

ЛЮДИНА, ІСТОРІЯ, ЕКЗИСТЕНЦІЯ: ІТАЛІЙСЬКІ КІНОВЕРСІЇ

А. Бурий

викладач кафедри філософії

Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка

У статті розглянуто події новітньої історії як рушії екзистенціалізму. Проведено їх аналіз у фокусі рефлексій провідних італійських режисерів.

Ключові слова: екзистенціалізм, кіномистецтво, історія, історичність, суспільство, ескапізм.

Виникнення екзистенціалізму з духовної й соціально-політичної кризи західного суспільства логічно ставить перед ним проблему історії. Те, що історія не тотожна природній еволюції і є специфічним для людства способом буття в часі, стало ледь не аксіомою. Однак поняття історії потребує власної аналітики. Пропонує її М. Гайдеґґер, справедливо покладаючи, що сенс історичного буття слід прояснити. Той особливий час, в якому (або, точніше, яким) живе самосвідома людина, природно, пов'язаний з турботою: якщо людині нема про що турбуватись, нема до чого прагнути, нема чого остерігатись і нема за чим жалкувати – часу для неї нема також. Темпоральними межами людини є народження і смерть. Ні одне, ні інше безпосередньо для людського ества не дійсні – адже вони можуть бути пережитими. Тому буття її «розміщене» між народженням та смертю – але специфічно: ні народження, ні смерть ніколи не «зникають» з буття – людина завжди «народжена» й постійно «смертна», не кажучи вже про те, що її буття є від народження до смерті. Це буття сповнене «подіями», тим, що супутне їй буттю, пов'язане з ним. Сукупність подій у їхній «подієвості» не може стати предметом науки історії інакше, ніж ціною втрати їхньої «вкоріненості» у людському часі, пов'язаній з «турботою».

Якщо історію тлумачити як спосіб людського буття, то передовсім слід відмовитись від тлумачення «історичного» як «минулого». Справедливо кажуть, що неможливо відкинути своє минуле. Звідси – подвійний смисл «якості» минулого: воно, звичайно ж, належить і до «раннього часу», і – разом із тим – є тепер, подібно до античних руїн. Далі, історичне означає і «таке, що виникає»; воно передбачає деяке становлення (як «підйом», так і «утрату»). Окрім того, «історію» творять, визначаючи майбутнє в теперішньому. Так, у підсумку, історичне «пронизує» минуле, теперішнє й майбутнє – щоправда, з пріоритетом минулого. Зрозуміло, що ця «наскрізьчасовий» історичний зв'язок існує лише остільки, оскільки є суб'єкт подій. Примітно, наприклад, що

зібрані в музеї речі (щось безсумнівно «теперішнє») розглядаються водночас як «історичні предмети». Це означає, що «світу», в до якого ці предмети належали як «всередині-світу-суццю», більше немає.

Первинно історичним є *Dasein*; вторинно історичне – «у-світі-суццю». Вульгарне розуміння історичності зорієнтоване якраз на «вторинне». «Первинне» ж *Dasein* екзистує як у своїй основі часове. І це – суттєва характеристика його буття. *Dasein*, по суті, є «його історія», і його буття конституюється історичністю. Пов'язана з екзистенціалами страху й турботи, провини і смерті, «часовість» людського існування виявляється переживанням часу, забарвленим у трагічні емоційні тони. Для екзистенціалізму проблема історії постає з необхідністю як така, що сумірна людському існуванню, «екзистенційній» історії. Відповідно до цього філософ формулює вихідну позицію в розумінні історії: «Аналіз історичності буття людини прагне показати, що це суццю не тому «часове», що воно «стоїть в історії», але навпаки, що воно існує і може існувати історично, оскільки воно в основі свого буття часове» [17, 376]. Історія не може бути ні описом змін деяких об'єктів, ні описом послідовності переживань суб'єкта. Історія означає світові події в їхній сутнісній, екзистенційній єдності з людським буттям, тобто принципову координацію суб'єкта (історика, який переживає історичний процес і емоційно реагує на нього) й об'єкта (історичного процесу).

Можна, перефразовуючи М. Гайдеґґера, сказати, що історія – те, що вона означає для мене, неповторного й приреченого на смерть індивіда. Однак у пізніших творах філософ замінює суб'єктивістську концепцію історичності на релігійно-містичну – концепцію долі, фабули (*Geschick*), «долі буття» (*Seingeschick*). Так він, по суті, об'єднує гегелівське розуміння сенсу історії як детермінованого ідеєю процесу з к'єркеґорівським поняттям «вирішального моменту», який означає несподіваний, різкий поворот в існуванні, що відкриває єдність часового й вічності. Сенс історії – така думка М. Гайдеґґера – відкривається «мислителеві,

який екзистує» у вирішальну мить життя. Ця думка, близька певною мірою до ідеї «межової ситуації», постає при цьому як основа нового підходу до філософії історії: історичні епохи відрізняються одна від одної типом «одкровення буття». З цієї точки зору наша епоха – доба «завершення західної метафізики» і – водночас – доба крайнього регресу,¹ висловленого у «забутті буття» сучасною людиною, захопленою теорією інформації й історичним матеріалізмом, технологіями й комфортом. Цей регрес як сутність «метафізичної доби» і є фатум, доля західної культури, сутність якої – нігілізм.

Довіра до історичного прогресу до початку XX ст. перетворилась на стале надбання ліберальної свідомості. Тодішні соціально-філософські доктрини були різними варіантами відповідей на питання про суть гуманістичного плану історії. Сумніви (наприклад, у Ф. Ніцше) сприймалися як «белетристичні парадокси», що не мають жодного стосунку до поважної історичної науки [15, 290]. Упевненість в тому, що історія в кінцевому рахунку не може вимагати від особи чогось антигуманного, перетворилась майже на негласну догму. «Якщо людство неухильно прогресує, то можна спокійно полишити усіляке стремління, відмовитись од особистої відповідальності й байдикувати, надавши людству можливість вести нас до безмежного тріумфу. Саме так історія позбувається властивого їй драматизму, перетворюючись на подобу туристичної мандрівки» [11, 491-492], – писав Х. Ортега-і-Гассет.

Коли ж Перша світова війна спростувала штучні моделі історичного процесу, виявила, що усі вони були лише гуманістичними фікціями історії, тоді ліберальна інтелігенція відчула себе так, наче її позбавили світогляду. Ця війна вразила мислячого європейця не стільки масштабами жертв, скільки очевидною їхньою безглуздістю: вони не укладались в жодну з можливих конструкцій історичного виклику. Одним з найкращих кінематографічних втілень цього світоглядного зламу став ейзенштейнівський «Панцерник "Потьомкін"» (1925). Його незабутній розстріл на Одеських сходах – це і протокол масового винищення, і грандіозна метафора історичної негативності: страх, розгубленість, паніка, масова істерія – ось одна з можливих перспектив, які приховані для людства в історичному процесі.

1931 р. вийшла «Духовна ситуація часу» К. Ясперса, яка містила діагноз повоєнної масової свідомості. Це більш моторошною, ніж

сама війна, була легкість, з якою її забули, – безтурботно-цинічний стиль життя, що встановився в буржуазному й дрібнобуржуазному середовищі 20-х рр., той самий нігілізм (за М.Гайдеггером).² В історичному цинізмі й нігілізмі К. Ясперс вбачав неминучу розплату за некритичну довіру до історії. Війна та повоєнна криза не привели б людину до відчаю, якби минулі століття не привчили її до думки, що історія в кінцевому рахунку все облаштує якнайкраще. Тож минула світова війна була першою власне історичною подією: вперше за останні століття люди збагнули фундаментальну істину – історичному процесові немає до них ніякої справи, сам по собі він не містить жодних гарантій гуманності. Немає сенсу шукати в історії свого призначення, однак і «немає шляху в обхід світу, немає шляху в обхід історії, шлях пролягає лише через історію» [18, 280]. Історія – не спільне завдання, а спільна доля багатьох людей. Отже, історія зовсім не генерує людяності, а є лише випробуванням, в якому людяність перевіряється й гартується. Тоді «історія – це багато в чому боротьба за перетворення людини в людяність і перетворення людяності у щось органічно притаманне людині» [12, 105].

«Ми – жертви історії» [9, 94], – констатував Г. Марсель. Катастрофи Другої світової війни ще більше загострили парадоксальність буття. «... Ми занурені у страхітливую старість нашого століття. ... Всюди – люди, всюди людські крики, і страждання, і погрози. ... Історія – земля безплідна, верес на ній не проростає. А тим не менш сучасна людина обрала історію, вона не могла, не мала права від неї відвернутись. Та замість того, щоб підкорити її, вона з дня у день стає її рабом» [4, 436], – писав А. Камю.

Свідченням взаємопов'язаності кіномистецтва й філософії екзистенціалізму є жвавий інтерес, виявлений Ж.-П. Сартром до першого повнометражного фільму А. Тарковського «Іванове дитинство» (1962). «У radoщах цілої нації, що дорого заплатила за право продовжувати будівництво соціалізму, чорна діра – серед багатьох інших смерть дитини, смерть у ненависті та відчаї. Ніщо, навіть прийдешній комунізм, не окупить її. Нам показують тут, без посередників, колективну радість і цю особисту трагедію. Немає навіть матері, яка змогла б відчувати змішане почуття болю й гордості, втрата абсолютна. Людське суспільство йде до своєї мети, ті, що виживуть, досягнуть її, та цей маленький мрець, крихітний зародок, зметений історією, залишиться питанням, на яке немає відповіді. Його загибель нічого не змі-

¹ У цьому контексті варто пригадати позицію Ф. Ніцше, який переконував, що європейця його часів уже незрівнянно нижчий за своєю цінністю від, скажімо, європейця доби Ренесансу – отже філософ не вбачав у розвиткові людства висхідної лінії, бо практика засвідчує, що людство аж ніяк не розвивається у напрямі кращого.

² Цю епоху Б. Бертолуччі змальовує у тих епізодах драми «Останній імператор» (1987), що присвячені молодим рокам Пу І – останнього китайського правителя, який невдовзі сам стане гвинтиком Історії.

нює, але змушує нас побачити навколишній світ у новому світлі. Історія трагічна. ... «Іванове дитинство» мимохіть нагадує нам про це. Помирає дитина. І це стає майже хеппі-ендом, бо ж вона не змогла б вижити. Мені видається, що у відомому сенсі автор, дуже молодий чоловік, хотів розповісти про себе й своє покоління. Не тому, що вони мертві, ці горді й суворі першопрохідці, а тому, що їхнє дитинство було скалічене війною та її наслідками» [16, 455-456]. Таким чином, Ж.-П. Сартр виразно розгледів у фільмі молодого радянського режисера саме екзистенційні мотиви, звертаючись до головного редактора італійської «Уніта» М. Алікати з апологією фільму А. Тарковського через критику, яка випала на нього з боку італійських комуністів.

Пік популярності екзистенціалізму припав на 1940-1960-і рр., коли він набув політизованого характеру. Якщо у роках 20-х західне суспільство було схожим «на невротика, який робить усе можливе, аби згладити, витіснити усвідомлення пережитої душевної травми» [15, 291], то на початку 1960-х рр., які й постають темпоральними рамками предмета нашої статті, ситуація повторилась: інтелектуальна винахідливість була спрямована на те, щоб позбутись необхідності історичного самозвітування. Кінематограф чутливо відреагував на це майже «буквальне» повторення «ситуації часу». Через 34 роки після Ейзенштейнового шедевр у фільмі А. Рене «Хіросімо, кохання моє» (1959) світ, затьмарений загрозою тотальної війни, постане як велетенська подоба Одеських сходів, яка не має видимого кінця, бо світ мислиться наче пауза між смертельними залпами; М. Антоніоні стане співцем некомунікабельності – нової хвороби західної буржуазії (тетралогія «Пригода» – «Ніч» – «Затьмарення» – «Червона пустеля», 1959 – 1964); Ф. Фелліні виголосить вирок «солодкому життю» нової еліти, яка хоче забути («Солодке життя», 1960); П.-П. Пазоліні піддасть рефлексії духовний устрій представників різних верств нового суспільства (починаючи з «Аккаттоне» (1961) й – через «Теорему» (1968) – аж до «Салó» (1975)). Б. Бертолуччі 1964 р. неначе підсумує ідейні шукання своїх попередників і наступників скептичним висновком, що його промовить легковажна Джина у кінематографічній медитації «Перед революцією»: «Історія завжди одна й та сама – стара діва, черниця. Скільки років старій діві?» І в цьому сенсі, звичайно ж, «час не існує». Адже «Що ти можеш змінити? Неможливо змінити одну людину, не кажучи вже про людство!»

Екзистенціалізм в окремих своїх варіантах поставав доктриною стоїчної неучасті в історії – втечі, еміграції з раціонально пізнаваного історичного руху, неважливо як – чи в

активістській формі екстатичних дій, чи у вигляді неприєднання, квієтизму, саботажу або нехтування. В умовах окупації, коли монополією на формування соціально-політичних істин володіли нацисти, такі варіанти були цілком виправданими й навіть логічними, однак у повоєнні роки вони вже бачаться з позиції нашого часу такими, що не мають виправдання.

Тим не менш (таку інформацію наводить Е. Соловйов), коли 1945 р. до К. Ясперса приходить представник американських військ, щоб дізнатись його думку (як інтелігента, не заплямованого співпрацею з фашистами) з питанням про майбутнє Німеччини, то філософ каже, що зараз в країні немає сил, які могли б звалити на себе відповідальність за її майбутнє – й тому встановлення нового політичного порядку є правом та й навіть обов'язком американців, тобто людина, яка «зуміла не капітулювати перед Гітлером, дає типово капітулянтську відповідь, щойно доходить до власного політичного рішення: звичка до окупаційного режиму, до того, що національна політика є чужою справою, висловила у цьому випадку цілком виразно. І найстрашніше полягало в тому, що послідовне екзистенціалістське вчення Ясперса справді віддзеркалювало настрої багатьох чесних інтелігентів, що жили інерцією підпільного існування й спирались на філософію історичного саботажу» [15, 333]. Достеменно відомо також, що під час референдуму 1945 р. Ж.-П. Сартр схвалив запропоновану комуністами конституцію, але відмовився голосувати за неї, оскільки, на його думку, головним було не діяти, а означити особистісне ставлення до подій.

Такий своєрідний історичний ескапізм постає предметом рефлексії у фільмі Б. Бертолуччі «Стратегія павука» (1969), знятому за мотивами «Теми зрадника й героя» Х.-Л. Борхеса. Режисер критично «переосмислює концепцію героїчного» [5, 190] й спростовує псевдолегендарність одного з учасників руху Опору, котрого вбили за зраду його ж товариші, які потім зробили з нього героя і спорудили йому пам'ятник – щоб він міг бути символом мужності для нащадків. Відвідавши місто, де колись убили його батька, Атос Маньяні дізнається, що той, кого він змалку вважав взірцем сміливості й безкомпромісності, фактично постійно зраджував свої ідеали й сповістив карабінерів про те, що готується замах на Муссоліні під час урочистої церемонії відкриття оперного театру. У містечку Тара відкрито меморіал Атоса-старшого – так підтримується фальшива легенда самими сподвижниками псевдогероя, які його викрили й убили. Тепер вони сумно несуть тягар колективної провини. А після з'ясування істини Атос хоче залишити містечко, але не може: у фінальній сцені Ма-

ньяні-син стоїть на краю платформи залізничної станції, де рейки давно заросли траву. «З оголошень гучномовця стає відомо, що потяг до Мілана запізнюється на все зростаюче число хвилин. Минуле, наче павук, затягує у свою павутину – і Атос вже не може вибратись назад, відмовитись від добровільно прийнятої ролі у спектаклі з назвою «Історія». Він був схильний до гри у зрадника, що вдавав із себе героя. Маньяні-син визнавав «лише теперішнє» і вважав, що «несе в самому собі Історію» (відповідно до повторюваної ним фрази Сартра³), але став жертвою «стратегії павука», заручником минулого» [8, 299]. Отже, сучасний європейець, як впливає з картини, потрапив у трагічну ситуацію: не лише майбутнє, але й минуле для нього раптом виявилось сповненим проблем. Спробувавши з'ясувати своє становище, європейець розчарувався, причому не стільки теперішнім і майбутнім, скільки власне минулим. Річ у тім, що «європейець довго вважав себе спадкоємцем блискучого минулого, на ренту від якого він сподівався жити» [3, 21], а минуле, як виявляється із ситуації фільму Б. Бертолуччі, «засмоктує» людину, вибиваючи у неї ґрунт (в тому числі й світоглядний) з-під ніг.

Неможливо не побачити, що саме така доля випала й на долю тих німців, які не вели жодної боротьби з гітлеризмом, але відмовлялися від співпраці з ним, як, приміром, К. Ясперс. В його «Духовній ситуації часу» фашизм згадується лише у вигляді декількох критичних реплік й розглядається як одне з побічних явищ у процесі виродження буржуазно-демократичних псевдоцінностей та інституцій в інституції конформістські. Тому філософ виявляється недалекоглядним у ставленні до того реального руху, що став наслідком висміяного ним порядку. А Ж.-П. Сартр у п'єсі «Бранці Альтони» виводить пам'ятний образ будинку-фортеці родини аристократів фон Герлахів, які намагаються відмежуватись від століття стінами будинку, але у них зі століттям спільний злочин – фашизм, вони підштовхнули до влади й озброїли Гітлера – бо їм це було вигідно, вони віддали свої родові обійстя під табори смерті – бо не хотіли сваритися з замовниками, вони постачали нацистам відбійних катів – бо виховали власних дітей у душі ненависті до всього чужородного, і ті стали

³ Припускаємо, що критик, посилаючись на Ж.-П. Сартра, має на увазі таку його сентенцію: «Якщо людські суспільства історичні, то не просто тому, що мали минуле, а тому, що знову беруть його, обертаючи в пам'ятник. ... Теперішній проект вирішує, чи означений період минулого становить неперервність із теперішнім, а чи просто є фрагментом, з якого виникають і який віддаляється. Отже, історія людства має бути закінченою, щоб та або та подія, скажімо, штурм Бастилії, набула остаточного значення, ... значення суспільного минулого постійно «в стадії визначення». Так само як і суспільства, людина має минуле як «пам'ятники» і в стадії визначення. Саме це постійне ставлення минулого під сумнів дуже рано відчули мудреці й саме його висловили грецькі трапїки, скажімо, оцим прислів'ям, що трапляється в усіх їхніх п'єсах: «Хто ще не вмер, того годі назвати щасливим». Постійна історизація для-себе – це постійне утвердження його свободи» [14, 683 – 684].

«принцями» промислових династій, яким справді все дозволено; фашизм пустив у хід ура-патріотизм, містику раси й культ насильства, але ж це все так і залишилося б вибриком очумілих, тупих, невчених, сірих розбійників, якби рурські й гамбурзькі фон Герлахи не підперли їх економічною силою своїх концернів. Тому ми вважаємо Сартрів аналіз механізмів маніпулювання масами й дослідження реальних чинників для його перемоги більш глибокими, ніж це зроблено у німецького філософа.

Точно так само ми можемо провести вододіл між «Бранцями Альтони» (1964) у постановці В. Де Сікі і «Загибеллю богів» (1969) в режисурі Л. Вісконті, але вже з точки зору значимості для історії кіномистецтва: тоді як перший фільм бачиться нам добротною екранізацією п'єси Ж.-П. Сартра, яка більш-менш вдало (за допомогою цілої когорти видатних європейських акторів) відтворює дух і головні ідейні «послання» першоджерела, то друга картина, знята за оригінальним сценарієм, тлумачить фашизм як неймовірний, але законний декадентський міф в координатах новітньої історії, і виходить на такі простори узагальнення долі людини в ніцшеанській ситуації «сутінків богів», яких просто не зміг досягти В. де Сіка, обмежений камерно-театральною естетикою. Погоджуємося з думкою Л. Муратова про те, що «підмінивши інтелектуальну драму драмою ситуацій, аналітичність розгляду проблеми – неглибокою публіцистичністю тлумачення, автори «Бранців Альтони» логічно прийшли до того, що фільм, який мав стати глибоким антифашистським твором, прозвучав лише як трагічний реквієм за родиною, яка гине»⁴ [10, 111].

Л. Вісконті у родинній історії промисловців фон Ашенбахів робить ті самі висновки, що і Ж.-П. Сартр у «Бранцях Альтони»: руйнування родинного укладу, гниття моральних норм, падіння старих ідеалів; в режисерському тлумаченні та порожнеча, де «бог помер», є благодатним ґрунтом для зародження ідеології людини, яка виправдовується так званім «людським призначенням» – а звідси і всюдозволеність засобів. «Ніколи ще у новітній історії злочин не було так легко вчинити й уникнути кари, як у цей період. Держава охоче вдавалась до злочинів, а зі свідомості її громадян наче зовсім вивітрились ті моральні закони й принципи, що їх вироблено протягом віків цивілізації» [1, 26]. Постановник фільму перетворює історію злочинних пристрастей тих, хто хотів би вважати себе елітою суспільства, у

⁴ На нашу думку, постановникові та його співавторові сценарію Ч. Дзаваттіні – одному з батьків екранного неореалізму у повсякденному кіно Італії – забракло «аналітичності», хоч і постав фільм як екранізація великої аналітичної п'єси Ж.-П. Сартра, до того ж у фільмі є декілька інсценізацій Б. Брехта – також своєрідного «аналітика» політики й моралі і зовсім не ситуаціоніста; усе це свідчило про певну вузькість неореалістичного мистецтва у спробах втілення гуманістичних концепцій на новому зламі історії.

справжню трагічну фреску з майже античним напруженням усього, що відбувається. Однак у новітній ситуації боги повалені або давно померли, тому навіть архетипний Софоклів мотив інцесту між сином і матір'ю, який мав міфологічний вимір у трагедії про Едіпа, у Л. Вісконті набуває характеру примітивного заміщенні прихованих інстинктів Мартіна фон Ашенбаха, який рветься до влади, цієї «білявої бестії», що її, у свою чергу, спокушає диявол в образі есесівського офіцера фон Ашенбаха (тут перегук і з темою роздвоєння особистості, і з Ж.-П. Сартром, у якого Франц постає такою самою «білявою бестією» нацизму [2, 660], а від З. Фрейда у «Загибелі богів» присутня сцена інцесту Мартіна й Софі [1, 131], – Л. Вісконті робить це «навмисно, щоб вразити глядача самим фактом наро-

дження нацизму як дебіла, як монстра» [13, 147]). Отже, у назві стрічки «... йдеться про «сутінки», про «падіння», про «загибель» богів, тобто про крах вірувань, про падіння основ традиційного ставлення до світу й людини, про спростування моральних принципів, що складались віками» [7, 90]. І тоді режисер робить узагальнюючий висновок: «Нацизм, як і фашизм, за самою своєю природою не здатен до подальшого розвитку, не може стати ступенем якоїсь іншої суспільно-економічної формації, крім прямо протилежної, тобто неунікно веде до соціалістичної революції» [13, 146].

Очевидним тому бачиться зв'язок між історіософською проблематикою та проблемою революції як однієї з можливостей протистояти несправедливостям суспільного устрою й нелогічностям історичного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бадалукко Н., Медиоли Э., Висконти Л.* Гибель богов. Синопис / Никола Бадалукко, Энрико Медиоли, Лукино Висконти; [пер. с ит. О.Боброва] // Висконти о Висконти. Сборник. – М.: Радуга, 1990. – С. 25–57.
2. *Великовский С.И.* Путь Сартра-драматурга / С.И.Великовский // Сартр Ж.-П. Пьесы / Жан-Поль Сартр. – М.: Искусство, 1967. – С. 589–670.
3. *Зыкова А.Б.* Учение о человеке в философии Х.Ортеги-и-Гассета: Критический очерк / А.Б.Зыкова. – М.: Наука, 1978. – 160 с.
4. *Камю А.* Прометей в аду / Альбер Камю; [пер. с фр. Н.Галь]. – Х.: Фолио, 1998. – (Сочинения: в 5 т. / Альбер Камю; т.3). – С. 435–437.
5. *Капельгородська Н.М.* Людина в сучасному буржуазному кіно / Н.М.Капельгородська. – К.: Наукова думка, 1975. – 248 с.
6. *Капралов Г.А.* Человек и миф: Эволюция героя западного кино (1965 – 1980) / Г.А.Капралов. – М.: Искусство, 1984. – 397 с.
7. *Козлов Л.* Кинематограф Висконти / Л.К.Козлов // Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. и авт. коммент. Л.К.Козлов. – М.: Искусство, 1986. – С. 57–106.
8. *Кудрявцев С.* 500 фильмов / С.В.Кудрявцев. – М.: СП «ИКПА» – «Видео-Асс», 1991. – 384 с.
9. *Марсель Г.* Опыт конкретной философии / Габриэль Марсель; [пер. с фр. В.П.Большаков и В.П.Визгин]. – М.: Республика, 2004. – 224 с. – (Мыслители XX века).
10. *Муратов Л.* Итальянский экран: Антивоенная и антифашистская тема / Л.Г.Муратов. – Л.: Искусство, 1971. – 128 с.
11. *Ортега-и-Гассет Х.* Человек и люди / Хосе Ортега-и-Гассет; [пер. с исп. А.Б.Матвеев] // Избранные труды / Хосе Ортега-и-Гассет / Сост., предисл. и общ. ред. А.М.Руткевич. – М.: Весь Мир, 2006. – С. 480–698.
12. *Петрушенко В.Л.* Иов, или О человеческом самостоянии (исследования, эссе, размышления) / В.Л.Петрушенко. – Львів: Новий світ, 2000. – 2008. – 340 с.
13. *Ронкорони С.* Гибель богов. Диалог с автором / Стефано Ронкорони; [пер. с ит. О.Боброва] // Висконти о Висконти. Сборник. – М.: Радуга, 1990. – С. 139–155.
14. *Сартр Ж.-П.* Буття і Ніщо. Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр; [пер. з фр. В.Лях, П.Таращук]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 854 с.
15. *Соловьёв Э.Ю.* Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры / Э.Ю.Соловьёв. – М.: Политиздат, 1991. – 432 с.
16. *Фрейлих С.И.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С.И.Фрейлих. – М.: Академический Проект: Альма Матер, 2005. – 512 с. – («Gaudeamus»).
17. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В.В.Бибихин]. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
18. *Ясперс К.* Истоки истории и её цель / Карл Ясперс; [пер. с нем. М.И.Левина] // Смысл и назначение истории / Карл Ясперс / Сост. М.И.Левина, П.П.Гайденко. – М.: Республика, 1994. – (Мыслители XX века). – С. 28–287.

Стаття надійшла до редакції 15.04.2011 р.