

## ДОСВІД «СМЕРТІ ЛЮДИНИ» У СВДЧЕННЯХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КІНО (М. ГАНЕКЕ)

Мета статті – розгортання філософії «смерть людини» у кіноматографі М. Ганеке. Така постановка завдання обумовлена розумінням мистецтва як ґрунту філософії, що певною мірою проголошує вже Ніцше. Мистецтво надає такі засоби відношення до істини, які позбавлені жорсткої концептуалізації і працюють при оперті на свободу як автора, так і реципієнта, що є характерним для неklasичного типу філософії. У ХХ–ХХІ столітті особлива турбота – усунення суб'єктивістських надмірних теоретизувань. При збереженні уваги до досвіду свідомості свій варіант уваги до дійсного смислу надає феноменологія з її установкою на редукцію надлишкових конструкцій та виявленням лику й голосу інтенціональної предметності. Якщо словесні мистецтва неодмінно тяжіють до вербалізованого судження, то кіно надає можливості цілісного візуального, слухового й смислового (логосного) сприймання. Новизна обумовлена таким підходом, коли звернення до кіно здійснюється в інтересах філософії: ми отримуємо можливість виходу в розширений досвід, уникаючи словесної транскрипції. Це надає можливості для здійснення філософської установки на критичне мислення у кантівському сенсі розуміння первинних засад, невидимих у буденній повсякденності. Ганеке вибудовує своє кіно як відкрите запитання без прямої відповіді, що має метою збудження розуму й свідомості глядача. Дієвим агентом розгортання подій постає моральний вимір особистісного життя – за Ганеке саме у цьому можна бачити основи людського буття, адже недовірність морально-етичного виміру усуває людське в людині, що й стає тотожним смерті. Зацікавленість Ганеке істиною і суперечністю реалізуються як радикальне запитання щодо засад цивілізації, яке загострюється тоді, коли звичний порядок життя знищений і система цінностей не працює. Всупереч технократичним варіантам Надлюдина як постлюдина філософське кіно Ганеке повертає значущість особистісно-екзистенціальних етичних практик, які передбачають критико-аналітичне осмислення засад власного існування.

**Ключові слова:** Ганеке, Ніцше, «смерть людини», Надлюдина, постлюдина, переоцінка цінностей, вина, совість.

Доля людини – або проблема людини – лейтмотив світової філософії, фокус і теоретичної філософії, і соціально-антропологічних практик. Ніцше відкрито проголошує проблематизацію теми людини, що було експліковано у різноманітних дискурсах: соціоморфний варіант наданий у марксизмі, теоретико-метафізичне обґрунтування дегуманізації здійснює М. Гайдеггер, трактування дегуманізації на матеріалі мистецтва в подальшому було розгорнуто Х. Ортегою-і-Гассетом, слова М. Фуко про зникнення людини ініціюють оформлення філософії «смерть людини» та викликають інтерпретативні практики з розкриття достовірного сенсу цієї філософії.

Перше, що слід зазначити, це той специфічний зміст, що виявляє іменування названої проблеми філософемою – не гублячи смислу, закріпленого аристотелевим вживанням слова «філософема» як умовиводу, що систематично доводиться [Аристотель, 1978, с. 525], у сучасному вживанні акцентуований зміст, експлікований Гегелем: філософемою є така форма думки, що філософський зміст подає в нефілософській формі [Гегель, 1994, с. 130–131], тобто у філософемі задіяні не тільки понятійні засоби висловлювання, але й метафорично-образна мова. Гегель говорить про форму міфу, який не є чистою думкою, і саме такий спосіб існування філософії стає характерним для ХХ–ХХІ століть, з тим уточненням, що й міф втрачає чисту форму – сучасна міфологія домінантно авторська, вона існує у формі художніх образів.

Це привертає увагу філософів до мистецтва, яке починає виконувати роль емпіричної бази для філософії, тобто того ґрунту, з якого можливе здійснення філософського акту.

Проблематика емпіричної бази філософських концепцій завжди була «хворобливо-слабким» місцем, ускладнюючи випробовування на істину філософських роздумів. Виразно-експліковано вона постала у епоху Нового часу, коли саме наука була визнана зразковою формою знання, у цьому разі філософський дискурс розгортається як обґрунтування можливостей достовірного й виправданого пізнання. Але попередники екзистенціалізму в ХІХ столітті (С. К'єркегор і Ф. Достоевський, деякою мірою Ф. Ніцше) засвідчують іншу засаду філософії – *життя одиначної індивідуальності*, що є експлікацією християнської проблематики спасіння, і це виявляє інший варіант емпіричної бази філософії – мистецтво, яке з часів романтиків активно вводиться у простір філософії. Мистецтво постає засобом розширення досвіду, засвідчуючи можливості інших світів, принаймні – інших вимірів світу. Міхаель Ганеке, якому присвячене це дослідження, у своєму інтерв'ю посилається на Т. Адорно, висловлюючи свій погляд на мистецтво, яке для нього є чаклуванням без брехні, що це правда, і далі задає питання: «Чому я такий щасливий при зустрічі з витвором мистецтва?» Відповідь показова: «У часи, коли більше не існує Бога, лишається бажання не те, щоб раю, але іншого світу» (відеоінтерв'ю). Тому мистецтво постає засобом виходу за межі повсякденного досвіду виживання і сприяє входженню у реальне життя філософії.

Водночас виявляється така форма випробовування на істину як свідчення: якщо філософія при оперті на науку розгортається як обґрунтування, доведення й пояснення, то специфіка свідчення, за П. Рікером, «полягає в тому, що твердження про реальність невіддільне від самопозначення суб'єкта, що свідчить, становить з ним єдине ціле» [Рікер, 2004, с. 227], отже змістовність факту занурена в особистісну присутність, чим усувається відсторонена раціональність і примусовість, однозначна дидактичність. Це й є простір свободи мистецтва, і як будь-яка свобода вона містить безмежні можливості поруч із безмежними небезпеками. Сучасне мистецтво може розглядатися як безмежна вакханалія свободи. І це не є аксіологічним твердженням засудження, це лише фіксація специфічної дієвості мистецтва, яке захоплює реципієнта у створений автором простір, що добувається при сприйманні у відповідності особистісного досвіду. Особлива дієвість безпосередньої присутності виникає на ґрунті кіно, це створює нові можливості й для філософії – думка виходить за звичні межі академічного трактату та реалізує себе у вигляді фільму. Саме таке кіно характерне для М. Ганеке, австрійського кінорежисера та філософа не тільки за освітою, але й за способом постановки проблем.

Враховуючи нові можливості філософствування, які надає кіно у якості емпіричної бази для філософії, у статті ставиться *мета* експлікувати зміст філософемі «смерть людини» у творчості М. Ганеке. Це завдання містить декілька рівнів розкриття. По-перше, окреслення того сенсу, на засадах якого шокуючий вислів набуває осмисленої достовірності, що передбачає звернення до ідейного спадку Ф. Ніцше, М. Гайдеггера, М. Фуко; водночас необхідним бачиться врахування християнського підґрунтя європейської ментальності. По-друге, виявлення й обґрунтування нових можливостей для шляхів сучасної філософії, які відкриваються при зверненні до кіномистецтва – певною мірою це постає методологічною складовою дослідження. І третій, завершальний пункт міркувань – розгляд ідейного змісту фільмів М. Ганеке як певного досвіду філософствування.

Сучасна інтелектуальна ситуація набула оформлення при оперті на творчий спадок Ф. Ніцше, який став первинно-вихідним ґрунтом для вибудовування філософського дискурсу неklasичного типу. Думка, що орієнтується на дисципліну філософських роздумів, неодмінно тримає в полі уваги вимогу достовірності й очевидності, причому слід зазначити, що ані логіко-інтелектуальні процедури доведеності та обґрунтованості, ані результативність і ефективність практичного використання не вичерпують цієї проблеми. Думка Ф. Ніцше не відповідає новоевропейській традиції розведення шляхів раціоналізму

та емпіризму, яку «зламав» вже І. Кант, радикально обернувши проблематику першого начала у виміри суб'єктивності, коли первинні принципи, що не виводяться й не доводяться, апріорно належать суб'єкту. Якщо докантівська новоєвропейська філософія старанно очищує думку від антропоморфних домішків, то для ХХ століття визнання присутності людини в інтелектуально-ідейних побудовах стає загальноновизнаним принципом.

Проблема постає в іншому вимірі – як «потрапити» в це перше, яке не може стати предметом? Одним з варіантів розгляду цього питання є аналітика феномену віри [Лімонченко, 2014а, с. 320–352]. Ніцше натомість переносить питання перших начал філософії як міркування за елініським типом (втільненням такої думки для Ніцше є Сократ) на ґрунт грецького мистецтва. Тематика першої його великої книги («Народження трагедії з духу музики») набагато ширша філологічного змісту – йдеться про трагедію не як літературний жанр, але як первинну засаду життя, яке у своїй оголеності нестерпне та потребує дзеркального щита Персея, що й надає наука, але робить це за рахунок втечі від життя. Цей текст вважають вступом до філософії Ніцше, у ньому він наводить свій варіант проблематизації стосунків між істиною і мистецтвом: інтуїтивне сприйняття світу має метафоричну (естетичну) природу та є більш фундаментальним, ніж концептуальне наукове мислення й мова; поняття – це зношені метафори, жорсткі через їх багаторазове використання, і тому вони переважно позбавлені чуттєвої сили, яку зберігає інтуїція [Daniels, 2013, pp. 156–66]. Звернення до «Народження трагедії» в наші дні підкреслює такий вимір філософії, який можна назвати лікувальним, розраджуючим, катарсичним [Allison, 2001; Daniels, 2013; Babich, 2016]. Певною мірою Ніцше продовжує традицію Боеція дивитись на філософію як розраду для людини, але радикалізує її, що підкреслює Д. Еллісон: метакритика вірувань, цінностей, установок має смисл радісного долання самого себе, рішучість мандрів за власні межі [Allison, 2001, p. 177], і здійснюється це як звільнення від рабства минулого, від його гіркот [Allison, 2001, p. 178]. Цим вводиться проблематика Надлюдини. Забігаючи вперед, слід зазначити, що у Ніцше філософема «смерть людини» має оптимістично-стверджувальний, а не руйнівний характер, на що виразно вказує ніцшев Заратустра: «Велич людини в тому, що вона міст, а не мета, і любити людину можна тільки за те, що вона – перехід і загибель» [Ніцше, 1993, с. 13].

Якщо «Народження трагедії» переводить промінь уваги на мистецтво як ґрунт філософії, але зберігає критико-аналітичну форму історико-культурологічного трактату (хоча поняттям, якими схоплюються первинні засади, вже повернена метафоричність і образність), то текст «Так казав Заратустра» може розглядатись як здійснення філософського акту у формі мистецтва – Ніцше пише філософський роман, у якому задані вектори до всіх майбутніх праць. У світлі тематики цієї розвідки найбільш значущою є ідея Надлюдини, яка у подальшому була проінтерпретована в самих різноманітних варіантах і не перестає бути живильним джерелом думки. Звернення до «Так казав Заратустра» можна знайти й у історико-політичному аспекті при аналізі нігілізму [Tongerren, 2018], і при розробці ідей трансгуманізму [Sorgner, 2009; Loeb, 2017; Tuncel, 2017], і у сфері екологічних досліджень, що стосуються геолого-кліматичних змін [Cohen, Colebrook & Miller, 2016], і при обґрунтуванні пруденціальності елітарного влаштування суспільства [Ben-Zvi, 2017].

Серед сучасних розробок ідеї Надлюдини можна розрізнити два типи: такі, що розробляють цю ідею у технократичному ключі та акцентують смисл *постлюдського* як стану, що отримується за допомогою наукових технологій, і такі, що ставлять питання Надлюдини на етичний ґрунт, у такий спосіб підкреслюючи особистісну свободу й відповідальність. Перший тип широко представлений в ідеях трансгуманізму, які бурхливо обговорюються у сучасному інтелектуальному просторі; у контексті статті відзначимо ті, що вводять у коло дискусій ідеї Ф. Ніцше: новий імпульс, заданий статтю С. Соргнера, який всупереч Бострому стверджує, що концепція постлюдини має багато спільного з концепцією Надлюдини Ніцше на фундаментальному рівні [Sorgner, 2009, pp. 29–30]. У відповідь на статтю виходить збірка «Ніцше і трансгуманізм: попередник чи ворог?»

Обґрунтовано-зваженою зазначимо позицію Б. Бабич, яка переводить обговорення на філософський ґрунт і стверджує, що трансгуманістична модель не стільки удосконалює людину, скільки усуває її, приводить до нівелювання людського [Babich, 2017, p. 114]. Тобто трактування Надлюдина як *пост*людини має своїм непроговореним контекстом смерть людини: якщо у Надлюдині неодмінно проступає християнський контекст теозису, набуття божественної подоби завдяки власній рішучості людини жити за іншими принципами, то відкриття того, що Бог помер, позбавляє людину цієї можливості. Усвідомлення цієї події усуває з людського життя надійний ґрунт, і це приводить до кардинально відмінних установок: або вся відповідальність перекладається на людину – звідси різноманітні варіанти нігілізму й активізму, або проголошується долання філософії суб'єкта, коли він перестає бути конституюючим агентом, визначальним стає соціум, буття, структура, дискурс тощо. У контексті відходу від рефлексивної філософії суб'єкта М. Фуко говорить про зникнення людини, Ж. Дельоз експлікує вказаний Фуко зв'язок смерті Бога й смерті людини: у секулярній автономії людини від Бога вже міститься смерть людини. Питання «Де людина може знайти гаранта своєї ідентичності у відсутності Бога?» [Дельоз, 2019] звучить як академічний варіант збентеженого виклику «Якщо Бога немає, то який я після цього штабс-капітан?» (Ф. Достоєвський, «Біси»). Показово, що в контексті постлюдського як ситуації подолання обмежених людських можливостей мова про моральну досконалість не йде, на що й вказує Ю. Габермас.

Зв'язок ідей Ніцше і трансгуманізму гідний детального осмислення, що ми плануємо виконати у наступних наших розвідках, для теми ж запропонованої статті принциповим є підкреслення Ю. Габермасом відмінності між вибором генетичного складу для дітей та їх вихованням саме у вимірі моралі [Габермас, 2002, с. 24–25]. Це, на наш погляд, створює можливість розгляду ідеї надлюдського в етичному вимірі, що ми позначили як другий тип, і саме цей варіант представлений у творчості М. Ганеке, але перед цим окреслимо відповідні методологічні засади.

Як вказувалося раніше, для філософських роздумів характерне усвідомлення способу постановки питання – некоронованим королем філософії, за характеристикою Г. Арндт, М. Гайдеггера робить те, що в усіх питаннях він виявляє спосіб їх постановки: так, і слова Ніцше «Бог помер», і питання нігілізму, і кінець метафізики стосуються шляхів для мислення, яке гідне бути мисленням тоді, коли знаходить можливості бути радикально відкритим, бути не таким, що встановлює предметність, але таким, що підготовлює *присутність* предметності, що є пробудженням людини до можливості, лик якої темний, а прихід не гарантований [Хайдеггер, 2008], а отже ставить питання у зв'язок з долею людини. Як говорить Б. Бабич, Фуко «гайдеггерівським голосом» проговорює слова Ніцше про смерть Бога, які й постають як смерть людини [Babich, 2009, pp. 35–36], тобто Фуко не слідує генеалогії Ніцше напряду [Babich, 2009, p. 19], а зв'язує Ніцше і Гайдеггера, завдяки чому його ідеї отримують характер «філософського шока» [Babich, 2009, p. 25]. Далі вона говорить, що позиція споглядача, що підглядає за всім (парафраз всезнаючого Бога), є непристойною, і нам лишається не просто шукати, а лише шукати [Babich, 2009, p. 25]. Філософія полишає шляхи однозначної логіки наукового трактату й виходить у простір мистецтва, загострюючи постановку питань тим, що заспокоїлива відповідь не пропонується.

При детальному розгляді нігілізму Ван Тонгерен підкреслює його епістемологічний аспект, зазначаючи такий мотив нігілізму, як звільнення від авторитету [Tongeren, 2018, p. 7] і життя у відсутності істини щодо абсолютного буття речей [Tongeren, 2018, p. 98]. На думку Тонгерена, досвід такого буття висловлюється мистецтвом (він говорить про літературу) краще, ніж філософією [Tongeren, 2018, p. 191]. Це дещо змінює статус мистецтва, яке розглядається як естетичний досвід у кантівському смислі, що прочитується з «Критики чистого розуму» та наявний вже у Баумгартена. У ХХ–ХХІ столітті особлива увага надається розробкам такого досвіду свідомості, який при збереженні уваги до суб'єктивності був би позбавлений



суб'єктивістських надмірних теоретизувань, що здійснюється феноменологією з її інтенцією на чистий смисл речі: необхідно побачити й почути те, на що дивишся і що чуєш без упереджено-надбудованих суджень. Це можна побачити у біблійному принципі: «Йди і дивись» [Лімонченко, 2014а, с. 389]. У словесних мистецтвах важко позбавитись судження, кіно повертає цілісність візуальному, слуховому й смислово (логосному) сприйманню. Не виключені можливості ідеолого-маніпулятивного кіно, але воно може бути дієвим при оперті на безпосередній досвід глядача. Повернення уваги до феноменології як засобу осмислення феномену кіно засвідчено в номері журналу, присвяченого феноменології [Ferencz-Flatz & Hanich, 2016], але можливий деякий зсув завдання – не кіно вивчати засобами феноменології, а зробити кіно знаряддям філософського акту, що ми намагаємось зробити. Тобто розмова про кіно здійснюється в інтересах філософії, а саме – занурюючи глядача у специфічний досвід мислення, який надає кіно, уникаючи словесної транскрипції проблем. М. Ганеке говорить про цинізм розважального мистецтва, оскільки воно позбавляє глядача свободи думки [Amaro, 2019]. Ганеке у своїх інтерв'ю досить послідовно відстоює право на постановку запитання без прямої відповіді, що вважає засобом розширення досвіду. У цьому він слідує філософській традиції домінування запитання над відповіддю й виходу на граничну межу. К. Уїтлі підкреслює, що фільми Ганеке надають глядачу значну свободу, водночас накладаючи тягар відповідальності [Wheatley, 2009, р. 156]. Для Ганеке неприпустимою є ситуація відключення розуму й свідомості [Михаэль Ханеке, 2001], і тому кіно має причиняти неприємність, не давати можливості спокійно заснути – у цьому він прямий спадкоємець Сократа, афінського овода: турбувати, причиняти неспокій – це те, що лишається нам [Михаэль Ханеке, 2005а].

Отже, перше, що робить кіно ґрунтом філософії – це цілісне входження у специфічний досвід, відмінний від буденної емпірії навіть тоді, коли він стосується звичайного життя звичайної людини, як це ми маємо у випадку фільмів М. Ганеке. Водночас суттєво, що кіно здатне зробити очевидними ті характеристики людського досвіду, які емпірично не сприймаються. У цьому плані показовим є фільм «Приховане», сама драматична дія у якому розгортається як дія совісті, яка завжди прихована. Ситуація, у якій опинився Даниель Отей, на видимому рівні постає як така, що містить елементи детективу: відео-плівки й листи, що він отримує, стосуються подій його життя у дитинстві та первинно сприймаються дією певної людини, але в подальшому ця версія відпадає і ми лишаємось без достовірної відповіді. Єдино виправданий варіант – це визнання того, що головним агентом драматичних подій є совість Даниеля. Лишаючись на ґрунті буденного натуралізму, глядач може тлумачити дію у жанрі містичного фентезі, але Ганеке не схильний до цього, він усуває судження щодо реальності чисто у феноменологічному дусі та вводить нас у простір свідомості. Не суттєво, хто пробуджує спогади, просто засвідчується їхнє народження. Вчинок маленького хлопчика не підлягає соціальним аксіологічним судженням, але неможливо усунути смутне відчуття провини. Слова Даниеля про відсутність вини (до речі, його ніхто й не звинувачує) звучать у відповідь його власній совісті – він переконує себе, і кінець фільму змістовно-смысловий: він міцно затуляє шторами вікно, приймає снодійне та засинає. Ця дія викликає у пам'яті своєрідний панелірик сну від Мігеля Сервантеса: сон позбавляє страхів, надій, блаженств, турбот, але прозорливість мудреця примушує додати, що міцний сон дуже подібний до смерті. Як говорить сам Ганеке: «Всі ми приймаємо снодійне, як робить Даниель Отей, хоча воно може мати різні форми: це може бути алкоголь, стаканчик перед сном; це може бути снодійне або пожертвування коштів дітям у третьому світі. Але кожен з нас ховається під ковдрою з головою в надії, що нічні кошмари будуть не надто жахливі» [Михаэль Ханеке, 2005b]. Сучасний світ – це світ совісті, яку ми настирливо вкладаємо спати.

Моральний вимір людського існування не підлягає зовнішньому спогляданню, оскільки мотиви вчинків інших ми не можемо сприймати, а свої

мотиви сприймаємо інтроспективно, без розгорнутої у світі предметності. Мистецтвознавці одностайні щодо характеристики кіно Ганеке як кіно етичного [Wheatley, 2009; Ungureanu, 2014; Плахов, 2016], але вважаємо необхідним зазначити таку його особливість, як висловлене ним бажання відійти від соціально-психологічних пояснень, які заспокоюють глядача [Ханеке, 1999, с. 115], і це відповідає відкритості як фіналів його фільмів, так і факторів розгортання дії. Ганеке часто говорить, що його кіно антипсихологічне, ми б відзначили метафізичність його кіно, тобто виведення нашої свідомості за межі того, що має прозоро-наочне пояснення. Ганеке пропонує мотивовані чинники дії, але вони не вичерпують засад події, вони завжди неповні й недостатні – цей принцип проглядається в усіх його фільмах і непрозорість дії драгує. У цій невичерпаності причинами змісту події можна бачити повагу до глядача, обернення його очей у самого себе – Ганеке не називає Платона й Августина, але діє у відповідності до ідей, висловлених ними.

У фільмах Ганеке відсутня розповідь, яка б робила дію вичерпною та інформативною – дієвість його фільмів не в тому, *що* розповідається, але в можливих змінах глядача, і це є з давніх часів тим, на що спрямована філософія, і в чому вона споріднена з музикою. Згадуючи Аристотеля, можна говорити про філософію як гру на флейті [Лімонченко, 2014b], те, що фільм за своєю дією зближений з музичним твором, очевидно – і філософія, і музика, і кіно у своєму граничному завданні виводять у простір зустрічі з самим собою, про що говорить і сам Ганеке [Михаэль Ханеке, 2005a]. Але коли можливість такої зустрічі загублена, коли самосвідомість засинає, як це відбувається у Даніеля, то виникає ситуація відсутності людини як відповідального агента дії.

Людина, у якій голос совісті заморожений, стає чинником смерті – у Ганеке відсутня пряма оцінка дій як виразно негативних (виключення «Funny Games», нестерпних через легку грайливість наївності, з якою починається смерть). У всіх його фільмах присутня смерть (пряма смерть відсутня у «Піаністі», але аналітичній переоцінці в цьому фільмі підлягає високолоба класична культура, яка й постає як така, що не подає ознак життя). Найчастіше говорять про тематику насильства, яка загострена в сучасності, і сам Ганеке зазначає, що його дуже хвилює насильство у нашому світі, але при цьому він підкреслює багатовимірність насильства й часто говорить про тероризм ЗМІ: «Це диктатура з метою спрощення суспільства, зведення його до рівня дурнів» [Михаэль Ханеке, 2005b]. Доведене до своєї граничної межі насильство постає як смерть. Своєрідність тематики смерті у творчості Ганеке зазначимо, посилаючись на таке уточнення: він говорить не про смерть, а про зустріч зі смертю віч-на-віч, усуваючи сентиментальність [Абдуллаева, 2012]. З. Абдулаєва [Абдуллаева, 2012] називає Ганеке режисером-аутентистом: вона посилається на згадування у фільмі «Любов» Н. Арнокура, відомого своїми установками на аутентичне виконання барокової музики, але бути аутентистом – значить бути у пошуках первинно-справжнього. Можна згадати неодноразово висловлену Ганеке турботу про реальність [Михаэль Ханеке, 2001], що є гранично проблематичним питанням для філософського дискурсу, але не викликає запитань у буденності. Ганеке здійснює розкопки онтологічних (таких, що узасаднюють усе подальше) основ людського буття – цим ґрунтом проголошується морально-етичний вимір.

При тому, що Ганеке відкидає можливість прямої відповіді та віддає право на правду глядачу [Михаэль Ханеке, 2001], його не можна назвати релятивістом. Показове в цьому аспекті наведене у фільмі Іва Монмайо «Міхаель Г. Професія: режисер» визнання Ганеке, що його більше усього цікавлять істина й суперечність – як бачимо, він по-гегелівськи зводить їх воедино. Наше бажання зрозуміти те, про що йдеться, постійно натикається на непрозорі суперечності. І що характерно, відсутні не тільки раціональні пояснення, але й емоційні оцінки, внаслідок чого Ганеке часом звинувачують у холодності та мізантропії [Тессе, 2013], але більш достовірним бачиться те, що він намагається знайти максимально адекватну форму для часів заледеніння, що характерне для секулярного світу. Три перших фільми прийнято іменувати «трилогією заледеніння», але вся подальша

творчість Ганеке присвячена аналітиці моральної сфери, яка якщо й не відмирає зовсім, то поставлена під питання, оскільки підведена до межі, якою є для людини смерть. У цьому плані є показовим недооцінений фільм «Часи вовків», який пройшов майже не поміченим, можливо тому, що непроясненість дієвих струн сюжету в цьому фільмі доведена до межі (при тому, що тема апокаліпсису занурена у банально-буденні виміри), а можливо тому, що відкрита постановка питання етичних засад цивілізованого життя відлякує своєю радикальністю: звичний порядок життя знищений, система цінностей не працює, право на життя вимінюється на власну гідність, відсутні можливості зрозуміти події, що відбуваються – дівчинка, прагнучи якимось зорієнтуватись, пише листи батькові, який вбитий. Контекст проблематики наших розумів відразу підштовхує до обрисів ситуації, яку Ніцше позначає філософемою «Бог помер і ми самі вбили його». При тому, що Ганеке не схильний експлуатувати релігійну метафорику, готовність маленького хлопчика на жертву включає світло в кінці фільму (певною мірою буквально – домінантно кінематографічна картинка фільму темна), але про щасливий кінець говорити не приходиться – фінал гранично відкритий.

Останній на сьогодні фільм Ганеке так і названий «Нарру Енд», у якому на рівні буквального смислу ще можна говорити про щасливий кінець – самогубство старого глави родини не відбулося, але деградуючий стан сімейних відносин закреслює буквальний смисл, і епітет «щасливий» сприймається навіть не як іронія, але як жовчний сарказм. Смерть пронизує практично всі епізоди фільму – зйомка на айфон приймаючої смертельну дозу снодійного жінки (в подальшому з'ясовується, що це мама дівчинки, яка це знімає), далі йде смерть хом'ячка, смерть робітника на будівництві, наполегливе бажання смерті старого (три спроби самогубства й четверта в кінці фільму), його розповідь про дружину, якій він допоміг піти з життя, нарешті, настирливий спогад про птаха. При певній майстерності відсторонення можна сприйняти фільм як чорну комедію, що й роблять критики, але більш доречно говорити про жорстокий фарс зі саркастичним «хешпі ендом». Жорстока непереносимість життя ранніх фільмів Ганеке в «Хешпі-енд» не демонструється відверто, але якщо в перших фільмах присутня пристрась і безпосередність зла у виконанні юних, то в останньому фільмі Ганеке світ холодний і беземоційний – це холод руху до кінця й незрозуміло, як це змінити.

Порядок сучасного життя можна назвати іграми зі смертю, яка для людини цивілізованого світу часто втрачає реальність, стає телевізійною картинкою. Аргументація сучасної людини подібна до слів хлопчика з фільму «Біла стрічка», який на переляканий вигук вчителя, що побачив, як він йде по перилах мосту, відповідає: «Я дав Богу можливість вбити мене. Він цього не зробив. Значить він задоволений мною». Вразливість позиції самозадоволення й самозаспокоєння цивілізованої людини – головна тема фільмів Ганеке.

Таким чином, наукова новизна статті полягає у підході до кінематографу як засобу актуалізації реальної філософії (за М. Мамардашвілі), тобто задіявання кіно з метою обернення погляду на критичну аналітику власної позиції у світі. Під час дослідження було з'ясовано, що унікальні можливості для цього надають фільми М. Ганеке, творчість якого в українському інтелектуальному й медіа просторі зачіпається лише на інформативно-оглядовому рівні, але введення її у простір філософії дозволяє виявити змістовне навантаження філософем «смерть людини» при розгляді її в етичному плані. Водночас важливо фіксувати технократичні варіанти, характерні для трансгуманізму й які широко експлуатуються в масовій культурі.

Друга половина ХХ і початок ХХІ століття можуть розглядатися як досвід долання людиною своїх обмежених можливостей. Християнське підґрунтя європейської цивілізації містить ідею переступання людиною своєї старої ушкодженої природи й заміни її новою здоровою (особливо виразно у Посланнях ап. Павла), яка викликає питання засобів досягнення такого стану – як здійснюється те преображення світу, що сприяє появі нової людини? Новоевропейська секуляризація провокує активістські варіанти або суспільно-революційного характеру, або науково-технічного, водночас значущість особистісно-

екзистенціальних етичних практик не можна ігнорувати. У будь-якому разі необхідним актом для цього є критико-аналітичне осмислення засад власного існування. Ніцше іменує це переоцінкою цінностей, що здійснює Ганеке: у його фільмах висвітлений злам звичних тлумачень причин неправдивості світу, перевіряються на істинність різноманітні цінності людства – сім'я, любов, доброта, справедливість, класична культура, толерантність, невинність дитини, тобто звернення до його кіно працює як акт філософської критики.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Абдуллаева З. Аутентист. «Любовь», режиссер Михаэль Ханеке [Електронний ресурс]. *Искусство кино*. 2012. № 6, июнь. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/06/autentist-lyubov-rezhisser-mikhael-khaneke>.
- Аристотель. Топика / пер. с древнегреч. М. И. Иткина. *Сочинения: в 4-х т.; т. 2*. М.: Мысль, 1976. С. 347–531.
- Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии / пер. с нем. Б. Столинера. Кн. 2. СПб.: Наука, 1994. С. 5–423.
- Делёз Ж. О смерти человека и о сверхчеловеке [Електронний ресурс] / пер. с франц. В. В. Зеленская. 2019. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Delez/sm\\_chel.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Delez/sm_chel.php).
- Лимонченко В. В. Опыт философской аналитики антропологического дискурса в Православии: монография. Дрогобич: Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2014а. 482 с.
- Лимонченко В. В. Философия и музыка. *Гуманитарный журнал*. Літо-осінь, № 3-4. Дніпро: Вид-во Національного гірничого ун-ту, 2014б. С. 100–109.
- Михаэль Ханеке: бородатый пророк [Електронний ресурс] / пер. Е. Кузьмина. 2001. URL: <http://cinema-translations.blogspot.com/2009/06/michael-haneke-bearded-prophet-2001.html>.
- Михаэль Ханеке: жанровое кино – лживо. Интервью. [Електронний ресурс]. *Новая газета*. 2005а, 30 мая. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2005/05/30/25462-mihael-haneke-zhanrovое-kino-lzhivo>.
- Михаэль Ханеке: Семья – это ад. И мир тоже [Електронний ресурс] / пер. Е. Кузьмина. 2005б. URL: <http://cinema-translations.blogspot.com/2008/03>.
- Ніцше Ф. Так казав Заратустра / пер. з нім. А. Онишко. К.: Основи, 1993. С. 7–328.
- Плахов А. Радикалы и минималисты. *Режиссеры настоящего: в 2-х т.; т. 2*. СПб.: Пальмира, 2016. 319 с.
- Рикер П. Память, история, забвение / пер. с франц. И. И. Блауберг, И. С. Вдовина, О. И. Мачульская, Г. М. Тавризя. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
- Тессе Ж.-Ф. Больно, больно, больно [Електронний ресурс] / пер. Е. Калинина. 2013, 23 февраля. URL: [https://seance.ru/blog/chtenie/haneke\\_cahiers](https://seance.ru/blog/chtenie/haneke_cahiers).
- Хабермас Ю. Будущее человеческой природы / пер. с нем. М. А. Хорькова. М.: Весь Мир, 2002. 144 с.
- Хайдеггер М. Конец философии и задача мышления [Електронний ресурс] / пер. с нем. Д. В. Смирнова. *Vox*. 2008. № 5. URL: <https://vox-journal.org/content/vox5haidegger.pdf>.
- Ханеке М. Насилие не должно быть приятным в употреблении (Беседу ведёт и комментирует Р. Фэлкон) / пер. с англ. В. Малахов. *Искусство кино*. 1999. № 9. С. 111–115.
- Allison D. B. Reading the New Nietzsche: The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals. Rowman & Littlefield, 2001. 338 p.
- Amaro R. Michael Haneke. Biography. [Electronic resource]. 2019. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0359734/bio>.
- Babich V. E. A Philosophical Shock: Foucault Reading Nietzsche, Reading Heidegger. *Foucault's Legacy* / ed. by C. G. Prado. London: Continuum, 2009. P. 19–41.



Babich B. E. Nietzsche's Post-Human Imperative: On the "All-too-Human" Dream of Transhumanism. *Nietzsche and Transhumanism: Precursor or Enemy?* / Yu. Tuncel (Ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2017. pp. 101–132.

Babich B. E. Reading Nietzsche's *The Birth of Tragedy*. *New Nietzsche Studies*. 2016. Volume 10, Issue 1/2. doi: <https://doi.org/10.5840/newnietzsche2016101/21>.

Ben-Zvi O. Why Should We Care About Nietzsche's 'Higher Men'? [Electronic resource]. *European Journal of Philosophy*, 2017. Volume 25, Issue 3 (September), pp. 638–656. URL: [http://www.academia.edu/27764472/Why\\_Should\\_We\\_Care\\_About\\_Nietzsches\\_Higher\\_Men](http://www.academia.edu/27764472/Why_Should_We_Care_About_Nietzsches_Higher_Men).

Cohen T., Colebrook C., Miller J. H. *Twilight of the Anthropocene Idols*. London: Open Humanities Press, 2016. 222 p.

Daniels P. R. *Nietzsche and The Birth of Tragedy*. Durham: Acumen, 2013. 256 p.

Ferencz-Flatz Ch., Hanich J. Editors' Introduction: What is Film Phenomenology? *Studia Phaenomenologica*. 2016. Volume 16. Film and Phenomenology. pp. 11–61. doi: <https://doi.org/10.5840/studphaen2016161>.

Grundmann R. (Ed.). *A Companion to Michael Haneke*. Wiley-Blackwell, 2010. 656 p. doi: <https://doi.org/10.1002/9781444320602>.

Loeb P. S. Nietzsche's Transhumanism. *Nietzsche and Transhumanism: Precursor or Enemy?* / Ed. by Yu. Tuncel. Cambridge Scholars Publishing, 2017. pp. 83–100.

Sorgner St. L. Nietzsche, the Overhuman, and Transhumanism. [Electronic resource]. *Journal of Evolution and Technology*. Vol. 20. Issue 1. March 2009. pp. 29–42. URL: <http://jetpress.org/v20/sorgner.htm>.

Tongeren P. van. *Friedrich Nietzsche and European Nihilism*. Cambridge: Scholars Publishing, 2018. 208 p. doi: <https://doi.org/10.5840/ipq2018584119>.

Ungureanu C. Sacrifice, Violence and the Limits of Moral Representation in Haneke's *Caché*. *Angelaki. Journal of the theoretical humanities*. 2014. № 19 (4). pp. 51–63. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/0969725X.2014.984435>.

Wheatley C. *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*. New York; London: Berghahn Books, 2009. 234 p.

### **Лімонченко Віра Володимирівна**

доктор філософських наук, професор кафедри філософії імені професора В. Г. Скотного Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка

вул. Леся Курбаса, 2, Дрогобич, 82100

E-mail: [limonchenko57@gmail.com](mailto:limonchenko57@gmail.com)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4770-7199>

### **Галушак Мар'яна Степанівна**

кандидат філософських наук, старший викладач кафедри філософії імені професора В. Г. Скотного

Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка

вул. Леся Курбаса, 2, Дрогобич, 82100

E-mail: [mary\\_jane\\_83@ukr.net](mailto:mary_jane_83@ukr.net)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5088-8701>

Стаття надійшла до редакції: 18.05.2019

Схвалено до друку: 29.05.2019

---

## **ОПЫТ «СМЕРТИ ЧЕЛОВЕКА» В СВИДЕТЕЛЬСТВАХ ЕВРОПЕЙСКОГО КИНО (М. ХАНЕКЕ)**

### **Лимонченко Вера Владимировна**

доктор философских наук, профессор кафедры философии имени профессора В. Г. Скотного

Дрогобычский государственный педагогический университет имени И. Франко

ул. Леся Курбаса, 2, Дрогобыч, 82100

E-mail: [limonchenko57@gmail.com](mailto:limonchenko57@gmail.com)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4770-7199>

**Галушак Марьяна Степановна**

кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философии  
имени профессора В. Г. Скотного  
Дрогобычский государственный педагогический университет имени И. Франко  
ул. Леся Курбаса, 2, Дрогобыч, 82100  
E-mail: mary\_jane\_83@ukr.net  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5088-8701>

Цель статьи – экспликация философемы «смерть человека» в кинематографе М. Ханеке. Постановка задачи обусловлена пониманием искусства как почвы философии, что в определенной степени провозглашает уже Ницше. Искусство предоставляет такие средства по отношению к истине, которые лишены жесткой концептуализации и работают при опоре на свободу как автора, так и реципиента – это характерно для неклассического типа философии. Обращение к кино осуществляется в интересах философии: мы получаем возможность выхода в расширенный опыт, избегая словесной транскрипции. Заинтересованность Ханеке истиной и противоречием реализуются как радикальное вопрошание об основах цивилизации, которое обостряется тогда, когда привычный порядок жизни уничтожен и система ценностей не работает. Вопреки технократическим вариантам сверхчеловека как постчеловека философское кино Ханеке возвращает значимость лично-экзистенциальных этических практик, которые предусматривают критико-аналитическое осмысление основ собственного существования.

**Ключевые слова:** Ханеке, Ницше, «смерть человека», сверхчеловек, постчеловек, переоценка ценностей, вина, совесть.

Статья поступила в редакцию: 18.05.2019

Утверждена к печати: 29.05.2019

---

**EXPERIENCE “HUMAN DEATH” IN THE EVIDENCE OF THE EUROPEAN  
CINEMA (M. HANEKE)**

**Limonchenko Vira V.**

D.Sc. in Philosophy, Professor of the Department of Philosophy  
named after Professor V. G. Skotnoy  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University  
2, Lesia Kurbasa str., 82100, Drohobych, Ukraine  
E-mail: limonchenko57@gmail.com  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4770-7199>

**Halushchak Maryana S.**

PhD in Philosophy, Senior Lecturer, Department of Philosophy  
named after Professor V. G. Skotnoy  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University  
2, Lesia Kurbasa str., 82100, Drohobych, Ukraine  
E-mail: mary\_jane\_83@ukr.net  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5088-8701>

**ABSTRACT**

*The purpose* of the article is the deployment of the philosophem of “death of man” in the films by M. Haneke. Such a statement of the problem is due to the understanding of art as the ground of philosophy that was to a certain extent already proclaimed by Nietzsche. The art provides such means of relation to the truth, which are deprived of rigid conceptualization and are working basing on the freedom of both the author and the recipient. This is characteristic of the non-classical type of philosophy. In XX–XXI centuries special care is taken over the elimination of subjectivist excessive theorizing, while retaining the attention to the experience of consciousness, phenomenology provides its version of attention to the true meaning with its intention to the reduction of redundant constructions and

the discovery of the face and voice of intentional objectivity. If verbal art certainly tends to verbalized judgment, then the cinema provides the possibility of holistic visual, auditory and semantic (logos) perception. *Novelty* is due to this approach, when the appeal to the cinema is carried out in the interests of philosophy: we get the opportunity to get into the advanced experience, avoiding verbal transcription. This provides the possibility of implementing a philosophical set on critical thinking in the Kantian sense of understanding of the primordial principles invisible in everyday life. Haneke builds his cinema as an open question without a direct answer, which has the purpose of excite the mind and consciousness of the viewer. The active agent of the events is the moral dimension of personal life. According to Haneke, it is in this that one can see the foundations of human existence, the ineffectiveness of the moral and ethical dimension eliminates human in man, which becomes identical with death. Haneke's interest in truth and contradiction is realized as a radical inquiry about the principles of civilization, which is exacerbated when the usual way of life is destroyed and the system of values does not work. The idea of European civilization moving beyond its own limits possesses not always clearly identified foundations. Contrary to the technocratic variants of the Übermensch as a posthuman, philosophical cinema Haneke returns the significance of personality-existential ethical practices, which involve critique and analytical comprehension of the principles of their own existence.

**Keywords:** Haneke, Nietzsche, "Human death", Übermensch, posthuman, revaluation of values, fault, conscience.

#### REFERENCES

- Abdullaeva, Z. (2012, June). Authenticist. "Amour", Directed by Michael Haneke. *Iskusstvo Kino – The Art of Cinema*, 6. Retrieved from <http://old.kinoart.ru/archive/2012/06/autentist-lyubov-rezhisser-mikhael-khaneke>. (In Russian).
- Allison, D. B. (2001). *Reading the New Nietzsche: The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*. Rowman & Littlefield.
- Amaro, R. (2019). *Michael Haneke. Biography*. Retrieved from <https://www.imdb.com/name/nm0359734/bio>.
- Aristotle. Topics. (M. I. Itkin, Trans.). In Aristotle, *The Collected writings in 4 Vol.* (Vol. 2). Moscow: Mysl, 1976. (In Russian).
- Babich, B. E. (2009). A Philosophical Shock: Foucault Reading Nietzsche, Reading Heidegger. In C. G. Prado (Ed.), *Foucault's Legacy* (pp. 19–41). London: Continuum.
- Babich, B. E. (2016). Reading Nietzsche's The Birth of Tragedy. *New Nietzsche Studies*, 1/2 (10). doi: <https://doi.org/10.5840/newnietzsche2016101/21>.
- Babich, B. E. (2017). Nietzsche's Post-Human Imperative: On the "All-too-Human" Dream of Transhumanism. In Yu. Tuncel (Ed.), *Nietzsche and Transhumanism: Precursor or Enemy?* (pp. 101–132). Cambridge Scholars Publishing.
- Ben-Zvi, O. (2017, September). Why Should We Care About Nietzsche's 'Higher Men'? *European Journal of Philosophy*, 3 (25). Retrieved from [http://www.academia.edu/27764472/Why\\_Should\\_We\\_Care\\_About\\_Nietzsches\\_Higher\\_Men](http://www.academia.edu/27764472/Why_Should_We_Care_About_Nietzsches_Higher_Men).
- Cohen, T., Colebrook C., & Miller, J. H. (2016). *Twilight of the Anthropocene Idols*. London: Open Humanities Press.
- Daniels, P. R. (2013). *Nietzsche and The Birth of Tragedy*. Durham: Acumen.
- Deljoz, Zh. (2019). *About the Death of Man and The Superman*. (V. V. Zelenskaja, Trans.). Retrieved from [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Delez/sm\\_chel.php.r](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Delez/sm_chel.php.r). (Original work published 1986). (In Russian).
- Ferencz-Flatz, Ch., & Hanich, J. (2016). Editors' Introduction: What is Film Phenomenology? *Studia Phaenomenologica*, 16 (Film and Phenomenology), 11–61. doi: <https://doi.org/10.5840/studphaen2016161>.
- Grundmann, R. (Ed.). (2010). *A Companion to Michael Haneke*. Wiley-Blackwell. doi: <https://doi.org/10.1002/9781444320602>.
- Habermas, J. (2002). *Future of Human Nature*. (M. L. Khorkov, Trans.). Moscow: Ves Mir. (In Russian).

- Haneke, M. (1999). Violence Should not be Pleasant to Use (Richard Falcon Talks and Comments). (V. Malahov, Trans.). *Iskusstvo kino – The Art of Cinema*, 9, 111–115. (In Russian).
- Hegel, G. W. F. (1994). *Lectures on the History of Philosophy* (Book 2). (B. Stolyner, Trans.). Saint-Petersburg: Nauka. (In Russian).
- Heidegger, M. (2008). The End of Philosophy and the Task of Thinking. (D. V. Smirnov, Trans.). *Vox*, 5. Retrieved from <https://vox-journal.org/content/vox5haidegger.pdf>. (Original work published 1964). (In Russian).
- Limonchenko, V. V. (2014b, Summer-Autumn). Philosophy and Music. *Humanitarnyi Zhurnal – Humanitarian Journal*, 3–4. Dnipro: National Mining University Press, 2014, 100–109. (In Russian).
- Limonchenko, V. V. (2014a). *The Experience of Philosophical Analysis of Anthropological Discourse in Orthodoxy* (Monograph). Drohobich: Publishing Department of Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko. (In Russian).
- Loeb, P. S. (2017). Nietzsche's Transhumanism. In Yu. Tuncel (Ed.), *Nietzsche and Transhumanism: Precursor or Enemy?* (pp. 83–100). Cambridge Scholars Publishing.
- Michael Haneke: Family Is Hell and So Is the World*. (2005b). (E. Kuzmina, Trans.). Retrieved from <http://cinema-translations.blogspot.com/2008/03>. (In Russian).
- Michael Haneke: genre cinema – false. Interview. (2005a, May 30). *New Newspaper*. Retrieved from <https://www.novayagazeta.ru/articles/2005/05/30/25462-mihael-haneke-zhanrovoe-kino-lzhivo>. (In Russian).
- Michael Haneke: The Bearded Prophet* (2001). (Kuzmina, Trans.). Retrieved from <http://cinema-translations.blogspot.com/2009/06/michael-haneke-bearded-prophet-2001.html>. (In Russian).
- Nietzsche, F. (1993). *Thus Spoke Zarathustra*. (A. Onishko, Trans.). Kyiv: Osnovy. (In Ukrainian).
- Plahov, A. (2016). *Directors of the Present. In 2 Volumes* (Vol. 2. Radicals and Minimalists). Saint-Petersburg: Palmira. (In Russian).
- Riker P. (2004). *Memory, History, Oblivion*. (I. I. Blauberh, I. S. Vdovyna, O. I. Machulskaiia, H. M. Tavryzia, Trans.). Moscow: Publishing House of Humanities. (In Russian).
- Sorgner, St. L. (2009, March). Nietzsche, the Overhuman, and Transhumanism. *Journal of Evolution and Technology*, 1 (20), 29–42. Retrieved from: <http://jetpress.org/v20/sorgner.htm>.
- Tesse, Zh.-F. (2013, February 23). *Hurts, Hurts, Hurts*. (E. Kalinina, Trans.). Retrieved from [https://seance.ru/blog/chtenie/haneke\\_cahiers](https://seance.ru/blog/chtenie/haneke_cahiers). (In Russian).
- Tongeren, P. van. (2018). *Friedrich Nietzsche and European Nihilism*. Cambridge: Scholars Publishing. doi: <https://doi.org/10.5840/ipq2018584119>.
- Ungureanu, C. (2014). Sacrifice, Violence and the Limits of Moral Representation in Haneke's *Caché*. *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, 19 (4), 51–63. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/0969725X.2014.984435>.
- Wheatley, C. (2009). *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*. New York, London: Berghahn Books.

Article arrived: 18.05.2019

Accepted: 29.05.2019