



У світі без ілюзій

Романи Е. Хемінгуея „Прощавай, зброе“
та А. Камю „Сторонній“ і „Чума“
крізь призму екзистенціальних вимірів

Зіставлення творчості французького **Альбера Камю** (1913–1962) та американця **Ернеста Хемінгуея** (1899–1961) — письменників із світовим іменем, лауреатів Нобелівської премії — навіть із першого погляду не є парадоксальним. Відразу після публікації „Стороннього“ Сартр, відгукуючись про твір, відзначив подібність стилю двох письменників [10, 191]. Причому Камю цього не заперечував, пояснивши, що вибрав американську техніку письма, оскільки вона у найбільшій мірі відповідала його меті „описати людину, яка не усвідомлює свого власного існування“, при цьому додав, що „віддав би сотню Хемінгуеїв за одного Стендала чи одного Бенжамена Констана“ [1, 203–204]. Цими словами виразно дав зрозуміти, що використаний стиль — лише засіб для втілення важливіших завдань. Однак уважне прочитання знакових романів Камю та Хемінгуея виявляє чимало яскравих художніх аналогій на різних рівнях, і справа тут, без сумніву, не в наслідуваннях чи запозиченнях, а швидше у спільності проблем, які стояли перед митцями та людством у ХХ столітті. Їх дослідження — ключ не лише до глибокого розуміння творчих особистостей письменників, а й морального клімату доби, яка пройшла шлях від втрати всіх ілюзій до свідомого їх заперечення та пошуків нової точки опори. Простеження цих змін на матеріалі творів „Прощавай, зброе“ Хемінгуея та „Сторонній“ і „Чума“ Камю у контексті таких визначальних явищ епохи, як „втрачене покоління“ та екзистенціалізм, і є предметом розгляду запропонованої статті.

Незважаючи на те, що Е. Хемінгуей та А. Камю жили і творили майже в один час, перша половина ХХ ст. виявилась настільки складною, бурхливою і насиченою подіями, що ті чотирнадцять років, які віддаляли у часовому просторі двох митців від дня їхнього народження, стали визначальними у формуванні життєвої й творчої харизми. Альберу Камю було лише 5 років, коли патріотично налаштований Хемінгуей у складі санітарної частини пішов добровольцем на фронт. Під час війни отримав серйозне поранення, встиг пережити пристрасне кохання і гіркий досвід розчарування у ньому, пізнав жорстоку воєнну дійсність, що пізніше стало провідною темою романів, які принесли йому визнання та славу: „І сходить сонце“ (1925) та „Прощавай, зброе“ (1929). Завдяки цим творам, зокрема першому, поняття „втрачене покоління“ (епіграфом до роману стали слова американської письменниці Гертруди Стайн „Ви всі — втрачене покоління“) міцно закріпилося за 20-ми повоєнними роками, а Е. Хемінгуей поруч із Р. Олдінгтоном, Е.-М. Ремарком, Дж. Пассосом та ін. увійшов в історію світового письменства як представник літератури „втраченого покоління“. У 40-х роках Хемінгуей — добре знаний у світі письменник. Творчий злет Камю лише починається. 1942 року виходить у світ повість „Сторонній“ та філософський трактат

„Міф про Сізіфа“, у 1947 — роман „Чума“, які разом із творами Сартра виразно заявили про новий літературний напрям — „екзистенціалізм“, названий аналогічно до філософської системи, на ґрунті якої він виник. Саме твори Камю, доступні і водночас глибокі, сприяли поширенню та популярності цього вчення не лише у Франції. Нова художня та світоглядна система, завдяки своїй проникливості, заповонила майже все повоєнне письменство, стала невід'ємною від розуміння творчості. А. Моруа (1885–1967), сучасник і біограф Камю та Сартра, з цього приводу писав: „Мені пригадується, як у 1946 році, коли я об'їздив дві Америки, усі студенти розпитували мене про Сартра й Камю. На який же багаж спиралася ця всесвітня популярність? Невеликий роман „Сторонній“, п'єса „Калігула“ і кілька есе, у тому числі і „Міф про Сізіфа“. Але у чому ж тоді причина? Та в тому, що Камю виразив тривожні здогадки молоді воєнного й повоєнного часу“ [8, 308].

Стан „екзистенційності“, тобто усвідомлення людиною самої себе, своєї трагічної участі, бере початок ще наприкінці ХІХ ст., коли людина поступово втрачала віру у розумне влаштування світу та поступ людства, поставила під сумнів існування Бога, виявила свою покинутість та самотність, опинившись віч-на-віч із жорстокістю і невблаганною дійсністю. Мотиви трагізму буття, відчуження, катастрофічності зустрічаємо у творах чи не всіх письменників початку ХХ століття: Ф. Кафки, Дж. Джойса, В. Вулфа, Т.-С. Еліота, А. Жіда, М. Пруста, Р. Олдінгтона, О. Гакслі та ін., незалежно від причетності їх до модернізму чи немодернізму. Особливо прикметною стосовно цього є література „втраченого покоління“, автори та герої якої безпосередньо на собі відчули наслідки абсурдного влаштування світу в образі Першої світової війни. Йдучи на фронт, ще зовсім юні воїни наївно вірили в такі поняття, як патріотизм, честь, доблесть, героїзм тощо. Війна остаточно зламала молодечий порив, стала „лакомим папірцем“ перевірки життєвих цінностей та ідеалів, оголила правду життя. Та виявилось, що жодних цінностей не залишилося. Етап тотального розчарування, усвідомлення жорстокості, безглуздості та безнадійності існування виходив за рамки лише воєнної площини, охоплював усе людство, поширювався на всю дійсність.

Так, герой роману „Прощавай, зброе“ Е. Хемінгуея американець Фред Генрі, як і автор, вступив в італійське військо ще до оголошення Америкою війни Німеччині. Можемо припустити, що Фред, купившись на патріотичні гасла, на знак солідарності з італійцями (зауважимо, що до цього він вивчав у Римі архітектуру, знав добре італійську мову), пішов на війну як людина, яка не могла залишатись осторонь подій такого масштабу. Можливо, переживши якийсь трагічний досвід, намагався таким чином заповнити порожнечу життя, адже йому було нічого втрачати. Проте як американець він не

переймався подіями та ходом війни, сприймав її відсторонено як війну, яка була не його. Недаремно на запитання Кетрін, чому він пішов на фронт, Фред не зміг дати однозначної відповіді, сказавши: „Я не знаю“ [9, 487]. Коли ж він усвідомив весь трагізм жажливої бойні, на власні очі побачив смерть близьких людей, втратив кохану жінку, новонароджену дитину, війна перестала бути йому байдужою, він її зненавидів, тому на задане барменом аналогічне запитання наприкінці твору відповів більш упевнено: „Не знаю. Дурний був“ [9, 651]. Війна надовго (можливо, назавжди) позбавила його віри у справедливість, добро і, загалом, у людське щастя.

На відміну від „втрачених“, екзистенціалісти з приводу безглуздості буття вже не розмірковують, вони констатують факт: світ абсурдний, позбавлений будь-якої логіки та порядку, а людина приречена на самотність, вона не може щось змінити чи вплинути на зовнішній світ, єдина її власність — усвідомлення свого трагічного, приреченого на смерть існування. І ще вона володіє правом на вільний вибір, який залежить лише від неї. Такі твердження, породжені епохою, яка пережила Першу світову війну і стояла на порозі нової катастрофи, висували перед митцями та літературою нові завдання — як вижити людині у такому світі. Екзистенціалісти хвилювала доля кожної людини зокрема і людства загалом, вони прагнули знайти шляхи примирення людини і дійсності, не тішачи надіями та ілюзіями. У своїх намаганнях показати безперспективність людського існування екзистенціалісти іноді перебільшували, але ніколи не обманювали і не лицемірили.

Принцип чесності визначальний для Мерсо — героя повісті Камю „Сторонній“. Його небажання представляти себе іншим, не таким, яким він є, переходить із погляду розумної, тобто офіційно визнаної, моралі допустимі межі. Важко зрозуміти людину, яка не відвідує свою хвору матір, байдуже сприймає її смерть, відмовляється востаннє подивитися на тіло покійної, проводить дні з жінкою, яку не кохає, випадково вбиває невинну людину і не кається у злочині. З позицій норм суспільної етики такий герой є вкрай негативним і заслуговує загального осуду. Проте у світі, визнаному абсурдним, усе по-іншому. Мерсо і є уособленням цього світу — абсурдною людиною, яка наївно, на інтуїтивному рівні сприймає й передає все, що відбувається з нею, у чистому вигляді — без брехні та умовностей. Він дивує тих, хто ще помилково вважає, ніби існує певний порядок, норма, яких слід дотримуватися, причому таких людей більшість. Мерсо для них є чужим і навіть небезпечним. З іншого боку, герой не розуміє охоронців закону, зокрема суддів, прокурора, адвоката, священика, ревна „чесність“ та „порядність“ яких дивують його, в очах Мерсо схожі на фарс, адже вони готові засудити на смерть людину лише за те, що вона, за словами Камю, „не плаче на похороні своєї матері“ [1, 205].

Сторонній не має власної програми, його життям керує випадок, адже він є породженням та реальним втіленням абсурдного буття, яке позбавлене будь-якої логіки. Проте справді абсурдною людиною, як її розумів Камю („Людина абсурду починається там, де закінчується людина, яка плакає надії“), Мерсо стає лише попередодні страти [7, 79]. Усвідомлення та прийняття факту неминучої смерті остаточно позбавляє його надій, робить вільним, породжує протест. І лише у цей момент він по-справжньому оцінює життя.

Для Камю визнання абсурдності — перший етап подолання хвороби мовчання та байдужості всесвіту, наступним є бунт. Усвідомлення абсурду приводить до

бунту, а усвідомлення бунту — до свободи, заради якої людина готова піти на все, оскільки у свободі вона знаходить сенс свого життя. „Чим повніше і ясніше, — із слів дослідника К. Долгова, — людина усвідомлює абсурдність буття, тим із більшою повагою вона буде ставитися до самого життя і робити все, щоб прожити його гідно, як і слід прожити справжній людині“ [4, 18]. Такі думки знайшли втілення в іншому героєві Камю — лікарєві Ріє у романі „Чума“. На відміну від Мерсо, він наділений ясністю бачення, тверезим поглядом на речі, повнотою переживань — справжніми цінностями абсурдної людини. Це робить його вільним, сильним і впевненим. Ріє відмежовується від світу, який виступає в метафоричному образі чуми, і приймає рішення боротися, тобто бунтувати.

У романі Камю виразно продемонстрував значення щоденної готовності людини прийняти дійсність такою, якою вона є, подивитися в її потворне обличчя, не злякатися і зробити виклик. Першим сигналом біди, що насувалася на містечко Оран, стали дохлі щури, кількість яких із кожним днем збільшувалася. Слід підкреслити, що усвідомлення чогось зловісного приходить до всіх жителів, проте не всі однаково реагують на небезпеку. Ріє один із перших задумується над причинами, які призводять до вимирання щурів, вдається до лікування хворих, бере участь у виготовленні та впровадженні вакцини, організовує разом із своїм другом Тарру санітарні дружини. І хоча ці дії не приносили результатів, Ріє продовжував виконувати свою щоденну рутинну роботу лікаря, для якого найголовніше — здоров'я людей. Він, як ніхто інший, виразно усвідомлював масштаби епідемії та її наслідки, проте його розум залишався тверезим і ясним, оскільки із самого початку Ріє не був „зачумлений“ надіями та ілюзіями.

Повернемося до героя роману „Прощавай, зброе“ Фреда Генрі і проаналізуємо його під кутом зору екзистенціальних вимірів Камю. Стиль життя Фреда до війни і на початку його перебування на фронті нагадував у дечому поведінку Мерсо. Він так само бездумно проводить час у барах, з байдужими йому людьми, намагається не думати про глобальні проблеми світу, до війни ставиться відсторонено, як чужа людина. Флірт з медсестрою Кетрін заводить, щоб убити час, оскільки „це краще, ніж щовечора ходити в дім для офіцерів“, причому сприймає його як гру в бридж. На запитання Кетрін, чи кохає він її, відповідає: „Авжеж, — збрехав я, — кохаю“ [9, 496]. Відповідь Мерсо на аналогічне запитання Марії звучить більш прямолінійно: „Я відповів, як і минулого разу, що це не має значення, але, звичайно, — відмітив про себе, — я її не кохаю“ [6, 60]. Поведінка Фреда у цьому випадку швидше продиктована здоровим глуздом, тобто це є поведінка людини, яка, усвідомлюючи ворожість світу, намагається вести з ним „чесну гру“, мовляв, я тебе не чіпаю, не чіпай і мене, я тебе не обдурюю, не вводь в оману і мене, а тоді побачимо, хто кого. Щоб не втратити пильність, Фред, відчуваючи дисгармонію, відгороджує себе від глибоких переживань, які б зачепили його „за живе“, — свідомо не хоче закохуватися, війну сприймає як війну в кіно, надіється на її швидкий кінець і мріє, що буде робити, коли вона закінчиться. Складається враження, що Фред, як і Мерсо, не має ні любові, ні ненависті до цього світу, та, на відміну від стороннього, він намагається дотримуватись певних правил та норм поведінки чесної й порядної людини, які стають своєрідним щитом, захистом від посягань дійсності. Такий стиль життя не

можна назвати конформізмом, це швидше виражений в особливій формі внутрішній протест. Проте хемінгуейському героєві доведеться пройти ще немало, перш ніж він остаточно переконується, що для жорстокого світу не існує жодних правил, він „ламає кожного... Він убиває і дуже добрих, і дуже ніжних, і дуже хоробрих — йому однаково“ [9, 647].

Незважаючи на табу, повний душевних сил та прагнень, Фред таки захоується у Кетрін, хоча і розуміє, що кохання робить його уразливим, адже в житті досить „хоч раз схибити, як тебе вбивають“ [9, 700]. У Фреда з'являється конкретний ворог, який може зруйнувати його щастя, — злочинна війна. І лише тоді він усвідомлює всю небезпеку війни, яка постає тут як реальне втілення жорстокого буття, і проймається до неї злістю. Він робить виклик не лише війні, а й усьому світові, вирішує „вийти з гри“ — дезертирувати і разом із коханою поселитися у Швейцарії, побудувати маленький утопічний острів, повністю віддатись почуттям, відгородившись від ворожого світу. Фред Генрі благально звертається до зброї: „Прощавай“, ніби просить, щоб вона більше його не переслідувала і не нагадувала про себе. Та чи можна у цьому світі „вийти з гри“? Екзистенціалісти дають на це запитання заперечну відповідь. Трагізм — органічна риса дійсності, думати по-іншому — обманювати себе, жити у світі ілюзій, які перетворюють людину на раба, ставлять її на коліна.

Вічне кохання у світі абсурду — така ж омана, як і будь-яка інша мрія чи надія. Камю не заперечував кохання, навпаки, вважав його єдиним спасінням від царства абсурду. Він лише був проти розуміння окремо взятого почуття як раз і назавжди даного, щоб застерегти закоханих від болю втрат і розлук, які вважав неминучими. На його думку, великодушна „тільки та любов, яка знає про себе, що вона минула й неповторна“ [7, 77].

У романі „Чума“ кохання розглядається як один із варіантів морального вибору у світі абсурду. Втілений він в образі паризького журналіста Рамбера, який прибув в Оран із метою написати репортаж про санітарний стан міста і змушений через уведений карантин залишитися в ньому. У Парижі на нього чекає кохана жінка, затишок і спокій, він часто відвідує вокзал, згадує з боєм картини Парижа, улюблені пейзажі, голубів на „Пале-Рояль“. Рамбер негативно сприймає заборони, пов'язані з карантинном, вважає їх посяганням на свободу особистості, робить настирливі спроби втекти із зачумленого міста — використовує зв'язки, заводять необхідні знайомства. У розмові-дискусії з Ріє і Тарру з приводу організованих санітарних дружин для боротьби з чумою журналіст зізнається, що після участі в Іспанській війні у нього з'явилося негативне ставлення до героїзму, він зрозумів його згубність і натомість — важливість почуттів: „Єдине, що для мене є цінним, — це уміння померти чи жити тим, що любиш“ [6, 234]. Кожна дискусія між героями — спроба автора знайти істину, висловити власні роздуми. Тому тут важливо зрозуміти позицію Ріє, в уста якого Камю вкладає власні переконання. Лікар не засуджує вибір Рамбера, навпаки, переконує останнього в його правоті. Єдине, що не подобається Ріє, — це слово *героїзм*, яким Рамбер називає боротьбу з чумою. Для Ріє це звичайна чесність, „бути чесним — означає робити свою справу“ [6, 234].

У романі дуже мало відведено місця стосункам Ріє з дружиною. Відомо, що вона уже рік важко хворіє, то-

му лікар відправляє її у санаторій. Окремі слова, натяки, штрихи свідчать про ніжні стосунки між подружжям і не більше. Жодних емоцій. Проте це не означає, що Ріє не здатний на палке кохання, навпаки, за його стриманою зовнішньою манерою поведінки та висловлюваннями проглядається емоційна душа, але, як чесна людина, він не дозволяє собі розслабитись і забутись, адже це єдиний шанс не заразитись хворобою, не „попасти“, як це трапилось із Фредом Генрі. Ріє лише між іншим згадує, що, як і Рамбер, часто думає про свою дружину о четвертій годині ранку, оскільки саме в цей час, після спокійного сну-забуття „йому вдавалось відчувати її насправді“ [6, 194]. Звістку про смерть дружини Ріє сприйняв стримано. Хоча йому було дуже боляче, він усвідомив „що у його стражданнях відсутня випадковість“, він був готовий до такого кінця [6, 328]. В абсурдному світі треба бути готовим, тоді вони не застануть зненацька.

Рамбер, дізнавшись, що дружина Ріє також знаходиться далеко від нього, пропонує лікареві свою допомогу, поки не випаде нагода покинути місто. Та коли все готово для від'їзду, журналіст свідомо приймає рішення залишитись, йому „соромно бути щасливим одному“, адже чума як всеохоплююче зло причетна до всіх людей, від неї неможливо втекти, її треба прийняти [6, 266].

Іншою ключовою проблемою романів є проблема релігії та віри, яка безпосередньо стосується світогляду митців, а також літературних явищ, які вони представляли. Слід зауважити, що обидва письменники були атеїстами й у кожного з них були періоди певного захоплення комунізмом. А. Камю навіть деякий час входив до комуністичної партії. Проте проблема віри у Бога як альтернативи тотальному розчаруванню — одна з важливих у творчості Хемінгуея та А. Камю, свідчення цьому — наявність в аналізованих творах образів священників як носіїв релігійного світогляду.

У романі „Прощавай, зброе“ священник не є центральною постаттю, проте йому відводиться особлива роль. Уже на початку роману головний герой зауважує, що їх із священником „єднало багато спільного, але дещо й роз'єднувало. Він завжди знав те, чого не знав я...“ [9, 484]. Священник, очевидно, знав, як уберегтись від кривавого світу, як залишитися людиною навіть в умовах війни, не втратити віру, оскільки у нього була любов до Бога і велике бажання служити йому. А ще він дуже любив рідні гори Абрुцці і жив мрією після війни повернутися туди, де „нікого не дивує, що людина любить бога. За це беруть на глузи“ [9, 526]. Відчуваючи до Фреда симпатію, він пропонує йому під час відпустки поїхати саме туди, проте той за інерцією відправляється у Мілан і проводить час у звичній манері — у барах, постійних випивках, з незнайомими жінками, „де чадні кав'ярні й де ночами кімната йде обертом“ [9, 484]. Священник, мабуть, знав, що спілкування з природою може повернути Фредові гармонію душі, якої так бракувало на війні, хоча про це ніхто тоді ще не думав.

Дружба Фреда із священником, їхні часті розмови свідчать про те, що він не відкидає віру остаточно, був готовий шукати притулку та душевного спокою під захистом Бога, але так і не зміг сліпо повірити у те, чого не бачив. Священник зрештою видався йому „добрим, хоч нудним“ [9, 502]. А під час однієї з розмов герой зізнався, що Бога не любить, а іноді вночі боїться [9, 526]. Він не заперечував Бога, а просто

його не любив, швидше всього не вірив, як і багато інших, що Бог може чимось зарадити чи допомогти, вберегти від жорстокого світу, оскільки, мабуть, був із світом заодно. З іншого боку, героя в той момент захопила інша релігія, більш реальна й земна — любов до жінки, яка і наповнила його життя змістом, зробила його щасливим. Він любив жінку, з якою вночі не страшно, тому Бог йому був непотрібний і навіть небезпечний, оскільки міг забрати у нього найдорожче — кохану людину.

Проте в один із найбільш трагічних моментів свого життя, під час важких пологів Кетрін, Фред усе ж робить спробу дати шанс Господу виявити свою добру волю. Він благально звертається до Всевишнього як до останньої надії з проханням не дозволити Кетрін померти, обіцяє зробити все, та небо залишається байдужим. Кетрін помирає, а з нею і всі ілюзії. Утрапивши всі сподівання на чіюсь милість, герой опиняється віч-на-віч із невблаганним світом. Він, мабуть, ні в що більше не зможе повірити. Але якщо йому вдасться вижити, вилікувати душевну травму, його не так легко можна буде зламати, оскільки, покладаючись лише на себе, сприйматиме життя таким, як є — без ілюзій. І тоді, мабуть, ніколи не буде „втрачених поколінь“, розчарування яких — гірка розплата за готовність у щось вірити.

Саме в цьому і прагне переконати читачів Камю у романі „Чума“. Якщо Хемінгуей лише підходить до проблеми заперечення Бога, то Камю більш категоричний та однозначний. Мерсо у повісті „Чужий“ відмовляється перед смертю від сповіді і в цей момент відчуває невимовну радість від набутої свободи, від впевненості, сміливості, своєї правоти, вибраності, неповторності й самодостатності. Він відмовляється від нав'язливого піклування, яке робило його залежним. І лише тоді Мерсо розуміє всю красу життя, порив гніву очищує його від болю, позбавляє надії, і він уперше розкривається „назустріч тихому байдужому світу“ [6, 109].

На відміну від Мерсо, бунт якого відбувається лише наприкінці твору, всі вчинки лікаря Ріє у романі „Чума“, за якими виразно проглядаються погляди Камю, є усвідомленим бунтом проти встановленого світопорядку. Він ні на мить не вагається у своїх релігійних переконаннях, про що можна судити з його розмов з отцем Панлю — носієм релігійного світогляду у творі. Отець вважає навислу над Ораном чуму платою за людську гріховність, тому у своїх проповідях закликає жителів міста сприймати її як належне, як шанс спокутувати перед Богом свою вину. Лікар проти такого трактування чуми, для нього найважливіше — лікувати людей, допомагати їм долати смерть, не здаватися і не коритись. Якщо б він вірив у Бога, то віддав би людські долі в Господні руки, але, на думку Ріє, ніхто не вірить у Бога, оскільки ніхто повністю не покладається на його волю. Він навіть робить припущення, що „можливо, для Господа Бога ліпше, щоб у нього не вірили і всіма силами боролися проти смерті, не звертаючи погляди до небес, де панує мовчання“ [6, 208]. Ці переконання дуже важливі для лікаря, оскільки запевняють його самого у правильності й необхідності вибраного ним шляху у боротьбі „проти встановленого світопорядку“ [6, 207]. І хоча світопорядок визначається смертю, а боротьба є постійною поразкою, вигляд людського горя навчив Ріє бачити повсякденне зло і боротися з ним, не плекаючи надій на його знищення. Смерть неможливо відмінити, вона неминуча, але ремесло Ріє не до-

зволяє йому займатися красномовством. Поки Панлю виголошує свої промови, Ріє неухильно бореться зі смертю, його мета — добитися якомога меншої кількості людських втрат. У цьому відношенні Ріє є ворогом Бога. Він не приймає Божої байдужості та жорстокості. Після смерті невинної дитини Ріє на зауваження Панлю полюбити те, що неможливо пояснити, різко відповідає: „І навіть на смертному одрі я не сприйму цей світ божий, де катують дітей“ [6, 273]. Як людина із тверезим поглядом на речі лікар не зовсім розуміє свого друга Тарру, який претендує на „святість без бога“ [6, 301]. У слові „святий“, як і „героїчний“, на думку Ріє, забагато риторики, для нього передусім важливо бути людиною. Професія лікаря надто земна, щоб думати про святість, навіть якщо вона без Бога.

Фред Генрі також проти таких слів, як „честь“, „слава“, „доблесть“, „священний“, „святиня“, він їх називає пустопорожніми та огидними. Після пережитих подій на війні він добре зрозумів лицемірність та брехливість гучних гасел, оскільки нічого священного кругом себе не бачив, „а те, що називали славним, не гідне було слави“ [9, 602]. Священими та гідними залишалися люди, назви місць та дати, які ще зберегли певне значення, не були плодом чієїсь уяви.

Таким чином, для обох письменників жити чесно, означає не обманюватися марними надіями, які призводять до страждання та руйнування особистості. Проте якщо Хемінгуей лише виявляє хворобу розчарованого й втраченого віку (вона у нього умовно називається „сифіліс“), то екзистенціаліст-Камю ставить точний діагноз і робить спробу лікувати її, пропонуючи власну світоглядну концепцію зцілення, яку можна назвати концепцією „абсурду та бунту“. І хоча вона не вирішила всіх проблем століття, та сприяла розкріпаченню свідомості від фальшивих гасел, заялжених кліше, офіційно нав'язаних канонів, спонукала до вільного вибору, допомагала „вийти на правильний шлях“ у світі, де „будь-яка радість знаходиться у небезпеці“ [6301, 339].

Література

1. „Вселенная писателя не должна ничего исключать“ (Камю о литературе и о себе как писателе) // Вопросы литературы. — 1997. — № 3. — С. 202–225.
2. Грибанов Б. Эрнест Хемингуэй: герой и время. — М.: Худож. литер., 1980. — 255 с.
3. Денисова Т. Эрнест Хемингуэй. Життя і творчість. [1893–1961]. — К.: Дніпро, 1972. — 164 с.
4. Долгов К. Красота и свобода в творчестве Альбера Камю // Альбер Камю. Творчество и свобода. Сборник. — М.: Радуга, 1990. — С. 5–27.
5. Затонський Дмитро. Эрнест Хемингуэй — письменник і людина // Вікно в світ. — 1999. — № 6. — С. 6–26.
6. Камю Альбер. Избранное. — М.: Правда, 1990. — 480 с.
7. Камю Альбер. Творчество и свобода. Сборник. — М.: Радуга, 1990. — 608 с.
8. Моруа Андре. Мистецтво і життя. Збірник. — К.: Мистецтво, 1980. — 357 с.
9. Хемингуэй Эрнест. Прощай, зброе // Хемингуэй Е. Збір. творів: У 4 т. — К.: Дніпро, 1981. — Т. 1. — С. 477–704.
10. Сартр — литературный критик // Вопросы литературы. — 1986. — № 9. — С. 189–194.

І. В. Девдюк,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри світової літератури
Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка