

КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРОБЛЕМИ СУСПІЛЬНОГО БУТТЯ. ЧАСТИНА II

Бурий А.Р.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Стаття є спробою розкриття впливу ідей філософії екзистенціалізму на становлення образів фільмів провідних майстрів західноєвропейського кіномистецтва 1960–1980-их рр. Доведено, що у цей період кінематографічні людинознавчі рефлексії детерміновані тими самими особливостями духовної ситуації, які раніше сприяли появі екзистенціалізму. Встановлено, що кінематограф постає своєрідним способом філософування й індикатором духовних процесів у суспільстві й перебуває у синхронності з актуальними тенденціями філософської думки свого часу. У другій частині статті зроблено спробу філософської аналітики кінематографічної образності крізь призму тлумачення проблеми революції й демократії у мистецькій рецепції екзистенціалізму.

Ключові слова: екзистенціалізм, кіномистецтво, суспільство, об'єктивація, історія, революція, демократія.

Постановка проблеми. Екзистенціальне розуміння людини нерозривно пов'язане з розумінням суспільства й суспільного буття. За Г. Марселем, буття – не Воно, а Ти, тож прообразом ставлення людини до буття є особистісне ставлення до іншої людини, яке здійснюється перед обличчям Бога. «Люди є екзистенціальні» [37, с. 129], – доводив раніше М. Гайдеггер. Справді, буття людини не є ізольованим, воно пов'язане зі світом, насамперед – з іншими людьми. «Індивід тільки тоді існує у справжньому сенсі, коли він відкритий для Іншого. Присутність Іншого (не завжди просторова присутність) є конститутивною для буття індивіда» [23, с. 268]. Людина, якщо існує, то – у світі (*Mitdasein* у М. Гайдеггера, *etre pour autrui* у Ж.-П. Сартра). На думку Г. Марселя, «довіру можна мати лише до «ти», лише до певної реальності, здатної взяти на себе функцію «ти», до якої можна звернутись і яка прийде на допомогу» [22, с. 107]. Суть Ясперсового екзистенціалізму також полягала, зокрема, у тому, що «окрема людина сама собою не може стати людиною і що свідомість робиться дійсною лише в комунікації з іншим само-буттям» [10, с. 27], а Х. Ортега-і-Гассет вбачав головний недолік попередньої філософії у тому, що людина тлумачилася нею як істота автономна стосовно навколишнього їй світу [15, с. 84]. «... у світі немає нічого, гідного називатись «я» у точному сенсі цього слова. Бо саме властивості цього персонажі однозначно визначаються оцінками, які в житті отримує все наше: тіло, душа, характер й обставини. ... «Я» – визначений та суто індивідуальний, мій тиск на світ; світ – такий самий визначений та індивідуальний спротив мені» [25, с. 309–310].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняній філософській думці та в кінокритиці радянських років взаємозв'язок кіномистецтва з екзистенціалізмом хоч і не заперечувався, але й не постулювався, натомість коли факти такого взаємозв'язку аналізувались, то це робилось зазвичай упереджено, як того вимагали тенденції ідеологічного кшталту. Тож актуалізація знакових кінематографічних образів сорокарічної давності під кутом аналізу проблематики екзистенціалізму (й насамперед – у контексті аналізу проблеми свободи й вибору, яка ніколи не втра-

чає актуальності), на наше переконання, виявляє як наукову, так і соціальну значущість і складає **основне завдання статті.** Пропонована стаття є продовженням авторського циклу публікацій з вивчення рецепції екзистенціалізму в образах західноєвропейського кіно [5; 8], та розділів колективних монографій, опублікованих протягом 2016–2017 рр. [6; 7] і присвячених вивченню суспільної проблематики на перетині екзистенціалізму та кіномистецтва.

Виклад основного матеріалу. У першій частині статті було обґрунтовано зв'язок між історіософською проблематикою та проблемою революції як однієї з можливостей протистояти несправедливостям суспільного устрою й нелогічностям історичного процесу. У творчості А. Камю «теоретично слово «революція» зберігає те саме значення, яке воно має в астрономії. Це коловий рух, який, повністю завершивши цикл, призводить до заміни одного способу правління іншим. Зміна в режимі власності без відповідної зміни способу правління – це не революція, а реформа. Не буває економічної революції – нехай будуть її засоби мирними чи кривавими, – яка не виявилася б у політиці. Уже цим революція відрізняється від бунту. Знамениті слова: «Ні, сир, це не бунт, це революція» – вказують на цю суттєву відмінність. Точний сенс цієї фрази – «революція означає неунікність установа нового способу правління». Бунтівний рух завершується, ледь почавшись, але він є лише недоладним свідченням» [19, с. 199]. Таким недоладним свідченням бачиться для нас бунт Сандро, молодого героя картини Марко Беллоккьо «Кулаки в кишнях» (1965). Він страждає комплексом неповноцінності й важкою формою епілепсії, а судомно стиснуті кулаки, які він постійно ховає в кишнях, видають його злість й бунт, який у ньому вириває. З'ясуємо, проти чого ж цей бунт спрямований. Сандро ненавидить похмурий старовинний будинок, де мешкає його збідніла родина, він зневажає немичну сліпу матір, він соромиться дегенеративного молодшого брата. Він мучиться від неробства й не бажає працювати, але водночас мріє позбутись родичів і вирватись з обіймів родини, зруйнувавши її. Спочатку він лише фантазує, а потім береться до справи – вивозить за місто матір і підвозить її візок до обриву, залишаючи нещасну на краю прірви й че-

каючи, коли та зробить фатальний крок, топить у ванній брата, виношує план убивства сестри-напівпаралітички, з якою мав інцест. Він не встигне здійснити останній задум, бо його вхопить припадок і він помре на очах у сестри, яка байдуже спостерігає за його смертельними судомами. Оскільки кадри останніх конвульсій Сандро йдуть під акомпанемент «Травіати», то можна було б услід за Г. Капраловим припустити, що музика Верді «символізує віджилий світ буржуазного життя-опери» [20, с. 83] й погодитися, що фільм пропонує на щось на кшталт революційного видовища, яке нагадує, що давно настав час «до основанья разрушить» старий світ псевдо-цінностей. Однак режисер недвозначно наполягає, що бунт молодого героя є лише так званім бунтом, адже, йдучи у символічний наступ на стару систему цінностей, він нічого натомість не пропонує, – бунт заходить у безвихідь і спрямовується проти найближчих.

«Бунтівник, звісно, вимагає певної свободи для себе самого, але, залишаючись послідовним, він ніколи не посягає на життя й свободу іншого. Свобода, якої він вимагає, належить усім; а та, яку він відкидає, не має належати нікому. ... можна сказати, що бунт, який веде до руйнування, алогічний. Будучи поборником єдиності людського жереба, бунт є силою життя, а не смерті. Його глибинна логіка – логіка не руйнування, а творення. ... Нігілістична пристрасть, яка примножує несправедливість та брехню, в шаленстві зрікається своїх попередніх зазіхань і втрачає чіткі цілі свого бунту. Вона убиває, ошалівши від думки про те, що світ приречений на смерть» [19, с. 340], – так тлумачився бунт у А. Камю. Однак ми не знаходимо відповідей на конкретні запитання про межі бунту й мірила свободи й справедливості. Ми дізнаємось, що людина бунтує завжди – бо в цьому полягає один із сенсів її існування, вона не знаходить собі спокою (якщо у Ж.-П. Сартра людина приречена на свободу, то у А. Камю людина приречена бунтувати), однак межі, цілі, конкретні задачі бунту – залишається «недоз'ясованим», складається враження, що бунтівникові важливо бунтувати, а проти чого та в ім'я чого – невідомо: жодної позитивної програми бунту філософ не пропонує; для бунтівної людини все зле – і капіталізм, і соціалізм, тож вона зовсім не прагне «замінити» одне іншим. Водночас мислитель різко протиставляє бунт і революцію; мабуть, «він висунув своє поняття бунту на противагу саме революції¹» [13, с. 332].

Тут видається нагода звернутись до подій травня 1968 року, коли молодіжні заворушення охопили усю Західну Європу. Пізніше ці події називали по-різному: «веселий травень», «Червоний травень», «молодіжна революція», сходяться у тому, що молодіжний рух мав усі ознаки того, що можна назвати революцією. Щоправда, Х. Ортега-і-Гассет іронічно оцінював революційні інтенції молодого покоління – задовго до

1968 року. «Молодь, як така, завжди вважалася вільною від обов'язку доконувати великих діл. Вона завжди жила в борг. Це лежить у людській природі. Це було свого роду неписане право, напівіронічне, напівласкаве, яке дорослі надавали юнакам. Але найбільш вражає те, що останні тепер роблять з нього дійсне право, щоб захопити всі інші права, які належать тільки тим, хто вже щось зробив» [26, с. 138]. Однак Ж.-П. Сартр зовсім протилежно оцінив молодіжний рух 1968 р. «Мав слухність Огюст Конт, коли зауважив, що молодь перебуває переважно у метафізичному віці та явно обирає метафізичне й абстрактне вираження для свого бунту. Однак це вираження, яке залишає світ недоторканим. Щоправда, вони додають до нього декілька окремих актів насильства, але найбільше, що вони викликають, – це скандал. Найкраще, на що вони можуть розраховувати, – це об'єднатися у таємну карну організацію на кшталт Ку-клукс-клану» [30, с. 163]. Отже, знову маємо справу з необхідністю вибору. «Якщо ми вирішили зробити вибір між державами, які готують війну, – усьому кінець. Зупинитись на СРСР – значить позбутись формальних свобод навіть без ілюзії на свободи матеріальні. Нерозвиненість індустрії не дасть у випадку перемоги zorganizувати Європу. А це призведе до диктатури й жебрацтва. А у випадку перемоги Америки ФКП² буде знищена. Дезорієнтований робітничий клас стане роз'єднаним, а капіталізм – ще більш жорстоким, бо стане господарем світу. Невже тоді революційний рух, змушений починати все спочатку, отримає більше шансів на успіх?» [30, с. 255] – запитував Ж.-П. Сартр у 1948 р., наполягаючи на розпізнанні історичного виклику й виробленні власної політичної лінії. Однак уже тут йдеться про можливість вибору між двома чітко окресленими й сформованими типами ідеологій, а отже, Сартрова концепція індивіда, який діє на власний страх і ризик, дає «тріщину» й натякає на принципову можливість приєднатися до певного вже існуючого руху. У цьому полягала двоїстість позиції філософа, яка й привела його до «революційної» ескапади в бік маоїстськи налаштованих кіл молоді під час подій Червоного травня, коли фактично його світогляд перебуває під впливом ідей експортерів того типу суспільного устрою, який через три десятиліття повністю зникне з карти світу. «Мої симпатії схиляються до соціалізму й до так званого «східного блоку», хоч я народився й виховувався в буржуазній родині» [29, с. 268], – заявив Ж.-П. Сартр 1964 року, а 1968 року він стрімголов кинеться у вир молодіжного руху, ставши виразником його ліворадикальних устремлень, за що «про нього іронічно відгукнуться не лише люди старшого покоління» [39, с. 458]³. В. Декомб про діяльність Ж.-П. Сартра писав: «Численні суперечки у видавничій групі «Тан модерн» завжди були політичними й ніколи – філософ-

¹ За життя А. Камю у світі сталося чимало революцій, головною з яких, напевно, була Жовтнева – і ужинок її вже був добре помітний. Справді, він стверджує, що, на відміну від бунту, революція починається з ідеї – тому в історії ще не було «справжньої» революції.

² Французька Комуністична Партія.

³ Йдеться, зокрема, про те, що у фільмі молодого французького режисера Паскаля Об'є «Вальпараїсо, Вальпараїсо» (1971) з'являється сатирична постать інтелектуала, нестримного у своїй революційній «боротьбі» – вочевидь, ця фігура є іронічним образом самого Ж.-П. Сартра. Щоправда, сам режисер всіляко сторонився такого прямолінійного асоціювання образів з його фільму із реальними прототипами.

ськими» [12, с. 24], підкреслюючи ангажованість очолюваного ним часопису⁴.

У цьому контексті особливе значення мають фільми Жан-Люка Годара, датовані 1960-ми роками. А.К. Бичко, згадуючи їх, стверджує, що вони – «відображення настроїв руйнування, що властиві бунтівній молоді 50–60-х років» і що для режисера «немає жодних цінностей у цьому світі – ні філософських, ні моральних, ні естетичних. Він безжально й певною мірою по-садистськи руйнує усі ці цінності» [9, с. 96], посилаючись при цьому на відомі усьому кінематографічному загалу слова П.-П. Пазоліні, який дорікав французькому режисерові тим, що той «не поставив перед собою жодного морального імперативу – він не переживає ні накладених марксизмом зобов'язань (бо це застаріло), ні тиску академічної свідомості (бо провінційно). Його життєва сила позбавлена стримувальних центрів, сором'язливості чи докорів совісті» [27, с. 61]. Однак слід окреслити, що конкретно постає предметом критики з боку іменитого італійця (адже стаття, на яку посилається дослідниця, – мистецтвознавча, торкається передовсім образотворчих питань, онтології кінематографічної поетики, а не екзистенціальних чи політичних проблем в образах кіномистецтва), які світоглядні орієнтири Ж.-Л. Годара дисонують з баченням проблем соціального устрою й ціннісних горизонтів П.-П. Пазоліні. Якщо у «Маленькому солдаті» (1962) французький постановник рефлексивно (коли йдеться про кінематограф, ми переважно вбачаємо у цьому знак певної відстороненості, аналітичності авторського погляду) веде оповідь про людину, закинуту в горнило алогічної війни, то сам «маленький солдат» геть аморальний і навіть здає власну дівчину до рук катів, де вона загинула під тортурами, а автор фільму ставить наче знак рівності між оасівською воєнщиною й алжирськими патріотами, бо ж і ті, й інші постають у картині виродками, які катують людей на таємних швейцарських віллах; коли у «Карабінерах», які появилися рік потому, постановник виводить на екрані образи молодих «просгих» людей «з народу», з якими П.-П. Пазоліні пов'язував так багато надій (світоглядних, етичних, містичних тощо), що відмовляються брати участь у якійсь війні (відсутність конкретизації підсилює універсальність ситуації), віддаючи перевагу сексуальним втіхам у віддаленості від міста (релігійно-еротична утопія П.-П. Пазоліні, як відомо, також безпосередньо пов'язана з простим людом, якому дана можливість осягнення істини одкровення), але потім один з них отримує ствердну відповідь на запитання «А я зможу вбити інтелігента?» (навряд чи Ж.-Л. Годар 1963 року ототожнює по-

няття «інтелігент» з поняттям «буржуа», радше йдеться поки що про інтелігента швидше у сенсі М. Бердяєва, тобто про носія певних вищих цінностей в суспільстві – на більш войовничі позиції режисер стане пізніше), тож логічно припустити, що П.-П. Пазоліні при перегляді цих двох фільмів міг відчувати себе так, наче його власний світогляд прямо-таки тікає йому з-під ніг, адже молоді герої французьких фільмів мимоволі промовляють саме ті слова, що викликають асоціації з відомим висловлюванням нацистського «класика» про револьвер як засіб боротьби з культурою. Та й у фільмі «Китайка», який вийшов за рік до Червоного травня, режисер дає чимало підстав для хвилювань італійському колезі, виводячи перед глядачем образи молодих студентів, захоплених маоїстськими пристрастями – причому серед студентів ми бачимо як вихідців з буржуазних родин (вони знаходять в маоїзмі знаряддя для того, щоб не заснути у зманеризованому світі власних предків, і так виявляють насправді реакційну суть власного псевдо-бунту, адже не знають конкретної мети свого протесту, який виявляється спрямованим в нікуди – і тут, звичайно, розвиток думки у фільмі цілком суголосний ідеям італійця, який не прийняв молодіжних заворушень 1968 р., ставши на бік поліції, тобто вихідців з простого люду, які протистояли бунту молодих буржуа, котрі шукають нових вражень), так і колишніх люмпенів (їхнє захоплення ідеями Великого Керманіча виглядає сміхотворним) – тут уже П.-П. Пазоліні вочевидь мав підстави переглянути власні філософські основи, пов'язані з «руйнуванням інтелекту».

Разом з тим у не надто приємному для перегляду «Вікенді» (1968) Ж.-Л. Годар демонструє нам криваву подорож двох молодих буржуа, котрі постають втіленнями абсолютного цинізму; подорож проходить через жах автокатастроф, сцен загибелі людей, до яких героям байдуже, й завершується зустріччю із загоном «молодих партизанів» (такий собі «Фронт визволення Сени й Уази»), які оголосили війну світові. У фіналі героїня, залишена живою, апетитно поглинає м'ясо, приготоване з тіла її чоловіка (такими є традиції загону), коли ж їй повідомляють про це, вона вигукує: «Дайте ще шматок!». «Фільм, вивірений до міліметра, фільм, позбавлений ілюзій, образливий і жорстокий, ... фільм початку і кінця (фінальний титр: «Ліві. Рік нульовий»). Шлях двох буржуа, які давно втратили людське обличчя, по завалених трупами дорогах. Ці двоє заслуговують того, щоб ... веселі хімі пустили їх на котлети» [34, с. 116], – таким був висновок М. Трофіменкова, уже позбавлений нальоту радянського несприйняття Ж.-Л. Годара⁵.

⁴ А якщо скористатися термінологією М. Гайдеггера, то викладена французьким мислителем у «Критиці діалектичного розуму» програма революційної дії у виконанні революційної групи відбирає у цієї самої групи можливості й «мислення, яке обчислює», й «осмислювального роздуму», адже вони виправдані й необхідні для певної мети і «достатньо зупинитись на найближчому й подумати про найближче: про те, що стосується кожного з нас – тут і тепер, тут, на цьому клаптику рідної землі, тепер – у теперішній час світової історії» [38, с. 105].

⁵ Якраз у ньому міститься натяк на можливий зв'язок цього фільму зі «Свинарником» (1969) П.-П. Пазоліні, в якому також присутня тема канібалізму у двох часових пластах: син багатого німецького промисловця Клотца переживає згубну, патологічну пристрасть до свиней і ті його врешті з'їдають, а в історичній новелі подана невизначена історична епоха – давня, варварська, у якій молодий вигнанець, що живе в пустелі, є канібалом, причому першою жертвою став його власний батько; за задумом режисера, сучасне суспільство підійшло до краю безодні й нагадує такий собі свинарник і мало чим відрізняється від канібальських племен. С. Кудрявцев доречно зауважує, що «згідно з християнською символікою, стадо свиней якраз і є пристановищем диявола, вигнаного з-поміж людей» [21, с. 333]. Революційна зневіра режисера співзвучна роздумам Х. Ортегі-і-Гасета, який писав з приводу інших пам'ятних подій: «Неймовірно й анахронічною річчю є те, що комуністи 1917 року кинулись робити революцію, яка своєю формою тотожна з усіма минулими і в якій анітрохи не виправлено вад і помилок

У зв'язку з фільмом М. Антоніоні «Забріські поїнт» А. Гуліга згадував статтю Ч. Рейча «Зелені прорости Америки», у якій йдеться, зокрема, про три типи американської свідомості. «Один склався ще у ХІХ столітті, це світогляд фермера, службовця, дрібного бізнесмена, який не лізе в нічию душу, в нічию кишеню. Носіями другого типу свідомості є заможні бізнесмени, великі бюрократи й технократи. Їхня воля до влади, здирництва й конформізму не знає межі. Третій тип належить молоді, яка бунтує з кращих спонук» [11, с. 102]. Симпатії режисера на боці третьої сторони – М. Антоніоні «реабулітує 68-й сповна. ... Для режисера той час майже святий. Та що там майже, дійсно святий. ... на три чверті Америка – огидне стійло середнього класу, на чверть – царство надії, втіленої у бунтівній молоді. У сучасних Штатах фільм, мабуть, заборонили б. Надто очевидним видається Антоніоні право підняти пістолет, щоб зупинити біснувату державу» [33, с. 81]. Але у фільмі є ще один тип світогляду, який появляється у кадрах зовсім ненадовго і на який тому мало хто звертає увагу. У маленькому містечку, що трапляється героїні стрічки на шляху до пустелі, ми бачимо ватагу хлопчаків, злих і некерованих, готових бити й руйнувати; вони невдовзі підроснуть, і «контркультура» у їхніх руках хутенько перетвориться на антикультуру, і тоді вже – ніяких добрих помислів, одне насильство. Нам не відомо достеменно, чи бачив картину Стенлі Кубрік (припускаємо, що так, бо фільм М. Антоніоні тоді наробив чимало галасу), але у своєму «Механічному апельсині» він розвине цю тему, й вона набуде звучання песимістичного коментаря основ сучасного західного суспільства.

Варто проаналізувати наведену нижче простору цитату А. Камю, яка, на наш погляд, особливо широкий спектр болючих проблем сучасного демократичного суспільства. Філософ змальовує нею ситуацію перемоги демократії у Західній Європі. «Це перемога, отримана нею над самою собою. Іспанія франкістів тихцем проникнула до теплого храму культури і просвіти, тоді як Іспанія Сервантеса й Унамуно знову викинута на вулицю. Коли знаєш, що теперішній мадридський міністр інформації, відтепер безпосередній співробітник ЮНЕСКО, – це та сама людина, яка у роки Гітлера провадила нацистську пропаганду, а уряд, який нещодавно нагородив християнського поета Поля Клоделя, – той самий, що колись відзначив орденм Червоних Стріль Гімлера, батька газових печей, то, дійсно, маєш підстави сказати, що не Кальдерона чи Лопе де Вега прийняли щойно демократичні суспільства у своє товариство просвіти, а Йозефа Геббельса. ... Досі всі покладали, що доля історії хоч трошки залежить від боротьби просвітників з катами. І нікому не спадало на думку взяти та й проголошити катів просвітителями» [18, с. 497–498].

Там, де М. Гайдеггер відштовхується у своєму тлумаченні людини від абстрактної апріорної структури її існування, К. Ясперс, Г. Марсель, А. Камю й Х. Ортега і Гассет прискіпливо приглядаються до соціальної структури сучасного суспільства, до його реальних суперечностей. Зокрема, К. Ясперс в «Духовній ситуації часу» визначає «нашу епоху» як таку, що стоїть під знаком «панування маси». Х. Ортега-і-Гассет іменує її епохою повстання мас: «... я вірю, що політичні новини недавніх років означають не що інше, як політичне панування мас. ... Сьогодні ми свідки тріумфу гіпердемократії, в якій маса діє безпосередньо без закону, з допомогою матеріального тиску, накидаючи свої прагнення й смаки. ... Маса гадає, що має право накидати і давати законну силу своїм кав'ярняним міркуванням. Я сумніваюся, чи були інші історичні епохи, де юрба правила б так безпосередньо, як у наш час. Тому я говорю про гіпердемократію. ... Маса розчавлює під собою все, що відмінне, незвичайне, індивідуальне, кваліфіковане й добірне» [26, с. 20], – писав він 1929 року. Філософ піддає критиці мешканця нашого континенту, пласку й нікчемну людину маси, людину з натовпу, розглядаючи її постать як продукт розвитку європейської цивілізації впродовж двох останніх століть. Отже, екзистенціалістське бачення долі людини в умовах сучасної демократії вразно трагічне. Однак *погляди екзистенціалістів на демократію заслуговують аналізу – хоча б уже з огляду на те, що європейська орієнтація курсу України має на увазі передовсім прилучення до демократичних цінностей, у цьому вбачається ледь не однозначна альтернатива нашій тривалій історичній ситуації*. К. Райда з цього приводу слушно зауважує, що «категоричний розподіл на комуністичний тоталітаризм, що ототожнювався з різновидом новітнього невільництва, та західну демократію як уособлення «бастиону свободи» до певної міри виявився умоглядним спрощенням реальної ситуації» [28, с. 86].

В аналізі цієї проблеми звернімось до кінематографічного матеріалу. 1965–1966–1967: у ці три роки поспіль західноєвропейський кінематограф дав світові три фільми абсолютно різних майстрів, присвячені одній і тій самій проблемі – втраті людиною власної індивідуальності.

Ю. Ханютін засвідчує, що «три книги незмінно відкривають усі списки романів-антиутопій ХХ століття. «Ми» Євгенія Замятіна, «Прекрасний новий світ» Олдоса Хакслі й «1984» Джорджа Оруелла» [39, с. 218]. Ці твори були написані у різний час (1920, 1932, 1948 відповідно), і спонуки для їхнього створення вочевидь також були різними, однак усі троє авторів відштовхуються від подібних уявлень про соціальну модель тоталітарного суспільства майбутнього, в якому життя й особистість окремої людини не мають жодної цінності; у цих творах втілились тривоги

старовинних революцій. ... Революція не триває довше як п'ятнадцять років, період, що збігається з розквітом одного покоління» [26, с. 70]. А. Камю, протиставляючи бунт і революцію, попереджав про те саме: «Свобода, це страшне слово, накреслене на колісниці буревіїв, – ось принцип всіх революцій. Без неї справедливість виявлялась для бунтівників немислимою. Однак настає час, коли справедливість вимагає тимчасової відмови від свободи. І тоді революція завершується великим або малим терором. Будь-який бунт – це ностальгія за невинністю й заклик до буття. Але одного прекрасного дня ностальгія озброюється й бере на себе тотальну провину, тобто убивство й насильство» [19, с. 199]. М. Бердяєв також негативно висловлювався про революцію, адже він, як відомо, мав досвід безпосереднього «сплінування» з нею. «Ніякі революції ніколи не любили свободи, місія революцій інша. У революціях піднімаються вгору нові соціальні прошарки, раніше не допущені до активності й гноблені, і в боротьбі за своє нове становище в суспільстві вони не можуть виявляти свободолобства й не можуть дбайливо ставитися до духовних цінностей» [1, с. 435].

письменників про долю людини у «масовому суспільстві». «Під поняттям маси не слід розуміти робітників чи будь-який інший суспільний прошарок – це тип людини, який стає провідною характеристикою нашого століття» [41, с. 29]. Щось значиме було зазначено окремими діями кіномистецтва в реальності духовної атмосфери тих років, адже один за одним з'являються фільми, які не мають безпосереднього стосунку до згаданих романів, але торкаються тих самих проблем.

У «Альфавілі» (1965) Ж.-Л. Годара перед нами – місто майбутнього, кероване електронним мозком (минуло понад сорок років від часу появи стрічки, і в такому глобалізованому місті майбутнього вже опинились ми усі). Альфавіль живе за законами холодної логіки, у ньому немає кохання, а тільки задоволення; емоції й воля людини придушуються досконалими математичними методами, природний світ почуттів спростовано й знищено; мертвотне люмінесцентне світло, тунелі, коридори, індивідуальні номерки на плечах або шиях мешканців, відсутність сонячного освітлення (примітно, що коли героїня фільму вчиться у таємного агента Леммі слів кохання, то до кімнати чи не вперше потрапляє промінь денного сонячного світла). У мешканців цієї велетенської концтабірної подоби немає історії: «Теперішнє – форма всього життя» [39, с. 220]. І ось ця маса, розфасована в апараті, організована в бюрократичні групи, ліквідує людину в людині. «Людина, коли вона існує як людина маси, вже більше не є в масі самою собою. З одного боку, маса розчиняє; вона бажає в мені чогось, чим я не є. З іншого боку, маса ізолює одиничного, перетворюючи його на атом, відданий на поталу її зажерливості; створюється фікція рівності усіх⁶» [40, с. 314]. «Якщо у давніші часи, для того, щоб знати, на що розраховувати, належало знайомитись з князями й дипломатами, то зараз для цього слід бути обізнаним з властивостями маси. Умовою життя стала необхідність виконувати якусь функцію, яка прислужує масам. Маса та її апарат стали предметом трепетного життєвого інтересу. Для кожного, хто сам себе не обманює, вона постає цариною його повної службової залежності, діяльності, турбот та обов'язків.⁷ Він належить їй, а вона загрожує людині загибеллю в риториці й метушні, пов'язаним із ними твердженням «ми – усі»... Розчленована в апараті маса бездуховна й нелюдяна. Вона – наявне буття без існування, пересуд без віри. Вона здатна усе роздушити, їй притаманна тенденція не терпіти величі й самостійності, виховувати людей

так, щоб вони перетворювались на мурашок» [40, с. 314], – знаходимо у К. Ясперса. У Альфавілі зі словників зникають слова «совість», «пלבкати», «ніжність», живі суперечності мовлення поступаються місцем економності мови, побутуванню штампів і субстантивних фраз. Письменників, художників, музикантів – знищено; у бездушному світі цього міста «творча» уява виявляється лише в убивствах та побиттях (страшний та іронічний водночас епізод: під час бенкету на берегах басейну розстрілюють з автомата засуджених за прояви людяності, а напівголі дівулі топлять у воді поранених під оплески задоволених гостей. «На які ж думки наведе нас це свято, звичайно ж, якщо ми готові схаменутися?»⁸) [38, с. 105]).

Через рік Франсуа Трюффо випускає зняту в Англії екранізацію роману Р. Бредбері «451° за Фаренгейтом». Якщо для автора роману «фантастика – це доведена до абсурду реальність», то зараз, через понад сорок років після виходу картини, ми бачимо у ній цілком впізнавані риси: «звичний, уніфікований та раціоналізований світ, де все – у блискучій упаковці, нівельовано і штучно. Навіть природу урбанізовано й розкреслено за квадратами доцільності. Суспільство споживання пропонує своїм громадянам естетику офісів, які наче зішли з обкладинок глянцевого журналу, графіку дизайну, не позначеного людяністю, однакові котеджі з неодмінною антеною на даху. Такими ж безіндивідуальними, тобто – ніякими, мають стати і люди» [35, с. 138]. Ф. Трюффо уникає ефектних авантюричних епізодів, але не менш переконливо змальовує зловісну картину масового суспільства, єдиним результатом розвитку якого стала заборона книг (451° за Фаренгейтом – це температура, при якій горить папір, і вона перетворюється на внутрішню температуру всього суспільства) та їхні спалення спеціальними бригадами пожежників. Доля одного з них – Монтега – стає рушієм сюжету роману й фільму. «Двадцять століття. Темп прискорюється. Книги зменшуються в обсязі. Скорочене видання. Переказ. Екстракт. Не розмазувати! Швидше до розв'язки!.. Якнайбільше спорту, ігор, розваг – нехай людина поспішно буде у натовпі, тоді їй не треба думати... слово «інтелектуальний» стало лайливим словом, яким йому й належить бути... Згадайте, у школі, в одному класі з вами, був, мабуть, якийсь особливо обдарований малюк?.. І кого ж ви лупцювали й усіляко принижували після уроків, як не цього хлопчика? Ми всі маємо бути однаковими. Не вільними і рівними від народження, як написано в конституції, а

⁶ Критика витравлювання людини суспільством, яке зводить індивіда до анонімного носія потрібних «функцій», стирання у ньому індивідуального сприймання світу й самого себе, провадилась і Г. Марселем (лекція «Онтологічне таїнство й конкретне наближення до нього»).

⁷ К. Тепліц слушно наголошує, що «спеціаліст» у новітньому суспільстві бере гору над людиною «культурною», тобто різнобічно освіченою. Детальніше див.: [41, с. 29–35]

⁸ «Самодержав'я народу – найстрашніше самодержав'я, бо у ньому людина залежить від неосвіченої кількості, від темних інстинктів мас» [3, с. 625], – так описував владу маси М. Бердяєв. Агент Леммі у тлумаченні Ж.-Л. Годара не позбавлений коміксних рис, тож і вихід із ситуації у режисерському баченні демонструє світло дещо абсурдної, занадто прямолінійної надії: електронний мозок агента виводить з ладу за допомогою задачі, яка не має розв'язку, а верховного негідника просто убиває пострілом з револьвера – «я біг по прямій, яка лише видавалась лабіринтом, в якому заблукали стільки філософів». «Отже, лабіринт, в якому блукають філософи, не бачачи виходу, – по суті є прямою, коли ти пускаєш у хід насильство. Цей висновок і цей постріл добре узгоджуються з лівим екстремізмом Годара й мотивований прийнятою стилістикою фільму» [39, с. 224]; щоправда, Ю. Ханютін припускається неточності, бо період захоплення режисера маоїзмом почеться лише через три роки, до того часу він іронічно дивитиметься на псевдореволюційні пориви молоді.

просто ми всі маємо стати однаковими... Ось! А книга – це заряджена зброя в сусідовому помешканні. Спалити її! Розрядити зброєю!» [35, с. 224–225]. Задовго до фільму Ф. Трюффо А. Камю написав ці рядки: «Табір. Невіглас-наглядач збиткується над інтелігентом. «Все книжки читаєш! То ти, значить, розумник...» і т.д. Врешті інтелігент просить пробачення» [16, с. 370]. У них – вся глибина й огидність торжества посередності над культурою та інтелектом. «Складається враження, що світ потрапляє у владу посередності, людей без долі, без відмінностей і без справжньої людської сутності» [40, с. 311], – ця Ясперсова теза відповідає, зокрема, й думці Х. Ортеги і Гассета: «Коли людина відчуває ущербність через брак розуму чи відваги, чи привабливості, вона прагне відшкодувати себе шляхом приниження того, чого бракує. ... Усі цінності змінюються на протилежні: вище, якраз через його перевагу, шельмується і спростовується, а його місце займає нижче...»⁹ [24, с. 170]. Загибель духовної культури у фільмі Ф. Трюффо унаочнюється, зокрема, з допомогою так званої телевізійної кімнати (де на екрані якраз транслюють чергове низькопробне родинне шоу), яка постає зримим втіленням агресії ЗМІ, що змушують людину розчинитись у видовищі, виховують автоматизм, але при створенні видимості співтворчості й поваги до прав та свобод людини.

«Час, коли демократія була переможною та плідною, минув. Те, що сьогодні зветься демократією, всього лише духовне зубожіння» [24, с. 169], – таку перспективу торжества гіпердемократії як тріумфу посередності змальовує М. Бердяєв. А в очах Х. Ортеги-і-Гассета «міщанство, як колись у Флобера, розростається до масштабів усього людства» [31, с. 91]. Пожежник Монтеґ у фільмі Ф. Трюффо розпочне тривалий процес власного культурного «роз'яничарювання» під керівництвом вчительки Кларісси – й логічно стане вигнанцем. Однак виявляється, що постав не він один: дивом врятувавшись від переслідувань, він опиниться в товаристві «людей-книг»; кожен з них у добровільному вигнанні вивчив напам'ять один із шедеврів філософії та літератури й тепер здатен заповісти його новому поколінню. Вони стали «Державою» й «Роздумами», «Сповіддю» й «Ромео і Джульєттою», вони розчинились у цих квінтесенціях культури, усвідомлюючи, що їхнє власне життя набуває сенсу у збереженні великих витворів, чиє зникнення зі світу й нашого з вами сьогодні оплакує камера режисера¹⁰.

⁹ У цьому сенсі традиційне радянське «Интеллигенты! Выучили вас на свою голову...» перестає бути конкретно-радянським.

¹⁰ «Справжня культура живе правдою й гине від брехні. І живе вона далеко від палаців і ліфтів ЮНЕСКО, далеко від мадридських тюрем, на дорогах вигнання. У неї завжди є своє товариство, якому я не відмовлю у визнанні: товариство художників і вільних людей; це товариство, незважаючи на жорстокість тоталітаристів і боягузтво буржуазних демократій, незважаючи на процеси у Празі й страти в Барселоні, шанує будь-яку вітчизну, бо у нього вона одна – свобода...» [18, с. 501–502].

¹¹ Інколи подається прямий переклад – «Час розваг» (англ. Play Time), але в оригінальній назві міститься неприхована іронія через присутність у сучасній французькій мові величезної кількості запозичень з англійської, у чому режисер бачить один із наслідків невинного наступу американізму. На обкладинці диску з фільмом наводяться слова Ж. Таті: «Англійські слова заповнили наш словник. Тепер люди мешкають у білдингах, ставлять автівки у паркінгах, споживають фаст-фуд, роблять покупки у супермаркетах. Плей – це гра, тайм – час. Сподіваюсь, що слово плейтайм колись увійде до французького словника».

¹² Достеменно відомо, що Ж. Таті мав намір знімати фільм серед реальних адміністративних споруд, але ті були зайняті в денний час, тож довелося звести велетенську декорацію зі залізобетону й скла, від чого вартість виробництва різко зросла, це стало причиною цілковитого фінансового краху.

Третя картина, яку неможливо обійти у цьому контексті, – комедія Жака Таті «Плейтайм»¹¹ (1967). Презентуючи свій фільм на МКФ у Москві, режисер сказав: «Головне – вберегти людяність. Я виступаю на захист людської особистості. Я показую безліч скромних людей, які, на мій погляд, хороші якраз тим, що вони природні» [4, с. 38]. Ще у ранніх своїх фільмах режисер застерігав од наступу стандартизації, сухого практицизму, нарощування загальних темпів життя, однак у них події розгортались улюбленим серцю Ж. Таті французькій глибинці, де ці загрози видавались не лише перебільшеними, але й навіть смішними. Але вже 1958 р. у «Моєму дядькові» Ж. Таті «випускає» свого героя – вайлуватого і доброго мес'є Юло (його роль традиційно виконував сам автор) – у нетрі паризького життя й міської архітектури, а у «Плейтаймі» заявлена попереднім фільмом проблематика підноситься майже до всезагального, загальнолюдського рівня, ніби заримовуючи небагатий кінематографічний доробок цього режисера. У «Плейтаймі» автор з неприхованою тривогою (хоч і в комічних тонах) показує, як наростання космополітизму архітектури й стилю життя загрожує повністю стерти з лиця землі неповторні риси Парижа, а у незабутній сцені у турфірмі ми бачимо глянцеви плакати-реклами, які запрошують відвідати Нью-Йорк, Лондон, Сеул та інші відомі мегаполіси – і на кожному з них цілком однакові зображення міської архітектури. У них повністю відкинуто те, що ми називаємо «людським чинником» чи «людським виміром», адже кому зараз яка справа до настанов філософії, коли саме слово «гуманізм» перетворилось лише на загальне місце, у якому сходяться лише декларативно й демагогічно проголошені права людини. Показовим є епізод довгого проїзду делегації американських туристів від паризького аеропорту до центру (наївні – вони приїхали побачити тут легендарний «французький колорит», але «туристки, які перетнули океан, клацають затворами, знімаючи те саме, що бачили у себе вдома, й радісно кидають фотографування, щоб побігти до магазину, в якому торгують американськими товарами» [32, с. 87]) – упродовж цього досить тривалого проїзду з вікна автобуса туристи бачать суцільну монотонність архітектурної форми¹². Через архітектуру передовсім режисер прагнув охарактеризувати нове середовище, в якому живе сучасна людина й до якого вона змушена пристосовуватись.

Про західну демократію як «індустріальний порядок» і «масове споживання» йдеться у підсумковій концепції К. Ясперса, яка містить сумну картину масового виродження *homo sapiens* в руслі суспільних інститутів, що ми іменуємо демократичними і якими так гонорується західний світ, але які насправді вже перетворились у конформістсько-бюрократичні інституції: «Головна властивість цього існування – уміння забувати; ... життя проходить без спогадів. ... Насильно прикута до найближчих цілей, людина позбавлена простору, необхідного для бачення життя загалом. ... Маса як натовп не пов'язаних між собою людей, що у своєму поєднанні складають певну єдність, як перехідне явище існувала завжди. Маса як публіка – типовий продукт певного історичного етапу; це пов'язані сприйнятими словами й судженнями люди, не розмежовані у своїй належності до певних прошарків суспільства. Маса як сукупність людей, розставлених всередині апарату за упорядкуванням існування так, щоб вирішальне значення мала воля й властивості більшості, постає постійно діючою силою нашого світу, яка у публіці й у масах, як у натовпі, набуває образу перехідного явища» [40, с. 311, 313]. Таким чином, новітня буржуазно-демократична система несе в собі, за К. Ясперсом, зародок тоталітарно-конформістського режиму і повинна перерости в нього повільно, непомітно, в порядку природної еволюції. Цей режим отримує назву *Massedaseinsordnung* – у ньому індивід стає бранцем власних соціально-еґоїстичних інтересів: турбота про вітальне існування поглинає його цілком, робить боягузом, циніком, інтелектуально-вертлявим холоуем¹³.

Тут варто згадати фільм, який можна тлумачити у певному розумінні як предтечу «Альфавіля» й «451° за Фаренгейтом». Йдеться про картину британського режисера Керола Ріда «Третя людина» (1949). «В Італії, під владою Борджіа, у часи тридцятих років, безперервних воєн, терору, вбивств і кровопролиття народились Леонардо, Мікеланджело та Ренесанс. У Швейцарії майже п'ятсот років панує братерська злагода, демократія та мир – і що це дало? Годинник із зозулею...» – такий монолог лунає з вуст цинічного антигероя фільму Гаррі Лайма. Ці крилаті слова належать не сценаристові стрічки – славетному Г. Гріну, а іншій видатній особі, американському режисерові та актору Орсону Уеллсу. Історики кіно вражаються глибині висловленої героєм фільму думки, цілком приписуючи її авторство О. Уеллсу. Однак ми припускаємо, що вона запозичена актором зі спадку М. Бердяєва, бо у його «Філософії нерівності» віднаходимо її дзеркальний оригінал: «При найстрашніших деспотіях минулого бу-

вав яскравий розквіт особистостей, бували генії й святі, було можливим життя інтимне й споглядальне, бували великі творчі злети. Усе італійське Відродження пройшло під тираніями. Мав слушність К. Леонтєв, коли казав: “Мученики віри були за турків; за бельгійської конституції навряд чи будуть преподобні!” ... Демократія не сприяє появі сильних, яскравих творчих особистостей, вона створює нівелюючи суспільне середовище, яке прагне повністю поглинути особистість і підпорядкувати її собі» [3, с. 625] – так М. Бердяєв розкриває страшний сенс слів про те, що ідеали демократії – міщанські ідеали.

Демократія у прямолінійній та спрощеній формі породжує цілу низку моральних наслідків. «Відсторонено-демократична суспільна ідеологія зняла відповідальність з особистості» [2, с. 465–466]. Тому суспільство вільних, суспільство особистостей «не є ні монархія, ні теократія, ні аристократія, ні демократія, ні суспільство авторитарне, ні ліберальне, ні соціалістичне, ні фашизм, ні комунізм, навіть не анархізм, бо в ньому присутня об'єктивація» [1, с. 490]. Таке постулювання проблеми під загальним знаком «дезоб'єктиваційного» змісту повертає нас до продовження пошуків адекватних моделей людського співжиття. Стосовно долі демократії у тих її формах, які конституйовані у Західній Європі, то тут маємо чимало підстав замислитись над тим, а чи західна модель демократії, яка бачиться нашому суспільству як можливість прогресивного суспільного розвитку з огляду на реалії історичного минулого, є єдиною з форм протистояння історичному виклику. Адже **сама собою, у відриві від морального та інтелектуального розвитку людини, демократія як спосіб співжиття ще не гарантує повноцінного розвитку особистості.**

Отже, кінематографічні рефлексії проблеми революції як засобу зміни суспільного буття й варіанту досягнення гармонії співжиття переважно впливають у загальний потік екзистенціалізму з його спростуванням революції; історичною основою для окремих фільмів були реалії молодіжної революції 1968 року; революція обов'язково переростає в ідеологію, тому не дає гарантій повноцінного розвитку особистості; екзистенціалістська філософія – не лише в особі емігранта М. Бердяєва, але й у концепціях «етнічних» європейців Х. Ортеґи-і-Гасета, Г. Марселя чи К. Ясперса – дає підстави залучити до поля філософської рефлексії кінотвори, які ставлять проблему втрати людиною індивідуальності в умовах тріумфу демократичних інституцій. Західна модель демократії постає засобом для торжества людини маси і містить у собі ознаки тоталітарного порядку, який приховується за фасадом принципу рівності.

¹³ Крайню позицію у баченні сутності сучасної демократії відображає концепція М. Бердяєва. «Народна воля обожнюється тому, що вона утверджується формально, без зв'язку з її змістом. ... Визнання народної волі верховним началом суспільного життя може бути лише поклонінням формальному, беззмістовному началу, лише обожненням народного свавілля. Не те важливо, чого хоче людина, а те, щоб було так, як вона захоче. Хочу, щоб було те, чого забажаю. Ось межова формула демократії, народовладдя. ... Народна воля може забажати найстрашнішого зла, й демократичний принцип нічого не зможе заперечити. У демократичному принципі немає жодних гарантій того, що його здійснення не знизить якісний рівень людського життя й не винищить найвищі цінності. ... Демократична революція у світі вже тому викликає релігійний жах, що вона свідчить про духовний занепад людства, про зростання безбожності, про страшений скептицизм, про втрату усіх якісних критеріїв правди й істини. Демократія є скептична суспільна ґносеологія. Ця ґносеологія визнається тими, хто втратив витoki духовного життя. Ось чому наростання демократії у світі має фатальний сенс. Він проходить паралельно з вивітрюванням душі, втратою Бога в душі. Демократична рівність є втрата здатності розрізняти якості духовного життя» [3, с. 615–616].

Список літератури:

1. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии / Н.А. Бердяев // Опыт парадоксальной этики / Н.А. Бердяев. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – С. 425–696.
2. Бердяев Н. Судьба России / Н.А. Бердяев // Судьба России: Сочинения / Н.А. Бердяев. – М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. – С. 267–476.
3. Бердяев Н. Философия неравенства / Н.А. Бердяев // Судьба России: Сочинения / Н.А. Бердяев. – М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. – С. 479–730.
4. Божович В. Надежды и иллюзии Жака Тати / В.И. Божович // Жак Тати: Статьи. Рецензии. Интервью. – М.: Искусство, 1977. – С. 5–50.
5. Бурий А. Бунт і революція: до кіноінтерпретації екзистенціалізму / А.Р. Бурий // International Scientific-Practical Conference Theoretical and applied researches in the field of pedagogy, psychology and social sciences: Conference Proceedings, December 28–29, 2016. – Kielce: Holy Cross University, 2016. – P. 148–152.
6. Бурий А. Історія, революція, демократія: екзистенційна проблематика на перетині філософії та кіномистецтва / А.Р. Бурий // Гуманітарний дискурс: політика, управління, влада: колективна монографія. – Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2015. – С. 32–56.
7. Бурий А. Свобода та вибір: на перетині філософії та кіномистецтва / А.Р. Бурий // Час вибору: виклики інформаційної епохи: колективна монографія. – Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2016. – С. 163–180.
8. Бурый А. Проблема Massendaseinordnung: взгляд киноискусства / А.Р. Бурый // Realita a perspektivy vývoja spoločnosti: sociálne, psychologické a politické aspekty: Medzinárodná vedecko-praktická konferencia, 28–29 októbra 2016. – Sládkovičovo: Vysoká škola Danubius, 2016. – S. 162–165.
9. Бычко А. Критический анализ философских концепций молодёжного бунтарства / А.К. Бычко. – К.: Вища школа, 1985. – 150 с.
10. Григорьян Б. Экзистенциалистская концепция человека К. Ясперса / Б.Т. Григорьян // Буржуазная философская антропология XX века. – М.: Наука, 1986. – С. 23–34.
11. Гулыга А. Образ и понятие в кинематографе / А.В. Гулыга // Искусство в век науки / А.В. Гулыга. – М.: Наука, 1978. – С. 88–121.
12. Декомб В. Современная французская философия / Венсан Декомб; [пер. с фр. М.М. Фёдорова]. – М.: Весь мир, 2000. – 337 с.
13. Зотов А. Западная философия XX века. Учебное пособие / А.Ф. Зотов, Ю.К. Мельвиль. – М.: Проспект, 1998. – 432 с.
14. Зыкова А. Хосе Ортега-и-Гассет: поиски новой философии / А.Б. Зыкова // Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: Наука, 1991. – С. 353–382.
15. Зыкова А. Человек в философском учении Хосе Ортега-и-Гассета / А.Б. Зыкова // Буржуазная философская антропология XX века. – М.: Наука, 1986. – С. 83–90.
16. Камю А. Записные книжки / Альбер Камю; [пер. с фр., комментарии С. Зенкин]. – (Сочинения: в 5 т. / Альбер Камю; т. 5). – Харьков: Фолио, 1998. – 416 с.
17. Камю А. Падение / Альбер Камю; [пер. с фр. Н. Немчинова] // Камю А. Посторонний; Падение: Повести / Альбер Камю. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – С. 113–220.
18. Камю А. Творчество и свобода / Альбер Камю; [пер. с фр. И. Кузнецова]. – Харьков: Фолио, 1998. – (Сочинения: в 5 т. / Альбер Камю; т. 4). – С. 493–518.
19. Камю А. Человек бунтующий / Альбер Камю; [пер. с фр. Ю.М. Денисов, Ю.Н. Стефанов] // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. искусство / Альбер Камю. – М.: Политиздат, 1990. – С. 119–356.
20. Капралов Г. Человек и миф: Эволюция героя западного кино (1965–1980) / Г.А. Капралов. – М.: Искусство, 1984. – 397 с.
21. Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий: в 2-х т. – Т. 2. / С.В. Кудрявцев. – М., 2008. – 736 с.
22. Марсель Г. Опыт конкретной философии / Габриэль Марсель; [пер. с фр. В.П. Большаков, В.П. Визгин]. – М.: Республика, 2004. – 224 с.
23. Огурцов А. Образы образования. Западная философия образования. XX век / А.П. Огурцов, В.В. Платонов. – СПб.: РХГИ, 2004. – 520 с.
24. Ортега-и-Гассет Х. Камень и небо / Хосе Ортега-и-Гассет; [пер. с исп. А.М. Гелескул]. – М.: Грантъ, 2000. – 288 с.
25. Ортега-и-Гассет Х. Письмо к немецкому другу / Хосе Ортега-и-Гассет; [пер. с исп. не указ.] // Современная философия. – Ростов н/Д., 1996. – С. 308 – 311.
26. Ортега-и-Гассет Х. Бунт мас / Хосе Ортега-и-Гассет; [пер. з исп. В. Бурггардт] // Вибрані твори / Хосе Ортега-и-Гассет. – К.: Основи, 1994. – С. 15–139.
27. Пазолини П.-П. Поэтическое кино / Пьер-Паоло Пазолини; [пер. с ит. Н.И. Нусинова] // Строение фильма. – М.: Радуга, 1985. – С. 45–66.
28. Райда К. Екзистенціальна філософія. Традиція і перспективи / К.Ю. Райда. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2009. – 328 с.
29. Сартр Ж.-П. Почему я отказался от Нобелевской премии / Жан-Поль Сартр // Человек в осаде / Жан-Поль Сартр. – М. Вагриус, 2006. – С. 267–270.
30. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Жан-Поль Сартр // Что такое литература? Слова / Жан-Поль Сартр. – Мн.: Попурри, 1999. – С. 3–258.
31. Силюнас В. Человек бунтующий и человек играющий / В.Ю. Силюнас // Западное искусство. XX век. – М.: Наука, 1978. – С. 78–120.
32. Соловьёва И. Человек, в общем, не пропадёт / И. Соловьёва, В. Шитова // Жак Тати: Статьи. Рецензии. Интервью. – М.: Искусство, 1977. – С. 86–87.
33. Трофименков М. Гуд бай, Америка, о! / М. Трофименков // PREMIERE. – № 43 (январь 2002). – С. 81.
34. Трофименков М. Две или три вещи, которые я знаю о нём / М. Трофименков. – Искусство кино. – 1991. – № 2. – С. 111–121.
35. Турицын В. «451° по Фаренгейту» / В. Турицын // Франсуа Трюффо / сост. И. Беленький. – М.: Искусство, 1985. – С. 136–147.
36. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С.И. Фрейлих. – М.: Академический Проект: Альма Матер, 2005. – 512 с.

37. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В.В. Библихин]. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
38. Хайдеггер М. Отрешённость / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. А.С. Солодовникова] // Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 102–111.
39. Ханютин Ю. Реальность фантастического мира / Ю.М. Ханютин. – М.: Искусство, 1977. – 304 с.
40. Ясперс К. Духовная ситуация времени / Карл Ясперс; [пер. с нем. М.И. Левина] // Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М.: Республика, 1994. – С. 288–419.
41. Toeplitz K.T. Świat bez grzechu i jego obraz w filmie / Krzysztof Teodor Toeplitz. – Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964. – 176 s.

Бурый А.Р.

Дрогобычский государственный педагогический университет
имени Ивана Франко

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОБЛЕМЫ ОБЩЕСТВЕННОГО БЫТИЯ. ЧАСТЬ II

Аннотация

Статья является попыткой раскрытия влияния идей экзистенциализма на становление образов фильмов ведущих мастеров западноевропейского киноискусства 1960–1980-х гг. Доказано, что в этот период кинематографические человековедческие рефлексии детерминированы теми же особенностями духовной ситуации, которые ранее способствовали появлению экзистенциализма. Установлено, что кинематограф является своеобразным способом философствования и индикатором духовных процессов в обществе, пребывая в синхронности с актуальными тенденциями философской мысли. Во второй части статьи делается попытка философской аналитики кинематографической образности сквозь призму толкования проблемы революции и демократии в кинорецепции экзистенциализма.

Ключевые слова: экзистенциализм, киноискусство, общество, объективация, история, революция, демократия.

Buryi A.R.

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

CINEMATOGRAPHIC INTERPRETATIONS: PROBLEMS OF SOCIAL EXISTENCE. PART II

Summary

The article aims at unveiling the influence of existential philosophy on the shaping images in films created by leading representatives of Western Film Art in the 1960s–1980s. The author proves that in the given period film art reflected on the human condition and these reflections were determined by the same spiritual peculiarities, which earlier determined shaping of existentialism. The author concludes that the film art appeared to be a special way of philosophizing and, being synchronized with the philosophic key tendencies of the period, it was an indicator of spiritual processes in society. Part II is an attempt to provide philosophic analysis of cinematographic imagery from the perspective of the problem of revolution and democracy in artistic reception of existentialism.

Keywords: existentialism, film art, society, objectification, history, revolution, democracy.