

ОБРАЗИ СВОБОДИ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ: ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ. ЧАСТИНА I

Бурий А.Р.

Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка

Встановлено суперечливість концепцій свободи в екзистенціалізмі у межах вивчення етапних творів європейського кіномистецтва 1960-1980-тих рр. У контексті фільмів М. Феррері, С. Кубріка, Л. Малля, А. Тарковського актуалізовано тезу про дію як вияв свободи, досліджено рушійні сили здійснення актів свободи крізь призму їхнього сенсу й виправданості, а також наслідки зіткнення принципу свободи та принципу придушення особистості.

Ключові слова: екзистенціалізм, кіномистецтво, свобода, цінності, вибір, бунт, суспільство, об'єктивація, екзистування.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Свобода в екзистенціалізмі постає онтологічною характеристикою людського існування загалом (а разом із нею – вибір: не дарма безпосередній предтеча екзистенціалізму С. К'єркегор називав вибір ядром людського існування). За Ж.-П. Сартром, людина не може бути деколи вільною, а деколи рабом: вона цілком і назавжди вільна або ж її немає зовсім як людини. Однак за цією тезою одразу ж ідуть розбіжності. Якщо атеїсти Ж.-П. Сартр і А. Камю чи антитеїст М. Гайдеггер дотримуються концепції абсолютної свободи, то релігійні екзистенціалісти (К. Ясперс, Г. Марсель, М. Бердяєв) пов'язують її з Божою волею чи (особливо Л. Шестов) з дивом.

Кінематограф постає своєрідним способом філософування та індикатором духовних процесів у суспільстві й перебуває у синхронності з актуальними тенденціями філософської думки свого часу. Стосовно кіномистецтва Західної Європи окресленого часового періоду, то, на жаль, є усі підстави визнати той факт, що сучасна молодь – і навіть молоді філософи-професіонали – загалом цього кіно не знають, воно сприймається або як знак елітарної культури, «мистецтва для мистецтва», яке з реальними умовами життя нібито не має нічого спільного, до того ж вимагає певної концентрації зусиль при перегляді й аналізуванні, або як щось застаріле, а тому не варте уваги сьогодні й нецікаве. Змаління моральних вартостей героїв більшості сучасних фільмів (не маємо наміру моралізувати, лише констатуємо очевидне), адаптація художнього образу переважної більшості фільмів до рівня невибагливого глядача – усе це постає супутнім явищем і наслідком загальних процесів духовного зубожіння, прагматизму, розрахунку й корисливості, що стали компонентами антропологічного анамнезу нашого часу і виходять поза межі проблеми співвідношення масової й елітарної культур.

Аналізуючи публікації, які започаткували розв'язання проблеми співвідношення кіномистецтва й екзистенціалізму, зауважимо, що і в радянській науковій літературі, й у сучасних закордонних дослідженнях, і в численних працях сучасних українських дослідників маємо безперебільшення грандіозний масив напрацювань у царині вивчення як екзистенціалізму, так і західноєвропейського кіномистецтва. Це не дивно, адже саме в окреслений історичний період кіно

суголосно з людинознавчими пошуками представників екзистенціалізму було обернене до осмислення долі людини у світі. За А. Сенном, «кінематограф незгірш за філософію здатен поставити глядача віч-на-віч з проблемами його екзистенції» [17].

Актуалізація знакових кінематографічних образів тридцятирічної давності під кутом аналізу проблематики екзистенціалізму (й насамперед – у контексті аналізу проблеми свободи й вибору, яка ніколи не втрачає актуальності), на наше переконання, виявляє як наукову, так і соціальну значущість. У контексті фільмів М. Феррері, С. Кубріка, Л. Малля, А. Тарковського спробуємо дослідити дію як вияв свободи, проаналізувати рушійні сили здійснення актів вибору крізь призму їхнього сенсу й виправданості, а також окреслити наслідки зіткнення принципу свободи й принципу придушення особистості. Отже, **мета дослідження** – спроба вписати творчі пошуки окремих режисерів у рамки цілісної концепції, пов'язаної з екзистенціалізмом. З огляду на це, пропонується стаття є логічним продовженням авторського дослідження рецепції ідей філософії екзистенціалізму в образах західноєвропейського кіно, започаткованого нашими попередніми розвідками у цьому напрямі [4; 5; 6; 7].

Виклад основного матеріалу. Найбільш ґрунтовно формулює концепцію абсолютної свободи Жан-Поль Сартр. Зазвичай як перешкоди моїй свободі, пише він, розглядають місце (просторове чи соціальне), минуле, оточення, близьких і смерть. Однак жодна із цих перешкод не є реальною. Місце й обставина тому, що це ми самі створюємо перешкоди, від яких страждаємо; але ми їх створюємо вільно – отже, ми вільні. Минулого вже нема, і воно не має сили впливати на наше теперішнє й майбутнє та визначати наш вибір¹. Речі, які мене оточують, не обтяжують моєї свободи, – навпаки, вони є одними з умов моєї свободи (бо ж свобода надає речам значення, яке і робить їх речами), – отже, свобода зумовлює існування навколишнього, яке треба змінити: перешкоди, які слід подолати, інструменти, якими слід скористатися. Звичайно, саме свобода відкриває їх як перешкоди, проте тільки своїм вільним вибором вона може інтерпретувати значення їхнього буття. Наші ближні не ліквідують нашої свободи, адже коли ми включаємо до розгляду іншу особу, то, хоч існування іншого і становить фактичну

межу перед мою свободою, адже саме внаслідок появи іншого з'являються певні визначення, якими я є, не вибравши їх, однак ж накинута межа не є наслідком дії інших і на якому рівні ми б себе не розмістили, єдине обмеження, на яке може наткнутися свобода, це якраз свобода: «Свобода тотальна і безмежна, що означає аж ніяк не те, ніби вона не має меж, а тільки те, що вона ніколи не натикається на них. Єдині межі, об які щопити б'ється свобода, – це межі, які вона накинула сама собі» [14, с. 722]. Не обмежує нас і смерть – вона радше звільняє нас від деякого обмеження.

Цікаво проаналізувати бачення цієї проблеми Миколою Бердяєвим як представником протилежної вітки екзистенціалізму. Він писав: «У шкільній філософії проблема свободи зазвичай ототожнювалась зі «свободою волі». Свобода мислилась як свобода вибору, як можливість повернути праворуч чи ліворуч. Вибір між добром та злом передбачає, що людина поставлена перед нормою, яка розрізняє добро і зло. Свободу волі цінували особливо з точки зору кримінально-процесуального розуміння життя. Свобода волі необхідна для відповідальності та покарання. Для мене свобода завжди означала щось більше. Свобода є моя незалежність і визначеність моєї особистості зсередини, і свобода є моя творча сила, не вибір між поставленими переді мною добром і злом, а моє творення добра і зла. Сам стан вибору може давати людині почуття пригніченості, нерішучості, навіть несвободи. ... Я вірив усе життя, що божественне життя, життя у Бозі є свобода, свобідний політ, безвладдя, анархія. Гранична тема тут не морально-психологічна, а метафізична тема про Бога і свободу» [2, с. 315–316]. Отож, за М. Бердяєвим, «свободу можна розуміти і як творчу силу людини, як творення цінностей» [1, с. 49]. При цьому ми можемо сповна прийняти позицію П. Гайденко, яка, досліджуючи погляди російського філософа, робить логічний висновок про те, що М. Бердяєв несподівано

¹ Зазначимо, що опозицію такому поглядові складає розвиток подій, пов'язаний з образами драми Бернардо Бертолуччі «Стратегія павука» (1969), знятої за мотивами «Теми зрадника й героя» Х.-Л. Борхеса. Режисер своєрідно переосмислює концепцію героїчного й спростовує псевдолегендарність одного з учасників руху Опору, котрого вбили за зраду його ж товариші, які потім зробили з нього героя й поставили йому пам'ятник – щоб він міг бути символом мужності для нащадків. Відвідавши місто, де колись убили його батька, Атос Маньяні дізнається, що той, кого він змалку вважав взірцем сміливості й безкомпромісності, фактично зраджував свої ідеали й сповістив карабінерів про те, що готується замах на Муссоліні під час урочистої церемонії відкриття театру. У містечку Тара відкрито меморіал Атоса-старшого – так самі сподвижники псевдогероя, які його викрили й убили, підтримують фальшиву легенду. Тепер вони сумно несуть тягар колективної провини. А після з'ясування істини Атос хоче залишити містечко, але не може: у фінальній сцені Маньяні-син стоїть на краю платформи залізничної станції, де рейки давно заросли травою. С. Кудрявцев зауважує: «З оголошень гучномовця стає відомо, що потяг до Мілана запізнюється на все більше число хвилин. Минуле, наче павук, затягує у свою павутину – і Атос вже не може вибратись назад, відмовитись від добровільно прийнятої ролі у спектаклі з назвою «Історія». ... Маньяні-син визнавав «лише теперішнє» і вважав, що «несе в самому собі Історію» (відповідно до повторюваної ним фрази Сартра), але став жертвою «стратегії павука», заручником минулого» [12, с. 299].

² Це християнське розуміння людини страшенно обурює М. Бердяєва, і тут він фактично поділяє критику християнської етики, якою займався Ф. Ніцше.

³ Усе загинуло: розбита армія, уряд зрадив країну, союзники зазнали поразки й відступили, боротьба проти окупантів приречена на поразку. Всупереч усьому цьому людина бореться, спонукана нестримним почуттям відповідальності за увесь світ. І понад це, людина в таких умовах більш свобідна, ніж колись інде, бо справжнє, вільне буття – це буття віч-на-віч зі смертю, коли сповна відчувається невідворотний сенс фрази «людина смертна».

опиняється «у повній згоді з філософією життя, з одного боку, і матеріалізмом – з іншого, адже вони спростовують у людині цю свободу волі» [8, с. 457]. Справді, якщо людина постає творцем цінностей, то останні втрачають для неї характер позачасових і надіндивідуальних орієнтирів, стаючи такими ж артефактами, як і інші продукти творчості. Людина як творець цінностей наче ставиться М. Бердяєвим на місце Бога: позаяк богів виявляється стільки ж, скільки і людей, то відкривається перспектива їхньої нескінченної взаємовишнцувальної війни. У тому сенсі, в якому філософ розуміє свободу, нею може володіти лише Бог, яким його розуміли середньовічні номіналісти, – Бог, конституційований як чиста воля, як всемогутність волі, що одним своїм актом творить буття, покладає закони чи скасовує їх. Але ж людині не дано цієї божественної свободи, бо, згідно з християнським ученням, людина є скінченною, недосконалою й гріховною².

Повертаючись до концепції свободи Ж.-П. Сартра, пригадаємо, що його книга «Буття і Ніщо» була написана у важку пору окупації, тож прийнята не лише ідеєю свободи, але й ідеєю відповідальності. «Я, фактично, відповідальний за все, крім самої своєї відповідальності, бо я не є основою свого буття» [14, с. 754], – тож свобода й відповідальність передбачають одна одну, і будь-яке рішення вимагає, щоб до нього поставились з повною відповідальністю. Тому свобода – це акт, здійснюваний всупереч об'єктивним обставинам, раціональним міркуванням, розсудковому розрахункові, логіці фактів. «Раціональне розуміння акту свободи є уподібнення його явища природи» [3, с. 131], – повторює М. Бердяєв. Вона стає актом стихійного й відчайдушного протесту, бунту, який лише і був помислений в умовах жорстокої окупації³.

Викладені Ж.-П. Сартром і М. Бердяєвим концепції свободи мають багато спільного з Гайдеггером, – передовсім у тому сенсі, що усі троє філософів намагались вмістити свободу в систему базових понять феноменологічної онтології. У певному сенсі свобода «дедукується» з інтенційної активності трансцендентального суб'єкта, оскільки що таке конструювання трансцендентального предметного світу в інтенційних актах, як не свобідна активність суб'єкта? Однак Ж.-П. Сартр схильний тлумачити свободу як більш глибоку, базисну онтологічну характеристику, як основу людської активності, адже «свобода – перша умова дії» [14, с. 598]. Така зміна акцентів має важливе смислове навантаження – світоглядне, метафізичне: традиційні тлумачення базисної активності ведуть до фактичного ототожнення людини з «неодушевленими» об'єктами ціною приписування активності всій природі – інакше кажучи, ціною усунення «метафізики» на користь «фізики». Подібне тлумачення Ж.-П. Сартр називає упередженням, забобоном. Не відкидаючи наявності активності як природної якості, він покладає, що ця активність принципово інша, ніж та, що пов'язана зі свободою⁴. Тож інтенційна активність не передбачає здатності провистити усі наслідки усвідомленої дії, так само як і далеко не всі цілі, «підкріплені» активними діями, досягаються. Але ці обмовки не знижують важливості того факту, що світ активності, сукупність актів,

звичайно ж, особлива реальність. Він передбачає наявність «рушійних сил», які у певному розумінні детермінують постановку завдань та вибір цілей, але ці цілі – причина акту; вони лише його складова частина. Як своєю основою акт має рішення стосовно цілей і рушійних сил; і тільки тому дія є виявом свободи.

Однак подекуди дія зовсім безглузда – тоді ми не можемо вважати її виявом свободи. Тож своєрідним «доповненням» Сартрової концепції постає фільм Марко Феррері «Ділінджер помер» (1968). Автор позбавляє свого героя професійного середовища діяльності (лише за першими кадрами, коли на екрані ще йдуть вступні титри, можна припустити, що Глауко – інженер), зводить до мінімуму його контакти із зовнішнім світом. У глядача майже одразу виникають асоціації з «Чужим». Ф. Естраде переконує, що прізвище Мерсо «побудоване на грі французьких слів *mer* (море) і *soleil* (сонце). ... Крім того, мабуть, у Мерсо немає імені, бо всі персонажі роману називають його за прізвищем. ... Разом зі вкороченим, наче відігнутих, іменем, постає вкороченою й особистістю головного героя» [16, с. 138]. Неможливо скласти фізичний чи психологічний портрет осіб, які оточують Мерсо. Читацьке бачення світу й персонажів, які оточують головного героя, заломлюється крізь сприймання оповідача, байдужого до того, що може статись із ним та з іншими – і М. Феррері вочевидь знав творчість А. Камю, бо така характеристика його повісті ідеально пасує стилеві «Ділінджера...». Його герой, до того ж, замкнений майже впродовж усього фільму у стінах власного будинку й обмежує існування малослівним спілкуванням з дружиною і служницею-коханкою. Врешті його життя зосереджується на одній-єдиній деталі, яка розростається впродовж розвитку фільму: Глауко несподівано знаходить старий револьвер, загорнутий у газету з повідомленням про смерть Ділінджера⁴. Відтоді герой фільму займається лише знахідкою – фарбує, сушить, прицілюється, а врешті безглуздо убиває дружину, завбачливо обклаивши її подушками (не для того, щоб не шуміти – ні-ні, він боїться забрызкати кров'ю). У непримітному обивателі, усередненому представнику суспільства споживання наче просинається на мить з небуття сам Ділінджер, який колись був ворогом суспільства № 1. Але ж, за іронічним висновком С. Кудрявцева, «Ділінджер помер – не лише відповідно до заголовку у старій газеті. Померла епоха останніх індивідуалістів, романтизованих та ідеалізованих ще за життя, а потім на екрані. Протест Глауко проти системи й остогидлого способу існування безплідний, дурний і навіть смішний. ... Він звик

існувати легко, не замислюючись, а тим більше – не відповідаючи за скоєне, тікаючи у прямому й переносному сенсі слова від неприємної реальності» [11, с. 316].

За таких умов викладена Ж.-П. Сартром обов'язковість присутності мети (нехай і без усвідомлення результатів) і рушійних сил здійснення акту свободи втрачає сенс; рефлексії про остогидле середовище, як на цьому акцентує увагу С. Кудрявцев у наведеній вище цитаті, у фільмі також немає, тож картина М. Феррері постає щонайменш як антисартрівська (не можемо узагальнювати й казати, що антиекзистенціалістська, адже Сартрова концепція свободи не єдина, і згадувані нами неодноразово М. Бердяєв та Л. Шестов, зокрема, пов'язують свободу з Богом: «Екзистенційна філософія, спрямована до Бога, для якого все можливо, відкриває, що Бог ні до чого не змушує, що Його істина ні на кого не нападає й сама нічим не захищена, що Бог сам свободний і створив людину такою ж свобідною, як і Він сам» [15, с. 808]). І не «рятує» від такого діагнозу аргументація самого Ж.-П. Сартра: «...нам слід запитати себе, яка причина (або мотив) може бути конституційована як така. Ми пересвідчилися: коли немає дії без причини, то аж ніяк не в тому розумінні, коли можна було б сказати, що нема феномену без причини. Щоб бути причиною, причина має бути відчута як така. Звичайно, це аж ніяк не означає, що вона має бути тематично задуманою та експліцитною, як і у випадку роздумів. Але принаймі це означає, що для-себе має йому надати вартості мотиву або причини. І, як ми бачили, це конституювання причини як такої не може відсилати до якогось іншого реального й безперечно екзистента, тобто до попередньої причини. Бо інакше зникне сама природа дії як втягнутої інтенціонально в небуття. Мотив розуміється тільки через мету. Тобто через неекзистент; отже, мотив сам по собі є негативністю. Якщо я погоджуюсь на мізерну платню, то, безперечно, через страх, і страх тут править за мотив. Але страх померти з голоду, тобто цей страх має значення тільки зовні себе самого в ідеально поставленій меті, що є збереженням життя, яке я сприймаю як «у небезпеці». А цей страх розуміється тільки через зв'язок із вартістю, якої я імпліцитно надаю цьому життю, тобто страх відсилає до тієї ієрархізованої системи ідеальних об'єктів, що є вартостями» [14, с. 602-603]. Нехай так, Бога немає (чи помер), тобто найвища вартість відсутня, але тоді потрібно визначитись щодо менших, нижчих вартостей. Як підкреслює Т. Кузьміна, «...кожен акт людини є актом її свободного вибору, вона – безумовний автор будь-якого свого діяння [13, с. 69]», адже (підхоплює думку К. Долгов) «свобода, за Сартром, не може мати сутності, а отже, вона не може підпорядковуватися й ніякій логічній необхідності. ... сама свобода, не піддаючись жодному аналізу, визначає мотиви, цілі, спонукальні причини [9, с. 20]» – так ось, ніяких цілей чи спонукальних причин свобода Глауко не визначила: він убиває дружину «без причини», безглуздо, але ж тоді й сенс життя самого Глауко втрачається радикально, він перестає бути символом будь-чого, на одміну від героїв

⁴ Ж.-П. Сартр наводить приклад: «Необережний курець, призвівши внаслідок своєї недбалості до вибуху порохового складу, не діяв. Натомість робітник, якому доручено провадити вибухові роботи в кар'єрі і який виконав це розпорядження, діяв, коли здійснив передбачений вибух; він і справді знав, що робить. ... Це, звичайно, не означає, ніби слід передбачати всі наслідки своєї дії: імператор Константин, перебравшись до Візантії, не передбачав, що створить осередок грецької культури та мови, поява якого кінцем спровокує розкол християнської церкви і посприє ослабленню Римської імперії. А проте він виконав дію тією мірою, якою реалізував свій проект створення нової імператорської резиденції на Сході. Відповідності результату намірові досить, щоб можна було говорити про дію» [14, с. 599].

⁵ Джон Ділінджер – знаменитий американський бандит, гангстер, що загинув у перестрілці з поліцією в добу «сухого закону» 1930-тих років.

одного з наступних фільмів майстра – «чорної» комедії «Велике жертя»⁶ (1973).

Суперечать тумаченню свободи у Ж.-П. Сартра й доповнення А. Камю. У «Міфі про Сізіфа» автор розглядає становище людини у світі в розумінні метафізичному: людина там поставала перед чужим своєю безсенсовістю всесвітом, а її саму очікували смерть і зникнення. За таких умов головним для філософа було запитання «Чи варто жити?», і А. Камю дав на нього позитивну відповідь. Але ж у дійсності людина стоїть не безпосередньо перед світом (природою). Безпосередньо їй протистоїть соціальний світ, суспільство. Споглядаючи соціальний світ з точки зору життя окремої людини, А. Камю вбачає рису нашого часу в тому, що убивство стало нормою. Ті 70 млн. насильницьких смертей, про які він говорить, – не лише військова чи політична проблема; вона також постає етичною, філософською проблемою. Убивство, припускає А. Камю, випливає з прагнення змінити світ: ми прагнемо змінити дійсність, зробити з хаосу порядок, ми бунтуємо проти безсенсової дійсності. «Бунт хоче, бунт волає й вимагає, щоб скандаль-

ний стан світу припинився й нарешті закарбувалися слова, які безупинно пишуться вилами по воді. Мета бунту – перетворення. Але перетворювати – означає діяти, а дія вже завтра може означати убивство, оскільки бунт не знає, законне воно чи ні» [10, с. 126]. Причини бунту змінюються, однак сам він постає суттєвою зміною людської природи. Людина не зводиться до повстання, але історія примушує визнати, що бунт – одна із суттєвих змін людини. Він є нашою історичною реальністю. І нам потрібно не тікати від неї, а знайти у ній наші цінності. Почати потрібно з того, що сама соціальність – точніше, солідарність людей як умова соціальності – проявляється у бунті й виростає з нього. На переконання А. Камю, «для себе самого індивід зовсім не є тією цінністю, яку він хоче захищати. Для творення цієї цінності потрібні усі люди. У бунті, виходячи за свої межі, людина зближується з іншими, і з цієї точки зору людська солідарність є метафізичною» [10, с. 130]. Бунт у принципі може і зруйнувати солідарність, але тоді він позбувається свого метафізичного сенсу «і в реальності збігається з мертвотним ухидництвом» [10, с. 134]. Однак бунт зобов'язаний поважати межі, відкриті бунтівником в самому собі, за якими люди, об'єднавшись, починають своє справжнє буття – цю думку А. Камю повторює знову і знову.

Висновки. Розуміння людини в екзистенціалізмі та в кіномистецтві нерозривно пов'язане з розумінням суспільного буття. У 1960-1980-их рр. західноєвропейське кіномистецтво сутогосно з людинознавчими пошуками представників екзистенціалізму було обернене до осмислення долі людини. У «в'язниці» власної свободи опиняються герої сатиричних фільмів М. Феррері: їхні псевдо-бунти постають безглуздими втіленнями нав'язливих ідей пересічного буржуа про абсолютність свободи (так сюжети М. Феррері стають антитезами концепції Ж.-П. Сартра).

⁶ У цій неймовірно похмурій сатирі четверо заможних буржуа збираються на замській віллі одного з них і там – з невеликими перервами на сон і секс – обжираться до смерті у прямому розумінні. У комедії, яка врешті перетворюється на трагедію, акт, дія, яка у «Ділінджері...» спрямовувалась на ні в чому не винну дружину героя, тепер спрямовується чотирма учасниками дійства проти самих себе. Тому алегоричний сенс можна прочитати по-різному. З одного боку, фільм виглядає сучасною версією оповіді про чотирьох вершників Апокаліпсису, й тут ці «вершники» символізують цивілізацію споживання, яка сама себе пожирає – і, отже, фільм постає узагальнованим коментарем до основ нашої цивілізації, де комфорт і облаштуваність (втілені у культурі достатку й харчування) понад усе. З іншого боку, у «Великому жерті» маємо **безпосереднє втілення екзистенціалістської постановки питання про самогубство** (мотив самогубства чи усвідомленого вмирання загалом є одним із лейтмотивів творчості режисера). Може бути прочитаний і третій сенс фільму – метафора загибелі чоловічого начала в сучасному суспільстві, недарма ж у всіх його фільмах жінка виживає й триумфує там, де чоловіки гинуть або зазнають краху; з кінця 1970-х років у фіналах фільмів М. Феррері виникають видіння жінки з дитиною, або просто жінки, або дитини на березі моря, а один із фільмів має символічну назву: «Майбутнє – жінка».

Список літератури:

1. Бердяев Н. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики // Н.А. Бердяев Опыт парадоксальной этики / Н.А. Бердяев. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Х.: «Фолио», 2003. – С. 25-424. – (Philosophy).
2. Бердяев Н. Самопознание // Н.А. Бердяев. Самопознание: сочинения / Н.А. Бердяев. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Х.: Изд-во Фолио, 2005. – С. 259-623. – (Серия «Антология мысли»).
3. Бердяев Н. Философия свободного духа // Н.А. Бердяев. Диалектика божественного и человеческого / Н.А. Бердяев. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Х.: «Фолио», 2003. – С. 15-338. – (Philosophy).
4. Бурий А. Бунт і революція: до кіноінтерпретації екзистенціалізму / А. Бурий // International Scientific-Practical Conference Theoretical and applied researches in the field of pedagogy, psychology and social sciences: Conference Proceedings, December 28-29, 2016. – Kielce: Holy Cross University, 2016. – P. 148-152.
5. Бурий А. Фашизм і нацизм в образах кіномистецтва: до інтерпретації екзистенціалізму / Андрій Бурий // Inovačné výskum v oblasti sociológie, psychológie a politológie: Medzinárodná vedecko-praktická konferencia, 10-11 marca 2017. – Sládkovičovo: Vysoká škola Danubius, Fakulta verejnej politiky a verejnej správy, 2017. – S. 170-173.
6. Бурий А. Западноевропейское киноискусство 1960-х гг. о судьбах демократии: экзистенциальные мотивы. Введение в проблему / А. Бурий // Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2015. – Випуск 5. – С. 27-31.
7. Бурий А. Проблема Massendaseinordnung: взгляд киноискусства / Андрей Бурий // Realita a perspektivy vývoja spoločnosti: sociálne, psychologické a politické aspekty: Medzinárodná vedecko-praktická konferencia, 28-29 októbra 2016. – Sládkovičovo: Vysoká škola Danubius, Fakulta verejnej politiky a verejnej správy, 2016. – S. 162-165.
8. Гайденко П. Проблема свободы в экзистенциальной философии Н.А. Бердяева // Гайденко П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века / П.П. Гайденко. – М.: Республика, 1997. – С. 448-467.
9. Долгов К. Эстетика Жана-Поля Сартра / К.М. Долгов. – М.: Знание, 1990. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика»; № 3).
10. Камю А. Человек бунтующий // Камю А. Бунтующий человек / Альбер Камю; [пер. с фр. Ю.М. Денисов, Ю.Н. Стефанов]. – М.: Политиздат, 1990. – С. 119-356. – (Мыслители XX века).
11. Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий: в 2 т. – Т. 1 / С.В. Кудрявцев. – М.: Б/и, 2008. – 688 с.

12. Кудрявцев С. 500 фильмов / С.В. Кудрявцев. – М.: СП «ИКПА» – «Видео-Асс», 1991. – 384 с.
13. Кузьмина Т. Человеческое бытие как «ничто» (Ж.-П. Сартр) / Т.А. Кузьмина // Буржуазная философская антропология XX века. – М.: Наука, 1986. – С. 65-72.
14. Сартр Ж.-П. Буття і Ніщо. Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр; [пер. з фр. В. Лях, П. Та-ращук]. – К.: «Основи», 2001. – 854 с.
15. Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия // Л.И. Шестов. Апофеоз беспочвенности / Л.И. Ше-стов. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – С. 621-830. – (Классическая философская мысль).
16. Эстраде Ф. Альбер Камю / Флоренс Эстраде; [пер. с исп. А. Прищепов]. – М.: АСТ; АСТ МОСКВА; Тран-зиткнига, 2006. – 221, [3] с.
17. Sen A. Being. Observations and Back [Электронный ресурс] / Arindam Sen. – Режим доступа: <http://sayantangoswami.blogspot.com/2010/11/existentialism-in-cinema-by-arindam-sen.html>

Бурый А.Р.

Дрогобычский государственный педагогического университет
имени Ивана Франко

ОБРАЗЫ СВОБОДЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ КИНОИСКУССТВЕ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ. ЧАСТЬ I

Аннотация

Установлена противоречивость концепций свободы в экзистенциализме в рамках изучения этапных произведений европейского киноискусства 1960-1980-х гг. В контексте фильмов М. Феррери, С. Кубрика, Л. Малля, А. Тарковского актуализирован тезис о действии как проявлении свободы, исследованы побудительные силы осуществления актов свободы с точки зрения их смысла и оправданности, а также последствия столкновения принципа свободы и принципа подавления личности.

Ключевые слова: экзистенциализм, киноискусство, свобода, ценности, выбор, бунт, общество, объективация, экзистирование.

Buryj A.R.

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

THE IMAGES OF FREEDOM IN EUROPEAN CINEMATOGRAPHY: EXISTENTIAL MOTIFS. PART I

Summary

The author finds the freedom concepts within existentialist pieces of European cinema of the 1960-1980s to be controversial. The author actualizes the idea of action as the means of freedom display in the context of Marco Ferreri, Stanley Kubrick, Louis Malle, and Andrey Tarkovsky's films. He investigates further the driving forces for such acts of freedom through the prism of their sense and justification as well as the consequences of clashes of freedom principles and principles of personality suppression.

Keywords: existentialism, cinematography, freedom, values, choice, outbreak, society, objectification, existing.