

УДК 130.2:791.43(450)

Б 91

Андрій БУРИЙ

## ЕКЗИСТЕНЦІЙНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК ОБ'ЄКТ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

*Аналізуючи реценцію проблеми екзистенційної комунікації в образах західноєвропейського кіномистецтва, автор вписує творчі пошуки окремих режисерів у межі концепції, пов'язаної з філософією екзистенціалізму. Досліджено чинники суспільного буття, які створюють перешкоди екзистенційній гармонії.*

**Ключові слова:** екзистенціалізм, екзистенційна комунікація, кіномистецтво, мова, слово, конфлікт, відчуження.

**Постановка проблеми.** Екзистенціальне розуміння людини нерозривно пов'язане з проблемами пізнання (зрозуміти людину з допомогою безособової науки неможливо, охопити її конкретику шляхом абстракцій, висловити її динаміку з допомогою неперушних, стійких понять – не вихід і не відповідь на питання про особливості цієї динаміки), з одного боку, та розумінням суспільного буття людини – з іншого боку. Усвідомлення буття не тільки власного, але й чужого, є рисою існування людини. За Г.Марселем, “через іншу особу і тільки через неї, в кінцевому підсумку, найзосередженіше в собі “я” набуває своєї чинності” [21, 22]. Згідно з Ж.-П.Сартром, “під екзистенціалізмом ми розуміємо таке вчення., яке стверджує, що будь-яка істина й будь-яка дія передбачають певне середовище та людську суб'єктивність” [26, 320]. Це з необхідністю ставить перед дослідником філософського контексту культури **проблему вивчення особливостей екзистенційної комунікації в образах кінематографа** як важливої форми функціонування культури.

**Аналіз** досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Окреслюючи актуальність статті, зазначимо, що західноєвропейське кіно 1960–1980-их рр., на наш погляд, по-справжньому глибоко апробує надбання філософії екзистенціалізму в нових духовних реаліях. У вітчизняній філософській думці та в кінокритиці радянського періоду взаємозв'язок кіномистецтва з екзистенціалізмом не заперечувався, проте, коли факти цього взаємозв'язку аналізувались, то це робилось зазвичай упереджено. “Соромно читати зараз, що тоді друкувалось у філософських словниках, та й у творах різного штабу про екзистенціалізм загалом і Сартра зокрема. ... його концепція трагічності облаштування світу, непідвладного людині, тлумачилась як песимістична, але ж вона пояснювала відчуження, котре стало провідною проблемою і Фелліні, і Бергмана, і Бунюеля, сучасна мова кіно вироблена ними значною мірою для втілення трагедії відчуження” [34, 447], – пише С.Фрейліх, пригадуючи теперішнім інтерпретаторам спадщини екзистенціалізму, наскільки важливими постають ідеї цього напрямку філософування для кіномистецтва, яке суголосно з людинознавчими пошуками екзистенціалістів було обернене до осмислення долі людини у світі. Проблема кінематографічної рецепції ідей екзистенціалізму у різні періоди поставала у фокусі неймовірної кількості закордонних досліджень. Зокрема, зовсім недавня й певною мірою підсумкова праця В.Пеймерло “Екзистенціальний кінематограф” обґрунтовує доцільність якнайширшого використання міркувань екзистенціалізму при аналізі творчості окремих видатних постатей у кінематографі Європи, однак автор неправомірно зводить увесь екзистенціалізм лише до Ж.-П.Сартра, П.Тілліха, С. де Бовуар та їхніх провісників.

Хоч питання про специфіку й межі кінематографічного образу досі не має чіткої та однозначної відповіді, але впевнено можна констатувати той факт, що філософська природа екранного мистецтва давно перетворилась на органічну рису кінематографа. Пропонована стаття постає продовженням міркувань автора про ідеї екзистенціалізму в образах західноєвропейського кіномистецтва [8–10], безпосередньо пов'язаних із комплексною науковою темою кафедри філософії ДДПУ ім. І.Франка “Діалектика духовних процесів” (державний реєстраційний номер

0110U003047). **Мета** цієї статті – “вписати” творчі пошуки окремих режисерів у межі концепції, пов’язаної з філософією екзистенціалізму. Адже філософія й кіномистецтво співвідносяться через феномен творчості: філософія, як і мистецтво, є творчістю, до того ж (подекуди) художньою. Стосовно екзистенціалізму, то виглядає не випадковим той факт, що Ж.-П.Сартр, А.Камю, Г.Марсель однаково належать як філософії, так і літературі, так само як в особах П.-П.Пазоліні чи І.Бергмана маємо справу не лише з режисерами, але й з теоретиками, які у своїх доробках виходять на рівень рефлексії. Тож запитання “Чи може кіно філософувати?” [37,41] видається риторичним: маємо усі підстави послуговуватись поняттям “кінематографічна рефлексія”.

Як було наголошено, існування інших людей має вплив на існування людини. Вона робить усе більш-менш так, як роблять інші, або, кажучи мовою М.Гайдегера, робить усе так, як “слід” робити: ходить – як “слід” ходити, їсть – як “слід” їсти тощо. Оце “слід” володіє нею і через нього вона не є справді собою. Одним із чинників переформування суспільством буття людини є мова. Людина послуговується мовою, щоб висловити своє існування, але, висловлюючи його, фальсифікує. Вірить у слова, ніби їм обов’язково відповідає буття. Вірить, що є так, як кажуть, сама повторює, що кажуть, і цим спричинюється до того, що слова стають буттями, які нарошуються над дійсним існуванням. Саме тому так часто в кіномистецтві наголошувалось на знеціненості слова. У 1968 р. П.-П.Пазоліні опублікував свій “Маніфест” про театр, названий “Маніфестом Театру Слова”. Тут режисер протиставляє театр, який він мав намір створити, двом іншим типам театру. На думку автора “Маніфесту”, весь тодішній італійський театр можна умовно поділити на Театр Балаканини й Театр Жесту (чи Волання). До першої категорії він зараховував увесь офіційний театр, метою якого було розважання публіки, до іншої – театр андеграунду, метою якого є епатаж. Якщо театрові першої категорії властиве нехтування Словом, то визначальною властивістю іншого типу театру постає ненависть до Слова. Натомість у Театрі Слова глядач не повинен ні розважатись, ні обурюватись; глядачів повинна об’єднати з акторами необхідність здійснити щось на кшталт “культурного ритуалу” – не “світського”, як у буржуазному Театрі Балаканини, але й не

“театрального”, як у Театрі Волання. Глядачі повинні бути “людьми одного культурного рівня з автором і, бажано, з акторами; глядачі, які були б у змозі поділяти, оцінювати й обговорювати те, що їм пропонує спектакль. Як ідеальну модель такого театру “Маніфест” називає театр Афіньської демократії. Сценічним простором Театру Слова, за Пазоліні, має бути голова глядача, котрий іде в театр не стільки дивитись, скільки слухати, оскільки інтрига не мала б серйозного значення, а справжніми персонажами театру були б ідеї” [3, 58]. Ось тут приходиться на допомогу кінематографічна образність: де театр обмежений (на відміну від літератури), там Театром Слова стає мистецтво кіно з його синтетичними способами творення образності. “Необхідно, щоб Театр Слова змінив свою акторську природу: він не повинен більше фізично відчувати себе носієм слова, яке підносить культуру до ідеї сакрального театру: він повинен просто бути людиною культури. Його майстерність, отже, не повинна більше засновуватись на його особистій привабливості (буржуазний театр) чи на певній істеричній та медіумічній силі (антибуржуазний театр) ... Він не має бути виконавцем у сенсі носія певної вісті, яка стоїть за текстом, а бути живим провідником цього тексту” [3, 58] – так театральне мистецтво має стати місцем зустрічі аналітичної думки з життям.

Величезну роль відігравала проблематика мови і мовлення у М.Гайдегера. “Мова, що мовить кажучи, зайнята тим, щоб наше мовлення, слухаючи немовлене, відповідало тому, що вона сказала. Отак і мовчання, що його часто вважають початком мовлення, – це вже відповідання” [11, 223]. Це означає, що мова – “насамперед спосіб існування індивідуальної самосвідомості. “Розмовляти мовою” означає “перенестись до царини сутності мови”, “потрапити у те місце, де пробуває сутність”. Мова сутності і є справжньою мовою (*die Sprache, die Sage*), тоді як несправжня мова – це повсякденна мова (*das Gerede*)” [15, 172]. У своїх пізніх творах філософ постійно звертається до теми, яку можна означити як “буття і мова”. Визначаючи мову як “дім буття”, він прагне саме у ній почути “тихий голос буття” й навіть надати їй онтологічних характеристик. “Мова є не лише знаком, але й тоном і звуком, ритмом і ландшафтом, простором і часом; тілом та духом, божественним і людським” [18, 199], П.Гайденко доводить, що “у своєму тлумаченні мови Гайдегер є

близьким до німецької лінгвістичної школи Лео Вайсгербера, згідно з якою світ людини – це світ її мови” [12, 89].

Цікавими у філософському контексті постають експерименти Ж.-Л. Годара, пов’язані з мовленнєвими вимірами екзистенції. Звернімось до драми “Жити власним життям” (1962). С. Зонтаг засвідчує: “Найскладнішим з усіх текстів фільму в інтелектуальному плані є розмова між Нана й філософом (якого грає філософ Бріс Парен) в кафе. Вони обговорюють природу мови. Нана запитує, чому не можна жити без слів; Парен пояснює, що так діється тому, що говоріння рівнозначне думанню, а думання – говорінню; а без думки немає життя. Проблема не в тому, говорити чи не говорити, а в тому, щоб говорити добре” [16, 215] – у цих словах ціла програма, втілювана режисером з фільму у фільм: вже у самому “Жити власним життям”, де відбувається розмова, у наступному епізоді він примушує героїв спілкуватись на німо, а на екрані дає субтитри; в одному з епізодів Нана відвідує кінотеатр, де показують “Страсті Жанни д’Арк” – великий німий шедевр К.-Т. Дреєра, тут маємо перегук “внутрішнього” штибу: у знаменитому “Бульварі Сансет” (1950) Б. Уайлдера героїня Г. Свенсон, переглядаючи старий фільм за своєю участю, каже молодому сценаристові: “Нам не треба було говорити – ми мали обличчя”, у Годара це натяк на майстерність акторів Великого Німого, і водночас постулювання того, що слово в сучасному світі вже не таке цінне, як колись. Розмірковуючи над балакливістю фільмів режисера, М. Трофіменков зауважить: “Але ж Господи мій, що це за тексти! Фрази, обірвані на півслові, заглушені ревом літаків, вуличними шумами й музикою, спотворені акцентом. Гідна пара сперечається у “Пристрасті” (фільм 1983 р. – А.Б.): профспілкова активістка-заїка й власник фабрики, якому заважає розмовляти затиснута в зубах квітка” [28, 118] і т.д.

Проблемою мови як одного з визначальних чинників екзистенції переймається й І. Бергман: “У звуковій “Персоні” Бергман змусив героїню мовчати. Слово – як таке – більше нічого не означає ... Протягом усього фільму Альма благає Елізабет заговорити, Елізабет промовляє лише одне слово. І слово це – “ніщо”” [14, 321], а сам режисер у своїх пізніх роздумах згадує: “Мені хотілось повернутися до принципів німого кіно, зробити великі кавалки фільму без діалогу й акустичних ефектів” [5, 59].

А ось в останньому фільмі А.Тарковського ситуація слова у світі бачиться автором у виразно трагічних тонах. Йдеться про “Жертвопринесення” (1986), в якому маленький син Александра відмовляється розмовляти. Тут маємо очевидний перегук з “Червоною пустелею” (1964) М.Антоніоні, де син героїні М.Вітті відмовлявся ходити (щоправда, там ситуація була дещо іншою). (“Колишуться сторінки розгорнутої газети, яка на наших очах легко згортається в трубку і її відносить вітер. За нею знизу входять у кадр інші газети й книжки – апофеоз одного з незліченних вибухів, супроводжуваного на звуковій доріжці пронизливим виттям. Спочатку всього декілька книг, а потім більше, ще більше, величезна кількість. Книги зіштовхуються одна з одною, кружляють, розлітаються на сторінки. їх стає все більше, доки вони не заповнюють увесь екран...” [1] – так італійський режисер своєрідно прощався зі словом у незабутній сцені вибуху у фіналі “Забріські пойнт” (1971), коли у повітря стоси книжок злітали разом з віджилими символами цивілізації споживання). Тарковський свідомо цитує М.Антоніоні, хоч “у всіх його працях не знайдеться й десяти згадувань цього прізвища” [33]. Кінематограф А.Тарковського сповнений надії. У день свого народження головний герой “Жертвопринесення” Александр садить у землю мертве дерево, і те, що неможливо пояснити словами, заповідає синові за допомогою ритуальної дії: треба невтомно, з дня у день, з року в рік поливати сухе дерево, робити це з надією й вірою – і тоді воно оживе. У заключних кадрах бачимо фігурку сина, який несе відро з водою й терпляче поливає дерево; його гілля далі безлисте і мертве, але диво врешті стається – хлопчик промовляє перші слова, і звернені вони до батька: “Спочатку було слово. Чому це так, тату?”. Слово, яке несе Істину, буде обов’язково віднайдене знову – ця нота надії завершує картину.

Екзистенціалісти покладають, що джерело об’єктивного “уречевлення” людини, перетворення її на “мислячу річ” або ж як посередню й усереднену, позбавлену ініціативи й індивідуальності, самотності істоту лежить у самому суспільстві, а точніше – в апіорній соціальній природі людини. Ця друга сторона постає перед нами в концепції справжнього й несправжнього існування в екзистенціалізмі. Одним із перших поставив цю проблему К.Ясперс у “Психології світоглядів”, де філософ вводить поняття *Gehäuse* (шкаралупа, футляр) – форм

життя і світогляду, створюваних екзистенцією в її постійному русі уперед; з іншого боку, *Gehäuse* – засіб відгородити себе від життєвих суперечностей. Ось чому *Gehäuse* – ще й футляр (у сенсі чеховської “людини у футлярі”), котрий втілює несправжність цього існування. Однак ж життя здатне руйнувати створені ним же *Gehäuse* (у героя А.Чехова, наприклад, це – самогубство). Для К.Ясперса головна характеристика *Gehäuse* – раціоналізм, раціональне мислення й керування життям, нездатні охопити життєві суперечності: випадок, провину, боротьбу, пристрасть, смерть. Натомість М.Гайдеггер переводить проблему справжнього й несправжнього буття у план соціальний. Особливістю спільного буття людей (*Mitdasein*) є те, що воно породжує “модус повсякденного само-буття, експлікація якого робить видимим те, що ми можемо назвати “суб’єктом” повсякденності, *das Man*” [35, 114]. У своєму співіснуванні з іншими людина вже не є вона сама; вона перетворюється в узагальнено-особистісну істоту. Ця думка висловлена у відомих словах: “Користуючись суспільними засобами спілкування, засобами передачі новин (газета), кожен інший подібний до другого. Це суспільне буття повністю розчиняє справжнє людське буття у способі буття іншого, причому так, що інші ще більше позбуваються своїх відмінностей і виразності. У цій нерозрізненості й невизначеності розгортає *das Man* свою справжню диктатуру” [35, 126]. Введене тут поняття *das Man*, іменник, що не перекладається українською й утворений від невизначено-особового займенника “*man*”, має, на думку М.Гайдеггера, характеризувати повсякденний, побутовий, позбавлений особистої ініціативи й відповідальності спосіб існування, коли людина чинить “як усі”. (Виразний опис цього існування дається у Гайдеггерових поняттях “віддаленості”, “посередності”, “усереднення”, “вирівнювання”, “публічності”, а ми відсилаємо читача до драми Б.Бертолуччі “Конформіст” (1970), яка виразно засвідчує результати торжества *Man* на прикладі деградації пристосуванця Марчелло).

Тут природно виникає питання: як мислиться в екзистенціалізмі “інша” людина, з якою налагоджує контакт індивід? Звернімо увагу на установку екзистенціалізму про первинність структури людського існування перед фактами, екзистенціалів перед “онтичними” визначниками. З точки зору М. Гайдеггера,

людське існування за своєю вихідною структурою є “спів-буття”, “співіснування” (*Mitsein, Mitdasein*). К.Ясперс також відзначає, що комунікація є вихідний момент екзистенції, бо ж, на думку філософа, як свідомість не існує без предмету, так і самосвідомість не існує без іншої самосвідомості. У кінематографі ми віднаходимо чимало болючих ілюстрацій того, що у співбутті людини зовсім не все так просто, як у цитованих нами на початку словах Г.Марселя. Тут на допомогу приходять Ж.-П.Сартр: “Тоді як я прагну звільнитись від хватки іншого, інший хоче звільнитись від моєї; тоді як я хочу поневолити іншого, інший прагне поневолити мене. ... Наступний опис конкретної поведінки має розглядатись у перспективі конфлікту. Конфлікт є вихідний сенс буття-для-іншого” [25, 425], – тобто суспільні стосунки, конфліктні у своїй основі, розділяють людей і вони “вступають у спілкування як одинаки” [7, 38]. При цьому самотність не є соціальна ізоляція людини; це її глибинне означення. “Я не можу стати самим собою, не вступивши в комунікацію, і не можу вступити в комунікацію, не будучи самотнім. При будь-якому знятті самотності комунікацією виростає нова самотність, без чого я перестав би бути собою як умовою комунікації” [цит. за: 7, 39], – писав Ясперс, наче повторюючи роздуми Ф.Ніцше про те, наскільки філософові потрібен “семикратний досвід самотності” [23, 17]. Роз’яснює Х.Ортега-і-Гассет: “Радикальна самотність людського життя, людське буття полягає, отже, не в тому, що поза людиною нічого немає. Якраз навпаки. ... там нескінченно багато речей; але... серед них людина стоїть сама у своїй радикальній дійсності, і з нею вона сама; і хоча серед цих речей перебувають і решта людських істот, вона самотня і з ними” [цит. за: 7,39].

“Інший” – не просто інші люди, не конкретний індивід і навіть не людство в його родових чи загальноісторичних вираженнях. “Іншого” найкраще відчутти, коли людина перебуває у самотності й нібито не думає про чужі оцінки й тлумачення: понад те, судження інших, їхні докірливі погляди лише нагадують про існування цього начала, несумірного з людьми за свою проникливість; якщо усвідомлення цієї несумірності втрачається, якщо “інший” змішується з людьми, тоді індивід розпочинає тривалий процес боротьби за чуже визнання, за нав’язування ближнім своїх суджень про себе. Описуючи екзистенційну ко-



мунікацію, К.Ясперс покладає, що ця комунікація є боротьбою індивіда за існування, в якій зливаються воедино боротьба за власне й інше існування. А отже, це любов-боротьба, вічна суперечність, тобто відчуження постає “корінною рисою всієї минулої й усієї майбутньої історії” [22, 23].

Ідеї екзистенціалізму знаходять зриме втілення у фільмах М.Антоніоні, а саме у нав’язливій ідеї людської некомунікабельності й навіть неможливості кохання між чоловіком і жінкою. Унікальність творчої манери М.Антоніоні полягає у тому, що йому вдається домогтись бездоганної естетичної довершеності кадру, витрачаючи на це мінімальні засоби. Принципово важливою вважаємо сцену у телефонній будці з картини “Затьмарення” (1962), коли герої під час побачення дивляться одне на одного й намагаються освідчитись через скло (у Антоніоні між коханцями завжди була якась дистанція – навіть у хвилини душевних зворушень вони не дивляться одне одному у вічі, навіть в обіймах переживаючи духовну роз’єднаність). “Я не хочу більше захоплюватись” [2, 286], – каже Вікторія, і автори сценарію так “хитро” заплутують увагу глядача, що він не до кінця усвідомлює, а чим же не хоче захоплюватись героїня – біржовими іграми чи коханням, бо якщо йдеться про друге, то з вуст режисера це звучить як ще один із пунктів анамнезу розпаду особистості в сучасному суспільстві, охопленому “духовною неспорідненістю”. Слово “кохання” загалом мало пасує героям М.Антоніоні. “Кохання – повнота почуття й щастя, хоча б тільки особистого, – яке так довго видавалась художникам притулком від суспільних вихорів століття, не дається їм... Для Антоніоні таке безпліддя почуттів – найгрізніший із симптомів перед обличчям майбутнього” [33, 289]. Критик М.Туровська, аналізуючи фільм “Червона пустеля”, влучно сказала про його персонажів: “Розмовляють, велемудро розмірковують про прийоми й способи збуджування жінок, розстібають жінкам сукні – насправді ж нічого не відбувається. ... У “Червоній пустелі” еротизму – кохання без кохання – важко зустрітись і зустріч не рятує від самотності” [29, 291].

При цьому варто пригадати одну з ключових сцен легендарного “Андалуського пса” (1928) Л.Бунюеля – одного з найяскравіших маніфестів сюрреалістичного руху 20-их років – коли герой не може поцілувати жадану жінку, бо він волочить за собою скрижалі, двох священників і рояль, на якому лежить мер-

твий віслук. Тоді найпоширенішим варіантом тлумачення цієї сцени було тлумачення скрижалів (десять заповідей) і священників як символів релігійного упередження, а рояля – як символу буржуазного виховання, яке відмирає (віслук), тобто сцена пояснюється за допомогою соціальних метафор, які підлягають корекції чи спростуванню – неважливо, головне, що усе можна в той чи інший спосіб змінити. Відтоді ситуація суттєво змінилась, і фільми М.Антоніоні тепер претендують на ледь не всезагальний рівень узагальнення, коли стан закинутості у світ, а звідси й ірраціональності та неможливості спроб його досягнути і зробити частиною розсудкового акту стають своєрідними філософськими емблемами кінопроцесу. У цьому зв'язку найбільш знаковою вважаємо драму “Блоу ап” (1966), що є вільною інтерпретацією оповідання Х.Кортасара. Картина змальовує світ модних лондонських фотографів, які – для режисера – уособлюють собою всюдисуше око нинішньої цивілізації. Один з них, знявши у пошуках природи для серії фотографій ліричну пару серед парку, при багаторазовому збільшенні починає підозрювати, що там було скоєно убивство, однак пошук слідів злочину до нічого не приводять, Томасові не вірять і все, що трапилось, врешті видається йому чимось ірреальним, що існувало лише в його уяві. Реальність, яка тільки здається, містифікована дійсність подається режисером як її справжня суть – в такий спосіб улюблена тема людської некоммунікабельності переводиться режисером на рівень якоїсь всезагальної ілюзорності усіх стосунків між людьми, що підкреслюється і фіналом, в якому відверто розігрується пантоміма “на задану тему”: “На екрані виникає ватага молоді на джипі. Юнаки й дівчата з розмальованими на кшталт блазнів обличчями мчить вулицями міста. Молоді люди біжать на майданчик. Одні починають грати в теніс, інші за ними спостерігають. Усе як під час напруженого змагання. З тією різницею, що нема ні м'яча, ні ракеток. Гра йде з уявним м'ячем і уявними ракетками” [20, 69–70]. І ця пантоміма може сприйматись як метафора без(істинно)мовленнєвого світу, де усе брехня, ілюзія ілюзій.

Проблему відчуження у філософії К.Ясперса можна розглядати як проблему несправжнього буття, яке виключає екзистенцію. “З чотирма типами буття ... Ясперс пов'язує й чотири типи соціальності. На рівні наявного буття форма

спілкування людей зумовлюється необхідністю їхнього виживання. На рівні свідомості взагалі спілкування здійснюється через закон, що є сукупністю формального права й формальної рівності та постає суспільним еквівалентом тотожності всіх “Я”. Тому на рівні свідомості взагалі індивіди пов’язані між собою тим, що є у них тотожного. На рівні духу спілкування постає у вигляді комунікації окремої людини з цілим – народом, державою. Тут основою об’єднання виступає вже не тотожність, як це було на рівні свідомості взагалі, а своєрідність кожного, репрезентована як тотожність відмінностей. Ці три типи соціальності мають право на існування, але вони не торкаються глибинного ядра людської особистості, тобто екзистенції, а тому не можуть дати людині можливості відкрити для себе трансцендентний світ, що пов’язаний із власним існуванням людини. Нагадаємо, що екзистенція у Ясперса відноситься не до “світу”, а до трансценденції. Відчуження від трансценденції позбавляє людину як справжнього існування, так і справжнього спілкування. ...Спілкування між людьми відбувається з чисто практичних міркувань” [27, 133]. За К.Ясперсом, справжня екзистенційна комунікація можлива лише тоді, коли відбувається протиставлення “Я” іншому й усьому світові, тобто умовою справжньої комунікації постає самотність людини.

У фільмах Ф.Фелліні відчувається уже більшою мірою вплив Н.Аббаньяно, ніж “класиків” екзистенціалізму, бо якраз у спадщині цього філософа бачимо чимало таких ракурсів проблеми “людина – суспільство”, які відрізняють її від узвичасних екзистенціалістських тлумачень. “Проблема “індивід–суспільство” вирішується у Аббаньяно в іншому ключі, ніж у Гайдеггера й Сартра. Згідно з ними, царина соціального життя – це завжди область об’єктивації, тобто відчуження, сфера знеособлених стосунків, чужа й ворожа для індивіда; тому його справжнє існування можливе лише за умови заглиблення екзистенції в саму себе, у свій внутрішній світ, який у принципі не може бути об’єктивованим та доступним для розуміння іншими (відмінна “ілюстрація” – вступ “8 ½”. – А.Б.). Аббаньяно погоджується з цими авторами у тому, що царина соціального життя сповнена конфліктів й непримиримих суперечностей, однак ж повна реалізація людини неможлива поза суспільством. Індивід повинен прагнути до знаходження взаєморозуміння з подібними собі; справжня особистість може

сформуватись лише у справжньому, тобто “солідарному” співтоваристві (фінальний хоровод “8 ½” – А.Б.). Здобуття взаєморозуміння – складна справа, але вона – єдиний шлях, щоб зробити життя людини гідним і таким, щоб його варто прожити” [17, 14–15]. Точно те саме чуємо з вуст режисера фільму “8 ½”: “Наша біда, нещастя сучасних людей – самотність. Її коріння глибоке, торкається самих витоків буття, і жодне сп’яніння суспільними інтересами, жодна політична симфонія не в змозі їх з легкістю викорчувати. Однак, на мою думку, є спосіб подолати цю самотність; він полягає в тому, щоб передати “послання” від однієї ізольованої людини іншій і таким чином розкрити глибокий зв’язок між одним індивідумом та іншим” [31, 66] і далі: “Я думаю, що мій фільм – це прояв віри в людину, в людську солідарність, свідчення переконаності в тому, що людина може, якщо захоче, здолати душевну пригніченість, відчай, безгоміння й навіть смерть” [30, 190]. У А.Камю при бажанні можемо віднайти схожу ідею: “Діставши у спадок покалічену історію, в якій змішалися розгромлені революції, збожеволіла техніка, мертві боги та виснажені ідеології, історію, де багаті на розум можновладці сьогодні спроможні все зруйнувати, але вже не здатні нікого ні в чому переконати, де інтелект упосліджений до служіння ненависті та гнобленню, ця генерація (йдеться про покоління самого А.Камю – А.Б.), спираючись тільки на власне несприйняття дійсності, мала відродити в собі й навколо себе бодай мізерну частку того змісту, який складає гідність життя та смерти. ... ця генерація ставить собі за обов’язок ... відродити мир між народами, заснований не на рабській залежності, знову примирити працю й культуру і разом з усіма людьми побудувати новий ковчег єдності” [19, 392]. (Після всього сказаного наступні слова хотілося б приписати якраз Фелліні. Однак їхнє авторство належить І.Бергману. “У наш час особистість стала найвищою формою й найбільшим прокляттям художньої творчості, найдрібніша подряпина, найменший біль, завданий особистості, розглядається під мікроскопом, ніби це категорія віковичної важливості. Художник вважає свою ізольованість, свою суб’єктивність, свій індивідуалізм майже святими. Так врешті ми збираємось в одній великій кучі, де стогнемо й мекаємо про нашу самотність, не чуючи один одного й не розуміючи, що душимо один одного. Індивідуалісти дивляться прискіпливо один одному у вічі – і все рівно заперечу-

ють існування одне одного. ... Тому, якби мене спитали про те, як я уявляю собі загальний сенс моїх фільмів, я б відповів, що хотів би стати одним із будівників храму, який піднесеться над рівниною” [4, 249–250]).

Закидаючи Ф.Фелліні “католицький ірраціоналізм”, П.-П.Пазоліні не без іронії зазначав, що “відповідно до цього католицизму, умови життя всього світу й суспільства продаються нам як вічні та непорушні, не лише з усією їхньою ницістю й жебрацтвом, а й з благодаттю, яка ось-ось готова зійти на землю, навіть, точніше, уже зійшла і бродить від людини до людини” [24, 177]. Такому баченню сакральної проблематики у Ф.Фелліні підпорядкований і аналіз одного з радянських дослідників творчості І.Бергмана, в якому порівнюється світобачення італійського та шведського режисерів: “Для Фелліні тема бога – це передовсім тема почуття й совісті. Він ближчий, ніж Бергман, до безпосереднього, наївного світосприймання... Фелліні безпосередньо відчуває присутність бога, для нього бог – це саме життя, у його творчості немає й бути не може богоборчої теми. Інакше у Бергмана, який відчуває дуалізм світу і бога як вічно болочу рану” [36, 25]. При цьому неможливо не визнати, що проблеми, які ставить Ф.Фелліні, мають вселюдський і позачасовий характер. Зокрема, фільм “Сатирикон” (1969): “Ємнісними й моторошними алегоріями морального та соціального занепаду постають фігури різних монстрів та виродків, якими густо заселена стрічка Фелліні. Занепаду не тільки й не стільки давньоримського, неронівського суспільства, скільки сьогоденного” [13, 454] – та й сам постановник був прямолінійним: “Багато ситуацій в “Сатириконі” аналогічні сьогоденним” [32, 193].

1984 року німецький режисер В.Вендерс зняв картину “Париж, Техас”, яка може слугувати своєрідним постскриптумом до цієї частини нашого дослідження. Її герой, переживши крах людських прихильностей, замовкає та занурюється в пустелю відчаю. Персонаж німецького фільму чимось нагадує чоловіків з Бергманових стрічок, однак, якщо великий швед більше цікавився проблемами втечі, відходу, втрати й страждання (як впливає зі старовинної притчі, прочитаної Ісаком маленькому Александрові у родинній фресці “Фанні та Александр” (1982), “кожен носить в собі надії, страх, тугу, Кожен криком

виливає свій відчай, хтось молиться певному богові, інші кричать в порожнечу. Цей відчай, ця надія, ця мрія про спокутування, усі ці волення накопичуються тисячами й тисячами літ...” [6,440]), то В.Вендерс зосереджується на мотиві “повернення”: у фіналі Тревіс знаходить дружину в якомусь провінційному борделі і розмовляє з нею, але ж як! – крізь дзеркало з двосторонньою видимістю (у Бергмана один з етапних фільмів мав назву “Крізь тьмяне скло” – у ньому йшлося більшою мірою про пошук людиною Бога, а не про налагодження людського взаєморозуміння), тобто на темній поверхні накладались відображення двох облич, аскет Тревіс дивився на дружину і бачив себе. “Дзеркало – занадто пряма метафора кінематографа, щоб тлумачити її детальніше”, звідси С.Доброворський робить непряме узагальнення: “Вендерс зупинився збоку, споглядаючи культуру та її дописані словники як привід для неодмінної, але, на жаль, примарної зустрічі” [14, 323].

Якщо К.Ясперса екзистенційна комунікація приводить до Бога (адже комунікація постає виразом антропологічно витлумачених суспільних відносин; так спілкування людей, засноване, наприклад, на науці чи на спільній матеріальній діяльності, виявляється “несправжнім” спілкуванням, тоді як “справжня” комунікація перетворюється у спілкування з божеством і має своє місце у Бозі), то Ж.-П.Сартр виходить з антропологічного розуміння ставлення до “іншого”. Як відомо, для нього “конкретні стосунки” з іншим пов’язані з конфліктним стосунком, який складає основу буття-для-іншого. “Існування іншого розкриває мені буття, яким я є, хоч я не можу ні привласнити собі це буття, ні навіть уявити його, і так само це існування мотивуватиме дві протилежні позиції: інший дивиться на мене і як такий здобуває секрет мого буття, знає, ким я є, – отже, глибокий сенс мого існування перебуває поза мною, ув’язнений у відсутності; інший має перевагу наді мною” [25, 507]; або: “... моя постійна турбота – тримати іншого в його об’єктивності, і мої стосунки з іншим-об’єктом, по суті, зводяться до хитрощів, аби спонукати його залишатися об’єктом” [25, 424–125]. У цьому плані вихідного конфлікту людських самосвідомостей розгортається картина “конкретних ставлень до інших”: кохання, мова і мазохізм, з одного боку, бажання, ненависть і садизм – з іншого [7, 41]. Тому-то у всякому спілкуванні суб’єкт перетворює іншу людину на

об'єкт. Саме тому кожен суб'єкт винятково індивідуальний. Усі типи “конкретних ставлень до іншого” починаючи з кохання й закінчуючи ненавистю, приречені на неуспіх. Після того, як неуспіхом закінчується ненависть, “буттю-для-себе не залишається нічого більш як знову увійти в те саме коло і здійснювати невідзначені коливання між двома основними ставленнями” [25, 509].

Завершуючи аналіз цих стосунків, Ж.-П.Сартр піддає критиці Гайдеггерову концепцію “спів-буття”. Багато хто, каже він, можуть заперечити, адже стосунки людей передбачають не лише конфлікт, але й єдність, виражену хоча б у граматичній формі “ми”. Однак це “ми” не є суб'єктом; сама свідомість цього “ми” постає як відображення процесу ідентифікації, здійснюваного стосовно нас певною третьою особою.

У висновках наголосимо: оскільки домінантною (як у творах більшості провідних представників екзистенціальної філософії, так і – різною мірою – в образах тих етапних фільмів західноєвропейського кіномистецтва 1960–1980-их рр., які безпосередньо пов'язані з цією парадигмою), “суть стосунків між свідомостями є не *Mitsein*, а конфлікт” [25, 593], то це означає, що проблему подолання комунікативних бар'єрів не вирішено у межах навіть філософії екзистенціалізму. Це відкриває простір для продовження досліджень. Зокрема, варто уважніше придивитись до особливостей рецепції екзистенціалізму у західноєвропейській (та й вітчизняній не меншою мірою) художній літературі, яка завжди була чуйною до всього, що стосується екзистенції.

### Література

1. Антониони М. Забриски поинт [Електронний ресурс] / Микеланджело Антониони, Тонино Гуэрра, Фред Гарднер и др.; [пер. с ит. Г.Богемский]. – Режим доступу: [http://pink-floyd.ru/attiocles/books/zabriskie\\_point/](http://pink-floyd.ru/attiocles/books/zabriskie_point/)
2. Антониони М. Затмение / Микеланджело Антониони, Тонино Гуэрра и др.; [пер. с ит. А.Попова, Т.Злочевская] // Зарубежные киносценарии. Вып. 3. – М. : Искусство, 1969. – С. 211–294.
3. Бергамо А. Краткий комментарий к прочтению пьесы “Affabulazione” / Алессио Бергамо // Потерянные пьесы. Беккет. Пазолини. Фриш. Камю. Уайлд – М. : “А.Д.&Т.”, 2001. – С. 55–66.

4. Бергман И. Как делается фильм / Ингмар Бергман; [пер. со швед. Н.Городинская] // Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. – М. : Искусство, 1969. – С. 243–250.

5. Бергман И. Латерна магика // Исповедальные беседы / Ингмар Бергман; [пер. со швед. А.Афиногенова]. – М. : РИК “Культура”, 2000. – С. 5–252.

6. Бергман И. Фанни и Александр / Ингмар Бергман; [пер. со швед. А.Афиногенова] // Бергман о Бергмане. – М. : Радуга, 1985. – С. 319–471.

7. Богомолов А.С. Основные течения современной буржуазной философии. Вып. 3 / А.С.Богомолов. – М. : Высшая школа, 1970. – 80 с.

8. Бурий А. До проблеми антропологічних вимірів онтології екзистенціалізму / А.Р. Бурий // Наукові записки НУ “Острозька академія”. – № 182. Філософія. – 2012. – С. 26–40.

9. Бурий А. Екзистенціали людського існування у творчості Бернардо Бертолуччі / А.Р.Бурий // Вісник НУ “Львівська політехніка”. – № 578. Філософські науки. – 2007. – С. 79–83.

10. Бурий А. Філософія життя П'єра-Паоло Пазоліні: екзистенційні мотиви / А.Р.Бурий // Філософські пошуки. Вип. XXVII. – 2008. – С. 442–450.

11. Гайдеггер М. Шлях до мови // Дорогою до мови / Мартін Гайдеггер; [пер. з нім. В.Кам'янець]. – Львів : Літопис, 2007. – С. 203–228.

12. Гайденко П.П. Экзистенциализм и проблема культуры: критика философии М.Хайдеггера / П.П.Гайденко. – М. : Высшая школа, 1963. – 121 с.

13. Громов Е. Структура волшебства / Е.С.Громов // Феллини о Феллини. – М. : Радуга, 1988. – С. 446–457.

14. Добротворский С. Кино на ощупь: сб. статей: 1990–1997 / С.Н.Добротворский. – СПб. : “Сеанс”, 2005. – 544 с.

15. Зайцева З.Н. Мартин Хайдеггер: язык и время / З.Н.Зайцева // Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 159–177.

16. Зонтаг С. “Vivre Sa Vie” Годара / С'юзен Зонтаг; [пер. з англ. В. Дмитрук] // Проти інтерпретації та інші есе. – Львів : Кальварія, 2006. – С. 207–219.

17. Зорин А.Л. Экзистенциализм Н.Аббаньяно / Л.А.Зорин // Аббаньяно Н. Введение в экзистенциализм. – СПб. : Алетейя, 1998. – С. 5–18.

18. История современной зарубежной философии: компаративистский подход / Колесников А.С., Корнеев М.Я., Марков Б.В. и др. – СПб. : “ЛАНЬ”, 1997. – 480 с.



19. Камю А. Шведські бесіди / Альбер Камю; [пер. з фр. В. Шовкун] // Камю А. Щаслива смерть: Роман; Перша людина: Роман. – К. : Юніверс, 2005. – С. 387–414.

20. Капралов Г.А. Человек и миф: эволюция героя западного кино (1965–1980) / Г.А.Капралов. – М. : Искусство, 1984. – 397 с.

21. Марсель Г. Homo Viator. Пролегомени до метафізики надії / Габріель Марсель; [пер. з фр. В.Й.Шовкун]. – К. : КМ Academia; Пульсари, 1999. – 320 с.

22. Нарский И. Марксистская концепция отчуждения и экзистенциализм / И.С.Нарский // Философия марксизма и экзистенциализм. – М. : Изд-во МГУ, 1971. – С. 7–44.

23. Ницше Ф. Антихристианин / Фридрих Ницше; [пер. с нем. А.В.Михайлов] // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А.А.Яковлев. – М. : Политиздат, 1990. – С. 17–93.

24. Пазолини П.-П. Католическая иррациональность Феллини / Пьер-Паоло Пазолини; [пер. с ит. Г.Д.Богемский] // Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. – М. : Искусство, 1968. – С. 174–177.

25. Сартр Ж.-П. Буття і Ніщо. Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр; [пер. з фр. В.Лях, П.Тарашук]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 854 с.

26. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Жан-Поль Сартр; [пер. с фр. А.А.Санин] // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А.А.Яковлев. – М. : Политиздат, 1990. – С. 319–344.

27. Сидоренко И. Карл Ясперс / И.Н.Сидоренко. – Мн. : Книжный Дом, 2008. – 224 с. – (Мыслители XX столетия).

28. Трофименков М. Две или три вещи, которые я знаю о нём / М.Трофименков. – Искусство кино. – 1991. – № 2. – С. 111–121.

29. Туровская М. Красная пустыня эротизма (Микеланджело Антониони) / М.И.Туровская // “Да и нет” / М.И.Туровская. – М. : Искусство, 1966. – С. 258 – 294.

30. Феллини Ф. Мой простой фильм / Федерико Феллини; [пер. с ит. Г.Богемский] // Феллини о Феллини. – М. : Радуга, 1988. – С. 186–190.

31. Феллини Ф. Неореализм (Ответ Массимо Миде) / Федерико Феллини; [пер. с ит. Г.Богемский] // Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. – М. : Искусство, 1968. – С. 65–68.

32. Феллини Ф. Я вспоминаю... / Федерико Феллини, Шарлотта Чандлер; [пер. с англ. В.Бернацкая, Н.Пальцев]. – М. : Вагриус, 2002. – 448 с. – (Мой 20 век).

33. Филиппов С. Андрей Тарковский и Микеланджело Антониони [Электронный ресурс] / Сергей Филиппов. – Режим доступа: <http://kinocenter.rsuh.ru/filTark.htm>

34. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С.И.Фрейлих. – М. : Академический Проект: Альма Матер, 2005. – 512 с. – (“Gaudeamus”).

35. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В.В.Бибихин]. – М. : Ad Marginem, 1997. – 452 с.

36. Чижов Б. Ингмар Бергман в поисках истины / Б.Чижов // Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. – М. : Искусство, 1969. – С. 7–36.

37. Pamerleau W.C. Existentialist cinema / William C. Pamerleau. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – 245 p.

**Бурый Андрей. Экзистенциальная коммуникация как объект кинематографической рефлексии.** Анализируя рецепцию проблемы экзистенциальной коммуникации в образах западноевропейского киноискусства, автор вписывает результаты творческих исканий некоторых режиссёров в рамки концепции, связанной с философией экзистенциализма. Исследованы факторы общественного бытия, создающие препятствия экзистенциальной гармонии.

**Ключевые слова:** экзистенциализм, экзистенциальная коммуникация, киноискусство, язык, слово, конфликт, отчуждение.

**Buryi Andriy. Existential communication as an object of film reflection.** Analyzing the reception of existential communication in the images of West European films, the author contextualized directors' attempts within a concept, connected with the existential philosophy. The factors of social being, which create obstacles for the existential harmony, has been also defined.

**Key words:** existentialism, existential communication, the art of cinema, language, word, conflict, alienation.