

УДК 778.5(4):141.32

КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРОБЛЕМИ СУСПІЛЬНОГО БУТТЯ. ЧАСТИНА I

Бурий А.Р.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Стаття є спробою розкриття впливу ідей філософії екзистенціалізму на становлення образів фільмів провідних майстрів західноєвропейського кіно 1960–1980-их рр. Доведено, що у цей період кінематографічні людинознавчі рефлексії детерміновані тими самими особливостями духовної ситуації, які раніше сприяли появі екзистенціалізму. Кінематограф постає своєрідним способом філософування й індикатором духовних процесів у суспільстві¹ й перебуває у синхронності з актуальними тенденціями філософської думки свого часу. У першій частині статті полемічно досліджується проблематика стосунків людини й суспільства у контексті аналізу долі людини в історичному процесі.

Ключові слова: екзистенціалізм, кіномистецтво, суспільство, об'єктивація, історія, революція, демократія.

Постановка проблеми. Екзистенціальне розуміння людини нерозривно пов'язане з розумінням суспільства й суспільного буття. За Г. Марселем, буття – не Воно, а Ти, тож прообразом ставлення людини до буття є особистісне ставлення до іншої людини, яке здійснюється перед обличчям Бога. «Люди є екзистенціаль» [33, с. 129], – доводив раніше М. Гайдеггер. Справді, буття людини не є ізольованим, воно пов'язане зі світом, насамперед – з іншими людьми. «Індивід тільки тоді існує у справжньому сенсі, коли він відкритий для Іншого. Присутність Іншого (не завжди просторова присутність) є конститутивною для буття індивіда» [23, с. 268]. Людина, якщо існує, то – у світі (*Mitdasein* у М. Гайдеггера, *etre pour autrui* у Ж.-П. Сартра). На думку Г. Марселя, «довіру можна мати лише до «ти», лише до певної реальності, здатної взяти на себе функцію «ти», до якої можна звернутись і яка прийде на допомогу» [21, с. 107]. Суть Ясперсового екзистенціалізму також полягала, зокрема, у тому, що «окрема людина сама собою не може стати людиною і що свідомість робиться дійсною лише в комунікації з іншим самобуттям» [12, с. 27], а Х. Ортега-і-Гассет вбачав головний недолік попередньої філософії у тому, що людина тлумачилася нею як істота автономна стосовно навколишнього їй світу [15, с. 84]. «... у світі немає нічого, гідного називатись «я» у точному сенсі цього слова. Бо саме властивості цього персонажа однозначно визначаються оцінками, які в житті отримує все наше: тіло, душа, характер й обставини. ... «Я» – визначений та суто індивідуальний, мій тиск на світ; світ – такий самий визначений та індивідуальний спротив мені» [24, с. 309–310].

Формула «Я є Я з моїми обставинами» покладає, що саме поняття обставин передбачає спочатку природне становище людини, потім його тлумачення ускладнювалось, до нього долучились культурні й соціальні параметри; у підсумку «найвагомішою частиною «обставин» поставала сукупність переконань, властивих соціальному світові, до якого належить людина²» [14, с. 372].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняній філософській думці та в кінокритиці радянських років взаємозв'язок кіномистецтва з екзистенціалізмом хоч і не заперечувався, але й не постулювався, натомість коли факти такого взаємозв'язку аналізувались, то це робилось зазвичай упереджено, як того вимагали тенденції ідеологічного кшталту. Тож актуалізація знакових кінематографічних образів сорокарічної 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 і складає **основне завдання статті**. Пропонована стаття є продовженням авторського циклу публікацій з вивчення рецепції екзистенціалізму в образах західноєвропейського кіно [3; 4; 6; 8; 9], та розділів колективних монографій, опублікованих протягом 2016–2017 рр. [5; 7] і присвячених вивченню суспільної проблематики на перетині екзистенціалізму та кіномистецтва.

Виклад основного матеріалу. Людина від початку має усвідомлення не лише власного «Я», як стверджував Декарт, а й світу довкола. Згідно з Ж.-П. Сартром, «під екзистенціалізмом ми розуміємо таке вчення..., яке стверджує, що усяка іс-

¹ Щодо 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 (зауважимо, що ми зовсім не маємо наміру займатися моралізаторством, лише констатуємо очевидне), заниження у них ролі трансцендентного, адаптація художнього образу переважної більшості фільмів до рівня невибагливого глядача – усе це постає супутнім явищем і наслідком загальних процесів, що стали компонентами антропологічного анамнезу нашого часу і виходять поза межі проблеми співвідношення масової й елітарної культур.

² При цьому варто прислухатись до доповнення О. Руткевича: «Поняття «обставини» (ісп. в одн. *circunstancia*) аналогічне поняттю *Umwelt*, яке вживали Гуссерль і біолог Я. фон Ікскуль. ...Обставини – це все, що може стати предметом акту свідомості, й не лише пізнавального. Обставини містять у собі і зовнішній, і внутрішній світ» [29, с. 18]. Людина не тільки існує у світі, але його також пізнає, тому усвідомлення буття не лише власного, але й чужого, є рисою її існування. «Я нічого не можу про себе стверджувати такого, що було б перманентним, нічого такого, що було б поза критикою і поза тривалістю. Звідси виникає ця невпинна потреба утвердження із-зовні, утвердження якоюсь іншою особою, цей парадокс, коли через іншу особу і тільки через неї, в кінцевому підсумку, найзосередженіше в собі «я» набуває своєї чинності» [20, с. 22].

тина й усяка дія передбачають деяке середовище й людську суб'єктивність» [31, с. 320]. Існування інших людей мають вплив на існування людини. Вона робить усе більш-менш так, як роблять інші, або, кажучи словами М. Гайдеггера, робить усе так, як «слід» робити: ходить – як «слід» ходити, їсть – як «слід» їсти тощо. Оце «слід» володіє нею і через нього вона не є справді собою³. **Суспільство перетворює буття індивіда, котре через це перестає бути справжнім існуванням**⁴.

Уже саме виникнення екзистенціалізму з духовної й соціально-політичної кризи західного суспільства логічно ставить перед ним проблему історії. Те, що історія не тотожна природній еволюції і є специфічним для людства способом буття в часі, стало ледь не аксіомою. Попри це, поняття історії потребує власної аналітики. Пропонує її й М. Гайдеггер, покладаючи, що сенс історичного буття треба прояснити. Той особливий час, в якому (або, точніше, яким) живе самосвідома людина, природно, пов'язаний з турботою: якщо людині нема про що турбуватись, нема до чого прагнути, нема чого остерігатись і нема за чим жалкувати – часу для неї також немає. Темпоральними межами людини є народження й смерть. Ні одне, ні друга безпосередньо для людського ества не дійсні – адже вони можуть бути пережитими. Тому її буття «розташоване» між народженням і смертю. Однак цілком специфічно: ні народження, ні смерть ніколи не «зникають» з буття – людина завжди «народжена» й постійно «смертна», не кажучи вже про те, що її буття є від народження до смерті. Це буття сповнене «подіями», тим, що супутне її буттю, пов'язане з ним. Якщо історію тлумачити як спосіб людського буття, то передовсім слід відмовитись від тлумачення «історичного» як «минулого». Справедливо кажуть, що неможливо відкинути своє минуле. Звідси – подвійний смисл «якості» минулого: воно, звісно ж, належить і до «раннього часу», і – разом з тим – є тепер, подібно до античних руїн. Далі, історичне означає й «таке, що виникає»; воно передбачає деяке становлення (як «підійом», так і «втрата»). Окрім того, «історію» творять, визначаючи майбутнє в теперішньому. Таким чином, у підсумку, історичне «пронизує» минуле, теперішнє й майбутнє – цю прав-

да, з пріоритетом минулого⁵. Пов'язана з екзистенціалами страху й турботи, провини і смерті, «часовість» людського існування виявляється переживанням часу, забарвленням у емоційні тони. Для екзистенціалізму проблема історії постає як сумірна людському існуванню, «екзистенціальній» історії. Відповідно до цього, філософ формулює вихідну позицію в розумінні історії: «Аналіз історичності буття людини прагне показати, що це суще не тому «часове», що воно «стоїть в історії», але навпаки, що воно існує і може існувати історично, оскільки воно в основі свого буття часове» [33, с. 376]. Історія не може бути ні опомом змін деяких об'єктів, ні описом послідовності переживань суб'єкта. Історія означає світові події в їхній сутнісній, екзистенціальній єдності з людським буттям, тобто координацію суб'єкта (історика, який переживає історичний процес і емоційно реагує на нього) й об'єкта (історичного процесу)⁶.

Сенс історії – така думка М. Гайдеггера – відкривається «мислителю, який екзистує», у вирішальну мить життя. Ця думка, близька до ідеї «межової ситуації», постає при цьому як основа нового підходу до філософії історії: історичні епохи відрізняються одна від одної типом «одкровення буття». З цієї точки зору наша епоха – доба «завершення західної метафізики» і, водночас, доба регресу⁷, вираженого в «забутті буття» сучасною людиною, захопленою теорією інформації й історичним матеріалізмом, технологіями й комфортом. Цей регрес як сутність «метафізичної доби» і є фатум, доля західної культури, сутність якої – нігілізм.

Довіра до історичного прогресу до початку ХХ ст. перетворилася на стале надбання ліберальної свідомості. Тодішні соціально-філософські доктрини були різними варіантами відповідей на питання про суть гуманістичного плану історії. Сумніви (наприклад, у Ф. Ніцше) сприймалися як «белетристичні парадокси», які не мають жодного стосунку до поважної історичної науки [32, с. 290]. **Упевненість в тому, що історія в кінцевому рахунку не може вимагати від особи чогось антигуманного, перетворилася майже на негласну догму.** «Якщо людство неухильно прогресує, то можна спокійно полишити усіляке прагнення, відмовитись од особистої відповідаль-

³ Вказуючи на небезпеки, які приховуються у підпорядкуванні людини тривіальній повсякденності, стандартам і взірцям поведінки, у втечі від питань про глибший сенс власного життя та смерті, спростовуючи двоїстість «повсякденного буття», що приховує від людини фундаментальні питання її існування, «філософія Гайдеггера влилась у широкий та неоднорідний потік критики всіх тих аспектів культури ХХ ст., які позбавляють індивіда справжності (автентичності) існування» [34, с. 155].

⁴ Такий перебіг думки суголосний позиції М. Бердяєва. Позаяк будь-яка всезагальність видається йому безособовим началом, то особистість визначається ним «як принципово невсагалічне, одичне та єдине» [11, с. 452]. Особливо рішуче поєстає він проти всезагального у соціальній царині – влади над особистістю держави, нації, народу, колективу, торкаючись однієї з найбільш болючих проблем ХХ століття, яка, на жаль, не оминула й українців, – проблеми масових типів спільноти, деспотичних і нетерпимих до свободи окремої людини. Тема «людина й колектив» є стрижневою для філософської творчості М. Бердяєва. «З поміж усіх форм рабства людини найвагомимим є рабство людини у суспільства. ... Суспільство немов каже людині: ти має творити, все, що ти маєш найкращого, – вкладено мною й тому ти належиш мені й маєш віддати мені всього себе» [11, с. 452].

⁵ Зрозуміло, що ця «наскрізь-часовий» історичний зв'язок існує лише остільки, оскільки є суб'єкт подій. Примітно, наприклад, що зібрані в музеї речі (щось безсумнівно «теперішнє») тим не менш розглядаються як «історичні предмети». Це означає, що «світу», в до якого ці предмети належали як «всередині-світу-сущє», більше немає. Первинно історичним є Dasein; другорядно-історичне – «у-світі-сущє». Вульгарне розуміння історичності орієнтоване якраз на «вторинне». «Первинне» ж – Dasein – екзистує як у своїй основі часове. І це – суттєва характеристика його буття. Dasein, по суті, є «його історія», і його буття конститується історичністю.

⁶ Можна, перефразовуючи М. Гайдеггера, сказати, що історія – те, що вона означає для мене, неповторного й приреченого на смерть індивіда. Однак у пізніших творах філософ замінив суб'єктивістську концепцію історичності на релігійно-містичну – концепцію долі, фабулу (Geschick), або «долі буття» (Seingeschick). Так він, по суті, об'єднує гегелівське розуміння сенсу історії як детермінованого ідеєю процесу з к'єркегорівським поняттям «вирішального моменту», який означає різкий поворот в існуванні, що відкриває єдність тимчасового й вічності.

⁷ У цьому контексті варто пригадати позицію Ф. Ніцше, який переконував, що європейське його часів уже незрівнянно нижчий за своєю цінністю від, скажімо, європейця доби Ренесансу – отже, філософ не вбачав у розвитку людства висхідної лінії.

ності й просто бити байдики, надавши людству можливість вести нас до безмежного триумфу. Так історія позбувається властивого їй драматизму, перетворюючись на подобу туристичної мандрівки» [25, с. 491–492], – писав Х. Ортега і-Гассет. Коли ж Перша світова війна спростувала штучні моделі історичного процесу, виявила, що усі вони були лише гуманістичними фікціями історії, тоді ліберальна інтелігенція відчула себе так, наче її позбавили світогляду. Ця війна вразила мислячого європейця не так масштабами жертв, як їхньою очевидною безглуздістю: вони не уклалися в жодну з можливих конструкцій історичного виклику⁸. 1931 р. вийшла «Духовна ситуація часу» К. Ясперса, яка містила діагноз повоєнної масової свідомості. Ще більш моторошною, ніж сама війна, була легкість, з якою її забули, – безтурботно-цинічний стиль життя, що встановився в буржуазному й дрібнобуржуазному середовищі 1920-х років, той самий нігілізм (за М. Гайдегером). У історичному цинізмі й нігілізмі К. Ясперс вбачав розплату за некритичну довіру до історії. Війна та повоєнна криза не привели б людину до відчаю, якби минулі століття не привчили її до думки, що історія у підсумку все облаштує якнайкраще. Тож минула світова війна була першою власне історичною подією; вперше за останні століття люди збагнули фундаментальну істину: **історичному процесові немає до них ніякої справи, сам по собі він не містить жодних гарантій гуманності**. Немає сенсу шукати в історії свого призначення, однак і «немає шляху в обхід світу, немає шляху в обхід історії, шлях пролягає лише через історію» [35, с. 280]. Історія – не спільне завдання, а спільна доля багатьох людей. Отже, історія зовсім не генерує людяності, а є випробуванням, в якому людяність перевіряється й гартується. Тож «історія – це багато в чому боротьба за перетворення людини в людяність і перетворення людяності у щось органічно притаманне людині» [26, с. 105]. Катастрофи Другої світової війни ще більше загострили парадоксальність буття. «...Ми занурені у страхотливу старість нашого століття. ... Всюди – люди, всюди людські крики, і страждання, і погрози. ... Історія – земля безплідна... Однак сучасна людина обрала історію, вона не могла, не мала права від неї відвернутись. Та замість того, щоб підкорити її, вона з дня у день стає її рабом» [16, с. 436], – писав А. Камю.

Свідченням взаємопов'язаності кіно й філософії екзистенціалізму є жвавий інтерес, виявлений Ж.-П. Сартром до фільму Андрія Тарковського «Іванове дитинство» (1962). «У radoцax цілої нації, яка дорого заплатила за право продовжувати будівництво соціалізму, чорна діра – серед багатьох інших смерть дитини, смерть у ненависті та відчаї. Ніщо, навіть прийдешній комунізм, не окупить її. Нам показують тут, без посередників, колективну радість і цю особисту трагедію. Немає навіть матері, яка змогла б відчувати двозначне почуття болю й гордості, втрата абсолютна. Людське суспільство йде до своєї мети,

ті, хто виживуть, досягнуть її, та цей маленький мрець, крихітний зародок, зметений історією, залишиться питанням, на яке немає відповіді. Його загибель нічого не змінює, але змушує нас побачити навколишній світ у новому світлі. Історія трагічна. ... «Іванове дитинство» ненав'язливо нагадує нам про це. Помирає дитина. І це стає майже хеппі-ендом, бо ж вона не змогла б вижити. Мені видається, що у певному сенсі автор, дуже молодий чоловік, хотів розповісти про себе й своє покоління. Не тому, що вони мертві, ці горді й суворі першопрохідці, а тому, що їхнє дитинство було скалічене війною та її наслідками» [27, с. 455–456].

Пік популярності екзистенціалізму припав якраз на 1940–1960-ті роки, коли він набув політизованого характеру. Якщо у роках 1920-их західне суспільство було схожим «на невротика, який робить усе можливе, аби згладити, витіснити усвідомлення пережитої душевної травми» [32, с. 291], то на початку 1960-их років ситуація повторилася: інтелектуальна винахідливість була спрямована на те, щоб позбутися необхідності історичного самозвітування. Кінематограф чутливо відреагував на таке повторення «ситуації часу». Через 34 роки після Ейзенштейнового шедевр у фільмі Алена Рене «Хіросімо, кохання моє» (1959) світ, затьмарений загрозою тотальної війни, постане велетенською подобою Одеських сходів, яка не має видимого кінця, бо світ мислиться наче пауза між смертельними залпами; Мікеланджело Антоніоні стане співцем некомунікабельності – нової хвороби західної буржуазії (тетралогія «Пригода» – «Ніч» – «Затьмарення» – «Червона пустеля», 1959–1964); Федеріко Фелліні виголосить вирок «солодкому життю» нової еліти, яка хоче забути («Солодке життя», 1960); П'єр Паоло Пазоліні піддасть рефлексії духовний устрій представників різних верств нового суспільства (починаючи від «Аккаттоне» (1961) й – через «Теорему» (1968) – аж до «Салу, або 120 днів Содому» (1975)).

Екзистенціалізм в окремих своїх варіантах поставив доктриною стійкої неучасті в історії – втечі, еміграції з раціонального пізнаного історичного руху, неважливо як – чи то в активістській формі екстатичних дій, чи у вигляді неприєднання, квітизму, саботажу чи нехтування. В умовах окупації, коли монополією на формування соціально-політичних істин володіли нацисти, такі варіанти були виправданими й навіть логічними, однак у повоєнні роки вони вже бачаться з позиції нашого часу такими, що не мають виправдання. Тим не менш (таку інформацію наводить Е. Соловйов), коли 1945 року до К. Ясперса приходив представник американських військ, щоб дізнатись його думку (як інтелігента, не запламованого співпрацею з фашистами) з питанням про майбутнє Німеччини, то філософ каже, що зараз в країні немає сил, які могли б узяти на себе відповідальність за її майбутнє – й тому встановлення нового політичного порядку є правом і навіть обов'язком

⁸ Одним з найкращих кінематографічних втілень цього світоглядного зламу став ейзенштейнівський «Панцерник „Потьомкін“» (1925). Його незабутній розстріл на Одеських сходах – це водночас і протокол масового винищення, і грандіозна метафора історичної негативності: страх, розгубленість, паніка, масова істерія – ось одна з можливих перспектив, які приховані для людства в історичному процесі.

⁹ «Ми – жертви історії» [21, с. 94], – констатував Г. Марсель.

американців; тобто людина, яка «зуміла не капітулювати перед Гітлером, дає типово капітулянтську відповідь, щойно доходить до власного політичного рішення: звичка до окупаційного режиму, до того, що національна політика є чужою справою, висловила у цьому випадку цілком виразно. І найстрашніше полягало в тому, що вчення Ясперса справді віддзеркалювало настрої багатьох чесних інтелігентів, які жили інерцією підпільного існування й спирались на філософію історичного саботажу» [32, с. 333]. Достеменно відомо також, що під час референдуму 1945 р. Ж.-П. Сартр схвалив запропоновану комуністами конституцію, але відмовився голосувати за неї, оскільки, на його думку, головним було не діяти, а означити особистісне ставлення.

Такий *історичний ескейпізм* постає предметом рефлексії у фільмі Бернардо Бертолуччі «Стратегія павука» (1969). У драмі, знятії за мотивами «Теми зрадника й героя» Х.Л. Боржеса, режисер своєрідно критично «переосмислює концепцію героїчного» [17, с. 190] 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, постійно 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 підтримується фальшива легенда самими сподвижниками псевдогероя, які його викрили й убили. Тепер вони сумно несуть тягар колективної провини. А після з'ясування істини Атос хоче залишити містечко, але не може: у фінальній сцені Маньяні-син стоїть на краю платформи залізничної станції, де рейки давно заросли травою. «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». Він схилився до гри у зрадника, який вдавав зі себе героя. Маньяні-син визнавав «лише теперішнє» і вважав, що «несе в самому собі Історію» (відповідно до повторюваної ним фрази Сартра¹⁰), але став жертвою «стратегії павука», заручником минулого» [19, с. 299]. Таким чином, сучасний європеець, як впливає з картини, потрапив у трагічну ситуацію: не лише майбутнє, але й минуле для нього раптом виявилось сповненим проблем. Спробувавши з'ясувати своє становище, європеець розчарувався, причому не так теперішнім і майбутнім, як власне минулим¹¹.

Неможливо не побачити, що така доля випала й на долю тих німців, які не вели жодної боротьби з гітлеризмом, але відмовлялися від співпраці з ним, як, приміром, К. Ясперс. У його «Духовній ситуації часу» фашизм згадується лише у вигляді декількох критичних реплік й розглядається як одне з побічних явищ у процесі виродження буржуазно-демократичних псевдо-цінностей та інституцій в інституції конформістські. Тому філософ виявляється недалекоглядним у ставленні до того реального руху, що став наслідком висміяного ним порядку. А Ж.-П. Сартр у п'єсі «Бранці Альтони» виводить пам'ятний образ будинку-фортеці родини аристократів фон Герлахів, які намагаються відмежуватись від століття стінами будинку, але у них зі століттям спільний злочин – фашизм, вони підштовхнули до влади й озброїли Гітлера – бо їм це було вигідно, вони віддали свої родові обійстя під табори смерті – бо не хотіли сваритися із замовниками, вони постачали нацистам відбірних катів – бо виховали власних дітей у душі ненависті до всього чужого, й ті стали «принцями» промислових династій, яким все дозволено; фашизм пустив у хід ура-патріотизм, містику раси й культ насильства, але ж це все так і залишилося б вибриком тупих розбійників, якби рурські й гамбурзькі фон Герлахи не підперли їх економічною силою своїх концернів. Тому ми вважаємо Сартрів аналіз механізмів маніпулювання масами й дослідження реальних чинників для його перемоги більш глибокими, ніж це зроблено у німецького філософа. Точно так само ми можемо провести вододіл між «Бранцями Альтони» (1964) у постановці Вікторіо Де Сікі і «Загибеллю богів» (1969) в режисурі Лукіно Вісконті, але вже з точки зору значимості для історії кіномистецтва: тоді як перший фільм бачиться нам добротною екранізацією п'єси Ж.-П. Сартра, яка більш-менш вдало (за допомогою цілої когорти видатних акторів) відтворює дух і головні ідейні «послання» першоджерела, то друга картина, знята за оригінальним сценарієм, тлумачить фашизм як неймовірний, але закономірний декадентський міф в координатах новітньої історії, і виходить на такі простори узагальнення долі людини в ніцшеанській ситуації «сутінків богів», яких просто не зміг досягти В. Де Сіка, обмежений камерною естетикою. Погоджуємося з думкою про те, що «підмінивши інтелектуальну драму драмою ситуації, аналітичність розгляду проблеми – неглибокою публіцистичністю тлумачення, автори «Бранців Альтони» логічно прийшли до того, що фільм, який мав стати глибоким антифашистським твором, пролунав лише як трагічний ревієм за родиною, яка гине» [22, с. 111].

Л. Вісконті у родинній історії промисловців фон Ашенбахів робить ті самі висновки, що і

¹⁰ Припускаємо, що критик, посилаючись на Ж.-П. Сартра, має на увазі таку його сентенцію: «Якщо людські суспільства історичні, то не просто тому, що мали минуле, а тому, що знову беруть його, обертаючи в пам'ятник. ... Теперішній проект вирішує, чи означений період минулого становить неперервність із теперішнім, а чи просто є фрагментом, з якого виникають і який віддаляється. Отже, історія людства має бути закінченою, щоб та або та подія, скажімо, штурм Бастилії, набула остаточного значення, ... значення суспільного минулого постійно «в стадії визначення». Так само як і суспільства, людина має минуле як «пам'ятник» і в стадії визначення. Саме це постійне ставлення минулого під сумнів дуже рано відчули мудреці й саме його висловили грецькі трагіки, скажімо, оцим прислів'ям, що трапляється в усіх їхніх п'єсах: «Хто ще не вмер, того годі назвати щасливим». Постійна історизація для-себе – це постійне утвердження його свободи» [30, с. 683–684].

¹¹ Річ у тім, що «європеець довго вважав себе спадкоємцем блискучого минулого, на ренту від якого він сподівався жити» [13, с. 21], а минуле, як виявляється із ситуації фільму Б. Бертолуччі, «засмоктує» людину, вибиваючи у неї ґрунт (у тому числі світоглядний) з-під ніг.

Ж.-П. Сартр у «Бранцях Альтони»: руйнування родинного укладу, гниття моральних норм, падіння старих ідеалів; у режисерському тлумаченні та порожнеча, де «бог помер», є благодатним ґрунтом для зародження ідеології людини, яка виправдується так званим «людським призначенням» – а звідси і всездозволеність засобів. «Ніколи ще у новітній історії злочин не було так легко вчинити й уникнути кари, як у цей період. Держава охоче вдавалась до злочинів, а зі свідомості її громадян наче зовсім вивітрились ті моральні закони й принципи, що їх вироблено упродовж віків цивілізації» [2, с. 26]. Постановник фільму перетворює історію злочинних пристрастей тих, хто хотів би вважати себе елітою суспільства, у справжню трагічну фреску з майже античним напруженням подій. Однак у новітній ситуації боги повалені або давно померли, тому навіть архетипний Софоклів мотив інцесту між сином і матір'ю, який мав міфологічний вимір у трагедії про Едіпа, у Л. Вісконті набуває характеру примітивного заміщення прихованих інстинктів Мартіна фон Ашенбаха, який рветься до влади, цієї «білявої бестії», що її, своєю чергою, спокушає диявол в образі есесівського офіцера фон Ашенбаха (тут перегук і з темою роздвоєння особистості, і з Ж.-П. Сартром, у якого Франц постає такою самою «білявою бестією» нацизму [10, с. 660],

а від З. Фрейда у «Загибелі богів» присутня сцена інцесту Мартіна й Софі [1, с. 131] – Л. Вісконті робить це, «щоб вразити глядача фактом народження нацизму як дебіла, як монстра» [28, с. 147]). Отже, у назві «... йдеться про «сутінки», про «падіння», про «загибель» богів, про крах вірувань, падіння основ традиційного ставлення до світу й людини, про спростування моральних принципів, які склалися віками¹²» [18, с. 90].

Отже, для екзистенціалізму проблема історії постає з необхідністю як сумірна людському існуванню, «екзистенціальній історії; за час минулих світових воєн люди збагнули фундаментальну істину: історичному процесові немає до них ніякої справи, сам по собі він не містить жодних гарантій гуманності; екзистенціалізм в окремих варіантах постає концепцією неучасті в історичному процесі. З ним полемізують «Стратегія павука» Б. Бертолуччі, у якій некритичне ставлення героя до історії перетворює його на справжнього її заручника, і «Загибель богів» Л. Вісконті, де змальовується доля людини, яка не чинить спротиву історичним викликам. Очевидним тому видається зв'язок між історіософською проблематикою та проблемою революції як однієї з можливостей протистояти несправедливостям суспільного устрою й нелогічностям історичного процесу.

Список літератури:

1. Бадалукко Н. Гибель богів. Літературний сценарій / Никола Бадалукко, Энрико Медиоли, Лукино Висконти; [пер. с ит. Л. Алова] // Висконти о Висконти. Сборник. – М.: Радуга, 1990. – С. 58–137.
2. Бадалукко Н. Гибель богів. Синопис / Никола Бадалукко, Энрико Медиоли, Лукино Висконти; [пер. с ит. О. Боброва] // Висконти о Висконти. Сборник. – М.: Радуга, 1990. – С. 25–57.
3. Бурий А. Бунт і революція: до кіноінтерпретації екзистенціалізму / А.Р. 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.
4. Бурий А. Екзистенційна комунікація як об'єкт кінематографічної рефлексії / А.Р. Бурий // Людинознавчі студії. Збірник наукових праць ДДПУ. Вип. 28. Філософія. – Дрогобич: Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2013. – С. 73–90.
5. Бурий А. Історія, революція, демократія: екзистенційна проблематика на перетині філософії та кіномистецтва / А.Р. Бурий // Гуманітарний дискурс: політика, управління, влада: колективна монографія. – Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2015. – С. 32–56.
6. Бурий А. Кінематографічні метафори історії як дзеркало європейської ідентичності / А.Р. Бурий // Наукові записки НУ «Острозька академія». Серія «Культурологія». Проблеми культурної ідентичності в контексті соціокультурного різноманіття. Част. 2. – Острого: В-во НУ «Острозька академія», 2014. – Вип. 15. – С. 122–142.
7. Бурий А. Свобода та вибір: на перетині філософії та кіномистецтва / А.Р. Бурий // Час вибору: виклики інформаційної епохи: колективна монографія. – Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2016. – С. 163–180.
8. Бурий А. Співбуття як предмет кінематографічної рефлексії / А.Р. Бурий // Наукові записки. Серія «Філософія». – Острого: Видавництво НУ «Острозька академія», 2013. – Вип. 14. – С. 13–20.
9. Бурый А. Проблема Massendaseinordnung: взгляд киноискусства / А.Р. Бурый // Realita a perspektivy v zvoja spolocnosti: sociálne, psychologické a politické aspekty: Medzinárodná vedecko-praktická konferencia, 28–29 októbra 2016. – Sládkovičovo: Vysoká škola Danubius, 2016. – S. 162–165.
10. Великовский С. Путь Сартра-драматурга / С.И. Великовский // Сартр Ж.-П. Пьесы / Жан-Поль Сартр. – М.: Искусство, 1967. – С. 589–670.
11. Гайденко П. Проблема свободы в экзистенциальной философии Н.А. Бердяева / П.П. Гайденко // Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века / П.П. Гайденко. – М.: Республика, 1997. – С. 448–467.
12. Григорьян Б. Экзистенциалистская концепция человека К. Ясперса / Б.Т. Григорьян // Буржуазная философская антропология XX века. – М.: Наука, 1986. – С. 23–34.
13. Зыкова А. Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гассета: Критический очерк / А.Б. Зыкова. – М.: Наука, 1978. – 160 с.
14. Зыкова А. Хосе Ортега-и-Гассет: поиски новой философии / А.Б. Зыкова // Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? – М.: Наука, 1991. – С. 353–382.
15. Зыкова А. Человек в философском учении Хосе Ортеги-и-Гассета / А.Б. Зыкова // Буржуазная философская антропология XX века. – М.: Наука, 1986. – С. 83–90.
16. Камю А. Прометей в аду / Альбер Камю; [пер. с фр. Н. Галь]. – Харьков: Фолио, 1998. – (Вершины). – (Сочинения: в 5 т. / Альбер Камю; т. 3). – С. 435–437.
17. Капельгородська Н. Людина в сучасному буржуазному кіно / Н.М. Капельгородська. – К.: Наукова думка, 1975. – 248 с.

¹² І тоді режисер робить узагальнювальний висновок: «Нацизм, як і фашизм, за самою своєю природою не здатен до подальшого розвитку, не може стати ступенем якоїсь іншої суспільно-економічної формації, крім протилежної, тобто неунікно веде до соціалістичної революції» [28, с. 146].

18. Козлов Л. Кинематограф Висконти / Л.К. Козлов // Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания. – М.: Искусство, 1986. – С. 57–106.
19. Кудрявцев С. 500 фильмов / С.В. Кудрявцев. – М.: СП «ИКПА» – «Видео-Асс», 1991. – 384 с.
20. Марсель Г. Homo Viator. Пролегомени до метафізики надії / Габріель Марсель; [пер. з фр. В.Й. Шовкун] – К.: «КМ Academia», «Пульсари», 1999. – 320 с.
21. Марсель Г. Опыт конкретной философии / Габриэль Марсель; [пер. с фр. В.П. Большаков и В.П. Визгин]. – М.: Республика, 2004. – 224 с.
22. Муратов Л. Итальянский экран: Антивоенная и антифашистская тема / Л.Г. Муратов. – Л.: Искусство, 1971. – 128 с.
23. Огурцов А. Образы образования. Западная философия образования. XX век / А.П. Огурцов, В.В. Платонов. – СПб.: РХГИ, 2004. – 520 с.
24. Ортега-и-Гассет Х. Письмо к немецкому другу / Хосе Ортега-и-Гассет; [пер. с исп. не указ.] // Современная философия. – Ростов н/Д., 1996. – С. 308–311.
25. Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди / Хосе Ортега-и-Гассет; [пер. с исп. А.Б. Матвеев] // Избранные труды / Хосе Ортега и-Гассет. – М.: Весь Мир, 2006. – С. 480–698.
26. Петрушенко В. Иов, или О человеческом состоянии (исследования, эссе, размышления) / В.Л. Петрушенко. – Львов: Новый свет – 2000, 2008. – 340 с.
27. Письмо Жана-Поля Сартра редактору газеты «Унита» Марио Аликате // Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С.И. Фрейлих. – М.: Академический Проект: Альма Матер, 2005. – («Gaudeamus»). – С. 450–457.
28. Ронкорони С. Гибель богов. Диалог с автором / Стефано Ронкорони; [пер. с ит. О. Боброва] // Висконти о Висконти. Сборник. – М.: Радуга, 1990. – С. 139–155.
29. Руткевич А. Предисловие к изданию: Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / А.М. Руткевич. – М.: Весь Мир, 1997. – С. 3–42.
30. Сартр Ж.-П. Буття і Ніщо. Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр; [пер. з фр. В. Лях, П. Таращук]. – К.: «Основи», 2001. – 854 с.
31. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Жан-Поль Сартр; [пер. с фр. А.А. Санин] // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1990. – С. 319–344.
32. Соловьёв Э. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры / Э.Ю. Соловьёв. – М.: Политиздат, 1991. – 432 с.
33. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В.В. Библихин]. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
34. Ярошевский Т. Личность и общество. Проблемы личности в современной философии / Тадеуш М. Ярошевский; [пер. с польск. Р.Е. Мельцер]. – М.: Прогресс, 1973. – 543 с.
35. Ясперс К. Истоки истории и её цель / Карл Ясперс; [пер. с нем. М.И. Левина] // Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – М.: Республика, 1994. – С. 28–287.

Бурый А.Р.

Дрогобычский государственный педагогический университет имени Ивана Франко

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОБЛЕМЫ ОБЩЕСТВЕННОГО БЫТИЯ. ЧАСТЬ I

Аннотация

Статья является попыткой раскрытия влияния идей экзистенциализма на становление образов фильмов ведущих мастеров западноевропейского киноискусства 1960–1980-х гг. Доказано, что в этот период кинематографические человековедческие рефлексии детерминированы теми же особенностями духовной ситуации, которые ранее способствовали появлению экзистенциализма. Кинематограф является своеобразным способом философствования и индикатором духовных процессов в обществе, пребывая в синхронности с актуальными тенденциями философской мысли. В первой части статьи полемически исследуется проблематика отношений человека и общества в контексте анализа судьбы человека в историческом процессе. **Ключевые слова:** экзистенциализм, киноискусство, общество, объективация, история, революция, демократия.

Buryi A.R.

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

CINEMATOGRAPHIC INTERPRETATIONS: PROBLEMS OF SOCIAL EXISTENCE. PART I

Summary

The article aims at unveiling the influence of existential philosophy on the shaping images in films created by leading representatives of Western Film Art in the 1960s–1980s. The author proves that in the given period film art reflected on the human condition and these reflections were determined by the same spiritual peculiarities, which earlier determined shaping of existentialism. The author concludes that the film art appeared to be a special way of philosophizing and, being synchronized with the philosophic key tendencies of the period, it was an indicator of spiritual processes in society. Part I of the article represents a polemic study of the “man – society” issue in the context of man’s fate in history.

Keywords: existentialism, film art, society, objectification, history, revolution, democracy.