

УДК 130.2:791.43(450)

Андрій Бурій

**СПІВБУТТЯ ЯК ПРЕДМЕТ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ**

*Визначення людини в екзистенціалізмі безпосередньо пов'язане з розумінням суспільного буття. У статті розглядаються способи переформування буття індивіда; на матеріалі образів фільмів провідних майстрів західноєвропейського кіномистецтва актуалізується зіткнення особистості й суспільства. Аналізується проблема вмираючої комунікації.*

**Ключові слова:** екзистенціалізм, кіномистецтво, комунікація, суспільство, самотність, конфлікт.

**A. Buriy. Co-existence as the subject of cinematographic reflection**

*The definition of an individual in existentialism is directly connected with understanding of the social being. The article considers the ways of social transformation of an individual's existence that arise as the objects of a thorough analysis of existential philosophy. On the material of characters taken from certain films directed by prominent masters of West European cinematography we bring to light the forms of collision of an individual and society.*

*Since language and speech are essential factors of transformation of an individual in the society, the article gives substantial consideration to the analysis of the word depreciation problem in the world and the dying of human communication. It has been proved that the analysis of images from the films directed by Bernardo Bertolucci, Werner Herzog, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, whose creative exploration alongside with the ideas of representants of the existential paradigm (Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Karl Jaspers, Jose Ortega y Gasset, Albert Camus, Nicola Abbagnano and others) has turned over to the understanding of actual problems of the human being; helps to make a much deeper study of the peculiarities of the concept of an individual in existentialism and apprehend more clearly the meaning of the existential idea of the real and unreal beings.*

*Through the prism of cinematographic images we have also examined the problem of civilization as one of the ways to realize co-existence; we have touched upon the issue of possibility and acceptability of a “nature individual” as an idealized phenomenon that is antagonistic to the benefits of civilized existence.*

*Whereas existentialists assume that the source of objective “a thing-out-of-man-making” or transforming him into an “intellective thing” or a mediocre one, the human being, deprived of any initiative or individuality, is positioned in the primary social background of any person. Therefore, the idea of “das Man” personified in numerous film images deserves our particular attention.*

**Key words:** existentialism, cinematography, communication, society, civilization, solitude, conflict.

**A. Бурій. Со-бытие как предмет кинорефлексии**

*Определение человека в экзистенциализме неразрывно связано с пониманием общественного бытия. В статье рассматриваются способы переформирования бытия индивидуума. На материале образов фильмов ведущих мастеров западноевропейского киноискусства актуализируется столкновение личности и общества. Анализируется трагедия умирающей коммуникации.*

**Ключевые слова:** экзистенциализм, киноискусство, коммуникация, общество, цивилизация, одиночество, конфликт.

Екзистенціалістське тлумачення людини нерозривно пов'язане з розумінням суспільства та суспільного буття, на чому наголошують фактично усі дослідники цієї впливової філософської течії. За Г. Марселем, буття – не Воно, а Ти, тому прообразом ставлення людини до буття є особистісне ставлення до іншої людини. Ми доведемо, що аналіз образів окремих фільмів провідних представників західноєвропейського кіномистецтва, чий художній пошук суголосно з ідеями репрезентантів екзистенціалістської парадигми були обернені до осмислення актуальних проблем людського буття, допоможе глибше з'ясувати особливості концепції людини в екзистенціалізмі.

Програмним для дослідження кінематографічної рецепції екзистенціалізму постає фільм Бернардо Бертолуччі “Перед революцією” (1964), що перебуває у тісному зв'язку з ідейними шуканнями представників цієї філософської течії. Показовою є вступна сентенція, якою герой звертається до глядача: “Я існував, бо існували ви”. “Люди є екзистенціал” [29, с. 129], – писав раніше М. Гайдеггер. Справді, буття людини не є ізольованим, а з'єднане зі світом, передовсім з іншими людьми. “Індивід тільки тоді існує у справжньому сенсі, коли він відкритий для Іншого. Людина, якщо існує, то – у світі. За Г. Марселем, “довіру можна мати лише до “ти”, лише до якоїсь реальності, здатної взяти на себе функцію “ти”, до якої можна звернутися і яка прийде на допомогу” [18, с. 107]. Суть Ясперсового екзистенціалізму також полягала, зокрема, у тому, що “окрема людина сама по собі не може стати люди-

ною і що свідомість робиться дійсною лише в комунікації з іншим самобуттям” [8, с. 27], а Х. Ортега-і-Гассет вбачав головний недолік попередньої філософії у тому, що людина розглядалася нею як істота автономна стосовно навколишнього їй світу [12, 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 і обставини” [21, с. 309–310]. Коротка формула “Я є Я з моїми обставинами” покладає, що поняття обставин передбачає спочатку природне становище людини, потім його тлумачення ускладнювалось, до нього долучилися культурні й соціальні параметри, у підсумку “найвагомішою частиною “обставин” поставала сукупність переконань, властивих соціальному світові, до якого належить людина” [11, с. 372]. Людина не лише існує у світі, але його також пізнає, тому усвідомлення буття не тільки власного, але й чужого, є рисою її існування. В цьому сенсі картина Б. Бертолуччі перегукується з ідеями згаданого вище Г. Марселя: “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” [17, с. 22]. Людина від початку має усвідомлення не лише власного “Я”, а й світу довкола. Згідно з Ж.-П. Сартром, “під екзистенціалізмом ми розуміємо таке вчення, яке стверджує, що усяка істина й усяка дія передбачають деяке середовище й людську суб’єктивність” [24, с. 320]. Отож, екзистенція завжди є ко-екзистенцією. Існування інших людей мають вплив на існування людини. Вона робить усе більш-менш так, як роблять інші, або, кажучи мовою М. Гайдеггера, робить усе так, як “слід” робити: ходить – як “слід”, їсть – як “слід” тощо. Вказуючи на небезпеки, що приховуються у підпорядкуванні людини тривіальній повсякденності, стандартам і взірцям поведінки, у втечі від питань про глибший сенс власного життя і смерті, спростовуючи двоїстість “повсякденного буття”, яке приховує від людини фундаментальні питання її існування, “філософія Гайдеггера влилась у широкий та неоднорідний потік критики всіх тих аспектів культури ХХ століття, що позбавляють індивіда справжності (автентичності) його існування” [30, с. 155]. Суспільство переформовує буття індивіда, яке через це перестає бути справжнім існуванням. Такий перебіг думки суголосний життєвій та філософській позиції М. Бердяєва. Оскільки будь-яка всезагальність бачиться М. Бердяєву як безособове начало, то особистість визначається ним “як принципово невсезагальне, одиничне та єдине” [7, с. 452]. Особливо рішуче постає він проти всезагального у соціальній царині – влади над особистістю держави, 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.

1828 року на центральній площі Нюрнберга з’явився дивний молодий чоловік в жалюгідному лахмітті і зі збитими до крові ногами. Це вступ до драми німецького режисера Вернера Герцога “Кожен за себе, і Бог проти всіх” (1974), яка має безпосередній стосунок до заявленої нами проблеми переформування суспільством буття людини. Чоловік не умів розмовляти, не мав належної вправності ходи і, як потім з’ясувалось, більшу частину життя провів у повній самотності в холодному вогкому підвалі десь у передмісті. Через п’ять років Каспара Гаузера було вбито за загадкових обставин. Дивне, трагічне життя, таємниця народження й смерті перетворили цю людину на одну з найбільш загадкових фігур німецької історії. Однак режисера цікавлять зовсім не таємниці народження й смерті героя – знайди цікавить його як індивід, якого зовсім не торкнувся вплив цивілізації, в тому числі релігійні та суспільні норми моралі й права і так зване мислення здорового глузду. “Якраз зрячі є сліпими й небожевільні є божевільними, за Герцогом. І ті, й інші уміють глибше відчувати світ, ніж ті, хто покладається на очі й розум” [22, с. 113]. Каспар уособлює людяність у її первинному вигляді, тоді як суспільство постає у стрічці знаряддям придушення особистості; суспільство не розуміє Каспара, вбачає у ньому недолюдка й примушує його пройти різні ступені приниження – стайню, ярмарковий балаган і в’язницю. Суспільство позбавляє Гаузера його індивідуальності; для аристократів він – розвага, дешева сенсація, курйоз, для учених – об’єкт вивчення, піддослідний [33, с. 25]. Перед нами наче зло й добро у вигляді двох методів виховання – у таємничого старого і в суспільстві, яке намагається прилучити знайду до своїх правил і благ. Для режисера і зло, і так зване добро місцевої знаті й учених, які пристрасно кинулись перетворювати дикуна на цивілізовану людину, по суті, не відрізняються між собою – тому й не дивно, що сам Каспар у фільмі найкраще порозумівся з дітьми.

Проблема розсудку як гальма на шляху прилучення людини до царини істини, на нашу думку, неабияк турбувала В. Герцога і перебувала в осередді його мистецької рефлексії. У своєму наступному фільмі – “Скляне серце” (1976) – він вдався до безпрецедентного в історії кіно експерименту, примушавши усіх акторів зніматись під гіпнозом. Він використав ту властивість гіпнозу, що люди під його дією можуть вільно спілкуватись між собою, не заплішуючи очей. Сама історія, викладена у фільмі в сценарній адаптації Герберта Ахтернбуша, також наче нав’язана у гіпнотичному трансі: напівбожевільний власник мануфактури з виготовлення скла убиває місцеву красуню, щоб використати її кров для надання склу насиченого рубінового кольору, поступово його шаленство “передається” усьому сели-

щу, частина населення якого гине під час катастрофи на фабриці. Може видатися на перший погляд, що це просто казка для дорослих, розіграна у рідних для режисера баварських гірських ландшафтах, однак насправді маємо справу з глибоким роздумом над долею людства, яке, наче під гіпнозом, невпинно й зачаровано рухається до власної загибелі” якраз через втрату здорового глузду. У цьому сенсі “Скляне серце” постає прямою антитезою попередньому фільмові, який натякав на “справжність” свого героя якраз через його незіпсованість розсудковістю, бо тепер відсутність розсудку стає радше гальмом на шляху розвитку сучасної людини. Очевидно також, що своєрідна “несинхронність” розвитку нашого інтелекту з прогресом у царині моралі також є одним із тих проблематичних джерел, які живлять світогляд В. Герцога, однак тут він іде дорогою свого попередника – ми маємо на увазі Стенлі Кубріка з його “Космічною одисеєю”, де вперше на такому високому інтелектуальному рівні було задекларовано цю концепцію в кінематографі.

Опозицію романтичній версії стосунків індивіда із суспільством, репрезентованій В. Герцогом, складає знятий у США фільм британського режисера Джона Бурмена “Позбавлення” (1972), який пропонує глядачеві зовсім інший кут бачення людини, яка формується поза суспільними цінностями. Четверо молодих бізнесменів вирішили влаштувати собі ризиковану мандрівку гірською рікою на каное, вирвавшись на короткий час із задушливого світу великого міста. Однак вони не здогадуються про небезпеку, яка чатує на них у горах. “Люди гір і городяни живуть у різних світах” [19, с. 242], про що свідчить одна із вражаючих сцен на початку, коли авто мандрівників зупиняється біля лісової хатини, в якій ті бачать лише стару жінку й дитину, що помирає з голоду. Наступного дня на Еда і Боббі нападають двоє місцевих селян-дегенератів і жорстоко знущаються над ними. Городяни змушені застосувати насильство у відповідь і так само жорстоко розправляються з “виродками”. Це – короткий виклад сюжету картини, яка претендує на рівень серйозного філософського роздуму. Крім того, що Дж. Бурмена турбують питання про ціну людської малодушності, про необхідність залишатись людиною у найнеймовірніших ситуаціях, про неможливість позбутися морального суду над собою, режисер спростовує поширений міф про “природну людину”. Режисер говорить “про привабливість первісного способу життя як особливо небезпечної та збоченої форми розумового регресу, що веде до трагедії” [16, с. 394]. Крім того, вихованець цивілізації, намагаючись повернутися назад, до природи, “ризикує, відкинувши суспільну мораль та істини людського співбуття, взагалі опуститися до звірячого рівня, а не затриматися хоча б на стадії родоплемінного устрою” [15, с. 443]. Отже, сучасна людина повинна приймати цивілізацію як даність, навіть якщо її основи є сумнівними. Звісно, звірина природа людини періодично пробуджує у ній мрію про природній Едем, однак ця схильність вже не має шансів реалізуватись в сучасному світі – хіба що у такій жахливій формі, як у “Позбавленні”, де споконвічні мешканці гір не знають ні забруднення довкілля, ні технічного прогресу, але доживають останні дні у світі, який вироджується, і проливати за ним сльози режисер навіть і не збирається.

Одним із чинників переформування суспільством буття людини постає мова. Людина послуговується мовою, щоб висловити своє існування, але, висловлюючи його, фальсифікує. Вірить, що є так, як кажуть, сама повторює, що кажуть, і цим спричинюється до того, що слова стають буттями, які нарощуються над дійсним існуванням. Чи не тому так часто наголошувалося в кіномистецтві на знеціненості слова у світі? У січні 1968 року П'єр-Паоло Пазоліні опублікував свій “Маніфест нового театру”. Тут режисер протиставляє Театр Слова, який він мав намір створити, двом іншим типам театру. На думку автора “Маніфесту”, весь тогочасний італійський театр можна умовно поділити на Театр Балаканини й Театр Жесту (чи Волання). До першої категорії він зараховував увесь офіційний театр, метою якого було розважання буржуазної публіки, до іншої – театр андеграунду, метою якого є епатаж публіки. Якщо театрові першої категорії властиве нехтування Словом, то визначальною властивістю іншого типу театру постає ненависть до Слова. Натомість у Театрі Слова глядач не повинен ні розважатися, ні обурюватися; глядачів повинна об'єднати з акторами необхідність здійснити щось на кшталт “культурного ритуалу” – не “світського”, як у буржуазному Театрі Балаканини, але й не “театрального”, як у Театрі Волання. Глядачі повинні бути інтелектуалами, тобто людьми одного культурного рівня з автором і, бажано, з акторами; глядачі, які були б у змозі поділяти, оцінювати й обговорювати те, що їм пропонує спектакль. “Сценічним простором Театру Слова, за Пазоліні, має бути голова глядача, який іде до театру не стільки дивитися, скільки слухати, оскільки інтрига не мала б серйозного значення, а справжніми персонажами цього театру були б ідеї” [4, с. 57]. Тут приходиться на допомогу кінематографічна образність. Де театр обмежений (на відміну від літератури), там Театром Слова стає мистецтво кіно з його синтетичними способами творення образності. Отже, Слово має бути концептуальним, тобто висловлювати ідейні чи життєві позиції, а театр – Театром Слова, в якому персонажі існували б з метою передачі цих позицій. А. Бергамо наводить фрагмент з інтерв'ю П.-П. Пазоліні: “Необхідно, щоб Театр Слова змінив свою акторську природу: актор не повинен більше фізично відчувати себе носієм слова, яке підносить культуру до ідеї сакрального театру: він повинен просто бути людиною культури. Його майстерність, отже, не повинна більше засновуватися на його особистій привабливості (буржуазний театр) чи на певній істеричній та медіумічній силі (антибуржуазний театр) ... Він не має бути

виконавцем у сенсі носія певної вісті, яка стоїть за текстом, а бути живим провідником цього тексту” [4, с. 58] – театральне мистецтво, отже, має стати місцем зустрічі аналітичної думки з життям.

Цікавими у цьому сенсі постають кінематографічні експерименти Жан-Люка Годара, пов’язані з мовленнєвими вимірами нашого буття. Варто звернутися до драми “Жити власним життям” (1962). С. Зонтаг засвідчує: “Найскладнішим з усіх текстів фільму в інтелектуальному плані є розмова в XI епізоді між Нана й філософом (якого грає філософ Бріс Парен) у кафе. Вони обговорюють природу мови. Нана запитує, чому не можна жити без слів; Парен пояснює, що так діється тому, що говоріння рівнозначне думанню, а думання – говорінню; а без думки немає життя. Проблема не в тому, говорити чи не говорити, а в тому, щоб говорити добре” [9, с. 215]. У цих словах – ціла програма, планомірно втілювана режисером. Вже у фільмі “Жити власним життям”, де й відбувається розмова з Б. Пареном, в наступному епізоді він примушує героїв спілкуватися на німо, а на екрані дає субтитри; в одному з епізодів Нана відвідує кінотеатр, де якраз показують “Страсті Жанни д’Арк” – німий шедевр К.-Т. Дреєра. Тут маємо і перегук кінематографічного характеру: у “Бульварі Сансет” (1950) Біллі Уайлдера героїня Глорії Свенсон, переглядаючи старий фільм зі своєю участю, каже молодому сценаристові: “Нам не треба було говорити – ми мали обличчя”, у Ж.-Л. Годара це натяк на одухотвореність героїв Велико-го Німого, можливу і без слів, і водночас постулювання того факту, що слово у сучасному світі вже не таке цінне, думки бо змаліли, від цього й слова тупіють. Розмірковуючи над балакливістю фільмів режисера, М. Трофіменков справедливо зауважить: “Але ж Божечко мій, що це за тексти! Фрази, обі-рвані на півслові, заглушені ревом літаків, вуличними шумами й музикою, спотворені акцентом. Гідна пара сперечається у “Пристрасті”: профспілкова активістка, що заїкається, і власник фабрики, якому заважає розмовляти затиснута в зубах квітка” [25, с. 118] і т.д. – прикладів чимало.

А ось в останньому фільмі Андрія Тарковського ситуація слова у світі бачиться автором у виразно трагічних тонах. Йдеться про “Жертвопринесення” (1986), у якому маленький син Александра відмовляється розмовляти. Він не може або не хоче говорити – мабуть, тому, що дорослі не можуть ска-зати йому якихось головних, найважливіших слів, тобто ми живемо в ситуації, коли слово перестало бути словом істини. У “Жертвопринесенні” маємо очевидний перегук з “Червоною пустелею” (1964) Мікеланджело Антоніоні, де син героїні Моніки Вітті відмовлявся ходити; щоправда, там екзистен-ціальна ситуація була дещо іншою, та й завдання режисер ставив перед собою інакші. (“Колишуться сторінки розгорнутої газети, яка на наших очах легко згортається в трубку і її відносить вітер. За нею знизу входять у кадр інші газети й книжки – апофеоз одного з незліченних вибухів, супроводжуваного на звуковій доріжці пронизливим виттям. Спочатку всього декілька книг, а потім більше, ще більше, величезна кількість. Книжки зіштовхуються одна з одною, кружляють, розлітаються на сторінки. Їх стає все більше, доки вони не заповнюють увесь екран...” [2] – так італійський режисер своєрідно прощався зі словом у незабутній сцені вибуху у фіналі “Забріскі пойнт” (1970), коли у повітря сторінки книжок злітали разом з віджилими символами цивілізації споживання; щоправда, такі “революційні” екзерсиси М. Антоніоні мають давнє й дуже знамените джерело – “Андалуського пса” Луїса Бунюеля, де двій-ник головного персонажа тримає в руках книжку, а вона раптом перетворюється на пістолет, з якого двійник убиває свого “оригінала”, так режисер закликав до зростання дієвості слова під загальними гаслами того, що критик Ж. Садуль назвав пізніше “хворобою століття”). Однак кінематограф А. Тар-ковського сповнений надії. У день свого народження головний герой “Жертвопринесення” Александр садить у землю мертве дерево, і те, що неможливо пояснити словами, заповідає синові за допомогою ритуальної дії: треба невтомно, з дня у день, з року в рік поливати сухе дерево, робити це з надією й вірою – і тоді воно оживе. У заключних кадрах ми бачимо фігурку сина, який несе відро з водою й терп-ляче поливає дерево; його гілля й далі безлисте і мертве, але диво врешті стається – хлопчик промовляє перші слова, і звернені вони до батька: “Спочатку було слово. Чому це так, тату?”. Слово, яке несе Іс-тину, у світі А. Тарковського буде обов’язково віднайдене знову – ця нота надії завершує урочисту й скорботну симфонію фільму.

Екзистенціалісти покладають, що джерело об’єктивного “уречевлення” людини, перетворення її на “мислячу річ” або ж як посередню й усереднену, позбавлену ініціативи й індивідуальності істоту лежить у самому суспільстві, а точніше – в апіорній соціальній природі людини. Ця друга сторона постає перед нами в концепції справжнього й несправжнього існування в екзистенціалізмі. Усі екзис-тенціалізми прямо чи опосередковано торкаються цієї проблеми. Одним із перших поставив її К. Яс-перс у книзі “Психологія світоглядів”, де філософ вводить поняття *Gehäuse* (шкаралупа, мушля, фут-ляр) – форм життя і світогляду, створюваних екзистенцією в її постійному русі вперед; з іншого боку, *Gehäuse* – засіб уникнути цього руху, відгородити себе від життєвих суперечностей. Ось чому *Gehäuse* – не лише мушля, яку створює життя, але й футляр (у сенсі чеховської “людини у футлярі”), який вті-лює несправжність цього існування. Для К. Ясперса головна характеристика *Gehäuse* – раціоналізм; раціональне мислення й керування життям нездатні охопити життєві суперечності – випадок, провини, боротьбу, пристрасть, смерть. Проблему відчуження у філософії К. Ясперса можна розглядати як про-блему несправжнього буття, яке виключає екзистенцію. На рівні наявного буття форма спілкування

людей зумовлюється необхідністю їхнього виживання. На рівні свідомості загалом спілкування здійснюється через закон, що є сукупністю формального права й формальної рівності та постає суспільним еквівалентом тотожності всіх “Я”. На рівні духу спілкування постає у вигляді комунікації окремої людини з цілим – народом, державою; тут основою об’єднання виступає вже не тотожність, а своєрідність кожного. Натомість М. Гайдеггер переводить проблему справжнього й несправжнього буття у конкретно-соціальний вимір. Особливістю спільного буття людей (*Mitdasein*) є те, що воно породжує “модус повсякденного самотуття”, експлікація якого робить видимим те, що ми можемо назвати “суб’єктом” повсякденності, *das Man*” [29, с. 114]. У своєму співіснуванні з іншими людиною вже не є вона сама; вона перетворюється в узагальнено-особистісну істоту. Поняття *das Man* має, на думку М. Гайдеггера, характеризувати повсякденний, побутовий, позбавлений особистої ініціативи й відповідальності спосіб існування, коли людина чинить згідно із загальноприйнятими нормами, “як усі”. Скористаємося для аналізу категорії *das Man* образом головного героя картини Б. Бертолуччі “Конформіст” (1970). В анотованому каталозі Держфільмофонду знаходимо: “У фільмі відображено події, пов’язані з періодом фашистської диктатури в Італії. Герой фільму – Марчелло Клерічі – людина без ідеалів та принципів. Прагнучи зробити кар’єру й самоствердитися, він робиться агентом таємної політичної поліції. За дорученням нових шефів Марчелло організує убивство свого колишнього вчителя, антифашиста професора Куадрі та його дружини. Коли фашизм у країні було повалено, Клерічі швидко пристосовується і до нового режиму, не вагаючись, зраджує своїх колишніх соратників” [1, с. 99]. Однак ті, хто дивився фільм у радянському прокаті, зовсім не знають його справжнього художнього рівня й новаторського характеру: картину скоротили на 32 хв, перемонтували у лінійному порядку й випустили у чорно-білому варіанті, внаслідок чого ми отримали посередню “викривальну” драму. Насправді ж складність психологічних і соціально-політичних мотивацій, які привели Марчелло спочатку до конформізму, а потім до прямого співробітництва з фашистами, в оригіналі зовсім не така пригладжена. “Конформіст” постає одним із найперших серед антифашистських кінотворів, що оголюють природу, причини зародження фашизму як форми байдужості, апатії, конформізму мас у торжестві *das Man*. Сучасний глядач має належно оцінити характери, які не зводяться лише до політичних схем, заплутаність і водночас закономірність поведінки людей у багатій на історичні катаклізми ситуації. Крім того, картина насичена низкою іронічних алегоричних деталей. Коли Марчелло отримує револьвер, він пародійно цілиться з нього, а потім прикладає до власної скроні й питає: “Де мій капелюх?” Уже приїхавши в Париж, спробує позбутися револьвера. “Просто він важкий”, – скаже. А розгойдана в цей момент лампа натякає на його душевні хитання. Пізніше, під час убивства Куадрі в лісі, коли його молода дружина у відчай дряпає нігтями скло машини, де сидить Марчелло (ще одна метафора: він ніби під скляним ковпаком), то поряд з ним лежить так і не використаний револьвер. Тобто герой прирівнюється до бездушної речі, яка сама по собі нікого не убиває. Коли Клерічі й Куадрі розмовляють у кімнаті з прикритими вікнами, у щілину б’є світло, і на стіну впаде тінь фігури Марчелло – а професор якраз говорить про те, як італійці в умовах диктатури Муссоліні перетворились у тіні, відображення, ні у що не втручаючись, вони волочать ілюзорне існування, і їм лише здається, що вони живуть. Куадрі відчиняє вікно – тінь його колишнього учня зникає в потоці світла; професор наче нагадує своєю дією, що є інше життя, в якому уже не тіні, а реальні люди хочуть бути, а не видаватися. Ці та інші епізоди підказують розуміння природи фашизму як тотального й абсурдно-тупикового торжества *das Man*. “Найсильніша пристрасть ХХ століття – холоуйство” [13, с. 377].

Люди вступають у спілкування як одинаки – самотність не є соціальна ізоляваність людини; це її глибинне екзистенціальне означення. “Я не можу стати самим собою, не вступивши в комунікацію, і не можу вступити в комунікацію, не будучи самотнім. При будь-якому знятті самотності комунікацією виростає нова самотність, без чого я перестав би бути собою як умовою комунікації. Я повинен прагнути самотності” [6, с. 39], – писав К. Ясперс, наче повторюючи роздуми Ф. Ніцше про те, наскільки філософові потрібен “семикратний досвід самотності” [20, с. 17]. Ці міркування екзистенціалізму знаходять зриме втілення у фільмах М. Антоніоні, а саме у нав’язливій ідеї людської некомунікабельності й навіть неможливості кохання між чоловіком і жінкою, схожої на становище екзистенціалістського героя, закинутого в чужий для нього світ. Майже буквальним відтворенням Сартрової тези про те, що речі видимі, але сенс їхній прихований, ми вважаємо сцену у телефонній будці з картини “Затьмарення” (1962), коли герої – Вікторія та П’єро – під час побачення дивляться одне на одного й намагаються освідчитись через скло. У М. Антоніоні “між коханцями завжди була якась дистанція” [32, с. 104] – навіть у хвилини душевних зворушень вони не дивляться одне одному у вічі, навіть в обіймах переживаючи духовну роз’єднаність. “Я не хочу більше захоплюватись” [3, с. 286], – каже Вікторія наприкінці “Затьмарення”, і автори сценарію так “хитро” заплутують увагу глядача, що він не до кінця усвідомлює, а чим же не хоче захоплюватись героїня – біржовими іграми чи коханням, бо якщо йдеться про друге, то в очах М. Антоніоні це звучить як ще один з пунктів анамнезу розпаду особистості в сучасному суспільстві, охопленому “духовною неспорідненістю” людей. Слово “кохання” загалом мало пасує героям М. Антоніоні. “Кохання – повнота почуття й щастя, хоча б тільки особистого, – яке

так довго видавалося художникам притулком від суспільних вихорів століття, не піддається їм, його витісняє еротика, яка лише спустошує. Для Антоніоні безпліддя почуттів – найгрізніший із симптомів перед обличчям майбутнього” [26, с. 289]. Критик М. Туровська, аналізуючи фільм “Червона пустеля” (за Дж. Брауном, у цьому фільмі режисер “конструює абстрактний простір”, надаючи образіві пустелі вселенського звучання [31]), влучно сказала: “Весела компанія, набившись до кімнатки з червоною, грубо розмальованою фанерою стін, теревенить про кохання. Розмовляють, зі знанням справи розмірковують про прийоми й способи збуджування жінок, розстібають жінкам сукні – насправді нічого не відбувається. ... У “Червоній пустелі” кохання без кохання; важко зустрітись і зустріч не рятує від самотності” [26, с. 291].

При цьому варто пригадати одну з ключових сцен “Андалуського пса” Л. Бунюеля – одного з найяскравіших маніфестів сюрреалістичного руху 1920-х років: герой не може поцілувати жадану жінку, бо він волочить за собою скрижалі, двох священиків і роаяль, на якому лежить мертвий віслук. Тоді найпоширенішим варіантом тлумачення цієї сцени було пояснення скрижалів (десять заповідей) і священиків як символів релігійного упередження, а роаяля – як символу буржуазного виховання, яке відмирає (віслук), тобто сцена пояснюється за допомогою соціальних метафор, які підлягають корекції, удосконаленню чи спростуванню – неважливо, головне, що усе можна в той чи інший спосіб змінити, і в цьому моменті себе виявляє нота надії, властивої молодим людям того часу, серед яких були і Л. Бунюель із С. Далі. Відтоді ситуація змінилася, і фільми М. Антоніоні претендують на ледь не всезагальний рівень узагальнення, коли стан закинутості у світ, а звідси й ірраціональності й неможливості спроб його осягнути та зробити частиною розсудкового акту стають своєрідними філософськими емблемами європейського кінопроцесу. У цьому зв’язку найбільш знаковою ми вважаємо драму “Блоу ап” (1966), що є вільною інтерпретацією оповідання Х. Кортасара “Слина диявола”. Картина змальовує світ модних лондонських фотографів, які уособлюють собою всюдишущє око сучасної цивілізації. Один із них, знявши у пошуках природи для серії фотографій ліричну пару серед парку, при багаторазовому збільшенні починає підозрювати, що там було скоєно убивство, однак пошук слідів злочину до нічого не приводить, Томасові не вірять і все, що трапилося, врешті видається йому якоюсь фантазмагорією, чимось ірреальним, що існувало лише в його уяві. Реальність, яка тільки здається, містифікована дійсність подається режисером як її справжня суть – у такий спосіб тема людської некоммунікабельності переводиться режисером на вищий рівень якоїсь всезагальної ілюзорності усіх стосунків між людьми, що підкреслюється і фіналом, в якому відверто розігрується пантоміма “на задану тему”: “На екрані виникає ватага м'олоді на джипі. Юнаки й дівчата з розмальованими обличчями мчать вулицями міста. Авто під'їжджає до тенісного корту. Молоді люди біжать на майданчик. Одні починають грати в теніс, інші за ними спостерігають. Усе як під час напруженого змагання. З тією різницею, що нема ні м'яча, ні ракеток. Гра йде з уявним м'ячем і уявними ракетками” [14, с. 69–70]. І ця пантоміма може сприйматись як метафора безмовленнєвого світу, де усе брехня, ілюзія ілюзій.

У фільмах Федеріко Фелліні (порівняно з М. Антоніоні) відчувається уже більшою мірою вплив Н. Аббаньяно, ніж “класиків” екзистенціалізму, бо якраз у спадщині цього філософа ми бачимо чимало ракурсів проблеми “людина – суспільство”, які відрізняють її від узвичаєних екзистенціалістських тлумачень. “Проблема “індивід – суспільство” вирішується у Аббаньяно в іншому ключі, ніж у Гайдеггера й Сартра. Згідно з ними, царина соціального життя – це завжди сфера об’єктивації, тобто відчуження. Це – сфера знеособлених стосунків, чужа й ворожа для індивіда; тому його справжнє існування можливе лише за умови заглиблення екзистенції в саму себе, у свій внутрішній світ, який загалом не може бути об’єктивованим та доступним для розуміння іншими. ... Повна реалізація людини неможлива поза суспільством. Індивід повинен прагнути до знаходження взаєморозуміння з подібними собі; справжня особистість може сформуватись лише у справжньому, тобто “солідарному” співтоваристві. Здобуття взаєморозуміння – складна справа, але вона – єдиний шлях, щоб зробити життя людини гідним і таким, щоб його варто прожити” [10, с. 14–15]. Майже те саме чуємо з вуст режисера фільму “8 ½”: “Наша біда, нещастя сучасних людей – самотність. Її коріння глибоке, торкається самих витоків буття, і жодне сп’яніння суспільними інтересами, жодна політична симфонія не у змозі їх з легкістю викорчувати. Однак, на мою думку, є спосіб подолати цю самотність; він полягає в тому, щоб передати “послання” від однієї ізольованої у своїй самотності людини іншій і таким чином усвідомити, розкрити глибокий зв’язок між одним індивідуумом та іншим” [27, с. 66] і далі: “Я думаю, що мій фільм – це прояв віри в людину, в людську солідарність, свідчення переконаності в тому, що людина може, якщо захоче, здолати душевну пригніченість, відчай, безгоміння й навіть смерть” [28, с. 190]. Після всього сказаного слова, які ми зараз наведемо, хотілося б приписати якраз Ф. Фелліні. Однак їхнє авторство належить Інґмару Бергману. “Є старе оповідання про те, як у Шартрський собор влучила блискавка. Тоді на місці згарища почали сходитись тисячі людей з усіх кінців світу, наче велетенська процесія мурах. Вони працювали доти, доки остаточно не відновили весь собор, це були майстри – каменярі, художники, робітники, блазні, дворяни, священики, бюргери. Але їхні імена забулись, досі ніхто не знає, хто ж звів Шартрський собор. ... У наш час особистість стала найвищою формою й найбільшим прокляттям

художньої творчості. Найдрібніша подряпина, найменший біль, завданий особистості, розглядається під мікроскопом, ніби це категорія віковичної важливості. Художник вважає свою ізолюваність, свою суб’єктивність, свій індивідуалізм майже святими. ... Індивідуалісти дивляться прискіпливо один одному у вічі – і все рівно заперечують існування одне одного. ... Тому, якби мене спитали про те, як я уявляю собі загальний сенс моїх фільмів, я б відповів, що хотів би стати одним із будівників храму, який здійснюється над рівниною” [5, с. 249–250].

Для Ж.-П. Сартра конкретні стосунки з іншими людьми пов’язані з конфліктом, який становить основу буття-для-іншого. “Існування іншого розкриває мені буття, яким я є, хоч я не можу ні привласнити собі це буття, ні навіть уявити його, і так само це існування мотивуватиме дві протилежні позиції: інший дивиться на мене і як такий здобуває секрет мого буття, знає, ким я є, – отже, глибокий сенс мого існування перебуває поза мною, ув’язнений у відсутності; інший має перевагу наді мною” [23, с. 507]; або: “... я потрапляю від перетворення до деградації і від деградації – до перетворення, ніколи не маючи можливості ані сформулювати цілісний погляд на ці два модуси буття іншого, ... ані міцно утримуватися в одному з них, бо кожен має свою власну нестабільність і руйнується, аби інший постав із його руїн” [23, с. 425]. У цьому плані вихідного конфлікту людських самосвідомостей розгортається далі картина “конкретних ставлень до інших”: кохання, мова і мазохізм, з одного боку, бажання, ненависть і садизм – з іншого [6, с. 41]. Тому в будь-якому спілкуванні суб’єкт перетворює іншу людину на об’єкт. Саме тому кожен суб’єкт винятково індивідуальний. Усі типи “конкретних ставлень до іншого”, починаючи з кохання й закінчуючи ненавистю, приречені на неуспіх.

Таким чином, “суть стосунків між свідомостями є не *Mitsein*, а конфлікт” [30, с. 593], відтак усе суспільне буття людини позначене конфліктністю через неможливість уникнути зіткнення з інтенціями інших. Отже, суспільні цінності вибудовуються як засоби мінімізації конфліктності шляхом приборкання цих інтенцій.

### Література:

1. Аннотированный каталог фильмов действующего фонда. – М.: Искусство, 1982. – 325 с.
2. Антониони М. Забриски поинт [Електронний ресурс] / Микеланджело Антониони, Тонино Гуэрра, Фрэд Гарднер, Сэм Шепард, Клэр Пиплоу ; [пер. с ит. Г. Богемский]. – Режим доступа: [http://pink-floyd.ru/attiocles/books/zabriskie\\_point/](http://pink-floyd.ru/attiocles/books/zabriskie_point/).
3. Антониони М. Затмение / Микеланджело Антониони, Тонино Гуэрра, Элио Бартолини, Оттьеро Оттьери ; [пер. с ит. А. Попова, Т. Злочевская] // Зарубежные киносценарии. – М. : Искусство, 1969. – Вып. 3. – С. 211–294.
4. Бергамо А. Краткий комментарий к прочтению пьесы “Affabulazione” / Алессіо Бергамо // Потерянные пьесы. Беккет. Пазолини. Фриш. Камю. Уайлд – М. : “A.D.&T.”, 2001. – С. 55–66. – (Академические тетради. Выпуск восьмой).
5. Бергман И. Как делается фильм / Ингмар Бергман ; [пер. со швед. Н. Городинская] // Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью / сост. Н. Городинская. – М. : Искусство, 1969. – С. 243–250.
6. Богомолов А. С. Основные течения современной буржуазной философии / А. С. Богомолов. – М. : Высшая школа, 1970. – Вып. 3. – 80 с.
7. Гайденко П. П. Проблема свободы в экзистенциальной философии Н. А. Бердяева // Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века / П. П. Гайденко. – М. : Республика, 1997. – С. 448–467.
8. Григорьян Б. Т. Экзистенциалистская концепция человека К. Ясперса / Б. Т. Григорьян // Буржуазная философская антропология XX века. – М. : Наука, 1986. – С. 23–34.
9. Зонтаг С. “Vivre Sa Vie” Годара / С’юзен Зонтаг ; [пер. з англ. В.Дмитрук] // Проти інтерпретації та інші есе. – Львів : Кальварія, 2006. – С. 207–219.
10. Зорин А. Л. Экзистенциализм Н. Аббаньяно / Л. А. Зорин // Аббаньяно Н. Введение в экзистенциализм. – СПб. : Алетейя, 1998. – С. 5–18.
11. Зыкова А. Б. Хосе Ортега-и-Гассет: поиски новой философии / А. Б. Зыкова // Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? – М. : Наука, 1991. – С. 353–382.
12. Зыкова А. Б. Человек в философском учении Хосе Ортеги-и-Гассета / А. Б. Зыкова // Буржуазная философская антропология XX века. – М. : Наука, 1986. – С. 83–90.
13. Камю А. Записные книжки // Альбер Камю. Сочинения : в 5 т. / Альбер Камю ; [пер. с фр. С.Зенкин]. – Х. : Фолио, 1998. – Т. 5. – 416 с. – (Вершины).
14. Капралов Г. А. Человек и миф: эволюция героя западного кино (1965–1980) / Г. А. Капралов. – М. : Искусство, 1984. – 397 с.
15. Кудрявцев С. 3500. Книга кинокритик : в 2-х т. / С.В.Кудрявцев. – М., 2008. – Т. 1. – 688 с.
16. Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов / Жак Лурселль ; [пер. с фр. С.Козин]. – М. : Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2009. – 1008 с.
17. Марсель Г. Номо Виатор. Прологомени до метафізики надії / Габріель Марсель ; [пер. з фр. В. Й. Шовкун] – К. : Видавничий дім “KM Academia”, Університетське вид-во “Пульсар”, 1999. – 320 с. – (Серія “Християнські філософи”).
18. Марсель Г. Опыт конкретной философии / Габриэль Марсель ; [пер. с фр. В. П. Большаков и В. П. Визгин]. – М. : Республика, 2004. – 224 с. – (Мыслители XX века).

19. Найт А. “... И избави нас от зла” / Артур Найт // На экране Америка. Сборник статей под ред. И. Е. Кокарева / [пер. с англ. С. Г. Ваняшкин, И. Г. Левит, Е. Д. Янушевич]. – М. : Прогресс, 1978. – С. 240–243.
20. Ницше Ф. Антихристианин / Фридрих Ницше // Сумерки богов ; [пер. с нем. А.В.Михайлов] ; сост. и общ. ред. А. А. Яковлев. – М. : Политиздат, 1990. – С. 17–93. – (Б-ка атеист. л-ры).
21. Ортега-и-Гассет Х. Письмо к немецкому другу ; [пер. с исп. не указ.] / Хосе Ортега-и-Гассет // Современная философия: словарь и хрестоматия / авт.-сост. Жаров Л. В., Золотухина Е. В. и др. – Ростов н/Д., 1996. – С. 308–311.
22. Плахов А. Всего 33. Звёзды мировой кинорежиссуры / А. С. Плахов. – Винница : Аквилон, 1999. – 282 с.
23. Сартр Ж.-П. Буття і Ніщо. Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр; [пер. з фр. В. Лях, П. Таращук]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 854 с.
24. 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. – С. 319–344. – (Б-ка атеист. л-ры).
25. Трофименков М. Две или три вещи, которые я знаю о нём / М. Трофименков. – Искусство кино. – 1991. – № 2. – С. 111–121.
26. Туровская М. Красная пустыня эротизма (Микеланджело Антониони) / М. И. Туровская // “Да и нет” / М. И. Туровская. – М. : Искусство, 1966. – С. 258–294.
27. Феллини Ф. Неореализм (Ответ Массимо Миде) // Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания / Федерико Феллини ; [пер. с ит. Г. Богемский]. – М. : Искусство, 1968. – С. 65–68.
28. Феллини Ф., Чандлер Ш. Я вспоминаю... / Федерико Феллини, Шарлотта Чандлер ; [пер. с англ. В. Бернацкая, Н. Пальцев]. – М. : Вагриус, 2002. – 448 с. – (Мой 20 век).
29. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Биbihин]. – М. : Ad Marginem, 1997. – 452 с.
30. Ярошевский Т. Личность и общество. Проблемы личности в современной философии / Тадеуш М. Ярошевский ; [пер. с польск. Р. Е. Мельцер]. – М. : Прогресс, 1973. – 543 с.
31. Brown J. Michelangelo Antonioni [Электронный ресурс] / James Brown. – Режим доступа: <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/antonioni/>.
32. Pamerleau W. C. Existentialist cinema / William C. Pamerleau. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – 245 p.
33. Pflaum H. G., Prinzler H. H. Film in der Bundesrepublik Deutschland: Der neue deutsche Film von den Anfängen zur Gegenwart. – Bonn: Inter Nationes, 1992. – S. 9–147.

*Рекомендовано до друку рішенням кафедри філософії імені професора В. Г. Скотного Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка від 20 червня 2013 року, протокол № 7*