

Artemchuk N.D.

Kyiv University of Tourism, Economics and Law

## THE RELEVANCE OF THE VALUABLE ASPECTS OF HUMAN RIGHTS AS A PHILOSOPHICAL PROBLEM

### Summary

The article describes the problem of human rights in its philosophical aspect. Philosophical vector of reflection the problem of human rights requires formulation and solution of a number of theoretical and methodological problems. Application paradigmatic approach to the assessment of classical, neo-classical and post-classical (postmodern) human rights concepts, clarify with the use of comparative method, the social mechanisms of implantation in the modern social and political fabric of the codification of modern law. From a social point of view of human rights as a specific social phenomenon, determined the public nature of the individual, especially the social roles and therefore is dominated by traditional and innovative interests. In philosophical and anthropological perspective, human rights are analyzed on the basis of the approval of the thesis of the natural and patrimonial nature of Homo sapiens, their inalienable attribute properties of universal nature.

**Keywords:** human rights, anthropological turn, the noosphere, the concept, the paradigm, a social phenomenon.

УДК 141.32:778.5(450)

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

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, Інмара 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.** Картина буття й місця людини в ньому – надзвичайно ємнісне поняття, а тому для дослідження співвідношення філософії екзистенціалізму та кіномистецтва, які постають двома формами самосвідомості культури, необхідні передовсім між-дисциплінарні, системні методи дослідження. Одним із можливих шляхів є теоретико-інформаційний підхід до феномена культури, суть якого полягає у поданні культури як певної складної інформаційної системи, де носіями семантичної, прагматичної, естетичної інформації є особливим чином організовані та структуровані матеріальні об'єкти: твори мистецтва (в тому числі кіно), наукові праці (в тому числі філософський комплекс осягнення світу), релігійні знаки та символи та ін. Сприймання явищ філософії та мистецтва призводить до перебудови і наповнення інформаційного тезауруса особистості, його збагачення новими сенсами, цінностями, емоціями. Оскільки 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 екзистенціалі-

зму поставала у фокусі численних філософських та мистецтвознавчих досліджень. 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).

Доречно відзначити, що, досліджуючи ідеї екзистенціалізму в кіномистецтві, ми натрапляємо на серйозну проблему. З точки зору традиційного описового мистецтвознавства, є певний комплекс умов існування кінофільму як художнього твору. Це передовсім умови-мінімум, які визначають його фізичне буття: матеріальність (предметна втіленість), комунікативність (функціонування кінотвору як своєрідного передавача інформації) і «зробленість» (тобто штучність, рукотворність – результат діяльності людини). Однак неважко визначити й умови-максимум, котрі визначають естетичну реальність твору: знаковість (заміщення даним предметом іншого), упорядкованість (підпорядкування смисло-

ві, організованість структури), цінність (глобальна широта предметного значення, співвіднесеність із загальнолюдським) і – якраз це є проблемою – **невизначеність**, тобто можливість різноманітних інтерпретацій сенсу того чи іншого образу чи виправданості окремих сюжетних поворотів у кінофільмі. Це стосується передовсім західноєвропейського кіно 1960–1980-их рр., яке вражає розмаїттям та поліморфізмом жанрово-стильових вишуків, насиченістю образів та широтою філософського контексту; у спеціальній літературі різних років **маємо чимало спроб тлумачення того чи того твору кіно з різних філософських позицій**.

**Мета статті** – довести, що ідеї екзистенціалізму найбільшою мірою (порівняно з іншими напрямками 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.** Ще три десятиліття тому екзистенціалізм був найбільш впливовим серед широких кіл освіченого населення (особливо представників гуманітарних професій – літераторів, акторів, художників, а також у всієї університетської молоді) Європи [5, с. 267], однак сьогодні ми вже не можемо обманювати себе переоцінкою його ролі й значення в теперішньому суспільстві. Натомість резонним виглядає визнання факту певної «деекзистенціалізації» в усвідомленні сучасною людиною свого буття й місця у світі. «Філософія існування» (надалі ми часто послуговуватимемося саме таким поширеним синонімічним варіантом терміну «екзистенціалізм») сколихнула весь духовний світ західного суспільства у часи, які можна назвати «темними». Це була доба, коли, ще не повністю оговтавшись від потрясінь першої світової війни, яка вразила європейців масштабністю та безглуздістю жертв, людство зіткнулось з фашизмом, сталінізмом, другою світовою війною, що посягнули на ціннісний світ всього суспільства. Після закінчення першої світової війни художня література заново пережила все те, що довелось відчувати людині. Романи Е. Хемінґвея, Е.М. Ремарка, Р. Олдінгтона, а пізніше К. Абе висловили почуття людини, яка пройшла кризу жорна війни і втратила у них сенс існування. Філософія також відгукнулася на цю ситуацію – спочатку в переможений Німеччині, а потім у Франції. Виникла течія, що проголосила пошук істинного буття і знайшла його в існуванні окремої людини: екзистенціалізм звернувся до конкретної людини з її трагічним світовідчуттям, переживанням самотності, нудьги, відчаю – і це звело його до рангу «єдиної філософії ХХ століття» [8, с. 513] й утвердило у статусі нового світогляду ліберальної інтелігенції, в якому індивід став абсолютном. «Звернення релігійного екзистенціалізму до трансцендентного Бога не змінило справи, оскільки далі йшлося про самотню, закинуту в чужий світ людину, про її самопочуття у цьому страшному світі, руйнівним силам якого вона нічого не змогла протиставити, окрім відчуття своєї абсолютної свободи» [12, с. 135]. Екзистенціалізм – це також спосіб духовно пережити цю кризу, освоїтись з новою ситуацією й навчитися у ній

жити, незважаючи ні на що. Філософія існування з її проповіддю абсурдності світу й (подекуди, але аж ніяк не загалом, як це намагалась накинуди радянська філософія) безсенсовості життя навчилася і цього. К. Теплиць відзначає, що кінематограф також є «дітищем цивілізації ХХ століття. ... А традиція нашого цивілізаційного кола вибудована на людському вимірі, тобто на значенні індивідуального начала» [27, с. 27], відтак перегук мистецького пошуку з філософською рефлексією видається зовсім не випадковим. Екзистенційна роль філософії та кіномистецтва полягає також у трансцендуванні повсякденності, у постановці (у дискурсивній чи в художній формі) «останніх» питань про призначення людського життя; цей екзистенційний досвід полягає у потраплянні в «паузу недіяння», амеханію, у виході з режиму побутової доцільності й утилітарності на рівень буттєвий – у цьому полягає живий сенс **категорій-екзистенціалів**, за допомогою яких ведеться аналіз структури нашого існування у філософії та в образах кінематографа.

Для якомога повнішого висвітлення екзистенціалізму нашого існування звернімося до аналізу фільму Бернардо Бертолуччі «Останнє танго в Парижі» (1971) – справжньої антології кінематографічного екзистенціалізму в камерній, інтимній інтерпретації буттєвих проблем. Відзначимо: і тепер, коли вже мали б утихомиритись всі пристрасті довкола ступеня відвертості окремих його сцен<sup>1</sup>, все ще продовжують з'являтися поодинокі факти недооцінки значення цієї постановки як факту мистецького й суспільного життя. Зокрема, Ж. Лурсель, підкреслюючи роль іншої постановки Б. Бертолуччі («Стратегія павука», 1969), зараховує його «Останнє танго» до числа «фільмів зі скандальним душком», «бездушних фресок» з «помпезною порожнечою» [7, с. 989]. На наш погляд, тут Ж. Лурсель іде слідами радянського кіноофіціозу, який дорікав режисерові тими ж аргументами, й італійських комуністів, які не змогли «подарувати» режисерові «забуття ним ідеалів революції» [18, с. 18]. На нашу думку, найближче підійшов до розгадки прихованих сенсів цього епохального кінов твору російський критик С. Кудрявцев, який і зробив спробу вписати його в широкий філософський контекст [див.: 6, с. 211–212], щоправда, при цьому віддаючи перевагу психоаналітичному інструментарію в інтерпретації образів фільму. Натомість ми доведемо, що це простіше й прозоріше можна зробити через посередництво екзистенціалістських міркувань.

Фільм постав у непростий для Європи (та й для світу загалом) час. Духовна атмосфера кінця 1960-их років, яка стала одним з предметів рефлексії в «Останньому танго в Парижі», характеризувалась дивовижним сум'яттям в умах і настроях західної інтелігенції: «холодна війна» та гонка озброєнь, зневіра в християнських цінностях, крах ілюзій та надій на світле майбутнє, суперечності між ідеалами «червоного травня» й реаліями тоталітарних режимів, руйнівні наслідки технічного прогресу, диспропорція розвитку науки й інтелекту з розвитком моралі людей – уся новітня «нерозумність» дійсності знову була на часі. «Екзистенціалізм найкраще можна зрозуміти як останню ... стадію сучасного ірраціонального руху» [3, с. 89] – цю ситуацію, що її конститує О.Ф. Больнов, уїдлимо обіграно у вступі британської пригодницької комедії «Пригоди барона Мюнхгаузена» (1988, реж. Террі Гілліам), коли закадровий голос каже про те, що ХVІІІ століття – це вік розуму й Просвітництва, а вже у наступному кадрі розриваються ядра й штурмуються замкові стіни<sup>2</sup>. Дійсність вимагала актуального мистецького осмислення на новому зламі реалій.

<sup>1</sup> Д. Соува наводить детальну історію цензурних поневір'янь фільму [див.: 23, с. 282–284].

<sup>2</sup> У цьому сенсі герой казок Ерїха Распе постає ледь не першим «комічним» репрезентатором трагічної екзистенції.

Сюжет «Останнього танго в Парижі» оманливо простий і водночас незрозумілий. Пол, американець сорока п'яти років<sup>3</sup>, співмешканець власниці маленького паризького готелю, не може збагнути причин її самогубства. Прагнучи позбутись привидів минулого, він знімає кімнату в іншому готелі й заводить зв'язок з молодою парижанкою Жанною, нещодавно зарученою з режисером Томом. Витончені любовні ігри поступово примирюють Пола з долею вічного вигнанця. Йому вдається позбутись привида покійної дружини, і він навіть робить Жанні зізнання в коханні, наполягаючи на можливості не лише інтимного контакту.

Більшість критиків схильні вважати, що фільм є кульмінацією захопленя режисера фрейдомарксизмом. Однак, на наш погляд, це не зовсім адекватне означення, бо фрейдомарксизм як особлива доктрина характерний для 1960-их років, коли у «нових лівих» увага до сексуальної царини життя людини пов'язувалась з деякими – нехай навіть ілюзорними – суспільними перспективами. До того ж достеменно відомо, що саме забуттям інтересів марксизму дорікали Б. Бертолуччі італійські комуністи. Тому легше погодитись з критиком А. Плаховим, який відчув зміни світоглядних горизонтів режисера: «Між Марксом і Фрейдом, між Довженком і Вісконті – такий діапазон Бертолуччі у 1970-ті» [18, с. 18], отже – саме «між» Марксом і Фрейдом, бо не пристав режисер ні до одного, ні до другого.

Психологічна «схема» картини проста: Жанна, яка виховувалась без батька, не бачить у своєму нареченому справжнього чоловіка, тоді як мужній Пол стає символічною заміною батька (невипадково в одному з епізодів вона одягає військовий кашкет покійного батька на Пола), саме тому Жанна так легко приймає від нього приниження і дозволяє, наче дитину, купати себе у ванні. Це відбувається до моменту, доки Пол не зруйнує анонімні стосунки (досі в численних побаченнях вони так і не знали імен один одного); убиваючи Пола (ще один абсолютно незбагнений для більшості глядачів епізод), Жанна нарешті набуває психологічної зрілості, тобто гармонії, якої не отримала ні йдучи геть від матері, ні в коханні незрілого нареченого, – недаремно у фіналі вона твердить: «Я не знала його імені, він мене домагався, хотів звалтувати... я не знала його... не знала...», тобто на свідомому рівні Пол не міг бути її партнером і їхні стосунки є фрейдистською регресією до утробного буття, до підсвідомих глибин психіки.

Водночас той самий хід подій можна набагато глибше і водночас простіше пояснити, вдавшись до екзистенціалістських міркувань. Для початку варто полегшити з тлумаченням С. Кудрявцевим інтер'єру найманої паризької квартири як образу «материнського лона» [6, с. 255–256] – на наш погляд, помешкання постає радше як символ відокремленого буття цих двох особистостей, їхньої можливої втечі від решти суспільства<sup>4</sup> з метою осягнення гармонії у власних стосунках (тим паче, що до цієї проблеми автор ще недвозначно повернеться у «Рятівному небі»).

По-перше, нудьгувати, відчувати перманентне розчарування – значить, згідно з Ж.П. Сартром, володіти філософськи тверезою, нормальною й істинною свідомістю. Всякий інший загальний настрій – ілюзорний та патологічний. Тому нудьгу, якою б вона не була болючою, треба утримувати,

оберігати від заміщення іншими – нехай більш приємними, але фальшивими – емоціями. Нудьга визначається Ж.П. Сартром як непсихологічна емоція, яку неможливо спостерігати ззовні і яка не вказує на жодне переживання, яке приховується за нею. До нудьги наближені ще тільки дві негативні емоції: «нудота» (відчуття абсолютної хисткості світу, необґрунтованості усіх сподівань. «Термін *нудота* аж ніяк не треба розуміти як порівняння, побудоване на основі нашої фізіологічної огиди. Навпаки, саме на основі цієї нудоти стаються всі конкретні та емпіричні нудоти» [19, с. 477–478]) і «скука» (передчуття суєтності й непотрібності будь-яких починань). Пол з «Танго» був хворий усіма трьома негативними емоціями (нудота, нудьга, скука), а разом з ним, на думку режисера, у такому стані перебувала й західна інтелігенція. Тут вочевидь маємо наслідки не лише текстуального, але й особистого знайомства режисера з французьким філософом; щоправда, їхні шляхи розійшлися після відвертого зміщення «курсу» Ж.П. Сартра в бік марксизму у його крайніх, маоїстських варіантах. Ось чому фільм Б. Бертолуччі належить до числа тих, чие значення зростає з роками, бо тепер ми усвідомлюємо, що «Останнє танго в Парижі» – одна з підсумкових картин на межі 1960–1970-х років: режисерові вдалось «схопити» і втілити в максимально прозорій формі сум'яття, характерне для умів та настроїв тієї доби – сцена «танго» героїв серед танцювального конкурсу, коли вони, збуджені, сп'янілі, невдоволені, некеровані, але ще з певними ілюзіями опиняються посеред чіткого порядку пар на танцполі, і є одним з підсумкових образів. В «Останньому танго» ще зберігається аромат романтичної утопії, але вже переважає рефлексія як наслідок жорстких уроків. Цей фільм – яскравий спалах ліричного індивідуалізму, один з найсильніших поривів до свободи на усіх рівнях: соціальному, чуттєвому, художньому. Фіктивною виявляється втеча юної парижанки з полону міщанської рутини: її природа візьме своє, і вона зрадить «захмарне кохання». Інша справа – Пол: ця суперлюдина, що згубила життєві орієнтири, щоб відчутти себе живим, ставить себе і свою кохану в пограничну ситуацію між життям і смертю. Однак його садомазохізм та ексгібіціонізм показані режисером не без іронії: пошуки особистої свободи зайшли у безвихідь, а «бунт відчайдушного революціонера закінчується публічною демонстрацією власного голого задку» [18, с. 17].

По-друге, світ, людська екзистенція незрозумілі або ж – абсурдні. «Абсурдно, – писав Ж.П. Сартр, – що ми народилися, абсурдно, що ми помираємо» [цит. за: 24, с. 426]. Таємниця людської поведінки – в її абсолютній незумовленості, індетермінізмі, і спроба підставити під вчинок силу обставин чи внутрішніх поривів є не більш ніж виверт, у якому висловлює себе малодушшя, страх перед особистою відповідальністю й ризиком. «Психологічний детермінізм... є передусім поведінкою виправдання, або, якщо хочете, основою всіх поведінок самовиправдання. Він постає рефлексивною поведінкою вічна-віч із тривогию» [19, с. 88]. Отже, Ж.П. Сартр розвиває відверто деонтологічну теорію, згідно з якою у людини взагалі не буває мимовільних дій, а дії, які так виглядають, насправді є лицемірно-прихованими навмисними актами. Несвідомо-афективні вчинки (те, що робиться у гніві, в «нападі страху», «приступі відчаю») Ж.П. Сартр називає емоціями; він наполягає, що безсвідомість, невідомість емоцій є насправді втіленням певного розрахунку й спрямованості. Наприклад, непритомніючи, людина просто заперече ситуацію, яка стала для неї не-

<sup>3</sup> Геніальна, позачасова роль Марлона Брандо.

<sup>4</sup> Наприклад, ми зовсім не бачимо їхніх сусідів – складається враження, що у будинку більше нікого немає, і це підсилює «ескапічний» ефект дійства.

стерпною, раціонально нездоланною. В цьому сенсі будь-який «емоційний приступ» певною мірою підлаштовується, розігрується людиною. Ця навми-сність може висловлювати себе в частковому або повному (як в запамороченні) вимкненні свідомості, у самоінспірованому безпам'ятстві (Жанна у фіналі фільму «без пам'яті» – і, отже, в убивстві коханця чинить розрахунок). «Сартр погоджується з тлумаченнями будь-якого афекту як своєїного шахрайства, особливого вихилу, засобу умисно самоухилитись від дійсності, уникнути важкої адаптивної поведінки й позбутись відповідальності» [25, с. 103]. Але тоді суб'єкт «непідзвітних дій» повинен подвійною мірою за них відповідати, адже, з одного боку, здійснює умисну акцію, а з другого – психологічно забезпечує собі алібі. Саме тому ми погоджуємося з Г. Марселем, у якого знаходимо натяки на ідентичне тлумачення афекту – лише в інших термінах: «Бути претензійним означає не тільки прагнути чогось чи мати якісь амбіції, а й прикидатися. І справді, прикидання невід'ємне від пози. Щоб зрозуміти це, досить пригадати, що поза – це не що інше, як афектація в її найрізноманітніших формах» [9, с. 23]. Марселева «претензійність», доведена до свого крайнього, афективного, прояву, – це якраз і є убивство Жанною Пола.

Тому фінальну сцену «Останнього танго» можна розглядати як з точки зору З. Фрейда<sup>5</sup>, так і надавати їй екзистенціалістського обґрунтування<sup>6</sup>, що видається більш аргументованим і правдоподібним. Крім того, використавши той факт, що людина, яка живе й діє в реальному світі, не лише пізнає його, але й жваво, емоційно напружено на нього реагує, екзистенціалізм логічно вишукує «онтологічну основу» цих реакцій. Він робить це, переносячи людські емоції зі свідомості людини у більш глибокий план особистості – екзистенцію. Так вторинне – емоційна реакція людини на вплив зовнішнього світу, передовсім соціального, отримує в суспільній практиці, – перетворюється на первинне, вихідне, емоційно забарвлене «апріорі». Звичайно ж, кінематографічними засобами «сформулювати» цю ідею неможливо, але її цілком потрібно тримати в полі уваги, намагаючись «узгодити» той чи інший кіно-твір з екзистенціалізмом.

По-третє, природним ставленням людини до існування є тривога. Це тривога не лише перед тими чи іншими небезпеками. Вона занурює людину в неспокій, але з іншого боку – спонукає до пошуку порятунку, зусилля, і цим рятує від знищення. І в такому сенсі «Останнє танго» перетворюється на історію про те, як людина усіма силами, «на останньому подиху» (такою була назва фільму Жана Люка Годара (1959), в якому автори вдалося зафільмувати «квінтесенцію доби» і втілити її в образі молодого злодія, що ненадовго став героєм свого часу), хапається за життя з допомогою імпульсивної пристрасті, сподіваючись віднайти у ній не лише забуття. Це передовсім тривога перед смертю, нерозривно пов'язаною з існуванням. Що почалося, мусить закінчитись. Що існує, мусить померти. «Мені здається, що умови, в яких неможлива надія, строго співпадають з умовами, які ведуть до відчаю. Смерть як трамплін абсолютної надії.

<sup>5</sup> Набуття персонажем в такий спосіб психологічної зрілості – знищення батькового тотема, тут – знищення батькової символічної заміни.

<sup>6</sup> Абсурдність, алогічність вчинку – убивство Пола Жанною – під «прикриттям», а насправді від неможливості бути разом, від одвічного протистояння чоловічого й жіночого начал та усвідомлення недосконалості світу (людей).

<sup>7</sup> Зазначимо, що герої «Останнього танго» наче оточені смертю – наприклад, смерть дружини, яка змушує його, тікаючи від прийдів минулого, з ще сильнішою пристрастю кинутись до Жанни.

Світ, у якому бракувало б смерті, був би світом, у якому надія могла б існувати лише у прихованому стані» [10, с. 80], – писав Г. Марсель у «Метафізичному щоденнику». При цьому існування зі своєю невпинною тривогою вичерпує сили (також і фізичні – згадаймо вигляд Пола в його останній день: він вже наче готовий померти) і людина сама тяжіє до смерті. Її існування скероване до смерті, воно є *Sein-zum-Tode*, як казав М. Гайдеггер<sup>7</sup>. І смерть є не переходом до іншого існування, а неунікним кінцем існування. Перехід у ніщо мусить викликає тривогу, й існування, хоч і скероване до смерті, є водночас безперервною втечею від неї. Думомаємо про чужу смерть, але не хочемо думати про власну. А у Ж.П. Сартра екзистенційна тема смерті бере початок ще з підліткового внутрішнього досвіду. «Я ні на хвилину не перестаю нею жити» [цит. за: 4, с. 203], – зізнавався він. «Смерть, вічність, її не уникнути» [20, с. 131].

Пов'язана з екзистенціалами страху й турботи, провини і смерті, тимчасовість людського існування виявляється переживанням часу, забарвленим у трагічні емоційні тони. «Єдина справжня можливість нашого існування – це смерть, а тому «справжнє буття-до-смерті, тобто скінченність часовості, є прихованою основою історичності людського буття» [26, с. 376]. Тому коли, наприклад, Ж.П. Сартр пише, що «ми ніколи не були більш вільними, ніж у час німецької окупації» [цит. за: 2, с. 48], то мається на увазі, що це і є справжнє, вільне буття – буття віч-на-віч зі смертю, коли сповна відчувається і проживається невідворотний сенс фрази «людина смертна». «Повсякденність «знає» смерть як часту подію, як «смертний випадок». «Помирає» той чи інший ближній чи просто хтось. Невідомі «помирають» щодня і щогодини. «Смерть» зустрічається нам як відома подія, що трапляється у світі. Як така, вона залишається для нас в рамках характерної невідомості, яка повсякденно стається» [26, с. 266–267]. У повсякденному житті ми одночасно приречені на смерть і уникаємо її, – уникаємо реально, продовжуючи жити, і подумки, не замишлюючись над нею. У цьому й полягає сенс повсякденного «буття-до-смерті». Інша справа, коли ми досягаємо смерть як екзистенціально-онтологічне поняття: смерть як кінець людського буття є безумовна, неодмінна і як така – невизначена, неповторна можливість людського буття. «Справжнє» «буття-до-смерті» тому-то й руйнує повсякденність буття, вириває нас з її обіймів, пробуджуючи нас і спонукаючи до «справжнього» буття. Думка М. Гайдеггера нагадує твердження Ж.П. Сартра про те, що людина ніколи не свободна так, як перед обличчям смерті, але німецький філософ хоче сказати, що смерть – індивідуальний та індивідуалізувальний факт, це моя смерть. Усвідомивши свою смертність як екзистенційну можливість, людина стає справжнім, неповторним індивідом. З того, що людина помирає сама і ніхто не може померти за неї, М. Гайдеггер резюмує принципіву самотність людського індивідууму. У повісті Л. Толстого «Смерть Івана Ілліча», на яку посилається М. Гайдеггер, було блискуче розкрито усю справжню психологічну особливість людини – її здатність перед обличчям смерті глибинним чином усвідомити власну індивідуальність. Однак, якщо Л. Толстой прагнув зобразити передовсім нетерпимість байдужості до долі людини, потребу людей в людяності їхніх стосунків, то М. Гайдеггер описує і потрясіння безособового «всі люди смертні» перед обличчям смерті. Однак не варто переоцінювати роль і значення екзистенціалу смерті перед життям – в екзистенційній філософії, відповідно до

її намірів та дій, навіть і мови нема про послаблення волі до життя. Романтична жага смерті у ній відсутня, бо тоді «вона не змогла б відчувати цю подію з такою рішучою суворістю» [3, с. 107].

Коли йдеться про смерть як екзистенціал нашого існування, слід звернутись і до творчості П'єра Паоло Пазоліні. У 1963 році він ставить новелу під назвою «Овечий сир» для фільму «РоГоПаГ»<sup>8</sup>. Попри мистецький інтерес, ця контroversiйна картина, у якій автор «реабілітує» первинні фізіологічні інстинкти, зокрема, почуття голоду, доводячи уважному глядачеві їхній пріоритет перед релігійними почуттями в людині, має для нашого дослідження конкретне концептуальне значення, бо у цьому короткому фільмі з усією серйозністю постає проблема смерті як необхідності. На відміну від найпершого фільму П.П. Пазоліні «Аккаттоне», де його герой, помираючи, каже: «От тепер мені вже буде добре» [15, с. 258], – тобто смерть там постає радше як позбавлення від страждань, – в «Овечому сиру» останні слова, промовлені постановником цього «фільму у фільмі» (за сюжетом, події картини відбуваються під час зйомок одного з фільмів на біблійну тематику, а головний герой – статист, що виконує роль одного з розбійників, розпнутих поряд з Ісусом, – помирає на хресті, обжершись овечого сиру) про те, що «смерть – це єдиний спосіб, яким цей нещасний міг заявити про своє існування», виштовхує думку глядача у незрівнянно ширший простір тлумачення смерті.

Думки П.П. Пазоліні як теоретика кіно й публіциста про смерть вирізняються глибиною передовсім у своїй пов'язаності з екзистенційною філософією. «Смерть блискавично монтує наше життя, вона відбирає найважливіші його моменти й вибудовує їх у деяку послідовність, перетворюючи наше актуальне, мінливе й нечітке, а отже, таке, що не підлягає мовному описові, теперішнє у завершене, стійке, чітке ... минуле. Життя може висловити нас лише завдяки смерті. Монтаж робить з матеріалом фільму (який складається з надзвичайно тривалих чи крихітних фрагментів, з маси планів-епізодів як можливих незавершених суб'єктивних видінь) те ж саме, що робить з життям смерть» [16, с. 498], – писав режисер. Життя з усіма його провинами стає сповна збагненим лише по смерті, коли часи ущільнюються, перегруповуються й усе незначне відсіюється. Й тоді «головним сенсом життя стає вже не просто «Буття» – його природність перетворюється водночас у хибну мету, і в хибний ідеал. В момент смерті чи заключного монтажу потік життя втрачає множинність часу, у якій ми перебуваємо в житті, наповнюючи дію повною узгодженістю з часом, який спливає, – і більше вже немає жодної миті, непідвладної цій узгодженості. Після смерті, після скінчення потоку життя, проявляється *сене* цього потоку. Або бути безсмертним і невираженим, або виразитись і померти» [17, с. 164]. Так *сене* життя стає осяжним в акті смерті (до речі, навіть не для того, хто помирає, – адже, П.П. Пазоліні, як відомо, був атеїстом, хоч його світогляд і зазнав помітного впливу християнства й релігійної філософії).

До певної міри протилежне бачення проблеми властиве М. Бердяєву. «Смерть не є припинення внутрішнього існування особистості, а припинення існування світу, іншого для особистості, до якого вона виходила у своєму шляху. Немає різниці, що я щезаю для світу і що світ щезає для мене. Трагедія смерті є насамперед трагедія розлуки. ... Вихід особистості до повноти вічності передбачає смерть, катастрофу,

стрибок через безодню. Християнство вірує у воскресіння цілісної людини. ... Немає природного безсмертя людини, є лише воскресіння й вічне життя особистості через Христа, через єднання людини з Богом. Поза цим є лише розчинення людини у безликий природі. Тому життя особистості постійно супроводжується жахом і тугою, але ж також і надією» [1, с. 473]. Це означає, що коли у творчості М. Гайдеггера, а разом з тим і у П.П. Пазоліні, розрив з християнською традицією конститується у зв'язку з визнанням невічності душі, то на противагу їм у філософії М. Бердяєва появляється можливість уникнути цього розриву через теорію воскресіння цілісної людини, тобто постулюючи зовсім на смертність душі, а лише скінченість і тимчасовість смертності.

По-четверте, ототожнюючи моральність і релігійність, Ж.П. Сартр, наприклад, вважав модифікацією «ідеї святості» будь-яке серйозне, відповідальне й захоплене ставлення людини до своєї діяльності, яка до того ж супроводжується поглядом на неї як на служіння людям, людству. Ця ідея в образах Б. Бертолуччі набуває інтимного характеру: Пол присвячує своє безпорадне й безпотрібне життя Жанні – повністю віддає себе в її розпорядження (критика пізніше осмислить цей момент знову по-фрейдівськи – як спілку «сильна жінка – слабкий чоловік»). Людина в екзистенціалізмі постулюється передовсім як істота, що приносить своє життя як жертву своєму призначенню. Раніше покладалось, що готовність до самопожертви народжується в людині з усвідомлення вищих інтересів: індивід розуміє, що ідеал вартий того, щоб заради нього поступитись найближчими бажаннями, і це розуміння змушує його йти до самозречення. «Готовність до жертви» не була початковою дефініцією людини, вона була швидше характеристикою, яка виводилась з постулату розумності особистості (її здатності визнавати не лише свої, а й загальні інтереси) [22, с. 297]. Щодо екзистенціалістів, то у них людина просто не може існувати, не присвячуючи чомусь (тобто можна констатувати факт, що у Б. Бертолуччі це перетворюється на «комусь») життя. «Без заповідей, які зобов'язують нас жити в певний спосіб, наше життя стає повністю розпорядимим... Бо жити – означає мати певне заняття, виконувати якийсь завдання, і в міру того як ми уникаємо присвячувати себе чомусь, ми опорожнюємо наше життя» [13, с. 100]. Однак стосовно сенсу та (передовсім) виправданості жертви героя фільму Б. Бертолуччі, то тут ми маємо серйозні застереження, адже режисер ніяк не прояснює того, в ім'я якого призначення та ідеалу цю жертву було принесено. Проблема призначення захоплювала Б. Бертолуччі вже на ранньому етапі його творчості – не випадково у фільмі «Перед революцією» герой каже, що «втеча від самого себе й повернення назад – це найгірше». Про те саме йшлося в пізнішій «Ностальгії» (1983) А. Тарковського, де назва фільму передбачала страждання від неможливості «повернутись туди, де ви ступили на хибний шлях, повернутись до витоків життя» [цит. за: 11, с. 17]. А молодий Б. Бертолуччі підводить підсумок – «Той, хто повертається, завжди програє: речі ніколи не залишаються тими самими, а люди – тим більше» (закадровий голос у фільмі). Тож темою доби стає вміння відчутти свій час, а отже – знайти своє місце у світі. Не відчувати цього часу означає втратити це місце, загубити долю. «Погляньте на людей довкола і ви побачите, як вони йдуть манівцями крізь життя, як блукають сновидами в межах своєї доброї чи лихого долі, не маючи найменшого поняття, що з ними діється» [13, с. 115]. Для жодної з філософій проблема пошуку людиною свого призначення не означала

<sup>8</sup> Решта новел були реалізовані Роберто Росселліні, Жаном Люком Годаром і Уго Грегоретті – звідси й «збірнб» назва.

так багато, як для екзистенціалістів. Звідси – наше найвище рішення, наш порятунок полягає в тому, щоб віднайти свою самість, повернутись до згоди з собою» [14, с. 301], – писав Х. Ортега-і-Гасет про покликання людини. Отже, «людина повинна знайти себе й переконатись, що ніщо не зможе врятувати її від самої себе, навіть переконливе доведення існування бога» [21, с. 344].

**Висновки.** 1. Для адекватного тлумачення образів окремих кінофільмів П.П. Пазоліні й Б. Бертолуччі необхідним є використання терміну «екзистенція»; її атрибутивні риси у філософії існування дають можливість на матеріалі кіномистецтва довести закинутість людини в буття і прояснити сенс того, що екзистенція передусе есенції.

2. Кінематографічні рефлексії цих режисерів констатують «нерозумність» новітньої людської дійсності й дають змогу окреслити вихідні екзистенціали нашого існування – турботи, тривоги, страху, смерті, нудьги тощо. Пов'язана з екзистенціалами страху й турботи, провини і смерті, тимчасовість людського існування виявляється переживанням часу, забарвленим у трагічні емоційні тони.

3. На противагу усталеним інтерпретаціям творчості Б. Бертолуччі та П.П. Пазоліні варто тлумачити їхні кінематографічні образи крізь призму екзистенціалістського світобачення, а не марксизму чи психоаналізу. Термін «фрейдомарксизм» непридатний для охоплення спектру філософського контексту творів цих режисерів.

### Список літератури:

1. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии // Опыт парадоксальной этики / Н.А. Бердяев. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – (Philosophy). – С. 425–696.
2. Богомолов А. Основные течения современной буржуазной философии. Выпуск 3 / А. С. Богомолов. – М.: Высшая школа, 1970. – 80 с.
3. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма / Отто Фридрих Больнов; [пер. с нем., предисл. С. Э. Никулин]. – СПб.: Издательство «Лань», 1999. – 224 с. – (Серия «Мир философии»).
4. Долгов К. От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура / К. М. Долгов. – М.: Искусство, 1991. – 400 с.
5. Зотов А. Западная философия XX века / А. Ф. Зотов, Ю. К. Мельвиль. – М.: Проспект, 1998. – 432 с.
6. Кудрявцев С. 500 фильмов / С. В. Кудрявцев. – М.: СП «ИКПА» – «Видео-Асс», 1991. – 384 с.
7. Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов. Т. II. / Жак Лурселль; [пер. с фр. С. Козин]. – М.: Изд-во Rosebud Publishing; Международный Фонд поддержки социогуманитарных и образовательных программ «Интерсоцис»; Пост Модерн Текноложжи, 2009. – 1032 с.
8. Маньковская Н. Экзистенциализм в эстетике / Н.М. Маньковская // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. – М.: РОССПЭН, 2003. – (Серия «Summa culturologiae»). – С. 513–514.
9. Марсель Г. Homo Viator. Прологемени до метафізики надії / Габріель Марсель; [пер. з фр. В. Й. Шовкун] – К.: Видавничий дім «KM Academia», Університетське видавництво «Пульсари», 1999. – 320 с. – (Серія «Християнські філософи»).
10. Марсель Г. Быть или иметь / Габриэль Марсель; [пер. с фр. И. Н. Полонская]. – Новочеркасск: Агентство САГУНА, 1994. – 160 с.
11. Масловский Г. Ностальгия / Г. Масловский // Новые фильмы. – 1989. – № 3. – С. 17.
12. Мельвиль Ю. Пути буржуазной философии XX века / Ю. К. Мельвиль. – М.: Мысль, 1983. – 247 с.
13. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас / Хосе Ортега-і-Гасет; [пер. з ісп. В. Бурггардт] // Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. – К.: Основи, 1994. – С. 15–139.
14. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман / Хосе Ортега-і-Гасет; [пер. з ісп. В. Сахно] // Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. – К.: Основи, 1994. – С. 273–305.
15. Пазоліні П.-П. Аккаттоне / П'єр-Паоло Пазоліні; [пер. с ит. С. Токаревич] // Сценарии итальянского кино. – М.: Искусство, 1967. – С. 185–258.
16. Пазоліні П.-П. Из статьи «Замечания по поводу план-эпизода» / П'єр-Паоло Пазоліні; [пер. с ит. Н. Ставровская] // Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью. – М.: Ладомир, 2000. – С. 498.
17. Пазоліні П.-П. Смерть как смысл жизни / П'єр-Паоло Пазоліні; [пер. с фр. М. Ямпольский] // Искусство кино. – 1991. – № 9. – С. 161–164.
18. Плахов А. Всего 33. Звёзды мировой кинорежиссуры / А. С. Плахов. – Винница: Аквилон, 1999. – 282 с.
19. Сартр Ж.-П. Буття і Ніщо. Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр; [пер. з фр. В. Лях, П. Таращук]. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 854 с.
20. Сартр Ж.-П. Шляхи свободи. Ч. 2: Відстрочення / Жан-Поль Сартр; [пер. з фр. Л. Кононович]. – К.: Юніверс, 2007. – 448 с. – (Лауреати Нобелівської премії).
21. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Жан-Поль Сартр; [пер. с фр. А. А. Санин] // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлев. – М.: Политиздат, 1990. – (Б-ка атеист. лит.). – С. 319–344.
22. Соловьёв Э. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры / Э. Ю. Соловьёв. – М.: Политиздат, 1991. – 432 с.
23. Соува Д. 125 запрещённых фильмов: Цензурная история мирового кинематографа / Дон Соува; [пер. с англ. И. Таранова]. – Екатеринбург: Ультра. Культура, 2004. – 512 с.
24. Татаркевич В. Історія філософії. Том 3 / Владислав Татаркевич; [пер. з пол. О. Гірний]. – Львів: Свічадо, 1999. – 568 с.
25. Тузова Т. Жан Поль Сартр / Т. М. Тузова. – Мн.: Книжный Дом, 2009. – 256 с. – (Мыслители XX столетия).
26. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В. В. Библихин]. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
27. Toeplitz K. T. Świat bez grzechu i jego obraz w filmie / Krzysztof Teodor Toeplitz. – Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964. – 176 s.

**Бурый А.Р.**

Дрогобычский государственный педагогического университета имени Ивана Франко

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

### 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 Поланского, 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 ONE

### 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.

УДК 133.522.1:316.334:316.837(045)

## ФОРМУВАННЯ ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНОЇ СИСТЕМИ В КОНТЕКСТІ ІНСТИТУЦІАЛІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

**Литовченко І.В.**

Національний авіаційний університет

У статті розглянуто особливості та роль знаково-символічної системи в процесі інституціалізації суспільного життя. Визначено та показано, що символ, знак, мова, як важливі складові знаково-символічної системи, є своєрідними чинниками інституціалізації, сприяючи соціальній інтеграції та підтримці соціального порядку в суспільстві, а також інтерпретації та здійсненню соціальних практик відносно норм, стандартів, звичаїв певного соціального інституту.

**Ключові слова:** знаково-символічна система, інституціалізація, знак, символ, мова, соціальні практики, соціальний інститут.

**Постановка проблеми.** Знаково-символічна складова суспільного життя передбачає тісну взаємодію з ціннісним аспектом культури, що в розвинутих суспільствах набуває характеру цілісної системи. В даному контексті знаково-символічна система є певною формою, завдяки якій здійснюється функціонування і відтворення культури суспільства. Значна роль у культурі суспільства належить символу, що розуміються як здатність речей або дій виражати ідеальний зміст, певну ідею тощо. Функціонування і розвиток всіх сфер суспільного життя (науки, мистецтва, релігії та ін.) неможливо уявити поза межами знаків та символів. Культур-

ра соціальних інститутів і організацій передбачає наявність відповідних знаків та символів, з якими пов'язана соціально-професійна діяльність людини.

Життєдіяльність людини, її взаємовідносини та спілкування з іншими людьми нерозривно пов'язані з системою знаків та символів, що передбачає кодування уявлень індивіда або групи про себе, оточуючий світ та поведінку, взаємозв'язки і відносини, які здатні забезпечувати розвиток і стабільність суспільного життя. Символи є своєрідним чинником інституціалізації суспільного життя, сприяючи соціальній інтеграції та підтримці соціального порядку в суспільстві. У даному контексті А. Акмалова та