

## ВИХІДНІ ПОЛОЖЕННЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В КІНОМИСТЕЦТВІ: ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ. ЧАСТИНА II

Бурий А.Р.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Проаналізовано рецепції щодо примату екзистенції перед есенцією у творчих доробках Бернардо Бертолуччі та П'єра Паоло Пазоліні й доведено, що термін «фрейдомарксизм» не надто придатний для охоплення спектру філософського контексту фільмів цих режисерів. Акцентовано, що образи кінотворів Бернардо Бертолуччі, Інгмара Бергмана, Террі Гілліама констатують «нерозумність» новітньої людської дійсності й дають змогу окреслити вихідні екзистенціали нашого існування – турботи, тривоги, страху, смерті, нудьги тощо – у співвіднесенні з ідеями представників різних напрямів екзистенціалізму. Вивчено інтерпретацію поняття «Ніщо» у фільмах Романа Полянські, герої якого перед Ніщо втрачають власну ідентичність (водночас Ніщо відкриває перед людиною знання про екзистенційну перспективу). Простежено, як Стенлі Кубрік у своїй творчості переводить морально-екзистенційну проблематику у гносеологічний вимір.

**Ключові слова:** екзистенціалізм, кіномистецтво, тривога, страх, смерть, Ніщо.

**Постановка проблеми в загальному вигляді.** Питання про специфіку й межі кінематографічного образу не має чіткої й однозначної відповіді, однак ми можемо впевнено констатувати той факт, що філософська природа екранного мистецтва давно перетворилась на органічну рису кінематографа. Сучасний теоретичний підхід до мистецтва кіно немислимий без філософської складової. Теоретична думка прагне виявити у суперечках про драматургію, композицію, сюжет, мову кінематографа філософські погляди на життя й мистецтво. Досліджувати історію кіномистецтва означає, зокрема, необхідність спиратись на аналіз ходу суспільних – матеріальних та духовних – процесів, тобто на філософію, а з іншого боку, етапні фільми видатних майстрів кіно не лише складають благодатне підґрунтя для актуалізації філософських контекстів, але й дають вагомі підстави для полеміки з окремим напрямом філософської думки, змушують вдумливого глядача переосмислювати власні погляди на проблеми буття людства і – автоматично – своє місце й роль у світі загалом і в сусусунках з іншими людьми зокрема. За А. Сенном, «кінематограф незгірш за філософію здатен поставити глядача віч-на-віч з проблемами його екзистенції» [22]. Філософія й кіномистецтво співвідносяться через феномен творчості: філософія, як і мистецтво, є творчістю, до того ж – подекуди – художньою. Тож запитання В. Пеймерло «Чи може кіно філософувати?» [21, с. 41] видається доволі риторичним – маємо усі підстави послуговуватись словосполученням «кінематографічна рефлексія».

Поаяк у мистецтві різнобічно й комплексно відображаються уявлення людини про світ, який сприймається нею крізь призму притаманного їй світогляду, то мистецтво як підсистема культури і водночас форма її самосвідомості обіймає в культурі ключове становище і видається нам **найефективнішим чинником діагностування духовного стану суспільства**.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема кінематографічної рецепції екзистенціалізму поставала у фокусі численних філософських та мистецтвознавчих досліджень. Зокрема, у нашому аналізі ми спираємося на підсумкову працю В. Пеймерло «Екзистенціалістський кінематограф» [21], яка обґрунтовує доцільність використання міркувань екзистенціалізму в тлумаченні творчості окремих видатних постатей у кінематографії Європи і США. Однак серед європейських режисерів аналізуються світоглядні пошуки лише трьох – І. Бергмана, М. Антоніоні та Ф. Фелліні, що, на наш погляд,

звужує філософський контекст західноєвропейського кінопроцесу, який у 1960–1980-ті рр. почав усебічно апробувати спадок екзистенціалізму. До того ж, автор неправомірно зводить увесь екзистенціалізм лише до Ж. П. Сартра, П. Тілліха, С. де Бовуар та їхніх попередників – С. К'єркегора, Ф. Ніцше й Е. Гуссерля. У своїй статті «Буття, критика й минуле» [22] А. Сен, посилаючись на дослідження В. Пеймерло, також наполягає на його неповноті й згадує імена інших режисерів європейського, радянського та східного кіно. Описаний недолік частково усувається С. Ферні [19], який розширює часові рамки екзистенціалістських кінорецепцій (від 1930–1940-их років), однак звужує їхню географію, при цьому навіть не згадує конкретних посилань на класиків екзистенціалізму, обмежуючись рефлексією екзистенційної «атмосфери».

Пропонована стаття є продовженням нашого дослідження, започаткованого нашими статтями «Ідеї екзистенціалізму у фільмі Бернардо Бертолуччі «Перед революцією», «Деякі філософські аспекти семіотики святості П'єра Паоло Пазоліні» й (особливо) «Екзистенціали людського існування у творчості Б. Бертолуччі (На матеріалі фільму «Останнє танго в Парижі)», опублікованих упродовж 2007–2012 рр. у фахових наукових виданнях України, а також у журналі «Молодий вчений» («Онтологічна проблематика та її антропологічні виміри: на перетині екзистенціалізму та кіномистецтва», 2014).

**Мета статті** – довести, що ідеї екзистенціалізму найбільшою мірою (порівняно з іншими напрямом новітньої філософської думки) сприяють розумінню смислового наповнення образності й символіки найбільш знакових фільмів провідних режисерів Західної Європи 1960–1980-их рр. і виявити провідні чинники (причини) того, що саме у цей період західноєвропейське кіномистецтво суголосно з людинознавчими пошуками представників екзистенціалізму було обернене до осмислення долі людини у світі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Одним із головних екзистенціалів людського існування є страх, тому спробуємо дати дефініцію двом різним його видам. Зокрема, у М. Бердяєва про два види страху йдеться у таких рядках: «Сама термінологія, що розрізняє *Angst* і *Furcht*, йде головним чином від Кіркегарда<sup>1</sup>. На жаль, в російській мові немає слова, яке відповідає німецькому *Angst* і французькому *angoisse*» [2, с. 388]. Коли існування оточує безодня, то немає на чому його заснувати. Не маючи трансцендентної опори, людина не може стійко витримати життєві незгоди – і впадає в життєвий страх (*Furcht*), який нівечить першооснову людини. Індивід починає змішувати безумовне з його вульгаризованими сурогатами: пророцтва й рецепти соціальних алхіміків, обіцянки демагогів,

<sup>1</sup> Тут і далі за текстом у цитатах дотримано авторських версій написання прізвищ.

ілюзії тощо. Так, більшість героїв фільмів Бернардо Бертолуччі зазнають краху власне через ілюзорність сподівань. Людина шукає опори у стандартній визначеності анонімної, конформістської свідомості: М. Гайдеггер позначає її категорією *Man*, а у зв'язку з Б. Бертолуччі доречно буде згадати «Конформіста» (1970), де режисер розкриває підґрунтя співпраці з тиранією не лише як заміщення незадоволених комплексів, але й вписує свого зрадника у більш широкий контекст, надаючи його рисам значимості узагальнення. Заглядаючи в Ніццо, за М. Гайдеггером, людина переживає онтологічний страх (точніше й влучніше – жах) (*Angst*). Це жах перед нескінченною вимогливістю нашої нудьги за безумовним, тривога за те, що ми ніколи не здобудемо ідеалів. Отже, життєвий страх – боязнь втратити життя чи певні життєві блага; онтологічний жах – це боязнь не знайти таке призначення, заради якого я міг би пожертвувати життям і благами. Людина сучасного західного суспільства переживає «почуття страху ніби перед подвійною загрозою. Це, насамперед, відчуття невпевненості у своєму матеріальному становищі, відчуття, породжене постійним страхом перед загрозою кризи, безробіття, втрати професії, майстерні й, нарешті, страхом перед загрозою нової війни» [12, с. 46]<sup>2</sup>. Стосовно страху перед загрозою нової війни показовим є життєвий вибір героя «Солодкого життя» (1960) Федеріко Фелліні – професора Штайнера, який накладає на себе руки, заодно убиваючи і власних дітей перед страхом величезного випадіння стронцію. У тогочасному європейському кіно моральний занепад суспільства часто поєднувався із страхом перед загрозою ядерної війни, причому цей страх був властивий не лише представникам «вищого світу»: як стверджує О. Бабишкін [1, с. 98], він охопив широкий загал. У фільмі «Солодке життя» якраз «вищий світ» не думає не те що про загрозу нової війни, він взагалі ні про що не думає – він силкується веселитися й веселиться як може. Натомість Штайнер на їхньому тлі виглядає героєм-одинаком, самотнім філософом, не надто характерним для образності самого Ф. Фелліні. Цікаво зазначити, що Ф. Фелліні вводить у світ своєї образності типово бергманівського героя: Штайнер за своїм виглядом, колом зацікавленень постає спадкоємцем протестантської традиції. Ф. Фелліні, сторонячись будь-якого «сектантства», підкреслює моральну чистоту й безкомпромісність свого персонажа серед світу лицемірства й тупості. Але Штайнер у своєму моральному максималізмі втрачає Бога – так само, як раніше втратив зв'язок з живою природою (в будинку Штайнера постійно слухають лише записані на плівку звуки природи), і катастрофа не примусила себе довго чекати: відчай і страх штовхають професора до убивства себе і родини. Таким, за Ф. Фелліні, постає кінець бергманівського героя.

«Те, чого боїться жах, є самим буттям-у-світі» [16, с. 187]. У цих словах розкривається таємниця екзистенціалістського світо- і життєрозуміння. Передовсім йдеться про реальний, психологічно обґрунтований жах смерті, який впливає зі скінченності людського життя. Однак ця апріорна характеристика людини має цілком певні соціальні характеристики реального суспільства, реальної людини сучасного суспільства. У західноєвропейському кінематографі є кілька вельми показових образів на підтримку цієї тези. Зокрема, у швед-

ському фільмі «Сором» (1968, реж. Інґмар Бергман) камерний, інтимний, тихий простір бергманівських драм раптом деформується під натиском божевільного часу війни, яка раптом десь почалася (глядач навіть не знає, що це за війна – громадянська, третя світова чи ще інша; Х. Форд влучно називає драму «воєнним фільмом без дії ... з незабгненним образом війни» [20]); десь далеко відбувається щось незабгнено страхотливе, і лише трупи людей на поверхні моря свідчать про різанину, чуму винищення, яка вразила людство. Відчуття абсолютного жаху охоплює, коли ми розуміємо, що керманіч великого човна, який залишає борт, – це, ймовірно, образ Господа, який полишає нас. А щодо фільмів Мікеланджело Антоніоні й, зокрема, образу червоної пустелі з його однойменного фільму (1964) влучним видається визначення польського режисера А. Форда про *Weltschmerz* [1, с. 109] (світовий біль) сучасної людини, який варто було б конституювати як ще один екзистенціал людського існування – з огляду на драматичні події новітньої історії, що випали на долю людини і стали історією на людність.

О.Ф. Больнов обґрунтовує генезу страху: «Людина виявилась безнадійно закинутаю, повсюдно відданою всеохоплюючому руйнуванню. ... Страх став, таким чином, необхідним виразом цієї повної віддачі людини на поталу долі. Тому у різний час наше століття прямо означали як століття страху. Ще ніколи страх не відігравав такої ролі в мисленні свого часу» [3, с. 89]. Отже, перед нами – якщо ми хочемо жити – постає питання: яким чином можливо для людини розірвати пута екзистенційної самотності та знову віднайти «довіру до буття». Це – необхідна попередня умова для всього людського життя. О.Ф. Больнов не просто хоче повернутися до умовної людини і суспільства, які ще не відчули у своєму житті загрози, неспокою, трагізму; ні – слід лише з'ясувати, що абсолютизовані класичним екзистенціалізмом ситуації гострого й нерозв'язного конфлікту є лише частковими випадками більш загального поняття «становище» (*Lage*). Криза, конфліктне не є універсальною та єдино можливою формою людського існування; навпаки, людина частіше живе в умовах планомірної, цілеспрямованої праці, коли вона перебуває у світі, детермінованому стабільними переконаннями й причинами. І в таких умовах екзистенційна структура людини повністю змінюється: замість страху і турботи приходять довіра й терпіння, спокій і впевненість, надія і вдячність, щастя і здоров'я. Інакше кажучи, людина володіє новим онтологічним досвідом, позитивним досвідом на відміну від негативного досвіду класичного екзистенціалізму.

Є ще одне поняття, надзвичайно важливе для екзистенційної онтології. Воно не випадково винесене у заголовок «найбільш онтологічної» праці Ж.П. Сартра – «Буття і Ніццо». У праці М. Гайдеггера «Буття і час» це поняття також з'являється, однак не проходить детальної розробки. Але зовсім невдовзі після її публікації, у лекції «Що таке метафізика?», М. Гайдеггер робить Ніццо центром уваги. Аналіз концепту Ніццо не є завданням нашого дослідження, але й оминати його неможливо, якщо ми ведемо розмову про страх. «Розробка питання про Ніццо має поставити нас у становище, виходячи з якого або стане можливо на нього відповісти, або ж виявиться неможливість відповіді. Ми залишилися з Ніццо в руках. Наука з високомірною байдужістю до нього залишає нам його лише як те, що не існує» [16, с. 27]. І далі: «Хіба ж розсудок – не повноправний господар у нашому питанні про Ніццо? Адже ми лише з його допомогою отримуємо можливість дати дефініцію Ніццо й поставити його як проблему, яка нехай навіть підриває себе. Насправді, Ніццо є заперечення всієї сукупності сущого, воно – абсолютно

<sup>2</sup> Щоправда, стосовно ситуації 1960-их років ми аж ніяк не можемо підтримати думку авторки, оскільки переважна більшість тодішніх європейських економік якраз переживала період т.зв. економічного дива, одним із показових симптомів якого було зростання впевненості пересічного громадянина у належному забезпеченні майбутнього його та його родини. Якщо ж йдеться про ситуацію появи, наприклад, «Духовної ситуації часу» К. Ясперса, то тут маємо достатньо аргументів, щоб погодитися з цитатою.

не-суще. Тим самим ми підводимо Ніщо під згадане вище визначення негативного і, отже, мабуть, того, що відкидається. Заперечення ж, зі свого боку, згідно з панівним ученням логіки, є специфічно дією розсудку. То як же ми тоді збираємось у питанні про Ніщо або хоча б у питанні про можливість запитувати про Ніщо відіслати розсудок на відпочинок? ... Будемо стверджувати: Ніщо більш первинне, ніж Ні й заперечення» [16, с. 28–29]. Тоді постають питання: де нам шукати Ніщо? як нам знайти Ніщо? чи не зобов'язані ми знати наперед, що воно існує? Безпосередня зустріч з Ніщо, за М. Гайдеггером, відбувається у стані жаху, який, на відміну від страху, не викликаний певним предметом. «Під жахом ми розуміємо не ту надто часту здатність жахатися, яка по суті справи близька до надлишку боязкості. Жах докорінно відрізняється від боязкості. Ми боїмося завжди того чи іншого конкретного суцього, яке нам загрожує. Страх перед чимось стосується якихось конкретних речей. Оскільки боязкості й страхові властива окресленість причини й предмету, то боязкий і похлипливий міцно зв'язані речами, серед яких перебувають» [16, с. 32]. Жах також є жахом перед чимось, але не перед конкретною річчю. І невизначеність того, перед чим і від чого нас бере жах, є не просто нестача визначеності, а принципова неможливість щось означити. Отже, жах – це безсумнівний знак певної екзистенційної «реальності»; йому властиві почуття безсилля, приреченості, байдужості до всього конкретного. Це останнє вже окреслює перед свідомістю Ніщо: воно не особливе «всередині-світу-сущого», оскільки є запереченням всіякого суцього, його зведення до рівня абсолютної малості. Відтак у фундаментальному настрої жаху ми досягаємо тієї події у нашому бутті, завдяки якому відкривається Ніщо і виходячи з якого повинно ставитись питання про нього. Водночас, дещо парадоксальним чином, Ніщо, яке в такий спосіб постає, «висвічує» людині її власне буття: Ніщо, яке утворюється, є її власним Ніщо. Наведемо приклад: перед обличчям смерті людина усвідомлює дріб'язковість її колишніх прагнень, надії та побоювань, часто – дріб'язковість всього попереднього життя. Ніщо відкриває людині її буття у максимальній свободності від «фактичного наповнення» цього буття. Буття як таке, звільнене від усіх попередніх конкретних прихильностей і прагнень, стає відчутним як таке, і це відчуття є відчуттям екзистенційного жаху. Одночасно висвічується і буття всього суцього – не суще з його конкретностями, а якраз буття цього суцього «для мене». Змалена конкретність предмету, яка втратила всіяку значимість для людини, не «викреслює» його буття, а навпаки, виставляє саме його буття на передній план, «урівнюючи» всі без винятку предмети: для них залишається лише їхнє буття, їхнє буття в моєму світі.

Кінематографічна інтерпретація поняття «Ніщо», на наш погляд, постає адекватним втіленням його екзистенціалістського розуміння в окремих фільмах Романа Полянські. Зокрема, у драматичній історії молодій бельгійки Кароль («Огида», 1964), що опиняється самотня в порожньому помешканні і впадає у напівшизофренічне марення, ми можемо виокремити головні атрибутивні риси «Ніщо». Йдеться про подвійну та невловиму суть реальності, яка здається перевтіленням чогось ірреального, непізнаного й абсолютно чужого для людини, неозначеного й диявольського, тобто нелюдського, а навіть над-

людського. Тут режисер виявляє спорідненість із творчим світоглядом Ф. Кафки, герої якого живуть у постійному передчутті жаху, який на них насувається, загрожуючи неантисипацією і страхітливими метаморфозами. Героїв фільмів Р. Полянські жах перед «Ніщо» охоплює в тому сенсі, що вони передбачають похмурі можливості споріднитись з цим «Ніщо», уподібнитись йому, зазнавши непоправних перевтілень. При цьому варто зауважити, що образи фільмів цього режисера виявляють і певну парадоксальність, адже він прагне до зображення метафізики «Ніщо», але водночас супроводжує картини дивним, навіть «чорним» гумором, який підштовхує нас до усвідомлення певного розіграшу, загравання з глядачем, тобто складається враження, що сам постановник не дуже й вірить в існування цього «Ніщо». До того ж «фільми Полянські вибудовані настільки віртуозно, що у них не залишається ні зернини містики, якщо тлумачити їх з точки зору хворої уяви персонажів» [10, с. 111]. Справді, окремі герої фільмів режисера готові збожеволіти лише від того, що їм щось привиділось. Однак Ніщо може приховуватись всередині самої людини, яка до певного часу просто не усвідомлює власного дуалізму і тому шукає щастя (і нещастя також) десь за межами себе, у трансцендентному чи ірреальному.

У французькому трилері «Мешканець» (1975) Ніщо набуває візуальної конкретики. За сюжетом, польський емігрант Трельковські<sup>3</sup>, поселившись у найманому помешканні в Парижі, дізнається про те, що попередня квартирантка наклала на себе руки, викинувшись з вікна. Трельковські починає підозрювати, що це сталося не випадково, і невдовзі його підозри падають на сусідів – він переконаний, що вони і його хочуть звести з розуму й довести до самогубства. Герой фільму все більше ідентифікує себе з колишньою мешканкою і з наближенням до фіналу одягає на себе її вбрання і таки хоче вистрибнути з вікна. Останній кадр, в якому чуємо лемент Трельковські, остаточно заплутує нас, бо викликає багатозначні інтерпретації. З одного боку, цей крик може бути знаком роздвоєння особистості персонажа і перевтіленням в іншу людину, тоді герой наче спостерігає за собою збоку. З іншого погляду, лемент нещасного викликає згадку про початок фільму, в якому кричала забинтована дівчина – і тоді усі події трилера постають перед нами як страхітливе марення прикутої до лікарняного ліжка дівчини, що невдало намагалась накласти на себе руки. І, врешті, цей позбавлений обличчя перебинтований персонаж (хочеться навіть назвати його «істотою», а не людиною чи дівчиною) сприймається як фатальне марево, своєрідний знак долі для Трельковські, адже найстрашнішим є те, що перед Ніщо він втрачає не стільки життя (адже це рано чи пізно відбудеться через природний хід подій), скільки позбується власної індивідуальності, ідентичності – ось одна з можливих розв'язок долі людини при зустрічі з Ніщо. Безперечним при цьому бачиться зв'язок між британською «Огидою» і французьким «Мешканцем», які, по суті, у різних ситуаціях персонажів висвітлюють одну і ту саму трагічність переживання ставлення людини до Ніщо.

А інший польський емігрант Анджей Жулавський через декілька років повернеться до цієї ж проблеми у філософській притчі «Одержима»<sup>4</sup> (1981). Лінія Ніщо у ній не є, на наш погляд, головною й визначальною, бо сюжет вибудовується передовсім навколо ситуації непорозуміння між чоловіком та жінкою, через що жінка знаходить своє задоволення у напівпотоїбичних стосунках з певною істотою, позбавленою людських рис. Цю істоту ми можемо інтерпретувати і як візуалізацію Ніщо, тоді з необхідністю опиняємось перед усвідомленням того факту, що зустріч з Ніщо може і не мати таких жахаючих та необоротних наслідків для людини, як це

<sup>3</sup> На наш погляд, маємо справу з автоіронією режисера, теж польського емігранта.

<sup>4</sup> Популярний варіант перекладу назви – «Одержима дияволом», однак такий варіант видається занадто неоднозначним, адже викликає сумнів той факт, що Щось, яким одержима героїня акторки Ізабель Аджані, є конкретно диявольським.

було у Р. Полянські, натомість Ніщо певним чином відкриває перед людиною приховане досі знання про власне ество та власну екзистенційну перспективу, пов'язану з цим відкриттям.

Так чи інакше, але перед обличчям Ніщо, яке відкрилось людині, її буття виявляється порожнім – чи, що одне й те саме, «звільненням»; і тому робиться очевидною свобода людини «Без вихідної відкритості Ніщо немає жодної самості й жодної свободи. ... Ніщо є умова розкриття сущого як такого для людського буття. Ніщо не складає, власне, навіть антоніма сущому, а початково належить до самої його основи» [16, с. 35–36]. Людина виявляє здатність дистанціюватись від будь-якого сущого, приймати чи не приймати його. Тому вона виявляється «трансцендентною» у відношенні будь-якого сущого; це початково, ще не наповнене конкретикою ставлення до всього сущого, і є свобода. У такій прозорості, звичайно ж, Ніщо – зі всіма своїми наслідками – постає далеко не часто. Але воно завжди слугує підставою «недосконалому» Ніщо, яке виявляється в запереченні того чи іншого. Не випадково ж усе може бути піддане запереченню, «зменшено». Форм такого заперечення багато – можливо, навіть нескінченно багато, починаючи зі спростування й закінчуючи презирством чи дією всупереч. Це – свідчення безмежної людської активності, і якби Ніщо не було такою важливою онтологічною характеристикою, якби людина не була «висунена» в Ніщо («Людське буття може входити у стосунок із сущим лише тому, що висунене в Ніщо. Вихід за межі сущого здійснюється в самій основі нашого буття» [16, с. 41–42]) – не було б свободи і всіх її проявів: творчості, мистецтва, перетворення і т.д. і т.п., тобто всього, що робило б людський світ світом культури. Власне, неможливо було б узагалі говорити про людський світ.

До речі, смерть, про яку уже йшлося в контексті страху, – не єдина із ситуацій, що примушують людину усвідомити свою індивідуальність, свободу й відповідальність. В екзистенціалізмі перед нами постає цілий ряд так званих «межових ситуацій» (*Grenzsituationen*), що мають той самий сенс. Це – окрім смерті – боротьба, випадок, провина, страх, сором тощо. Вони не лише спонукають людину до «справжнього» існування, але й пригнічують чи дають нові сили, паралізують пізнання й дію чи відкривають нові перспективи, аж до проникнення у трансценденцію. Гносеологічно поняття «межової ситуації» означає стан незвичайної психічної напруги, що дозволяє безпосередньо, інтуїтивно досягнути справжню дійсність. Однак цей реальний факт психології пізнавального процесу, який висловлює стрибок, вузловий пункт у пізнанні, резюмує тривальний, поступовий його розвиток, перетворюється у екзистенціалістів в містичний ірраціональний акт єднання з трансценденцією, прорив (*Durchbruch*) до «справжньої» реальності – до існування чи до Бога. Психологічно поняття «межової ситуації» відображає той факт, що у миттєвості найвищої душевної напруги людина дійсно розкривається у всіх своїх можливостях, відкриває свою справжню сутність. Адже у мить смертельної небезпеки навіть непомітна, стримана людина може раптом розкритись як героїчна особа. Але ж у такій ситуації може розкритись і несправжня сутність людини (усім відома «відвага моменту», «героїзм» розгубленості й нестями, що раптом закінчився успіхом, та ін.). Поняття «межової ситуації» в соціальному плані розкривається перед нами як втілення універсальної ситуації людини сучасного суспільства.

Постає з усією неблаганністю питання, чи є за таких умов надія, що людина таки дістанеться безумовного (висловлюючись романтичніше – чи осягне людина таїну буття). Безумовне, стверджує

М. Гайдеггер, зовсім близько. Якщо безумовне – це поняття, синонімічне екзистенції, то ми повинні знати, що екзистенція – це щось невиразиме у поняттях, те, що ніколи не є об'єктом, тобто потрібно визнати, що традиційний розсудковий інструментарій тут просто незастосовний. Так, у «Ностальгії» (1983) Андрія Тарковського символом героя, якого можна назвати таким, що шукає розгадку цієї таємниці, постає Доменіко, котрий «начисто відкидає логіку видимого світу. «Він твердить, що йому незвичайно важко палити (а не кинути палити), хоче перейти басейн із запаленою свічкою, крутить педаль нерухомо закріпленого велосипеда. Коли він пророцтує зі статуї Марка Аврелія Антоніна, на транспарантах поряд з ним нашкрябані безглузді уривки буквосполучень: епізод фільму, який говорить про те, що справді глибинне не може отримати висловлення у логіці зовнішніх, видимих речей, виражень, знаків» [13, с. 142]. Отже, безумовне, якого напружено дошукується сучасна людина, відкривається їй не в історичних цілепокладаннях, символах релігій чи метафізичних шифрах, а в її власних безсвідомих діях – М. Гайдеггер дає їм загальну назву «екзистування». Префікс «ек» означає «зовні», екзистувати – означає бути «не в собі», виходити з берегів своєї упорядкованої свідомості, соціально організованого досвіду. Людина «зривається», робить щось таке, що суперечить її свідомим уміслам, уявленням про доцільність вчинку. І разом з тим розуміє, що не могла вчинити інакше, що її екстатична дія приховувала в собі упевненість більш сильну, ніж усі раціональні доводи.

Наче підтверджуючи те, що таємниця Буття не-підвладна розумові, великий шведський режисер Інґмар Бергман у фільмі «Персона» (1966) зображає те, що неможливо однозначно обґрунтувати чи навіть раціонально пояснити, а подекуди навіть око не встигає виокремити як окремі кадри те, що постає перед його поглядом. Це, зокрема, спостерігаємо на початку фільму, який відкриває повна п'ятма, потім починають світитись дві точки, поступово ми розрізняємо нитку дугової лампи – а потім усе змінюється низкою мерехтливих образів, окремі з яких ми не встигаємо розрізнити: кадри переслідування з якогось німого кінораритету, чоловічий статевий орган, цвях, що його забивають в долоню, знятий звідкись здалеку план густо загримованого обличчя акторки, яка промовляє якийсь монолог, самоспалення буддійського монаха у В'єтнамі (світ таски «зійшов з рейок» – це буде тема «Сорому», а поки що режисер «віддукується» на американську агресію), купа мертвих тіл у трупарні тощо. Тобто «у естетики Бергмана – лише один фокус інтересів: глибини, в яких тоне свідомість» [6, с. 154]. У «Персоні» жак «живе у словах і потойбіч образів» [17, с. 117]. Висловлюючись точніше, жак у фільмі просто не має жодного окресленого образу, він не має «прив'язки» до конкретної образної чи ситуаційної дійсності. З точки зору І. Бергмана, доступна нашому поглядові реальність нескінченно складна, а заглиблена, вичерпне знання без меж у підсумку є деструктивним: до кінця пізнати (відчути) щось – означає пережити заново уже відоме, вичерпати його, опинитись перед необхідністю перейти до чогось іншого. «Насильство, почуття жаху, відчуття безсильності – це все не що інше, як побічні наслідки, які стають долею свідомості, коли вона піддається випробуванню» [6, с. 154] – недаремно телесюжет про смерть буддійського монаха на сайгонській вулиці чи знамените фото хлопчачка з варшавського гетто для режисера постають не лише символами тотального насильства (причому без будь-яких політичних забарвлень, на відміну, скажімо, від Ж.Л. Годара чи П.П. Пазоліні), але й зримими свідченнями того, що не може скласти

частину раціонального досвіду. Примітно, що 1963 року Ж.Л. Годар, розмірковуючи про потенційно неможливий і нестерпний фільм, казав: «Ось, наприклад, концтабори. Єдиний істинний фільм про них, який ніколи не був і не буде знятий<sup>5</sup>, бо він був би нестерпним, це фільм про табір з точки зору катів з їхніми повсякденними турботами. Як затиснути двометрове тіло людини у п'ятдесятисантиметрову труну? Як вивезти десять тонн рук і ніг у тритонному вагоні? Як спалити сто жінок, коли бензину вистачить лише на десятьох? Треба було б показати машиністок, які все це реєструють. Нестерпним був би не жах цих сцен, а, навпаки, їхній цілком реальний, людський аспект» [4, с. 161]. Це все наче не здатна охопити уява, здоровий глузд, воно не може перетворитись на складову раціонального досвіду, однак може скласти фрагмент морального досвіду, який не конче повинен бути раціональним.

Варто прояснити сенс назви Бергманової картини, тобто етимологію «персона». Загалом латинське слово *persona* має три значення: маска, роль та особистість; зокрема, К.Г. Юнг позначав ним соціальну маску індивіда. «Для древніх це було те ж саме, що й театральна маска. Древнє значення цих слів більш вдале, за Сартром, ніж те, що тепер приписують цьому термінові християнські персоналісти, психоаналітики й, нарешті, марксисти. Воно означає, що за зовнішньою театральною маскою не приховується нічого такого, що у своїй сутності відповідало б їй. Ми не є *персонами*, обличчями в сучасному значенні цього слова» [18, с. 203–204]. У нас немає стійкої особистості й характеру, бо ми є неперервним проектом. Характер – така ж фікція, як і «душа»: адже «немає жодного стійкого комплексу людських якостей, що творять характер, так само як немає якогось особливого носія свідомості» [9, с. 45]. Весь фільм «Персона» побудований так, що психіка людини у ньому поставала як відчайдушний збій невіддільних людині стихій, з глибин психіки виринають імпульси, що подавляють волю, думки, почуття, приводять до втрати людиною контролю над самою собою. У цьому сенсі ми маємо усі підстави погодитись з А. Гулігою, який намагався кваліфікувати фільм І. Бергмана як антиекзистенціалістський: «Спростована головна теза екзистенціалістів про примат існування цілісної, суверенної, неосязної для інших особистості. ... Бергман провів розріз особистості. Скальпелем йому слугували категорії психоаналізу» [5, с. 97].

У фільмах Б. Бертолуччі ми знаходимо кілька епізодів, пов'язаних з екзистуванням. Перший пов'язаний з «Останнім танго в Парижі»: власне, у сцені останнього «танго» героїв серед танцювального конкурсу, коли вони, збуджені, сп'янілі, невдоволені, некеровані, але ще з певними ілюзіями спонтанно виринаються посеред чіткого порядку пар зі своїм «міні-бунтом». Інші знаменні епізоди знаходимо в «Маленькому Будді» (сцени з жайністами), у «Рятівному небі» (любовна сцена Порта й Кіт) чи в ностальгійних «Мрійниках» (невдале самогубство перед самим фіналом). Проте особливу вагу в цьому контексті має драма «Місяць» (1979). Фільм починається ідилічними кадрами: матір з немовлятком, грає пластинку, з'являється чоловік героїні, і вони віддаються танцю на тлі моря й вечірнього неба. У цьому символічному пролозі наче зупинено мить минулого. То було в середині 1960-их років, коли, як скаже пізніше героїня, «ще у щось

вірили». Коли дія перейде на півтора десятка років вперед, Італія буде побачена не з парадного боку, а у відбитому світлі змін, які сталися в суспільному й духовному житті: втратили владу багато ілюзій «суспільства споживання», а глибока моральна криза торкнулась усіх верств населення. За цей час жінка, з якою глядач заледве встиг познайомитися, залишила чоловіка й батьківщину, виїхала до Америки, знову вийшла заміж і стала вдовою. Відчувши тугу за рідними місцями, героїня повертається до Рима разом із сином-підлітком, де на тлі нових суспільних та духовних реалій розгортається драма їхніх стосунків. Ця жінка живе ніби поза реальними вимірами, для неї теперішнє зводиться до витіснених у підсвідомість емоцій «іншого життя». Звідси її нібито безпідставна нервозність та екзальтація<sup>6</sup>, намагання повернути втрачене відчуття минулого чи сублимувати його, цілком віддавшись мистецтву (за професією вона оперна співачка). Невміння знайти спільну мову з сином набуває фатального характеру. І в критичний момент, коли хлопець, виснажений наркоманією, опиняється на грані фізичної смерті, матір робить те, що, згідно з режисерською концепцією, є єдиною можливим шляхом до зближення. Це зближення через інстинкт, через певним чином усвідомлений кривий зв'язок, коли матір віддає синові найсокровенніше – свої ласки, тіло, жіноче ество. Ситуація зісковзує в патологічне русло, претендуючи, тим не менш, на символічний, вселенський сенс. Розпрощавшись з матір'ю після чергової сварки, хлопець починає самотійну подорож дорогами Італії. Інстинкт приведе його до того самого місця, з якого починався пролог, де наш герой ще був немовлятком. Безперечно, тут багато від З. Фрейда – і в самій ситуації інцесту, і в подальшій одиссеї підлітка, і має слухатись А. Плахов, коли стверджує, що герой «повторює втілений у міфі й по-своєму зашифрований Фрейдом шлях Едіпа від незнання до знання, до дешифрування загадки своєї долі» [14, с. 163]. Попри це, на сцену інцесту можна поглянути як екстатичну дію – пароксизм жалю, співчуття, відчайдушну спробу подолати самотність (як з боку матері, так і з боку сина) – тоді на передній план вийде не патологія, а мотиви провини, спокути й подолання відчуженості. Тут тема гріха та спокути прочитується навіть по-християнськи, хоч і з еретичною, сексуальною символікою – гріх відчуження долається любов'ю, але любов ця не дає благодаті, бо стає новим гріхом. Ще один екзистенціальний мотив – пошуку власної ідентичності – втілюється у мандрах героя, і тут цей мотив можна зв'язати до одиссеї національної ідентичності (адже хлопець зростав в Америці); про це йтиметься й у пізній картині Б. Бертолуччі – «*Stealing Beauty*»<sup>7</sup> (1997), коли стомлений мандрами маестро відчує потребу віднайти власне ество на рідних теренах.

Фундаментальні основи екзистенції стають предметами рефлексії у фільмі Стенлі Кубріка «2001: Космічна одиссея» (1968). Стрічка розпочинається сценами, що змальовують життя наших першопредків на світанку цивілізації. Первісні люди зайняті повсякденними турботами, ігрищами, пошуками їжі, захистом від хижаків тощо. Їхні завави й внутрішньоплемінні суперечки зовсім не ідилічні – режисер демонструє нам моторошну сцену забиття винного в чомусь члена общини. Та одного разу увагу племені привертає таємничий моноліт ідеальної форми, який з'являється наче нізвідки на їхній стоянці – поява цього предмету від самого початку налаштовує на певний лад: йтиметься не лише про історію освоєння небесних висот, як обіцяє назва картини, але й про філософські проблеми земного буття людини. Про прірву, яка інтелектуально відокремлює первісну людину від сучасної,

<sup>5</sup> Мабуть, режисер уже переглянув своє судження, адже такий фільм знято: це зробив американський режисер і актор Тім Блейк Нельсон («Сіра зона», 2001).

<sup>6</sup> Ж.П. Сартр казав у зв'язку з критикою психологічного детермінізму, що екзальтація не буває просто так – а завжди є розіграшем, у даному випадку дозволимо собі припустити, що вона є наслідком провини перед сином – самотнім, недоглянутим, хронічним наркоманом.

<sup>7</sup> Поширений варіант перекладу – «Краса, яка вислизає».

свідчить хрестоматійний епізод, коли камера демонструє нам політ обгризеної кістки, що раптово змінюється кадром космічного корабля. В одній сцені півхвилинної тривалості відобразилась уся велич інтелектуального поступу.

Драматургія й режисерський образ фільму будуються на припущенні, що десь у Всесвіті існують ще більш розвинуті цивілізації, які бачать усе, що відбувається на Землі й можуть втручатись у долі їхніх мешканців, а моноліт – їхній посланець. Люди роблять кроки у заданому монолітом напрямі (у фільмі блискуче показано подорож на Юпітер), просуваючись все далі в освоєний космос. Постає питання про межу цього проникнення у невідоме, про його перспективи. Рух фільму до фіналу будується на невтішній передумові: неземні істоти внаслідок тривалих спостережень (дія фільму з урахуванням прологу, де вперше з'являється моноліт, охоплює понад мільйон років) доходять висновку, що стрибка у нову далечінь Всесвіту людина не гідна – бо залишилася внутрішньо такою ж, як і на зорі цивілізації: прогрес у царині інтелекту, на жаль, зовсім не супроводжується таким же суголосним розвитком моралі. Так С. Кубрік – можливо, уперше в світовому кіно – пов'язує розсудок і розум з етичними вимірами екзистенції (пізніше це не менш переконливо зробить А. Тарковський – однак його «Соляріс» (1972) як вільна інтерпретація роману С. Лема будуватиметься вже як полеміка з англо-американським режисером). Отже, таємниця моноліту залишиться таємницею. У фіналі командир космічного корабля повернеться на Землю<sup>8</sup>. Серед приємного для ока інтер'єру кімнати з меблями у стилі Людовіка XVI космонавт заспокоюється після тривоги подорожі, і позаземляни можуть знову його «перевірити». Вони помічають, що випробовуваний думає про смерть: йому здається, що він став старим, що помирає.

Тут виникають можливі варіанти прочитання сенсу: або позаземляни вирішують звільнити людину від страху смерті, яка лежить в основі її хворобливої агресивності, і тим самим роблять космонавта безсмертним; або ж космонавт не відчув спокою й гармонії у кімнаті предків, і потрібно повернути йому дитинство<sup>9</sup> – і на екрані виникає велетенська подоба людського ембріона, сумірного із самою Землею; або ж моноліт (у фіналі він знову з'явиться перед очима героя фільму) – це своєрідна кіноверсія кантівської «речі-в-собі», осягнення справжнього сенсу якої невідладне розсудкові й розумові людини, несучи в собі навантаження, яке безмежно перевищує людський досвід, і актуалізується для глядача лише у вигляді антиномії, заради яких слід взагалі обмежити розум і «звільнити місце для віри», тоді режисер, з одного боку, робить нескінченною нашу пізнавальну одісею з упевненістю в

<sup>8</sup> О. Караганов згадує факт: у романі Артура Кларка, за мотивами якого постав фільм, повернення капітана стається у момент, коли на планеті вже немає жодної живої людини – під час міжпланетної подорожі відбулась ядерна війна [детальніше див.: 8, с. 66].

<sup>9</sup> Вважаємо, що тут має місце кінематографічний перегук з епохальним «Громадянином Кейном» (1941) Орсона Уеллса, в якому дитячі санчата у свідомості головного героя є тим фрагментом мозаїки дорослого життя, якої йому так не вистачає – одного разу переживши щастя в дитинстві, він не зміг повторити цієї миті у зеніті своєї слави й могутності.

можливості людини, з другого – явно й неодмінно пов'язує саму можливість такої одісеї з розвитком моралі людини, і видіння ембріона на повен екран у фіналі картини може означати якраз незрілість, своєрідну «зародковість» нашого морального світу, який не змінився від часів, змальованих у пролозі. Можемо погодитися із С. Кудрявцевим, який зазначає, що фінальний кадр картини (людський зародок в космічному просторі) – символ, один із сенсів якого можна означити так: «Людина перебуває на початковій стадії розвитку й пізнання внутрішнього та зовнішнього космосу. Її одісея – біля самих витоків нескінченного шляху в Невідоме» [11, с. 93]. Італійському режисерові М. Антоніоні належить вислів: «Коли я говорю про драматизм життя, недосконалість світу й нещастя людей, я маю на увазі передовсім суперечність між науково-технічним прогресом і моральним розвитком людства» [цит. за: 7, с. 64]. Він розробляв цю ідею на іншому матеріалі, волюючи досліджувати некомунікательність, відчуженість людини серед людей, однак вона якнайкраще пасувала би С. Кубріку – адже той втілював її у бездоганно-концептуальній формі.

Філософія фільму представлена й у сюжеті про бунт електронного мозку космічного корабля, коли людина змушена вступити в сутичку з креатурою власних рук (тема не нова – згадаймо «Франкенштейна» Мері Шеллі, написаного за півтора століття до фільму С. Кубріка). Робот жорстокий, готовий домагатись свого за будь-яку ціну, тобто поводитись як людська істота з іще більшими можливостями й іще меншою моральною зрілістю – але ж його таким зробили зовсім не інопланетяни, щоб зашкодити дальшому просуванню людини в космічну далечінь; ні, він постав образом і подобою самої людини – таким ми бачимо найпереконливіше тлумачення цього знакового епізоду.

С. Кубрік не дає «готової» відповіді на питання про можливість уникнення буттєвих проблем шляхом спростування інтелекту. Однак з аналізу його фільму можна постулювати висновок, що повернення до трансцендентного чи переоцінка розсудкових цінностей з переходом на фікції філософських «осаянь» ще не дає жодних підстав і гарантій подолання екзистенційних суперечностей нашого буття.

**Висновки.** 1. Екзистенціалістське розуміння поняття «Ніщо» отримує адекватну кінематографічну інтерпретацію у фільмах Р. Полянські, герої якого перед Ніщо втрачають власну ідентичність. Ніщо парадоксально відкриває перед людиною знання про її власну екзистенційну перспективу.

2. Фільм І. Бергмана «Персона», який доводить невідладність розумові таємниці буття, виявляє обґрунтовані підстави розглядати його як антиекзистенціалістський твір у контексті тези про примат цілісності, суверенної, невідладної для інших особистості.

3. Трагедію людського існування С. Кубрік пов'язує з очевидною диспропорцією інтелектуального розвитку людства порівняно з моральною цариною й виводить екзистенційну проблематику у гносеологічний простір. Моральні якості людства не дають йому змоги здійснити наступний стрибок у розгадці таємниць світобудови.

## Список літератури:

1. Бабишкін О. Сучасне кіномистецтво Заходу / О.К. Бабишкін. – К.: Мистецтво, 1968. – 288 с.
2. Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Диалектика божественного и человеческого / Н. А. Бердяев. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – (Philosophy). – С. 341–498.
3. Большов О. Ф. Философия экзистенциализма / Отто Фридрих Большов; [пер. с нем., предисл. С. Э. Никулиной]. – СПб.: Издательство «Лань», 1999. – 224 с. – (Серия «Мир философии»).
4. Годар о Годаре / Жан-Люк Годар; [пер. с фр. М. Трофименков] // Искусство кино. – 1991. – № 2. – С. 159–168.
5. Гульга А. Образ и понятие в кинематографе // Искусство в век науки / А. В. Гульга. – М.: Наука, 1978. – (Академия наук СССР; Серия «Философия, экономика, право»). – С. 88–121.
6. Зонтаг С. Толща фильма / Сьюзен Зонтаг; [пер. с англ. Н. Пальцев] // Искусство кино. – 1991. – № 8. – С. 150–155.

7. Капралов Г. Человек и миф: Эволюция героя западного кино (1965-1980) / Г. А. Капралов. – М.: Искусство, 1984. – 397 с.
8. Караганов А. Киноискусство в борьбе идей / А. В. Караганов. – М.: Политиздат, 1982. – 239 с.
9. Киссель М. Философская эволюция Ж.-П. Сартра / М. А. Киссель. – Л.: Лениздат, 1976. – 239 с.
10. Кудрявцев С. 3500. Книга кинокритики: в 2-х т. – Т. 2 / С. В. Кудрявцев. – М., 2008. – 736 с.
11. Кудрявцев С. 500 фильмов / С.В. Кудрявцев. – М.: СП «ИКПА» – «Видео-Асс», 1991. – 384 с.
12. Мысливченко А. Проблема свободы в экзистенциализме / А. Г. Мысливченко // Философия марксизма и экзистенциализм (Очерки критики экзистенциализма). Сб.статей. – М.: Изд-во МГУ, 1971. – С. 45–56.
13. Петрушенко В. Ностальгия по абсолютному: Философский контекст кинотворчества Андрея Тарковского / В. Л. Петрушенко. – К.: Редакция журнала «Самватас», 1995. – 188 с.
14. Плахов А. Хаос внутри системы / А. С. Плахов // Мифы и реальность: Зарубежное кино сегодня. Вып. 10. – М.: Искусство, 1988. – С. 162–181.
15. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В. В. Библихин]. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
16. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В. В. Библихин]. – М.: Академический Проект, 2007. – 303 с. – (Философские технологии).
17. Эдстрём М. «Персона» – победа Бергмана над «Молчанием» / Мауриц Эдстрём; [пер. со швед. Н. Городинская] // Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. – М.: Искусство, 1969. – С. 115–118.
18. Ярошевский Т. Личность и общество. Проблемы личности в современной философии – марксизм, экзистенциализм, структурализм, христианский персонализм / Тадеуш М. Ярошевский; [пер. с пол. Р. Е. Мельцер]. – М.: Прогресс, 1973. – 543 с.
19. Fernie S. Existentialism in the cinema / Stuart Fernie [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.stuartfernies.org/exist.htm>
20. Ford H. Ingmar Bergman / Hamish Ford [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/bergman/>
21. Pamerleau W. C. Existentialist cinema / William C. Pamerleau. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – 245 p.
22. Sen A. Being, Observations and Back / Arindam Sen [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://sayantangoswami.blogspot.com/2010/11/existentialism-in-cinema-by-arindam-sen.html>

**Бурый А.Р.**

Дрогобычский государственный педагогический университет имени Ивана Франко

## ИСХОДНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В КИНОИСКУССТВЕ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ. ЧАСТЬ II

### Аннотация

Проанализированы рецепции примата экзистенции перед эссенцией в творчестве Бернардо Бертолуччи и Пьера Паоло Пазолини. Доказано, что термин «фрейдомарксизм» не слишком пригоден для охвата спектра философского контекста фильмов этих режиссеров. Акцентировано, что образы кинопроизведений Бернардо Бертолуччи, Ингмара Бергмана, Терри Гиллиама констатируют «неразумность» новейшей человеческой действительности и позволяют определить исходные экзистенциалы нашего существования – заботы, тревоги, страха, смерти, скуки и т.д. – в соотношении с идеями представителей различных направлений экзистенциализма. Изучены интерпретации понятия «Ничто» в фильмах Романа Полянского, герои которого перед Ничто теряют свою идентичность (одновременно Ничто открывает перед человеком знания об экзистенциальной перспективе). Прослежено, как Стэнли Кубрик в своем творчестве переводит морально-экзистенциальную проблематику в гносеологическое измерение.

**Ключевые слова:** экзистенциализм, киноискусство, тревога, страх, смерть, Ничто.

**Buryi A.R.**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

## BASIC NOTIONS OF EXISTENTIALISM IN CINEMATOGRAPHY: THE EXISTENTIALS. PART II

### Summary

The author analyses the interpretation of primacy of existence over essence in the artistic heritage of Bernardo Bertolucci and Pier Paolo Pasolini and proves that the term «Freudo-Marxism» does not embrace the scale of philosophical context of their films. The emphasis is laid on the idea that Bertolucci, Bergman and Gilliam's film images affirm «irrationality» of the present human reality and make it possible to outline the starting points of our existence (worries, anxiety, fear, death, boredom, etc.) in relation to the ideas of expressed by different representatives of existentialism. Special attention is given to the notion of Nothingness in Roman Polanski's films, the characters of which lose their identity in front of Nothingness, although at the same time Nothingness opens up the door for existential perspective and its understanding by the people. The author also traces Stanley Kubrick's attempts to transfer moral-existential problems into the realm of gnoseology.

**Keywords:** existentialism, cinematography, anxiety, fear, death, Nothingness.