

УДК 141.32:211:791.43

Б 92

Андрій БУРИЙ

ПРОБЛЕМА БОЖЕСТВЕННОГО У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

У статті досліджується рецепція екзистенціалізму у західноєвропейському кіно крізь призму проблеми божественного як одного з найважливіших детермінантів духовного світу людини. Зроблено спробу вписати творчі пошуки окремих режисерів у рамки цілісної концепції, пов'язаної з філософією екзистенціалізму.

Ключові слова: екзистенціалізм, кіномистецтво, релігія, віра, екзистенційна безодня, Бог, божественне, нігілізм, атеїзм, абсурд, нудьга.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Релігія посідає особливе місце як у системі культури, так і в духовному світі конкретної особистості. Вона відіграє важливу роль у житті величезної кількості людей, адже людині властиве прагнення до пошуку сенсу життя, який дав би їй можливість пізнати саму себе і своє місце у світі. Релігійна картина світу суттєво відрізняється від інших передусім тим, що вона звернена до найбільш глибоких проблем буття, а релігійність зовсім не означає “церковності”, тобто належності до певної конфесії, бо відповідний досвід, відчуття сакрального як межової реальності може пережити будь-хто. Це передбачає наявність у людини граничних цінностей і віру в те, що вони справді існують. Для людини такий досвід подекуди не менш важливий, ніж життєвий чи науковий, радше він навіть перевершує їх своєю глибиною та безпосередністю.

© Бурий Андрій, 2012

На багатому матеріалі кінематографічного процесу у Західній Європі 1960 – 1970-их років цікаво віднайти спільне й відмінне у тлумаченні сакральної проблематики – як в образах окремих знакових кінофільмів, так і в осередді філософії екзистенціалізму, котра на підставі ставлення до проблеми божественного розкололася на теїстичну й атеїстичну. Звідси – основною проблемою постає можливість тлумачення образів окремих визначних творів провідних майстрів західного кіно крізь призму екзистенціалістського впливу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Відзначимо: і в радянській критичній літературі, й у закордонних дослідженнях, і в численних працях сучасних українських дослідників маємо значний масив напрацювань у царині вивчення як екзистенціалізму, так і західноєвропейського кіномистецтва. Це не дивно, адже саме в окреслений історичний період кіно суголосно з людинознавчими пошуками представників екзистенціалізму було обернене до осмислення долі людини у світі. Однак у найвідоміших вітчизняних працях з історії філософії (ідеться про дослідження І.В. Бичка, в якому автор переконливо ілюструє ірраціоналізацію західної суспільної свідомості в окреслений нами часовий період [3, 5 – 9], чи Ю.М. Давидова, який виявляє, що окремі екзистенціалістські концепції особистості постають “формами богоборства” [11, 152] та ін.) фактично не означено рецепції екзистенціалізму в кіномистецтві (навіть в одному з останніх досліджень В. Трещова наголошується, що упродовж тривалого часу “екзистенціалізм брав на себе відповідальність за зміст інтелектуального спадку культури” [27, 6], але кіно у контексті художньої культури “заслужило” заледве на кілька абзаців). Натомість у публікаціях з філософії такий вплив якщо і констатується, то оцінюється зазвичай із негативним забарвленням, зокрема, Є.М.Вейцман у своєму доволі неупередженому (як на свій час) аналізі стверджує, що сучасне мистецтво під впливом новітніх форм філософування (у т. ч. й екзистенціалізму) “звільняє людину від міри ідеалу, від моральної

відповідальності, від пошуків суспільної досконалості” [7, 15]. Водночас А.В. Гулига, аналізуючи драми І. Бергмана, наголошує на очевидній можливості вважати їх такими, що перебувають у полі духовних шукань екзистенціалізму, і висловлює жаль через те, що поширення психоаналізу в Європі “сприяло дискредитації екзистенційної філософії” [10, 98]. За А. Сенном, “кінематограф незгірш за філософію здатен поставити глядача віч-на-віч з проблемами його екзистенції” [32] – тому кінематографічна рефлексія божественного заслуговує більшої уваги.

Формулювання цілей статті (постановка завдання).

Актуальність пропонованої статті зумовлена не лише постійною злободенністю проблем, акцентованих представниками екзистенціалізму, але й тим, що дослідження тлумачення Бога в контексті кінематографічного процесу може дати чимало підстав для філософської діагностики причин зміни ролі християнства у духовному світі сучасної Європи. Одним із завдань дослідження є спроба вписати творчі пошуки окремих режисерів у рамки цілісної концепції, пов’язаної з філософією екзистенціалізму.

Розв’язання цього завдання безпосередньо пов’язане із комплексною науковою темою кафедри філософії Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка “Діалектика духовних процесів” (державний реєстраційний номер 0110U003047).

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. У повоєнних творах М. Гайдеггера постає питання про одкровення Бога в бутті. Ніцшеанське “Бог помер” не означає, що Його немає: навпаки, це свідчить, що Бог віддалився від людини. “Лише з істини Буття уперше вдається помислити суть Священного. Лише виходячи із сутності Священного, можна помислити сутність божественності. Лише у світлі сутності божественності можливо помислити й сказати, що має називатись словом Бог” [29, 346]. Філософ, з одного боку, змальовує трагічність ситуації людини без Бога, а з іншого – застерігає від абсолютизації людського чинника, адже людина для людини не повинна робитися Богом через власну самодостатність. “Людина ніколи не стане на місце Бога, оскільки буттєвість людини ніколи не

досягне буттєвої царини Бога” [30, 64]. Ж.-П. Сартр відкидає існування Бога, не вдаючись до доведення: “... Бога немає і звідси потрібно зробити усі висновки... Достоевський якось написав, що “коли бога немає, то усе дозволено”. ...Справді, усе дозволено, якщо бог не існує, а людина, отже, полишена, бо вона ні у собі, ні поза собою не може знайти нічого, у чому б могла відчути опору” [24, 326 – 327]. Тобто йдеться про етику в ситуації, коли людина полишена сама на себе.

З погляду К. Ясперса, релігія народжується як подолання “трагічного знання”, тобто усвідомлення безвихідності ситуації, в якій перебуває людина. Він стверджує, що таке подолання можливе, адже трагічне – не у трансценденції, не в основі буття, а в тимчасовому явищі. К. Ясперс писав: “Замість знання про Бога, яке недосяжне, ми філософським чином пересвідчуємось у всеохоплюючій божественній свідомості: “Бог існує” – у цьому реченні рішуче міститься дійсність, на яку воно вказує. Ця дійсність не досягається ще в помисленні цього речення; його проста мислимість залишається, більш за те, цілком порожньою. Бо в ньому немає нічого для розсудку й чуттєвого досвіду. Те, що у ньому власне мається на увазі, досягається лише у трансцендуванні, виході за реальність...” [31, 70]. “Найвища точка й сенс нашого життя досягаються там, де ми переконаємось у справжній дійсності, а це означає – у Бозі” [31, 48]. А ця дійсність, за К. Ясперсом, може дотягнутися екзистенцією у споконвічності її співвіднесення з божеством. Філософ відмовляється від раціональних засвідчень буття божественного, пов’язуючи його зі “споконвічною співвіднесеністю” з божественним, тобто з емпірично спостережуваною релігійністю “простой людини”, яка не помислює про теологічні тонкощі. Ця філософія вочевидь ближча до “негативної теології”, що відкидає можливість позитивного визначення Бога. На цьому шляху екзистенціалізм змикається з протестантською “діалектичною теологією”, сенс якої полягає у тому, що людина й Бог повинні розглядатися наче дві особистості, котрі не мають між собою нічого спільного, тому всі теологічні висловлювання є діалектичною системою тез та антитез. (Якщо сенс філософської діалектики в тому, щоб прагнути до синтезу суперечностей (Г. Гегель), то сенс діалектики теологічної якраз у тому, щоб відкинути всілякий синтез,

тобто формулювати суперечності і ставити людину перед вибором, перед “Або-Або” у к’єркегорівському тлумаченні). Нарешті, для П. Тілліха божество відкривається у ситуаціях неспокою, провини, сумніву, забезпечуючи тим самим можливість людського буття взагалі. “Мужність бути коріниться у тому Бозі, який являється, коли у тривозі сумніву зникає Бог” [26, 110]. Тобто вибір, про який йшлося, є вибором релігійним: треба прийняти або приречений страх, зануритися у відчай і врешті накласти на себе руки, або ж віднайти у вірі мужність бути. “Християнське послання – відповідь на запитання, поставлені аналізом людського існування; воно може стати справжнім зверненням, незалежним від теоретичної ситуації. ...Воно дає мужність бути тому, хто навернувся...” [26, 119].

Звернімося до драми Б. Бертолуччі “Останнє танго в Парижі” (1971) з її прологом, що зумовив величезну кількість інтерпретацій. Камера показує нам чоловіка середніх років з неприхованими слідами втоми й розчарування на обличчі, який, піднімаючи вгору очі, надривно кричить: “*Fuckin’ God!*” У цьому крику – безодня змісту. Розпочнемо із Ж.-П. Сартра. Філософ не витрачає зусиль на доведення того, що Бога не існує; немає жодних доказів неіснування Бога. Атеїзм – “це чисте й апріорне визначення позиції з проблеми, яка безмежно перевищує наш досвід” [21, 64]. Він заперечує можливість творіння світу Богом, образ якого склався у традиційних уявленнях. Ж.-П. Сартр визначає Бога як “чисту суб’єктивність”, а “буття феноменів”, тобто предметів людського досвіду – як “чисту об’єктивність”. Завдяки онтологічній відмінності між Богом як чистою суб’єктивністю і буттям світу як чистою об’єктивністю неможливий будь-який вплив буття, яке творить, на буття створене. Цей погляд був охарактеризований як “індепендентизм” і є основою вчення про абсолютну свободу. Увага мислителя зосереджується на свідомості людини, що втратила віру; ця свідомість є розколотою, внутрішньосуперечливою, часто безпорадною. (Щоправда, М. Бубер на це зауважує: “Сартр виходить з “мовчання” Бога, він не задається питанням, яка при цьому роль нашої нездатності почути – у теперішньому й минулому” [5, 489]). Втративши віру в докази існування Бога, людина почувається надто розгубленою, дезорієнтованою у житті. Їй

незатишно без Бога. “Загубили Бога й почали вигадувати богів. Богоусвідомлення підмінилось боговинахідництвом. Раціональне знання продовжує панувати, з ним повинна узгоджуватись віра й обмежувати себе веліннями освіченого розуму” [2, 60], – писав М. Бердяєв. Мало того, зовнішня реальність тлумачиться як нездоланна протилежність уявного, під яким Ж.-П. Сартр розуміє всю сенсотворну структуру свідомості, до усіх предметів, які людина у змозі мислити, бажати, уявляти. Світ ніяк не схожий на Бога і жодною мірою не дає змогу сподіватися на нього. “Реальність завжди супроводжується крахом уявного, бо їхня несумісність впливає з їхньої природи, а не з їхнього змісту” [24, 315]. Ідеться, отже, не про те, що деякі конструкції свідомості можуть бути ілюзіями, що адекватне осягнення світу виявляється гіркою істиною, яка перекреслює наші заповітні уявлення, – ідеться про те, що свідомість (оскільки прагне мислити світ від початку до кінця) ілюзорна, що “гіркота” є невід’ємним атрибутом істини. Тільки таке розуміння світу відповідає справжньому атеїзму, послідовній переконаності в тому, що Бога не існує. Тож бути реальним – означає виявлятися стороннім для свідомості, випадковим, а зрештою – абсурдним. Ця ідея, на наш погляд, якраз є преамбулою до початку “Останнього танго в Парижі”. (Непідготований глядач може передчасно назвати режисера атеїстом, а фільм – ілюстрацією Сартрових ідей. Однак інші роботи постановника примушують нас переглянути такий занадто оперативний “діагноз”, бо вже у своєму другому (але показовому й етапному для власної творчої та філософської біографії) фільмі “Перед революцією” (1964) Б. Бертолуччі постає швидше як антиклерикал, а не як атеїст, досліджуючи метаморфози релігійної ситуації (“Церква є серцем держави, що не знає жалю”; “Християнський моралізм став релігією буржуа” тощо) у новітній Європі, а пізній “Маленький Будда” засвідчує зацікавленість митця східними духовними цінностями й ніби заримовує його багаторічний пошук альтернативи тій релігійній ситуації, в якій живе європеець – сучасник режисера).

“Атеїзм Сартра, висловлюючись строго, є антитеїзмом: він резюмується не у тверезій та впевненій констатації відсутності Бога, а в ідеї Бога, винного у своїй відсутності” [25, 325], – підмітив Е. Соловйов. Схожу інтерпретацію бачимо у М. Бубера:

“Слова “Бог мертвий”, за Ж.-П. Сартром (в іншому місці він упевнено засвідчує: “*Dieu n'existe pas*” (Бог не існує. – А.Б.)), не слід розуміти ні в тому сенсі, що його немає, ні в тому, що його уже немає. Замість подібних інтерпретацій він пропонує власну, дещо дивну. Бог мертвий, він звертався до нас, тепер же він мовчить... Однак уважно прислухаємось до того, що передує цьому резюме, і проаналізуємо ці слова, знехтувавши тим, що під ними має на увазі Ж.-П. Сартр, а саме те, що у минулі епохи людину покладала, що чує Бога, а тепер виявилась не у змозі так думати. А чи не вкладено в ці слова справжню істину, що раніш Бог до нас звертався, а тепер німе, і чи не слід це розуміти так, що Бог живий є не просто Бог, який себе виявляє, але й Бог, який “себе приховує”?” [5, 486 – 487].

Позбавлений можливості екзистенційної самореалізації (Ж.-П. Сартр називає її “екзистенційним святом” – натомість нерозважливість постає “святом існування”, в якому реалізується недетермінований, спонтанний проект індивіда, “іррефлексивна” свідомість втілюється в чомусь суцюзому, яке перебуває серед речей та обставин), сартрівський індивід компенсує недосяжне екстатичне шаленство екзальтаціями, маніями, злочинами, які кидають виклик “порожньому небові”. “Я молив, я випрошував знаку неба. Посилав небові молитви – відповіді немає. Небо навіть не знає мого імені. Я запитував себе щогодини, що я в очах господи? Тепер я знаю: ніщо. Бог мене не бачить, бог мене не чує, бог мене не знає... Я – людина. Якщо є бог, то людина ніщо” [22, 312 – 313] – у цих словах Гьотца із Сартрової п’єси якнайповніше висловлено жах ситуації людини, коли Бога немає. Ще жакливіше пролунає відповідь Генріха: “Якщо бога немає, від людей не врятуватись” [22, 313]. Перша тенденція втілилася у романі “Нудота”, написаному незадовго до війни, друга – у п’єсі “Мухи” (одна зі “знакових” картин, зведена до рангу державного культу, – коли раз на рік під час ритуального свята мертвих городяни впадають “у якийсь мазохістський екстаз і нестямно віддаються самобичуванню” [8, 598], а образ “відсутнього Бога” втілений у постаті диктатора Юпітера, який наче символізує собою те саме вічне й байдуже буття: “... Мое царство не закінчилось, до цього ще дуже далеко” [23, 78], – каже повалений Орестом Юпітер) та інших драмах.

Про атеїзм Ж.-П. Сартра влучно висловлювався Г. Марсель: “Його атеїзм потребує бога, якого треба спростувати, щоб не перетворитись на цілковиту банальність. Якщо використати відмінність, що видається мені важливою, то це радше антитеїзм, ніж атеїзм... Ніцше, не задовольняється тим, що каже: “Бог помер”, у тому сенсі, в якому Паскаль, наводячи вислів Плутарха, казав: “Великий Пан помер”. Твердження Ніцше нескінченно трагічніше, адже він наполягає, що це ми, ми самі, убили Бога: тільки це, єдине, допоможе відчувти той священний жах, з яким Ніцше вимовляє ці слова. Мені розповідали, що Ж.-П. Сартр у zenіті своєї слави на зустрічі з журналістами Женеві невдовзі після Визволення заявив їм: “Панове, Бог помер”. Як не побачити, що екзистенційне звучання тут – зовсім інше, бо священний жах щез, його замінило вдоволення людини, яка має намір спорудити свою доктрину на руїнах того, у що ніколи не вірила” [20, 119]. Судження Г. Марселя з’явилося у перше повоєнне десятиліття; це спокійна й урівноважена оцінка, яка бере до уваги глибинні тенденції сартрівської філософії, вона, якщо завгодно, правильна й провіщає подальшу долю “сартризму” аж до “бурхливого травня” 1968 р. Водночас слова Г. Марселя цілком непридатні для пояснення того, чим було “Буття і Ніщо” для його першочитача – французького інтелігента похмурих 1940-их рр. У ті часи фундаментальну працю філософа інтелі-генція сприймала передовсім як “маніфест антиколабораціоністської думки” [25, 326]. У часи війни “богопопишеність” сприймалася майже аксіоматично. “Я не мав сумніву в існуванні Бога, не у цьому моя мука. Людині не вдалось убити Бога. Але я часто відчуваю, що Бог пішов зі світу, богопопишеність світу й людини, мою власну богопопишеність. Богопопишеність людських спільнот і цивілізації є головним духовним досвідом епохи, в яку мені довелося жити” [1, 580 – 581], – писав М. Бердяєв. Тож ідеї Ж.-П. Сартра мали тоді радше конкретну ситуаційну спрямованість, тому ми не можемо однозначно прийняти іронію Г. Марселя.

Коли спробуємо звинуватити героя “Останнього танго...” у нігілізмі, то наштовхнемося на Гайдеггерове вчення, згідно з яким, Пол – просто божевільний, а ніякий не нігіліст. “Божевільний нестримно кричав: “Шукаю Бога! Шукаю Бога!” То він

божевільний? Наскільки? Він з'їхав з глузду. Бо зрушився з площини попередньої людини, на якій ідеали, що втратили дійсність, – надчуттєвий світ – видаються за дійсне, попри те як набуває дійсності те, що протилежне до них. І все ж вона внаслідок цього лише повністю увійшла ...у визначене для такої людини буття – їй суджено було бути *animal rationale*. ...Нероби усунули мислення, підмінивши його пересудами, – балаканина чує нігілізм всюди, де передчуває небезпеку для своїх роздумів. Мислення ж почнеться тоді, коли ми досягнемо нарешті, що звели чуваний віками розум – цей найвпертіший супостат мислення” [30, 77 – 78]. У такий спосіб М. Гайдеггер переводить проблему в реєстр співвідношення розсудку й розуму – і тоді ми не зможемо ніяк витлумачити крик Пола з “Останнього танго...”, оскільки режисер не актуалізує такого співвідношення в контексті своєї творчості, відмінно, наприклад, від свого учителя П.-П. Пазоліні, для якого дилема “розсудок – розум” є одним зі стрижнів філософського пошуку. Тому, на наш погляд, за ступенем аналітичності Б. Бертолуччі дещо “програє” своєму вчителю, бо лише констатує ситуацію підміни розуму розсудком, тоді як другий намагається дошукатись причин такої метаморфози.

Ще один варіант волання героя фільму Б. Бертолуччі – у ледачах сумнівів та безсенсовості він не приймає власного відчаю, а тому (тепер уже за П. Тілліхом) – не вірить. “Чи може віра протистояти силі небуття у його найрадикальнішій формі? Чи існує такий тип віри, який зміг би існувати поряд зі сумнівом та безсенсовістю? ...Серед екзистенціалістів помітна тенденція відповідати на ці питання стрибком: від радикального сумніву – до догматичної упевненості, від ствердження безсенсовості – до набору символів, які висловлюють сенси якоїсь конкретної церковної чи політичної групи. ...У будь-якому разі такий стрибок ... дає мужність бути тому, хто пережив звернення, але він не відповідає на питання, як же можлива така мужність сама по собі... Людина у ледачах сумнівів та безсенсовості не може вирвати себе із них: однак ж вона вимагає такої відповіді. ...Вона шукає певної абсолютної опори для того, що ми назвали мужністю відчаю. Тут можлива єдина відповідь (якщо лишень людина не уникає запитання): саме по собі прийняття відчаю і є

віра і, в кінцевому рахунку, мужність бути” [26, 110]. Отже, якщо скористатися міркуваннями П. Тілліха, героєві картини просто не вистачило мужності бути – і розгортання дії якраз у цьому нас і переконує: Пол вибирає “не бути”, тобто цілком подурному гине від руки коханої (спроби витлумачити спілку Пола й Жанни в контексті “сильна жінка – слабкий чоловік” при такому повороті не позбавлені аргументів, адже Пол виявляється справді слабким – у Тілліховому розумінні – чоловіком). Можемо припустити, що Пол таки прийшов до Бога в останній момент свого життя – на межі буття і небуття, у момент усвідомлення справжності дійсності, вирвавшись із тенет несправжнього буття.

Якщо творчість Б. Бертолуччі постає своєрідним “плацдармом” для зустрічі релігійного й атеїстичного екзистенціалізмів, то “Чумацький шлях” Л. Бунюеля є одним із найпоследовніших втілень атеїстичного світобачення. “... Вірувати й не вірувати – одне й те саме. Я не можу повірити, що бог постійно спостерігає за мною, займається моїм здоров’ям, моїми помилками. ... Я нещасний смертний, мене неможливо взяти до розрахунку ні у просторі, ні в часі. Бог не займається нами. Якщо він й існує, то так, наче й не існує зовсім” [6, 269]. Картина розповідає про паломництво двох мандрівників, які повторюють знаменитий шлях середньовічних пілігримів до могили святого із Парижа до Сантьяго-де-Компостелла. Дія почергово розгортається у теперішньому, в добу Христа, у Середньовіччя й у XVII ст. “Це хроніка мандрівки абсурдною історією католицької церкви, попри шість головних таїнств та велику кількість близьких до них ересей” [18, 119]. Л. Бунюель присвячує головну увагу історії ересей у католицизмі, його цікавить зміст всіх шести основоположних догматів: Христос – Бог чи людина, Бог єдиний чи в трьох посталях, догмат про діву Марію (непорочне зачаття чи невинність), догмат про святе причастя (хліб чи тіло Христа), догмат про людську свободу (свобідна людина чи всі її дії предестиновані), догмат про походження зла на землі (чи міг Бог як втілення добра створити зло). Істинність або помилковість будь-якої доктрини перевіряється інколи не стільки безпосередньо її змістом, скільки іншими її тлумаченнями, тобто ересями. Тому будь-яка постановка питання про ересі викликає плюралізм тлумачення, ставлячи під сумнів правомірність єдиноможливої

істини. Йдеться про драматичні й трагічні пошуки істини: люди, які вірили всім серцем і всією душею, у дискусіях і суперечках з людьми, які сумнівалися у цих догматах, переставали у них вірити, і це зазвичай закінчувалося для них трагедією – вони не могли витримати важкості таких випробувань, не кажучи вже про те, що їх піддавали анафемі, відлучали від суспільства, а нерідко знищували. Певною мірою історія будь-якої доктрини – це й історія її ересі. Догми неодмінно породжують різні ересі, а ересі часто стають новими догмами. Л. Бунюель майстерно і з гумором показує це в “Чумацькому шляху” у зіткненні різних доктрин: члени однієї християнської секти переслідують прихильників інших сект. Цей же сенс приховується в епізодах з ексгумацією померлого єпископа. Новий єпископ вважає, що покійник згрішив, викладаючи у своїх книгах еретичні погляди. Із могили витягують його труп і спалюють на вогнищі. Тут одразу ж двоє студентів починають вигукувати еретичні лозунги – засудження або знищення однієї ересі спричиняє виникнення іншої, можливо, і декількох нових; епізод абсурдний і неймовірно смішний. При його перегляді згадуються рядки С. Добротворського: “Бунюель переконаний, що у світі все йде до гіршого. І протиставляв цьому свої фільми – один з найпрекрасніших проявів героїчного песимізму у всій культурі ХХ століття” [12, 221] і видатного французького режисера Ф. Трюффо: “... завжди здається, що художник-оптиміст більш значимий і потрібний своїм сучасникам, ніж зневірений нігіліст (якщо, звісно, під оптимізмом розуміти не прекраснодушність, а ніби подоланий песимізм)” [28]. Відзначимо, що картина трагічності буття, яку подають екзистенціалісти, певною мірою обеззброює людину, тому Л. Бунюель порцією інтелектуального гумору наче знімає цей песимізм і дає надію на те, що намислені людиною проблеми колись таки полишать її. Фільм виконаний у стилістиці, яка руйнує конкретності часу, а тому підтверджує екзистенційність фрагментів ситуаційного ряду і самої ідеї картини: шлях, який проходять герої фільму, може стосуватися загалом будь-якої ідеології.

1967 р. на європейські екрани виходить кіноваріант “Чужого” А. Камю у постановці Л. Вісконті; цей факт має особливе значення в контексті нашого дослідження – з одного боку, фільм

(услід за своїм першоджерелом) опосередковано торкається проблеми Бога й розділення екзистенціалізмів, а з іншого (у контексті історії кіномистецтва) – одностайно визнається не-вдалим у творчій біографії режисера. “Ніяка спорідненість не спонукала Вісконті звернутись до творчості Камю. Зустріч двох художників не призвела до виникнення того таємничого, богоданого зв’язку, який подекуди поєднує двох несхожих людей” [9, 176 – 177].

На одміну від М. Гайдегера чи К. Ясперса, А. Камю не ставить питання про буття чи Бога, зосереджуючи головну увагу на проблемі сенсу життя, історії, індивідуального існування. Його погляди розвиваються в умовах, коли віра в Бога втрачена й усвідомлено, що людське існування скінченне в абсолютному сенсі. У цій ситуації напрошується висновок про те, що ніякого об’єктивного сенсу людського життя немає, оскільки немає кому надати йому цього сенсу. Як і для всього екзистенціалізму, для А. Камю вихідним пунктом є індивід. У С. К’єркегора цей індивідуалізм упомірнювався релігійним почуттям, його суб’єктивізм слугував тому, щоб всупереч усьому вірити в Бога – і ця віра ніби “знімала” його суб’єктивізм. У К. Ясперса індивід відносив себе до трансценденції – і тому він не “зависає” у повітрі, між небом і землею. У А. Камю ж, як і у Ж.-П. Сартра, оскільки Бог у них не фігурує, людина від самого початку постає у своїй абсолютній самотності й скінченності. Але якщо людина самотня і йде до свого абсолютного кінця, то тоді про сенс існування взагалі можна говорити дуже проблематично. Герой повісті Мерсо (у фільмі Л. Вісконті цю роль виконує знаковий актор, негласний символ картин Ф. Фелліні – М. Мастроянні) розповідає про своє життя у містечку на середземноморському узбережжі – життя дрібного службовця, яке він провадить неспішно, без особливих інтересів і прихильностей. Він ні до чого не прагне й нічого не бажає, сторонячись думок про кар’єру. Так він існує з дня у день – як зовсім чужий для суспільства, яке його оточує. Водночас він має одну справжню прихильність, справжню любов, це – природа. На одміну від Сартрового Рокантена, у якого матеріальне сприйняття спричиняло “нудоту”, Мерсо закоханий у природу. Але розмірене й одноманітне життя одного разу закінчується. Друг Раймон стане учасником суперечки з двома арабами у передмісті, сутичка закінчиться ножовим

пораненням Раймона, тоді ж Мерсо бере у друга револьвер (пізніше він так і не зможе адекватно пояснити, для чого) і невдовзі – револьвер повинен був колись вистрелити, за канонам А.П. Чехова, – він стріляє на березі моря у того з двох арабів, який нічим не завинив. Ця подія стається ніби за порогом його спомутнілої від спеки свідомості. Мерсо арештовують, починається слідство, потім суд. Усіх учасників процесу обурює не стільки сам факт скоєного злочину, скільки особа Мерсо, те, наскільки він не схожий на них. Саме його життя сприймають як виклик суспільству й усталеним нормам. Адже усе, що складає їхнє життя, його зміст і підвалини, для нього геть чуже – цього вони не можуть витримати. І тут проза А. Камю стає уїдливою, майже сатиричною, вона викриває нищість, лицемірство, святенництво й фарисейство алжирського, а разом із ним будь-якого чинного суспільства і його моралі. Бо ж той, хто чимось виділяється з маси, хто не такий, як усі, той автоматично сприймається як чужинець, такий, що виходить за межі *das Man*, як щось таке, що має бути обов'язково відторгнуте (до слова кажучи, це одна з магістральних ліній міркувань А. Камю; зокрема, й у пізнішій (1952) статті “Художник у в'язниці”, присвяченій О. Уайльду, читаємо таке: “Йому нічого соромитись, окрім одного – але тут уже сором по-справжньому жагучий, – що він був колись спільником того світу, який судить і ухвалює спішні вироки, перед тим як піти повечеряти при свічках” [16, 484]). Звичайно ж, Мерсо засуджують до страти; він байдуже вислуховує вирок. Потім він відмовляється від зустрічей зі священником: “... капелан, дивлячись мені в обличчя, запитав: “Чому ви відмовлялися бачити мене?” Я відповів, що не вірю в Бога. Він хотів знати, чи я впевнений у цьому, і я сказав, що мені немає потреби з'ясовувати це питання, бо, на мій погляд, воно неістотне” [17, 105] – і як при цих словах не згадати позицію Ж.-П. Сартра про непотрібність доказів існування Бога. Але коли до камери смертників священник приходив востаннє, Мерсо вибухає: “...Я мав слухність, я й досі маю слухність, я завжди мав слухність. Я прожив саме так, а міг би прожити інакше. Я робив це й не робив того. Я не робив того тоді, коли робив щось інше. А після? Невже я всякчас чекав тієї хвилини й того світанку, коли мене могли б виправдати? Ніщо, ніщо не має значення, і я добре знаю чому. І він це

знає незгірш. Із глибин мого майбутнього протягом усього мого безглузкого життя дме мені назустріч вітер мороку, – крізь роки, які ще не настали, – і цей вітер зрівнює своїм подихом усе. Що траплялося мені під час навряд чи реальніших уже прожитих років? Що означають для мене смерть інших людей і материнська любов, що означають для мене його Бог, різні життя та долі, що ми їх обираємо, якщо одну-єдину долю я мав обирати собі сам, а разом зі мною – і мільярди привілейованих, що, як і він, називають себе моїми ближніми?” [17, 109]. Тож оскільки ми приречені на смерть, то й життя, і все решта позбавлені сенсу й нічого не означають – ось філософське кредо Мерсо.

Шукаючи паралелі між “Чужим” А. Камю та “Злочином і карою” Ф. Достоєвського (цій темі присвячене ґрунтовне дослідження В. Єрофєєва [13], який, критикуючи екзистенціалістську етику свободи, переконливо доводить невиправданість прагнень окремих представників екзистенціалізму вважатися духовними спадкоємцями російського класика), Ю. Давидов зазначає, що майже випадково підстреливши людину – як ту “вошу”, про яку так багато у Раскольникова, – цей воістину “чужий” серед людей не переживає ні найменшого каяття за те, що вчинив. Причому Мерсо не лише не переживає каяття, відстоюючи тим самим свій погляд на іншого як на “вошу”. Він наполягає на “праві” не відчувати жодних докорів совісті через людиноубивство як на чомусь абсолютному, як на тій “останній вірі”, яка й дає А. Камю підстави стверджувати, що це – єдиний Христос, якого ми заслуговуємо. Щоправда, письменник, бажаючи змусити нас співчувати новоявленому Христові, що йде на хрест за право не переживати каяття через вчинене ним “невмотивоване убивство”, виразно хоче спонукати нас вчинити елементарну логічну помилку. Адже якщо “нічого не має сенсу...”, то ми не повинні ще комусь співчувати. “Хай би трапився будь-хто з нас на шляху розмороженого спекою Мерсо замість нещасного араба – будь-кого би хлопнув так само: як “вошу”, через убивство якої абсурдно переживати якісь “докори”. Чи не тому співчувати йому, що він чесно заявляє, що людина людині – “воша”! І чи не відстоює він насправді не власне право на “інтелектуальну чесність”, а право “обраного”, “незвичайного” душити цих “вошей”, не переживаючи ані найменших докорів сумління?” [11, 142]. Не варто

ототожнювати кредо героя “Чужого” з кредо його автора, а кредо героя фільму Л. Вісконті – з життєвою позицією самого режисера. Звісно, погляди Мерсо не є зовсім чужими для А. Камю (натомість постановник картини вочевидь взагалі не приймає їх) – але це лише одна лінія його роздуму. Думка, висловлена Мерсо, постійно непокоїть філософа, і він намагається її подолати. Спробу такого подолання зроблено у “Міфі про Сізіфа”, який з’явився невдовзі після “Чужого”. Головна тема есе – безсенсовість життя; центральне питання, яке впливає з такої установки – якщо людина має померти, то чи варто тоді жити. Є лише одна справді серйозна філософська проблема – проблема самогубства. Вирішити, варте життя того, аби його прожити чи не варте, – означає відповісти на фундаментальне питання філософії. “Галілей віддавав належне науковій істині, але легко зрікся її, як тільки вона стала небезпечною для його життя. Така істина не вартувала вогнища. Чи то Земля обертається довкола Сонця, чи Сонце навколо Землі – хіба не все рівно? ... І водночас я бачу, як помирає безліч людей, бо, на їхнє переконання, життя не варте того, щоб його прожити. Мені відомі й ті, хто, як не дивно, хочуть накласти на себе руки заради ідей чи ілюзій, які слугують підставами їхнього життя” [14, 225]. Так навіть те, що зазвичай називається причиною життя, подекуди виявляється одночасно й належною причиною смерті. Мерсо – цей “новітній Христос”, інкарнація Раскольников – вочевидь просто не бачить жодних причин для того, щоб продовжувати жити. Призначення свого він не усвідомлює, повернутися до витоків життя, тобто у момент, відколи він перестав жити так, як хотів і міг, уже не може – тож проблема самогубства втрачає для нього свою болючу двозначність.

Серед теїстично налаштованих екзистенціалістів ця проблема теж знаходить відгук, але, звісно, розв’язується у протилежному ключі. Зокрема, для Г. Марселя розв’язання цього питання прямо пов’язане з релігійним виміром екзистенції. “Неможливо сподіватися знайти навіть зачатків логічного спростування тез прихильників самогубства. Ніщо не примусить нас припускати наявність сенсу; ніщо не завадить нам убити себе. Тут ми перебуваємо біля спільного витoku свободи й віри” [19, 79 – 80]. Якщо людина добровільно прощається з жит-

тям, то, ймовірно, тому, що усвідомлює – хоча б інстинктивно – що немає ніякої глибокої причини для того, щоб продовжувати жити і страждати, що світ чужий і ворожий їй. У А. Камю знаходимо симптоматичне формулювання: “Світ, який піддається поясненню, хоча б і поганенькому, – цей світ нам знайомий. Але якщо Всесвіт раптом позбувається як ілюзій, так і пізнань, людина робиться в ньому чужою. ... Власне кажучи, почуття абсурдності і є той розлад між людиною та її життям, актором та декораціями. Всі, хто колись задумував самогубство, визнають наявність прямого зв’язку між цим почуттям і прагненням до небуття” [14, 225]. Так з’являється поняття абсурду, яке дуже важко – практично неможливо – виправдати хоча б якось з точки погляду людини віруючої. Філософ вказує на низку життєвих ситуацій, які породжують почуття абсурду. Звично в житті ми перебуваємо у полоні рутини. “Все починається із ... нудьги. ... Нудьга є результатом машинального життя, але вона ж і приводить до руху свідомість. Нудьга пробуджує її й провокує або несвідоме повернення до звичної колії, або ж остаточне пробудження. “А за пробудженням рано чи пізно настають або самогубство, або відновлення ходу життя” [14, 230]. Перу А. Камю належать і такі слова: “Я продовжую думати, що цей світ немає найвищого сенсу. Але я знаю також, що є у ньому щось таке, що має сенс, і це – людина, бо ж людина – єдина істота, яка претендує на досягнення сенсу життя. Цей світ прикрашений хоча б однією справжньою істиною – істиною людини, і наше завдання – озброїти її переконливими доводами, з допомогою яких вона могла б боротися з самою долею” [15, 181]. Так серед екзистенційної безодні богопопленої людини в абсурдному світі з’являється мотив надії.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Конституювання трагізму людського існування в осередді екзистенціалізму потребує дослідження причин втрати сучасною людиною віри (в інтерпретаціях релігійних екзистенціалістів) й тих чинників життя, які змушують постулювати, що “Бог помер” (у версіях атеїстів). Тому з необхідністю постає проблема вивчення особливостей сприймання сакрального сучасним європейцем – це дає змогу вважати пер-

спективними подальші розвідки у цьому напрямі, адже доля християнства в Європі зараз є особливо тривожною.

Література

1. Бердяев Н.А. Самопознание // Самопознание: Сочинения / Н.А. Бердяев. – М. : ЭКСМО-Пресс; Х. : Фолио, 2005. – (Антология мысли). – С. 259 – 623.
2. Бердяев Н.А. Философия свободы // Судьба России: Сочинения / Н.А. Бердяев. – М. : ЭКСМО-Пресс; Х. : Фолио, 1998. – (Антология мысли). – С. 27 – 264.
3. Бычко И.В. В лабиринтах свободы / И.В. Бычко. – М. : Политиздат, 1976. – 159 с. – (Социальный прогресс и буржуазная философия).
4. Богомолов А.С. Основные течения современной буржуазной философии. Выпуск 3 / А.С. Богомолов. – М. : Высшая школа, 1970. – 80 с.
5. Бубер М. Затмение бога. Мысли по поводу взаимоотношений религии и философии; [пер. с нем. И.И. Маханьков] // Два образа веры / Мартин Бубер. – М. : ООО “Фирма “Издательство АСТ”, 1999. – (Классическая философская мысль). – С. 440 – 541.
6. Бунюэль Л. Смутный объект желания / Луис Бунюэль; [пер. с фр. А. Брагинский]. – М. : АСТ : Зебра Е, 2009. – 428 с. – (Актерская книга).
7. Вейцман Е. Очерки философии кино / Е.М. Вейцман. – М. : Искусство, 1978. – 232 с.
8. Великовский С. Путь Сартра-драматурга / С.И. Великовский // Сартр Ж.-П. Пьесы. – М. : Искусство, 1967. – С. 589 – 670.
9. Гардиес Р. О фильме “Посторонний” / Рене Гардиес; [пер. с фр. И.Г. Эпштейн] // Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания. – М. : Искусство, 1986. – С. 176 – 179.
10. Гулыга А.В. Образ и понятие в кинематографе // Искусство в век науки / А.В. Гулыга. – М. : Наука, 1978. – (Академия наук СССР; Серия “Философия, экономика, право”). – С. 88 – 121.
11. Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия (Проблемы нравственной философии) / Ю.Н. Давыдов. – М. : Молодая гвардия, 1989. – 318 с.
12. Добротворский С. Кино на ощупь : сб. статей / С.Н. Добротворский. – СПб. : “Сеанс”, 2005. – 544 с.
13. Ерофеев В.В. Найти в человеке человека (Достоевский и экзистенциализм) / В.В. Ерофеев. – Benson, Vermont : Chalidze Publications, 1991. – 122 с.

14. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / Альбер Камю; пер. с фр. А.М. Руткевич // Сумерки богов. – М. : Политиздат, 1990. – (Б-ка атеист. лит.). – С. 222 – 318.

15. Камю А. Письма к немецкому другу; [пер. с фр. И. Волевич]. – Х. : Фолио, 1998. – (Вершины). – (Сочинения: в 5 т. / Альбер Камю; Т.2). – С. 161 – 184.

16. Камю А. Художник в тюрьме; [пер. с фр. И. Кузнецова]. – Х. : Фолио, 1998. – (Вершины). – (Сочинения: в 5 т. / Альбер Камю; Т.4). – С. 481 – 487.

17. Камю А. Чужий; [пер. з фр. П.В.Тарашук] // Камю А. Чума: Романи, повість / Альбер Камю. – Х. : Фолио, 2006. – (Б-ка світ. літ.). – С. 27 – 110.

18. Каррьер Ж.-К. “Млечный путь”. Беседа о фильме / Жан-Клод Каррьер; [пер. с фр. Л. Дуларидзе] // Луис Бунюэль / сост. Л. Дуларидзе. – М. : Искусство, 1979. – (Мастера зарубежного киноискусства). – С. 116 – 122.

19. Марсель Г. Быть или иметь / Габриэль Марсель; [пер. с фр. И.Н. Полонская]. – Новочеркасск : Агентство САГУНА, 1994. – 160 с.

20. Марсель Г. Человек, ставший проблемой; [пер. с фр. Г.М. Тавризян] // Трагическая мудрость философии. Избранные работы / Габриэль Марсель. – М. : Изд-во гуманитар. л-ры, 1995. – (Французская философия XX века). – С. 107 – 145.

21. Релігієзнавство / В.Л. Петрушенко, О.П. Петрушенко, М.П. Скалецький та ін. – Л. : “Новий Світ – 2000”, 2004. – 328 с.

22. Сартр Ж.-П. Дьявол и господь бог; [пер. с фр. Г.С. Брейтбурд] // Пьесы / Жан-Поль Сартр. – М. : Искусство, 1967. – С. 183 – 320.

23. Сартр Ж.-П. Мухи; [пер. с фр. Л.А Зонина] // Пьесы / Жан-Поль Сартр. – М. : Искусство, 1967. – С. 9 – 82.

24. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Жан-Поль Сартр; [пер. с фр. А.А. Санин] // Сумерки богов. – М. : Политиздат, 1990. – (Б-ка атеист. лит.). – С. 319 – 344.

25. Соловьев Э.Ю. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры / Э.Ю. Соловьев. – М. : Политиздат, 1991. – 432 с.

26. Тиллих П. Мужество быть... / Пауль Тиллих; [пер. с англ. О. Седакова] // Символ (Журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже). – № 28 (июль, 1992). – С. 5 – 119.

27. Трещев В.В. Экзистенциализм: репрезентация в художественной культуре Франции и Германии. (1900 – 1970 гг.) / В.В. Трещёв. – СПб. : Алетейя, 2008. – 154 с. – (Серия “Телá мысли”).

28. Трюффо Ф. Бунюэль – “конструктор” / Франсуа Трюффо [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://bunuel.narod.ru/onem.htm>

29. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В. Биbihин] // Проблема человека в западной философии. – М. : Прогресс, 1988. – С. 314 – 356.

30. Хайдеггер М. Слова Ницше “Бог мертв”; [пер. с нем. В.В. Биbihин] // Ницше и пустота / Мартин Хайдеггер / сост. О.В. Селин. – М. : Алгоритм; Эксмо. – (Философский бестселлер). – С. 9 – 78.

31. Ясперс К. Введение в философию / Карл Ясперс; [пер. с нем. Т. Щитцова]. – Мн. : Профили, 2000. – 192 с. – (Схолия).

32. Sen A. Being, Observations and Back / Arindam Sen [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://sayantangoswami.blogspot.com/2010/11/existentialism-in-cinema-by-arindam-sen.html>

Бурый Андрей. Проблема божественного в кинематографической рецепции экзистенциализма. В статье исследуется рецепция экзистенциализма в западноевропейском кино сквозь призму божественного как одной из самых важных детерминант духовного мира человека. Сделана попытка вписать творческие искания некоторых режиссёров в рамки целостной концепции, связанной с философией экзистенциализма.

Ключевые слова: экзистенциализм, киноискусство, религия, вера, экзистенциальная бездна, Бог, божественное, нигилизм, атеизм, абсурд, скука.

Buryi Andrii. The problem of divine in cinematographic reception of existentialism. The article examines the reception of existentialism in the west European cinematography from the view point of the problem of divine as one of the most important determinants of the spiritual world of a man. An attempt is made to inscribe the creative research of certain directors into the frames of the holistic concept associated with the philosophy of existentialism.

Key words: existentialism, cinematography, religion, belief, existential chasm, God, divine, nihilism, atheism, absurdity, boredom.