

Події, вистави відбуваються в одному європейському готелі. Мати (Світлана Штанько) та донька Марта (Катерина Качан) приймають гостей та пропонують їм комфортні умови проживання. Але заможних клієнтів вони вбивають з метою збагатитися. Одного разу, до готелю приїжджає Ян – син Марти, який багато років не бачив свою родину. Але мати та сестра не впізнали в Яні сина, бачивши тільки його гаманець. Згодом, він теж став жертвою їх “бізнесу”. Зрозумівши, кого вони отруїли, жінки приймають різні подальші рішення – мати йде слід за сином у небуття, а сестра, не витримуючи самотності, накидує собі мотузку на шию.

Євген Курман зумів передати усі відтінки абсурдності, які були закладені в дані п'єсу. Вистава – квінтесенція сенсів Камю з моторошним сюжетом, який розкривається через образи відчужених, вичерствілих персонажів – мати та доньки. Сценічної повноцінності було досягнуто завдяки роботі художника-постановника Андрія Романченка. Розмальовані жовтою фарбою стіни, які увиразнювали мрію Марти про море, було заплямовано червоними бризками, а на одну із фінальних сцен вистави було вивезено макет туші.

Довоєнний період в історії українського незалежного театру цілком вписаний у постмодерністську традицію – використання деконструкції сюжету та персонажів, іронізування та вільна інтерпретація вихідного тексту п'єси режисером. В бесіді з Романом Любарським Євген Курман коментував цю проблему так: “На жаль, сьогодні немає професійної театральної критики, лишилася лише театральна журналістика. Відсутній форум, відсутній момент чіткого розуміння, куди театр рухається. Його, можливо, немає зараз і в усьому світі. Але це не криза, можливо, просто формується щось нове. У зв'язку з глобалізацією світ міняється, усі кордони рушаються. Колись американський режисер Роберт Вілсон вважався авангардним, а нині це

норма. Усі категорії розмиваються, від цього постійно виникає еклектика, коли з цитування роблять мистецтво. Це відбувається тому, що немає цілісної картини світу. Звідки ж візьметься цілісна концепція мистецтва? Хоча воно й створює іншу реальність, але ж відбивається від цього світу” [19, с. 4].

Саме тому вистава “Непорозуміння” являє собою спробу привернути увагу до проблеми гуманності та щирості, які є магістральними у курманісівській п’єсі. Досвід постановки вистави є гарним прикладом ідейно-структурованої режисерської роботи, яка зберігла оригінальні сенси, закладені Камю. Майстерно розкритий посил, художнє оформлення та точна гра акторів є не тільки маркером майстерної роботи колективу, а й ефективною популяризацією творчості видатного французького мислителя й митця.

Дебютна експериментальна вистава молодого режисера Дениса Жукова “За зачиненими дверима” за мотивами п’єси Ж.-П. Сартра була поставлена у 2020 р. на сцені харківського театру “Політехнік”. Основною метою режисера було привернути увагу до проблем театру в Україні та становища сучасного індивіда в соціумі, а саме: відсутності ідейної складової вистав та їхньої максимальної розбіжності з подіями реального світу. Саме тому для опрацювання була вибрана п’єса Ж.-П. Сартра “За зачиненими дверима”

Сцена театру не була облаштована в стилі Другої імперії, навпаки, гральний простір був розмежований трьома білими простирадлами, серед яких стояли поодинокі стільці. Задля контрасту стіни були завішені чорною тканиною, яка ще більше підкреслювала екзистенційну самотність кожного з персонажів. Так як вистава проходила у денний показ, режисер вирішив використати природне джерело світла, завісивши три великі вікна зали напівпрозорою бордовою тканиною. Світло, проходячи крізь неї надавало певної драматичності виразам облич акторів на сцені. Камерність вистави, відсутність допоміжного реквізиту та мінімалістичне стилізування сценічного простору слугували інструментом, завдяки якому увесь фокус

глядацької уваги переносився на гру акторів, які трансливали екзистенційні смисли.

Засудження, з котрим стикається кожен, є однією з важливих тем вистави. Несприйняття суспільством щирості, відвертості, індивідуальних особливостей людини призводить до відчуження індивіда від себе самого та, як наслідок, від інших. Це є причиною того, що людина вимушена носити певну соціальну маску, яка буде прийнята для більшості. Щоб зробити сенс вистави гострішими, режисер вирішив відрефлексувати особисті життєві проблеми акторів, що призвело до утворення трьох сценічних станів, які були включені в образ кожного з акторів: снобізм та самотність, булемія та соціальна взаємодія, “уречевлення” людей та міжособисті стосунки. Четвертим актором був сам режисер, який, використовуючи метод відчуження Б. Брехта, декламує основні ідеї вистави, поки інші актори завмирають. Цей театральний прийом, ще більше усамітнює персонажів, символічно вказуючи на те, що все це гра.

Вдалість вистави Дениса Жукова зумовлена тим, що він намагався актуалізувати питання та проблеми, які дійсно бентежили людей довоєнного періоду. Вдале використання театральних прийомів дозволило втілити в життя основні задуми режисера: привернути увагу до загальних проблем театру та висвітлити реальні проблеми людей, які ігнорувалися сьогоденням. Ця вистава – це певна спроба протиставити людиноцентричне мистецтво безкрайній іронічності та байдужості тогочасного суспільства.

Вистави за п'єсами французьких екзистенціалістів воєнного часу мають значні відмінності від постанов минулих років. Замість абстрактних філософських та естетичних аспектів акцент став зміщуватися до тем конфлікту, страждання та моральних дилем, більш безпосередньо пов'язаних з реальними подіями в країні. Театральні постановки стали більш емоційними та драматичними, щоб ілюструвати атмосферу воєнних часів та людську реакцію на них, Сьогоденним виставам притаманна емоційна глибина, трагічні моменти стали помітнішими у сценічному виконанні.

Сучасний театр став певною платформою для увиразнення та аналізу соціальних деформацій внаслідок війни.

Уже під час повномасштабного вторгнення, у листопаді 2022 р., український режисер столичного Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка Іван Уривський наважився на постановку за мотивами п'єси Альбера Камю “Калігула”, яка має чітко виражений антитиранічний характер. Порівняння Калігули, головного персонажа п'єси Альбера Камю, з режимом Путіна та подіями в Україні може бути проведено на кількох рівнях. По-перше, Калігула у п'єсі символізує авторитарну владу, яка концентрується в руках однієї людини та ігнорує закони, права та мораль. Цей аспект нагадує про дії та методи, які використовуються в реальності режимом Путіна, включаючи порушення прав людини, вбивства, жорстокість. По-друге, як і Калігула, авторитарна влада Путіна, проявляє імперські амбіції та прагне до знищення невинних.

Дії в постановці відбуваються у ящиках, які символізують тюремні камери. Режисер демонструє тотальне стеження за кожним та недовіру один до одного. Всі дії знімаються на плівку, з метою створити психологічний тиск та мати компромат на кожного. Життя людей у цій виставі – банальне виживання під пильним наглядом тирана з абсолютною повнотою влади. Сам режисер дає наступний коментар щодо своєї вистави: “Калігулу можна сприймати по-різному, дивлячись на час, у якому ми живемо. Зараз, у наш воєнний час, тексти Альбера Камю стають дуже близькими... Я впевнений, що 10 років тому цей текст теж був би актуальним, але не таким болючим, як зараз. Ця п'єса здавалася мені складною, політичною, розмовною, але вона приваблювала своєю історичною основою, і, звісно, хотілося попрацювати над текстами Камю. Цікаво було спробувати перекласти непросту філософію п'єси театральною мовою, тому ця вистава – своєрідний іспит для мене. Знаєте, я був вражений, коли дізнався про міфічну історію Калігули, який призначив свого... коня сенатором. Хоча це легенда, але коли абсолютна влада поєднується з безумством, то навіть така маячня стає страшною...” [1].

Загадана вистава “Калігула” Івана Уривського ідейно резонує з постановкою чернівецького режисера Івана Шморгунова (Народний театр “Темп”).

Основним задумом п'єси та її головною відмінністю від столичної постановки є більш виражена психологічність вистави, через яку саме і розкривають особистісні мотиви авторитарних лідерів. Звисаючі та натягнуті ланцюги стали символом рабського становища людей, а величезні пусті крісла являли собою образ безкрайньої влади та можливостей на контрасті з простими людьми.

Організатори розкривають актуальність вистави так: “Вічна боротьба проти системи, метою якої в лише задоволення своїх амбіцій, але в темряві завжди проростає паросток надії, добра і світла... Тема божевільних диктаторів, завжди була актуальною, колись трохи більше, колись, трохи менше, але все одно, в історії людства постійно знаходились такі постаті, які хотіли позмагатися зі своїми попередниками у ступені божевільного вираження поняття свободи у використанні влади... Так само і зараз, в наш час, ця тема, особливо для нашого народу, є як ніколи, на жаль, актуальною..” [30].

Вистава Івана Шморгунова успішно спонукає до того, щоб глядач залучився до інтелектуального діалогу про моральні вибори, межі влади та проблеми авторитаризму. Режисер вдало використав сценічні рішення, щоб посилити драматизм та емоційний вплив на глядачів. Крім того, постановка зберігає баланс між алегорією та актуальністю, щоб дозволити публіці бачити відображення сучасних проблем та викликів у персонажах та сюжеті “Калігули”.

Отже, п'єси філософів екзистенціалізму можуть бути складними для розуміння у суто літературній формі. Театр надає можливість оживити ці ідеї через дію, емоції та міжособистісні стосунки персонажів, що дозволяє глядачам заглибитись у суть філософських концепцій. Використання живих акторів та сценічних елементів, декорації та світла, музичного супроводу та

незвичайних режисерських рішень розкриває сенси та ідеї, що були закладені у п'єсу. Через акторську гру та майстерність живого виконання, театр передає не лише інтелектуальний, а й емоційний аспект філософських ідей, що робить їх більш життєвими та прикладними для глядача.

Одним з ключових аспектів театральної постановки є можливість безпосередньої взаємодії між акторами та глядачами. “Магія сцени” дозволяє створити атмосферу, котра залучає глядача і спонукає до емпатії. Це сприяє глибокому особистому переживанню та рефлексії, що важливо для глибинного розуміння закладених ідей. Таким чином, театральні постановки п'єс філософів екзистенціалізму надають можливість глибокої взаємодії з ідеями у живому виконанні на сцені, що спонукає глядачів до філософських роздумів.

3.2. П'єси екзистенціалістів у кіно-увиразненні

XX ст. стало часом народження нових видів мистецтва завдяки розвитку науки та техніки. Поява нового виду мистецтва зумовлювало ситуацію, коли змінювалася сутність інших видів мистецтв, змінювалася їхня художня взаємодія. Аналогічна ситуація відбулася у художньому діалозі кіно та літератури, особливо з появою на екранах перших екранізацій літературних творів, в тому числі драматургічних. Варто зазначити, що драматургічний доробок філософів-екзистенціалістів мав значний вплив на культурно-мистецьку сферу не тільки Європи, а й і усього світу.

Вивчення “анатомії” екранізації є вкрай важливим, бо вона дозволяє дослідити процес видозміни твору. Будь-яка спроба екранізації драматичного твору стикається зі специфічною інтерпретацією режисера і сценариста. Можна навіть сказати, що вона “механізує” та спрощує початковий текст твору.

Цей розділ є значущим для теми, що вивчається. Основні методи, які були використані при вивченні матеріалів – це методи аналізу кінематографічних творів, з метою проведення паралелей та відповідностей, аналіз самого художнього процесу та історичного контексту, семіотичний метод дослідження. Особливо важливим є метод літературного аналізу, бо він не потребує прямого доступу до фільмів, якщо вони не доступні до перегляду.

Кіно – дуже молодий, порівняно з літературою, вид мистецтва, але він займає провідні позиції у сучасності. В першу чергу, це синтетичний вид мистецтва, який виник на перехресті різноманітних мистецьких течій, основою якого стало звуко-образне увиразнення сенсів та ідей. Однією з сутнісних ознак кіно є рух – якість кіномови – саме він робить цей вид мистецтва унікальним, знімає маркер синтетичності. Другою важливою естетичною ознакою є достовірність. Це підтверджують слова французького письменника та теоретика мистецтва Андре Базена, який писав, що ілюзія в

кінематографі заснована на непорушному реалізмі показуваного [див.: 3, с. 178].

Сартр був не тільки провідним інтелектуалом Франції та відомим філософом, а ще й естетом, якого зачарував кінематограф. На сторінках автобіографічної повісті “Слова” він розповідає про своє знайомство з новим видом мистецтва – кіно. Найбільше його вразили неймовірні можливості кінематографу, які дозволяють, в прямому сенсі, зануритись у сюжет, відчувати емпатію зовсім іншого рівня. Також Сартр побачив у феномені кіно суспільну функцію – своєрідне єднання людей з-за допомогою акту колективного перегляду картини, що, у свою чергу, зменшувало рівень відчуження.

У світовій драматургії існують твори, які мають визначальний вплив на становлення та розвиток світового кінематографу. Серед тих, хто наважився екранізувати п'єсу Сартра “За зачиненими дверима”, була французька режисерка Жаклін Одрі (1953 р) [див.: 43]. Вона не тільки була талановитою майстринею з особливим баченням кадру, а й першою жінкою у повоєнній Франції, яка зазнала успіху саме як режисер літературних творів. Це була перша, й найуспішніша, екранізація твору. Незвичайна п'єса, як і сам її автор єдиний, хто не тільки був представником філософського екзистенціалізму, а і чітко виражав свою причетність до цього філософського напрямку. Екранізація п'єси “За зачиненими дверима” – це ілюстрація унікальності буття індивіда, з притаманними йому фізичною красою та внутрішньою потворністю.

Жаклін Одрі вдалося екранізувати п'єсу, майже, без змін. Винятком є тільки початкова сцена, в котрій група людей потрапляє у цей дивний номер – Пекло, з якого вже не буде виходу. Саме сюди, ліфтом, і підіймаються головні герої – журналіст Гарсен, поштовий службовець Інес та багатійка Естель. Основною задачею Жаклін Одрі було увиразнити на кіноекрані складність спільного перебування людей у замкнутому просторі. Де кожен з

присутніх в цій кімнаті “отруює” буття інших. Першим це усвідомив Гарсен мовивши: “Так ось воно, яке Пекло! До біса жаровні. Пекло – це інші!”.

Екранізацію Жаклін Одрі “За зачиненими дверима” можна вважати вдалою. Картина зберігає сенси камерності, в ній відсутні різкі переходи та монтаж. Але разом із цим присутня динаміка фільму. Незважаючи на те, що місце дії у картині, майже, не змінюється динаміка зберігається за рахунок майстерної гри акторів та точно розставлених акцентів. Присутність другорядних персонажів зведено до мінімуму, а усі тонкощі оригінального тексту передані крупними планами, які демонструють глядачу “розібраного”, духовно зламаного індивіда.

60-ті роки ХХ ст. відзначилися переосмисленням фашизму та періоду окупації. Порівнюючи антифашистський період у кіно з неорелізмом, можна виділити головні відмінності: більша драматичність картин, спрощеність, яка схожа на штучність. Але, варто зазначити, що фільми антифашистського спрямування актуалізували питання “неоднозначного” минулого країни, проблему відповідальності людей за прихід фашистів до влади тощо. Деякі картини були демонстрацією зовсім нового погляду на фашистське минуле країни – це екранізації антифашистських романів А. Моравія “Байдужі” та п'єси Ж.-П. Сартра “Бранці Альтони”.

Екранізація одноактної п'єси Жан-Поля Сартра “Бранці Альтони” побачила світ у 1962 р. завдяки кіномистецькому таланту Вітторіо де Сікі [44]. Фільм було знято на чорно-білу плівку, що особливо полюблив і сам Сартр, вважаючи, що таким чином картина вбирає в себе всі кольори та відтінки, стає більш виразною. Основний сюжет п'єси не зазнав значних змін. Навпаки, режисерський хист де Сіка дозволив увиразнити ключові образи п'єси, зробивши їх більш гротескними та яскравими. Гарним прикладом цього є сцена, коли герой Максиміліана Шелла в оточенні настінних малюнків, які ілюструють його найбільший страх, сидить на підлозі, а майстерна гра світло-тіней на обличчі Софі Лорен наче відображає внутрішній стан головного героя.

Варто зазначити, що в цій екранізації дуже чітко переданий внутрішній стан персонажів, які страждають від моральної оцінки своїх дій, де криваве минуле нагадує про себе щомиті. Саме через ці межові стани головних героїв де Сіко увиразнює одну з головних філософських ідей Сартра – свобода вибору та відповідальність за вчинки.

Особливістю цієї екранізації є її ідейна діалогічність з фільмом Жаклін Одрі “За зачиненими дверима”, де була кіно-увиразненна концепція Сартра “Пекло – це інші”. Це твердження ілюструє одна з початкових сцен, в котрій персонажі ведуть бесіду за обідом. Крупні плани підкреслюють точну гру акторів, які мімікою передають своє ставлення один до одного, а напускна манірність героїв є маркером дискомфорту кожного з них. Вони бачать один одного наскрізь, розуміють приховані мотиви, але продовжують “грати”. Кожен з присутніх за столом відчуває дискомфорт, але продовжує терпіти. Саме тому Вітторіо де Сіка, наче цитуючи Сартра, перед сценою з обідом затримав кадр на акваріумі з вуграми, які в'ються, але не можуть покинути його.

Екранізація літературних творів завжди була непростим завданням для режисера та усієї знімальної групи загалом. Художній простір, який має режисер може спростити сенси, які були сконструйовані драматургом. Таку проблему ілюструє відношення між оригінальним текстом та сценарієм фільму. Щоб прояснити корінну складність вказаного процесу, треба описати ключові аспекти екранізації. Свобода режисера полягає в його здатності працювати з першоджерелом – літературним твором, а основним завданням є увиразнення на екрані глибинного сенсу, закладеного автором.

Серед вдалих екранізацій літературних творів Камю можна виділити кінокартину Лукіно Вісконті, в основу якої покладено однойменний роман “Сторонній”. Картина вийшла на екрани у 1967 р., напередодні студентських революцій 1968 р. Робота є відображенням духу тієї бунтарської епохи та бунтом проти існуючого устрою суспільства. Стрічка “Сторонній” відзначена

багатьма престижними номінаціями, а саме: “Золотий глобус” у 1968 р. в категорії “Найкращій фільм іноземною мовою” [див. 46].

Підхід Л. Вісконті до творчості не менш суперечливий ніж картини, які він екранізував. Разом із Вітторіо де Сіко він стояв біля витоків неореалізму. Його приналежність до цього напрямку зумовлює стилістичну складову його робіт: центральний герой – “маленька людина”, експериментальний монтаж та нетипова робота з музикою та освітленням.

Культурологічний аспект творчості Вісконті полягає у використанні режисером художнього принципу Шарля Бодлера про “синтез мистецтв” – філософії, музики, живопису тощо і – в цьому випадку – й кіно. Лукіно Вісконті був не тільки видатним кінорежисером, а і театральним, що трансформувало його мистецький підхід, який став революційним для Італії 1960-х років. Завдяки цьому вдалося екранізувати одну з найнеоднозначніших робіт Камю “Сторонній”.

Основним завданням режисера було увиразнити філософські сенси роману: зіткнення Мерсо з абсурдністю навколишнього світу, яка спустошила його, що у свою чергу, підштовхує Мерсо до ірраціональних вчинків – злочину, за які соціум судить його, керуючись спустошеними моральними ідеалами. Лукіно Вісконті обрав на головну роль відомого італійського актора Марчелло Мاستроянні, якому вдалося майстерно передати екзистенціальну кризу свого персонажа шляхом використання вузького спектра емоцій. Завдяки цьому головний герой має спустошений “скляний” погляд та розгублений вигляд, який передає внутрішні страждання. Це яскраво ілюструє сцена суду, в якій головний герой особливо виділяється на фоні інших персонажів: прокурора, судді та адвоката. А роль Марі Кардони зіграла Анна Каріна, яка вже була відома завдяки картинам Жака-Люка Годара.

Форма екранізації “Стороннього” є основою для розкриття сенсів, характерів та психологічного стану персонажів. Оператор Джузеппе Ротунно вибрав дуже мінімалістичний підхід до зйомки – обмежена кількість

використовуваних ракурсів та способів освітлення, навмисно підібрані затемнені локації, в яких глядачу видно лише контури та силуети, замість добре освітлених та висунутих на передній план. Все це супроводжується “пустими” кадрами та панорамними планами в яких мовчать персонажі. Це особливо підкреслюють екзистенціальну спустошеність головного героя.

Команда професіоналів під керівництвом Лукіно Вісконті змогли створити одну з найвдаліших екранізацій роману А. Камю, що стала класикою екзистенційного кіно. Мовою кінематографу більш виразно розкриваються сенси філософії існування. Дана картина може слугувати інтродукцією до філософського та літературного доробку Альбера Камю, бо мова кінематографу більш виразно розкриває сенси філософії екзистенціалізму – поняття свободи та абсурду, увиразнює мовою образів становище “маленької людини”.

Роман Камю “Чума” був написаний в роки Другої світової війни, а виданий у 1947 р. Історичний контекст є визначальним для розуміння глибинної ідеї роману – демонстрація боротьби руху Супротиву проти “коричневої чуми” – фашизму. Сам Камю пережив Другу світову війну та був свідком жорстокості, спустошеності та екзистенціальної кризи людей в Європі. Образом чуми Камю намагався передати атмосферу окупованої німцями Франції. Його філософські роздуми були спрямовані на пошук відповідей на питання людського буття в умовах тотальної дегуманізації, яка залишала індивіда один на один з абсурдом. Цей роман має чіткий соціально-політичний контекст. Залежність та безпорадність європейців яскраво демонструють наступні слова з роману: “Проте за інших обставин наші співгромадяни зуміли б знайти собі раду, могли б, скажімо, вести діяльніший і відкритіший спосіб життя. Та лихо в тім, що чума прирекла їх на неробство і доводилося день у день вештатися безвідрадно похмурим містом, віддаючись облудній грі спогадів. Бо у своїх неприкаяних блуканнях нам доводилося никати все тими самими вулицями, а що наше містечко невелике,

вулиці ті найчастіше й були ті самі, якими ми ходили в кращі часи з тими, з відсутніми” [14, с.26].

В романі Альбера Камю дії відбуваються на його батьківщині в Алжирі у місті Оране. Екранізація аргентинського режисера Луїса Пуенсо “Чума” 1992 р. переносить нас у місто Південної Америки [див.: 44]. Можливо, таким чином, автор проводить паралель із Аргентиною. Чума захоплює місто, влада вводить карантинні заходи. В місті залишаються люди різних професій, кожен зі своєю мотивацією: лікарі, журналісти та інші. Кількість хворих зростає щодня, здається, що хворобу не здолати. Люди починають втрачати надію. Але в місті є і ті жителі, котрі “вітають” чуму.

“Чума” – важка та суворя картина. Оператор Фелікс Монті зробив спробу кадром та роботою світла підкреслити атмосферу чумного міста. Більшість кадрів у фільму нуарні. Тіні затемнених квартир та готельних номерів, якими бродять головні герої, крупні плани старих будівель на пустинних вулицях додають моторошності картині. Знімальна група відмовилася від динамічного монтажу, саме тому у картині превалюють статичні кадри, напливи камери, зйомка “з-за плеча”, щоб максимально занурити глядачів у події на екрані.

Екранізація “Чуми” є картиною, яка заснована на літературній традиції, спосіб увиразнення ідей та морально-ціннісний посил фільму виходять за рамки кінематографічного жанру. Картина є дуже важкою для перегляду, занадто літературною. Увесь хронометраж не відбувається майже нічого, окрім того, що головні герої ходять лікарняними палатами, готельними номерами та обдумують ситуацію, що склалась. Цей аспект режисури привів до загальної інертності картини та відсутності кінематографічної драматичності. У стрічці відсутній саспенс, не показані вчені, які шукають ліки, не увиразнено “глибинних” персонажів. Головні герої, ходячи, обговорюють ситуацію, а потім чума закінчується. Саме тому у середнього глядача може скластися враження, що у фільмі особливо нічого не відбувається, хоча оригінальне оповідання переповнене сенсами та тримає

читача в напрузі. Всі вищеописані фактори призвели до того, що стрічка Луїса Пуенсо провалилась в прокаті.

В 2014 р. на екрани виходить остання екранізація, на теперішній час, збірки Альбера Камю “Вигнання і царство”, “Гість” під назвою “Вдалині від людей”. Режисером стрічки став Девід Ельхоффен. Кінокартина отримала престижну премію “Золотий лев” на 71-му Венеціанському міжнародному кінофестивалі. Також був показаний у 2014 р. на Кінофестивалі у місті Торонто, Канада [див.: 42].

Фільм переносить глядача в Алжир 1954 р. В гірському селі живе вчитель на ім'я Дару. Одного разу до нього навідується жандрам із полоненим арабом Моххамедом. Вчителю було наказано відвести його у Тімгад, щоб передати представникам місцевої влади. Вчитель відпускає Моххамеда, але він відмовляється йти. Дару вирішує розділити дорогу до Тімгату з ним, знаючи, що їх буде чекати небезпека – Фронт національного визволення.

Екранізація Девіда Ельхоффена багатогранна та глибока, без розуміння життєвого шляху Альбера Камю та історичного контексту, в якому він зростав, залишиться нерозкритим у відсилках та алюзіях. Сама кінострічка має повільний темп, який відтворює ритм твору Камю. Атмосфера пустелі, “кинутості” головних героїв напризволяще долі, музичний супровід відтворені точно та правдиво. Окремо, варто відзначити, колосальний об'єм та якість роботи над сценарієм. З дев'яти сторінок твору вдалося зробити півтори години хронометражу, який наскрізь пронизаний сенсами Камю.

Збірка, яка стала основою сюжету картини відображає внутрішню трансформацію Камю як письменника та філософа. Основа мета твору – продемонструвати “принцип роботи” екзистенційних ідей на прикладі незвичайних життєвих ситуацій.

Можна зробити висновок, що екранізації літературних творів філософів екзистенціалізму відіграють важливу роль у популяризації ідей та концепцій, актуалізуючи їх мовою кіно. Характерна риса кіно – це візуалізація, вона

дозволяє передати емоції та символічно зашифровані сенси, що дозволяє проникнути в глибину філософських ідей, зробивши їх більш доступними та зрозумілими для сучасного індивіда. Філософські твори екзистенціалістів є глибоким, інтелектуальним текстом, який має багаторівневу структуру. Тому він може бути складним для розуміння з причини абстрактності багатьох ідей. Екранізація літературного твору може перетворити його на візуальну розповідь, дозволяючи глядачам емоційно залучитись і краще зрозуміти складні концепції, які могли б залишитися недоступними в текстовій формі.

Мова кіно – це симбіоз образів та сценічних елементів, монтажу, акторської гри, музики та візуальних ефектів. Вони використовуються з метою увиразнення ключових ідей, які були закладені в оригінальному творі. Екранізації філософських творів дозволяє зберегти цінність та актуальність ідей екзистенціалізму, переносячи їх із книжкових полиць у світ візуального мистецтва, де вони можуть здійснити глибокий вплив на глядачів та продовжити впливати на суспільний діалог про сенс життя та людське існування. Це зумовлено тим, що сучасний індивід, у час активного розвитку цифрових технологій, більш схильний до сприймання аудіо-візуальної інформації.

ВИСНОВКИ

Історичний контекст, пов'язаний з Другою світовою війною, істотно вплинув на подальший розвиток філософії екзистенціалізму. Це був період кризи, руйнування, втрати сенсу, тотальної дегуманізації індивіда, котрий залишився сам-на-сам з моторошною дійсністю. Саме ці чинники підштовхнули філософів шукати нові відповіді на питання про смисл життя, свободу та відповідальність тощо. Аналіз та переосмислення цінностей, закладених у їхніх працях, яскраво демонструє різноманітність ідей та підходів, які розширили розуміння людської природи та екзистенції.

Важливим аспектом, який був розкритий в дипломній роботі, — науковий дискурс та погляди філософів на екзистенціалізм. Цей дискурс є багатим полем для аналізу та обговорення, що розкриває різні трактування, критику та перспективи вказаного філософського напрямку. Він дозволяє всебічно розглянути екзистенціалізм з різних точок зору та краще зрозуміти його місце у філософській панорамі.

Крім того, роль художньої свідомості в кристалізації екзистенційних смислів виводить їхній аналіз за межі абстрактного теоретичного викладу. Вона підкреслює силу мистецтва як унікального засобу передачі філософських ідей та емоційної глибини. Художня форма стає не лише способом ілюстрації, а й ефективним інструментом для залучення аудиторії до розгляду екзистенційних концепцій, дозволяючи пережити їх на рівні емоцій та візуального сприйняття. Особливого значення це набуває у післявоєнні роки, коли активного розвитку набуло синтетичне візуальне мистецтво — кінематограф.

Таким чином, детальне вивчення зв'язку екзистенціалізму та художньої свідомості, стає не просто історичним оглядом, а й зануренням в її емоційну та естетичну суть через призму мистецтва. Це сполучення історичних, теоретичних та естетичних аспектів погляду на екзистенціалізм увиразнює

саму сутність цього багатогранного та пройнятого глибоким усвідомленням філософського напрямку.

Альбер Камю, Жан-Поль Сартр та Габріель Марсель – видатні французькі філософи, котрі збагатили світову скарбницю смислового досвіду не тільки філософськими роботами, а й драматургічними творами, в котрих художньо увиразнили свої основні філософські ідеї та концепції. Розділ, присвячений Жану-Полю Сартру, дозволяє побачити, як ключові ідеї про свободу та відповідальність оживають на театральній сцені через його п'єси. Прикладом можуть слугувати "Мухи" та "За зачиненими дверима". В цих драматургічних творах особлива увага приділяється образам пекла та мучеників, які стають не просто символами, а репрезентують філософські погляди автора, його релігійні та безрелігійні аспекти. Українські театральні діячі в умовах збройної агресії проти України, в умовах тотальної невизначеності, інтенсивно переживають пограничні ситуації на межі надії і розпачу, на межі життя і смерті, на межі серйозних моральних колізій, і рефлексії творів Сартра можуть дати важливий матеріал, який актуалізується в сучасному культурно-історичному контексті.

Драматургічна творчість Альбера Камю, занурює нас у світ бунту та абсурду, виражених у його п'єсах, таких як "Калігула", "Непорозуміння" та "Праведні". Тут філософські концепції переплітаються із сюжетами та образами, створюючи неперевершені сценічні моменти, які глибоко пронизані фундаментальними ідеями екзистенціалізму і дають рельєфний образ людини.

Серцем п'єс Габріеля Марселя є гуманістичний підхід та релігійні мотиви, що пронизують його драматургію. Творчою метою Марселя був аналіз характерів персонажів та створення "межових" сюжетів, котрі через християнські теми розкривали героїв, мотиви їхніх дій, ціннісний вибір у важких життєвих обставинах.

Особлива увага приділялася соціально-ціннісним аспектам екзистенційної драми та її актуальності у сучасному світі. Ми підкреслюємо,

що драматургічні твори періоду Другої світової війни, залишаються невід'ємною частиною культурної спадщини, актуальною в контексті сучасних викликів та невизначеності, а саме війни, розв'язаної Росією проти України. Можна сказати, що драматургія філософів екзистенціалізму не тільки сповнена актуальними для сьогодення філософськими ідеями, а й дарує їм нові візуальні та емоційні виміри, поглиблюючи розуміння та актуалізуючи їх для сучасної аудиторії, збагачуючи сенси та значення, значущі для сучасних викликів та соціальних катаклізмів.

Особливу увагу треба приділити сценізації та екранізації п'єс філософів екзистенціалізму. Коли мова заходить про перетворення цих мистецько-філософських творів у формат кіно чи театральних вистав, це є більшим, ніж просто перенесення філософських ідей на екран чи сцену. Театральне та кінематографічне увиразнення надає можливість пожвавити їх, осучаснити. Основною метою є надання їм сценічної, художньої форми, з метою поглибити закладені у твір сенси.

Наш погляд на постановки п'єс екзистенціалістів ґрунтується на моєму дослідженні, де ми заглибилися у досвід створення театральних вистав за цими творами як на світовому рівні, так і в Україні. Розгляд найяскравіших і найцікавіших вистав дозволяє побачити, як філософські концепції переносяться на сцену, набуваючи нових візуальних, емоційних і сценічних засобів вираження. Влучним прикладом може слугувати експериментальна вистава Джеймса Рузерфорда “Мухи” в якій було використано мух-дрозофіл для більшого заглиблення у сюжет та Івана Уривського “Калігула”, яка сповнена психологізму та рефлексії над темами диктатури, абсолютної влади, божевілля тощо.

Переходячи до кінематографічних втілень, ми звертаємо увагу на те, як вдалі екранізації французьких екзистенціалістів можуть стати потужним інструментом залучення нової аудиторії та передачі філософських ідей в іншому, доступнішому форматі. Це відкриває можливість глядачам, які віддають перевагу кінематографу, залучитися до філософського діалогу через

мову кіномистецтва. Найвпливовішими картинами, які отримали найбільшу кількість відзнак є “Сторонній” Лукіно Вісконті та “Бранці Альтони” Вітторіо де Сіки – два італійських шедеври, котрі не тільки в повній мірі увиразнили оригінальні ідеї творів, а й дешифрували їх мовою кіно для глядачів.

В умовах воєнного часу екранізації п'єс французьких екзистенціалістів набувають особливої значущості та актуальності. Вони стають засобом, що дозволяє звернути глядача до фундаментальних питань, коли світ переживає соціальну нестабільність та воєнні конфлікти. Філософія екзистенціалізму через кінематографічні чи театральні втілення може стати джерелом натхнення, допомагаючи людям знаходити відповіді на питання про сенс життя, свободу вибору та їх значущість у складних та невизначених обставинах. Екранізації п'єс філософів екзистенціалізму, таким чином, стають не просто способом передачі філософських концепцій, а й інструментом для пошуку відповідей на внутрішній запит індивіда у форматі, доступному та для масової аудиторії.

Список використаної літератури

1. Абсолютна влада поєднується з безумством: чим може зацікавити театральна постановка «Калігула». URL: <https://mind.ua/publications/20249410-absolyutna-vlada-poednuetsya-z-bezumstvom-chim-mozhe-zacikaviti-teatralna-postanovka-kaligula> (дата звернення: 15.08.2023)
2. Амельченко Н. Екзистенціалізм // Політична енциклопедія. Редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. Київ : Парламентське видавництво, 2011. 236 с.
3. Базен А. Что такое кино?: Сборник статей. Москва: Искусство, 1972. 373 с.
4. Бичко І. Сьорен К'єркегор і Микола Гоголь: екзистенціальні паралелі мислення // 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. 36–49.
5. Вільчинська С. Антропологічні розвідки Сьорена К'єркегора та Памфіла Юркевича: аналогії і паралелі // 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. 50–60.
6. Герчанівська П. Е. Культурологія: Навч. посіб. для дистанційного навчання. Київ: Університет «Україна», 2006. 323 с.
7. Головка Б. А. Проблема людини в екзистенціалізмі. Філософська антропологія. Київ: Наукова думка, 1997.
8. Гранична ситуація. Велика Українська Енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%87%D>

[0%BD%D0%B0 %D1%81%D0%B8%D1%82%D1%83%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F](#) (дата звернення: 14.19.2023)

9. 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

10. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора. Переклад з англ. Віктора Шовкуна; наук. ред. Олексій Шевченко. – Київ: Основи, 2003

11. Камю А. Вибрані твори. У 3-х т. Т. 2 Есе: Пер. з фр./ Упоряд. О. Жупанський; Автор післямови Д. Наливайко; Худож. О. Пустоварова, М. Квітка – Харків, Фоліо, 1997. 448с.

12. Камю А. Вибрані твори. У 3-х т. Т. 3 Есе: Пер. з фр./ Упоряд. О. Жупанський; Автор післямови Д. Наливайко; Худож. О. Пустоварова, М. Квітка – Харків, Фоліо, 1997. 623с.

13. Камю А. Міф про Сізіфа / А.Камю // Вибранні твори: у 3 т. / упоряд. Жупанський О. автор післямови Д. Наливайко; пер. з фр. – Харків: Фоліо, 1997. – Т.3: Есе, 612 с.

14. Камю А. Сторонній: Повість. Чума: Роман. Падіння: Повість. Пер. з фр. Передм. Д. Наливайка. Київ, Дніпро: 1991. 655с.

15. Камю Альбер // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. — Тернопіль : Навчальна книга, Богдан. 2005.

16. Кисельов С. Камю Альбер // Політична енциклопедія. Редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. — Київ.: Парламентське видавництво, 2011. с. 312

17. Криворучко С. К. Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів : монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 428 с.

18. Куриленко І. А. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття. Харків: 2007. 21 с.
19. Курман Є. : «Театром можна займатися тільки тоді, коли ти маєш душу дитини». Інтерв'ю URL: <https://old.library.kr.ua/elib/lyubarskiy/articles/kurman.pdf> (дата звернення: 15.09.2023)
20. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. Київ: Либідь. 1997. 224 с.
21. Лепп І. Християнська філософія екзистенції: Пер. з фр. – Київ: «Пульсари», 2004. 148 с.
22. Лузан А. О. Вступ до філософії : навч. посіб. Краматорськ : ДДМА, 2012. 136 с.
23. Марсель Г. Бути і мати. Харків: Фоліо, 1998. 206 с.
24. Марсель Г. Опыт конкретной философии / Пер. с фр. В. П. Большакова и В. П. Визгина; общ. ред., послесл. и примеч. В. П. Визгина. — М.: Республика, 2004. — 224 с.
25. Матеріали студентської наукової конференції Чернівецького національного університету (25–27 квітня 2023 року). Філологічний факультет. Чернівці: Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2023. 282 с.
26. Миропольська Є. В. «Філософія абсурду» і театральна естетика ХХ ст. Автореф. дис. канд. філос. н. (09.00.08 – естетика). Київ: Інститут філософії ім. Г.С.Сковороди НАН України, 2006. 21 с.
27. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – це гуманізм. Психологія і суспільство. 2022. №2. С. 49-65.
28. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія: Навч. посібник / Упорядники В.В.Лях, В.С.Пазенок.- Київ: Ваклер, 1996. 428 с
29. Тофтул М. Г. Сучасний словник з етики. — Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. — 416с.
30. У Чернівцях зіграють виставу "Калігула" за мотивами однойменної п'єси Альбера Камю. Чернівецький промінь URL:

<https://promin.cv.ua/2023/02/27/u-chernivtsiakh-zihraiut-vystavu-kalihula-za-motyvamymy-odnoimennoi-piesy-albera-kamiu.html> (дата звернення: 06.08.2023)

31. 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.

32. Фатальне «Непорозуміння» URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1311/164/46314> (дата звернення: 11.06.2023)

33. «Французька п'єса XX століття. Театральний авангард». Київ: Основи, 1993. 511 с.

34. Черноіваненко Є. М. Тип літератури і тип художньо-літературної свідомості в літературному процесі. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка. 2002, 32 с.

35. Ясперс К. Духовна ситуація часу. Фрагменти. // Читанка з історії філософії у 6 кн. Книга 6: Зарубіжна філософія XX ст. Під редакцією Г. Волинки. Київ: Довіра, 1993. - С. 100-114.

36. Albert Camus. Stanford Encyclopedia of Philosophy URL: <https://plato.stanford.edu/entries/camus/> (дата звернення 09.07.2023)

37. Bernstein L.: Critique of The Flies, in: The New York Times, April 18, 1947, cf. Thomas George Evans: Piscator in the American Theatre. New York, 1939–1951. Ann Arbor: University of Wisconsin Press 1968, p. 298.

38. Britannica. The influence of Piscator URL: <https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Piscator> (дата звернення: 12.09.2023)

39. Contat, Michel. Jean-Paul Sartre. Théâtre complet. Paris, Gallimard, 2005

40. Dreyfus H. Being-in-the-world: a commentary on Heidegger's being and time, division I. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995. 384 p.

41. Erwin Piscator. Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Erwin-Piscator> (дата звернення: 11.08.2023)
42. Film: “Far from Men”. URL: https://www.imdb.com/title/tt2936180/?ref=fn_al_tt_1 (дата звернення: 01.08.2023)
43. Film: “No exit”. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0047099/> (дата звернення: 16.10.2023)
44. Film: “The Condemned of Altona”. URL: https://www.imdb.com/title/tt0056468/?ref=fn_al_tt_1 (дата звернення: 17.09.2023)
45. Film: “The Plague”. URL: https://www.imdb.com/title/tt0105127/?ref=fn_al_tt_5 (дата звернення: 04.08.2023)
46. Film: “The Stranger”. URL: https://www.imdb.com/title/tt0062310/?ref=fn_al_tt_8 (дата звернення: 14.08.2023)
47. Flyn T. Sartre. A philosophical biography. Cambrige: University Printing House, 2014. 454 p.
48. Gabriel Marcel. Stanford Encyclopedia of Philosophy URL: <https://plato.stanford.edu/entries/marcel/#OpinConvBeli>
49. Ingmar Bergman Site. Caligula URL: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/caligula> (дата звернення: 25.09.2023).
50. Jaspers K. Über Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen Humanismus München : Piper, 1951. S. 265–292.
51. On Stage – November 1997: The Flies URL: <https://www.whatsgoon.ca/on-stage-november-1997-the-flies/> (дата звернення: 22.08.2023)

52. Only When in Rome?: Albert Camus' Caligula at the Theater Basel
URL: <https://europeanstages.org/2017/05/01/only-when-in-rome-albert-camus-caligula-at-the-theater-basel/> (дата звернення: 02.07.2023)
53. Plagues thing flies stars 40000 bugs URL:
<https://www.today.com/popculture/plagues-thing-flies-stars-40-000-bugs-wbna16113271> (дата звернення: 20.09.2023)
54. Søren Kierkegaard. Fear and Trembling URL:
<https://www.sorenkierkegaard.nl/artikelen/Engels/101.%20Fear%20and%20Trembling%20book%20Kierkegaard.pdf> (дата звернення: 05.07.2023)
55. The New York Times. Lester Bernstein, 94, Dies; Wide-Ranging Journalist Edited Newsweek URL:
<https://www.nytimes.com/2014/11/28/nyregion/lester-bernstein-former-newsweek-editor-dies-at-94.html> (16.08.2023)
56. Ulrich W Diehl. Karl Jaspers "Vernunft und Existenz" (1935) (Abridged version) URL:
https://www.academia.edu/90831639/Jaspers_Vernunft_und_Existenz_1935 (дата звернення: 03.08.2023)

