

УДК 141.32:791.43

Бурий Андрій**КІНЕМАТОГРАФІЧНІ МЕТАФОРИ ІСТОРІЇ
ЯК ДЗЕРКАЛО ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Актуалізуючи проблему дослідження реценції екзистенціалізму в образах західноєвропейського кіномистецтва, автор пов'язує кризу модерної європейської ідентичності з особливостями стану ліберальної свідомості. Встановлено зв'язок нігілізму європейства з проблемою революції як одного із засобів подолання історичної негативності в контексті молодіжних рухів кінця 1960-х рр.

Ключові слова: екзистенціалізм, кіномистецтво, історичний процес, прогрес і регрес, нігілізм, цинізм, держава, бунт, революція, контркультура.

Бурий А.**КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ МЕТАФОРЫ ИСТОРИИ
КАК ЗЕРКАЛО ЕВРОПЕЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Актуализируя проблему исследования рецепции экзистенциализма в образах западноевропейского киноискусства, автор связывает кризис новейшей европейской идентичности с особенностями состояния либерального сознания. Установлена связь между европейским нигилизмом и проблемой революции как средства преодоления исторической негативности в контексте молодёжных движений конца 1960-х гг.

Ключевые слова: экзистенциализм, киноискусство, исторический процесс, прогресс и регресс, нигилизм, цинизм, государство, бунт, революция, контркультура.

Buryj A.**CINEMATOGRAPHIC METAPHORS OF HISTORY
AS A MIRROR OF EUROPEAN IDENTITY**

Having analyzed the studies on the reception of existentialism in the images European cinema, the author links the crisis of modern European

identity with the peculiarities of the liberal mind. The connection between nihilism of European-ness and the problem of the revolution as one of the means of overcoming historical negativity in the context of the Youth movements of the 1960s has been defined.

Key words: *existentialism, cinema art, historical process, progress and redress, nihilism, cynicism, state, revolt, revolution, counter-culture.*

Хоч питання про специфіку й межі кінематографічного образу досі не має чіткої та однозначної відповіді, однак упевнено можна констатувати той факт, що філософська природа екранного мистецтва давно перетворилась на органічну рису кінематографа. Сучасний теоретичний підхід до мистецтва немислимий без філософської складової. Теоретична думка прагне виявити у суперечках про драматургію композицію, сюжет, мову кінематографа філософські погляди на життя й мистецтво. Досліджувати історію кіномистецтва означає, зокрема, необхідність спиратись на аналіз ходу суспільних – матеріальних та духовних – процесів, тобто на філософію, а з іншого боку, етапні фільми видатних майстрів кіно не лише складають благодатне підґрунтя для актуалізації філософських контекстів, але й дають вагомі підстави для полеміки з окремим напрямом філософської думки, змушують вдумливого глядача переосмислювати власні погляди на проблеми буття людства і – автоматично – своє місце й роль у світі загалом і в стосунках з іншими людьми зокрема. За А. Сенном, «кінематограф незгірш за філософію здатен поставити глядача віч-на-віч з проблемами його екзистенції» [33]. Крім того, важко спростувати думку, що кінематограф (і масовий, й інтелектуальний) постає адекватним віддзеркаленням історичної епохи, а дослідження його історії допомагає збагнути окремі специфічні риси людського самоусвідомлення.

Те, що історія не тотожна природній еволюції і постає специфічним для людства способом буття в часі, сьогодні стало ледь не аксіомою. Однак розуміння історії потребує власної аналітики. Пропонує її філософія екзистенціалізму і, зокрема, М. Гайдеггер. Той особливий час, в якому (або, точніше, яким) живе самосвідома людина, природно, пов'язаний з екзистенціалом турботи: якщо людині нема про що турбуватись, немає до чого прагнути, нема чого остерігатись і нема за чим жалкувати – часу для неї немає також. Темпоральними межами людини є наро-

дження і смерть. Ні одне, ні інше безпосередньо для людського ества не дійсні – адже вони можуть бути пережитими. Тому буття її «розміщене» між народженням та смертю. Однак цілком специфічним способом: 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 супутнє її буттю, пов'язане з ним. Сукупність подій у їхній «подієвості» не може стати предметом науки історії інакше, ніж ціною втрати їхньої «вкоріненості» у людському часі, пов'язаної з «турботою».

Якщо історію тлумачити як спосіб людського буття, то передовсім потрібно відмовитися від тлумачення «історичного» як «минулого». Справедливо зауважують, що неможливо відкинути своє минуле. Звідси – подвійний смисл «якості» минулого: воно, звичайно ж, належить і до «раннього часу», і водночас є тепер, подібно до античних руїн. Далі, історичне означає і «таке, що виникає»; воно передбачає деяке становлення (як «підйом», так і «утрату»). Окрім того, «історію» творять, визначаючи майбутнє в теперішньому. Таким чином, у підсумку, історичне «пронизує» минуле, теперішнє й майбутнє – щоправда, з пріоритетом минулого. Зрозуміло, що цей «наскрізь-часовий» історичний зв'язок існує лише остільки, оскільки є суб'єкт подій. Примітно, наприклад, що зібрані в музеї речі (щось безсумнівно «теперішне») розглядаються як «історичні предмети». Це означає, що «світу», в до якого ці предмети належали як «всередині-світу-сущє», більше немає. Первинно історичним є *Dasein*; вторинно-історичне «у-світі-сущє». Вульгарне розуміння історичності орієнтоване якраз на «вторинне». «Первинне» ж *Dasein* екзистує у своїй основі часове. І це – суттєва характеристика його буття. *Dasein*, по суті, є «його історія», і його буття конституюється історичністю. Пов'язана з екзистенціалами страху й турботи, провини й смерті, «часовість» людського існування виявляється переживанням часу, забарвленим у трагічні емоційні тони. Для екзистенціалізму проблема історії постає з необхідністю як така, що сумірна людському існуванню, «екзистенційній» історії. Відповідно до цього філософ формулює вихідну позицію в розумінні історії: «Аналіз історичності буття людини прагне показати, що це сущє не тому «часове», що воно «стоїть в історії», а навпаки, що воно існує і може існувати історично, оскільки воно в основі свого

буття часове» [30, с. 376]. Історія не може бути ні описом змін деяких об'єктів, ні описом послідовності переживань суб'єкта. Історія означає світові події в їхній сутнісній, екзистенційній єдності з людським буттям, тобто принципову координацію суб'єкта (історика, який переживає історичний процес і емоційно реагує на нього) й об'єкта (історичного процесу). Можна, перефразовуючи М. Гайдеггера, зазначити, що історія – те, що вона означає для мене, неповторного й приреченого на смерть індивіда. Однак у пізніших творах філософ замінює 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 несподіваний, різкий поворот в існуванні, що відкриває єдність часового й вічності. Сенс історії – така думка М. Гайдеггера – відкривається «мислителєві, який екзистує», у вирішальну мить життя. Ця думка, близька певною мірою до ідеї «межової ситуації», постає при цьому як основа нового підходу до філософії історії: історичні епохи відрізняються одна від одної типом «одкровення буття». З цього погляду випливає, що наша епоха – доба «завершення західної метафізики» і – водночас – доба крайнього регресу¹, вираженого в «забутті буття» сучасною людиною, захопленою історичним матеріалізмом, технологіями й комфортом. Цей регрес як сутність «метафізичної доби» і є фатум, доля європейської культури, сутність якої – нігілізм.

Довіра до історичного прогресу до початку ХХ ст. перетворилась 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», що не мають жодного стосунку до поважної історичної науки [26, с. 290]. Упевненість у тому, що історія у підсумку не може вимагати від особи чогось антигуманного, перетворилась майже на негласну догму. «Якщо людство неухильно прогресує,

¹ У цьому контексті варто пригадати позицію Ф. Ніцше, який переконував, що європейець його часів уже незрівнянно нижчий за своєю цінністю від, скажімо, європейця доби Ренесансу.

то можна спокійно полишити усіляке стремління, відмовитись од особистої відповідальності й просто бити байдики, надавши людству можливість вести нас до безмежного тріумфу. Саме так історія позбувається властивого їй драматизму, перетворюючись на подобу туристичної мандрівки» [17, 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 стільки масштабами жертв, скільки очевидною їхньою безглуздістю: вони не вкладалися в жодну з можливих конструкцій історичного виклику. Одним із найкращих кінематографічних втілень цього світоглядного зламу став ейзенштейнівський «Панцерник «Потьомкін»» (1925). Його незабутній розстріл на Одеських сходах – це 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. 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 20-х років, той самий нігілізм (за М. Гайдеггером)².

В історичному цинізмі й нігілізмі К. Ясперс вбачав неминучу 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 в кінцевому 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» [32, с. 280]. Історія – не спільне завдання,

² Цю епоху Б.Бертолуччі змалює у тих епізодах драми «Останній імператор» (1987), що присвячені молодим рокам Пу І – останнього китайського правителя, який невдовзі сам стане гвинтиком Історії.

а спільна доля багатьох людей. Отже, історія зовсім не генерує людяності, а є лише випробуванням, в якому людяність перевіряється й гартується. Відтак «історія – це багато в чому боротьба за перетворення людини в людяність і перетворення людяності у щось органічно притаманне людині» [20, с. 105]. «Ми – жертви історії» [15, с. 94], – констатував Г. Марсель. Катастрофи Другої світової війни ще більше загострили парадоксальність буття. «... Ми занурені у страхітливу старість нашого століття. ... Всюди – люди, всюди людські крики, і страждання, і погрози. ... Історія – земля безплідна, верес на ній не проростає. 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» [9, с. 436], – писав А. Камю.

Свідченням взаємопов'язаності кіномистецтва й філософії екзистенціалізму є жвавий інтерес, виявлений Ж.-П. Сартром до першого повнометражного фільму Андрія Тарковського «Іванове дитинство» (1962). «У радощах цілої нації, що 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 змішане почуття болю й гордості, втрата абсолютна. Людське суспільство йде до своєї мети, ті, що 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» нанав'язливо нагадує нам про це. Помирає дитина. І це стає майже хеппі-ендом, бо ж вона не змогла б вижити. Мені видається, що у відомому 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» [21, с. 455–456]. Таким чином, Ж.-П. Сартр виразно розгледів у фільмі молодого радянського режисера саме екзистенційні мотиви, звертаючись до головного редактора італійської «*Unita*'» М. Алікати з апологією фільму А. Тарковського у світлі критики, яка випала на нього з боку італійських комуністів.

Пік популярності екзистенціалізму припав якраз на 1940–1960-ті роки, коли він набув політизованого характеру. Якщо у 20-х роках західне суспільство було схожим «на невротика, який робить усе можливе, аби згладити, витіснити усвідомлення пережитої душевної травми» [26, с. 291], то на початку 60-х років ситуація повторилась: інтелектуальна винахідливість була спрямована на те, щоб позбутись необхідності історичного самозвітування. Кінематограф чутливо відреагував на це майже «буквальне» повторення «ситуації часу». Через 34 роки після шедевр у Сергія Ейзенштейна у фільмі Алена Рене «Хіросімо, кохання моє» (1959) світ, затьмарений загрозою тотальної війни, постає як велетенська подоба Одеських сходів, яка не має видимого кінця, бо світ мислиться наче пауза між смертельними залпами; Мікеланджело Антоніоні стане співцем некоммунікабельності – 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 з «Аккаттоне» (1961) й – через «Теорему» (1968) – аж до «Салó» (1975)). Молодий Бернардо Бертолуччі 1964 року («Перед революцією») неначе підсумує ідейні шукання своїх попередників і наступників скептичним висновком, що його промовить легковажна Джина в «Перед революцією»: «Історія завжди одна й та сама – стара діва, черниця. Скільки років старій діві?» І в цьому сенсі, звичайно ж, «час не існує». Адже: «Що ти можеш змінити? Неможливо змінити одну людину, не кажучи вже про людство!»

Екзистенціалізм в окремих своїх варіантах поставав доктринаю стоїчної неучасті в історії – втечі, еміграції з раціонально пізнаваного історичного руху, неважливо як – чи в активістській формі екстатичних дій, чи у вигляді неприєднання, квієтизму, саботажу або нехтування. В умовах окупації, коли монополією на формування соціально-політичних істин володіли нацисти, такі варіанти були цілком виправданими й навіть логічними, однак у повоєнні роки вони вже бачаться з позиції нашого часу такими, що не мають виправдання. Проте (таку інформацію наводить Е. Соловйов), коли 1945 року до К. Ясперса приходить представник американських військ, щоб дізнатись його думку (як інте-

лігента, не заплямованого співпрацею з фашистами) стосовно питання про майбутнє Німеччини, то філософ каже, що зараз у країні немає сил, які могли б звалити на себе відповідальність за її майбутнє – й тому встановлення нового політичного порядку є правом та й навіть обов'язком 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 послідовне екзистенціалістське вчення Ясперса справді віддзеркалювало настрої багатьох чесних інтелігентів, що жили інерцією підпільного існування й спирались на філософію історичного саботажу» [26, с. 333]. Достеменно відомо також, що під час референдуму 1945 р. Ж.-П. Сартр схвалив запроповану комуністами конституцію, але відмовився голосувати за неї, оскільки, на його думку, головним було не діяти, а означити особистісне ставлення до подій. Такий своєрідний історичний ескейпізм постає предметом рефлексії у фільмі Б. Бертолуччі «Стратегія павука» (1969).

У картині, знятій за мотивами «Теми зрадника й героя» Х.-Л. Борхеса, режисер своєрідно критично переосмислює концепцію героїчного» й спростовує псевдолегендарність одного з учасників Руху опору, якого 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 постійно зраджував свої ідеали й сповістив карабінерів про те, що готується замах на Муссоліні під час урочистої церемонії відкриття оперного 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 зростаюче число хвилин. Минуло, наче павук, затягує у свою павутину – і Атос вже не може вибратися назад, відмови-

тися від добровільно прийнятої ролі у спектаклі з назвою «Історія». Він був схильний до гри у зрадника, що вдавав із себе героя. Маньяні-син визнавав «лише теперішнє» і вважав, що «несе в самому собі Історію» (відповідно до повторюваної ним фрази Сартра³), але став жертвою «стратегії павука», заручником минулого» [14, с. 299]. Таким чином, сучасний європеєць, 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, європеєць розчарувався, причому не стільки теперішнім і майбутнім, скільки власне минулим. Справа в тому, що «європеєць довго вважав себе спадкоємцем блискучого минулого, на ренту від якого він сподівався жити» [8, с. 21], а минуле, як виявляється із ситуації фільму Б. Бертолуччі, «засмоктує» людину, вибиваючи у неї ґрунт (в тому числі й світоглядний) з-під ніг.

Неможливо не побачити, що саме 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 псевдоцінностей 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

³ 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 на етапі 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» [23, с. 683–684].

у п'єсі «Бранці Альтони» виводить пам'ятний образ будинку-фортеці родини аристократів фон Герлахів, які намагаються відмежуватися 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 з замовниками, вони постачали нацистам відбірних катів – бо виховали власних дітей у душі ненависті до всього чужорідного, і ті стали «принцями» промислових династій, яким справді все дозволено; фашизм пустив у хід ура-патріотизм, містику раси й культ насильства, але ж це все так і залишилося б вибриком очумілих, тупих, невчених, сірих розбійників, якби рурські й гамбурзькі фон Герлахи не підперли їх економічною силою своїх концернів. Тому ми вважаємо Сатрів аналіз механізмів маніпулювання масами й дослідження реальних чинників для його перемоги більш глибокими, ніж це зроблено у німецького філософа.

Точно так само можемо провести вододіл між «Бранцями Альтони» (1964) у постановці Вітторіо Де Сікі і «Загибеллю богів» (1969) в режисурі Лукіно Вісконті, але вже з погляду значущості 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 європейських акторів) відтворює дух і головні ідейні «послання» першоджерела, то друга картина, знята за оригінальним сценарієм, тлумачить фашизм як неймовірний, але закономірний декадентський міф у координатах новітньої історії, і виходить на такі простори узагальнення долі людини в ніцшеанській ситуації «сутінків богів», яких просто не зміг досягти В. Де Сіка, будучи обмеженим камерною естетикою. Ми погоджуємося з думкою Л. Муратова про те, що «підмінивши інтелектуальну драму драмою ситуацій, аналітичність розгляду проблеми – неглибокою публіцистичністю тлумачення, автори «Бранців Альтони» логічно прийшли до того, що фільм, який мав стати глибоким антифашистським твором, прозвучав лише як трагічний реквієм за родиною, яка гине» [16, с. 111].⁴

⁴ На нашу думку, постановникові та його співавторові сценарію Чезаре Дзаваттіні – одному з батьків екранного неореалізму у пов'язаному кіно Італії – забракло «аналітичності», хоч і постав фільм як

Л. Вісконті у родинній історії промисловців фон Ашенбахів доходить таких самих висновків, як і 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 виправдовується 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 вдавалася до злочинів, а зі свідомості її громадян наче зовсім вивітрились ті моральні закони й принципи, що їх вироблено протягом віків цивілізації» [1, с. 26]. Постановник фільму перетворює історію злочинних пристрастей тих, хто хотів би вважати себе елітою суспільства, у справжню трагічну фреску з майже античним напруженням усього, що відбувається. 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 bestii», 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 bestieю» нацизму [4, с. 660], а від З. Фрейда у «Загибелі богів» присутня сцена інцесту Мартіна й Софі [1, с. 131] – Л. Вісконті робить це «навмисно, щоб вразити глядача самим фактом народження нацизму як дебіла, як монстра» [22, с. 147]). Отже, у назві стрічки «... йдеться про «сутінки», про «падіння», про «загибель» богів, тобто про крах вірувань, про падіння основ традиційного ставлення до світу й людини, про спростування моральних принципів, що формувалися віками» [12, с. 90]. І тоді режисер підсумовує: «Нацизм, як і фашизм, за самою своєю природою не здатен до подальшого розвитку, не може стати ступенем якоїсь іншої суспільно-економічної формації, крім прямо

екранізація дуже аналітичної п'єси Ж.-П. Сартра, крім того, у фільмі є декілька інсценізацій Б. Брехта – також своєрідного «аналітика» політики й моралі і зовсім не ситуаціоніста; усе це свідчило про певну вузькість неореалістичного мистецтва у спробах втілень гуманістичних концепцій на новому зламі історії.

протилежної, тобто неухильно веде до соціалістичної революції» [22, с. 146]. Очевидним тому вбачається зв'язок між історіософською проблематикою та проблемою революції як однієї з можливостей протистояти несправедливостям суспільного устрою й нелогічностям історичного процесу.

У творчості А. Камю «теоретично слово «революція» зберігає те саме значення, яке воно має в астрономії. Це коловий рух, який, повністю завершивши цикл, призводить до заміни одного способу правління іншим. Зміна в режимі власності без відповідної зміни способу правління – це не революція, а реформа. Не буває економічної революції – нехай будуть її засоби мирними чи кривавими, – яка не виявилася б у політиці. Уже цим революція відрізняється від бунту. Знамениті слова: «Ні, сір, це не бунт, це революція» – вказують на цю суттєву відмінність. Точний сенс цієї фрази – «революція означає неунікність встановлення нового способу правління». Бунтівний рух завершується, ледь почавшись, але він є лише недоладним свідченням» [10, с. 199]. Таким недоладним свідченням є для нас бунт Сандро, молодого героя картини Марко Беллоккьо «Кулаки в кишенях» (1965). Він страждає комплексом неповноцінності й важкою формою епілепсії, а судомно стиснуті кулаки, які він постійно ховає в кишенях, видають його злість й бунт, який у ньому визріває. З'ясуємо, проти чого ж цей бунт спрямований. Сандро ненавидить похмурий старовинний будинок, де мешкає його збідніла родина, він зневажає немічну сліпу матір, він соромиться дегенеративного молодшого брата. Він страждає від неробства й не бажає працювати, але водночас мріє позбутися родичів і вирватися з обіймів родини, зруйнувавши її. Спочатку він лише фантазує, а потім береться до справи – вивозить за місто матір і підвозить її візок до обриву, залишаючи нещасну на краю прірви й чекаючи, коли та зробить фатальний крок, топить у ванній брата, виношує план убивства сестри-паралітички, з якою до того ж мав інцест. Він не встигне здійснити останній задум, бо його схопить приступ і він помре на очах у сестри, яка байдуже спостерігає за його смертельними судомами. Оскільки кадри останніх конвульсій Сандро йдуть під акомпанемент «Травіати», то можна було б услід за Г. Капраловим припустити, що музика Верді «символізує віджилий світ буржуазного життя-опери» [11, с. 83], й погодитись, що фільм М. Беллоккьо пропонує нам щось на кшталт

революційного видовища, яке нагадує, що давно настав час «до основи розрушити» старий світ псевдоцінностей, проти якого так рішуче повставали і П.-П. Пазоліні з Б. Бертолуччі, і Ж.-Л. Годар. Однак режисер недвозначно наполягає, що бунт молодого героя є лише так званім бунтом, адже йдучи у символічний наступ на стару систему цінностей, він нічого натомість не пропонує, тому-то й бунт заходить у безвихідь і спрямовується проти найближчих людей.

«Бунтівник, звісно, вимагає певної свободи для себе самого, але, залишаючись послідовним, він ніколи не зазіхає на життя та свободу іншого. Свобода, якої він вимагає, належить усім; а та, яку він відкидає, не має належати нікому... можна сказати, що бунт, який веде до руйнування, алогічний. Будучи поборником спільності людського жереба, бунт є силою життя, а не смерті. Його глибинна логіка – логіка не руйнування, а творення... Нігілістична пристрасть, яка примножує несправедливість та брехню, в шаленстві зрікається своїх попередніх зазіхань і втрачає чіткі цілі свого бунту. Вона убиває, ошалівши від думки про те, що світ приречений на смерть» [10, с. 340], – так тлумачився бунт у філософії А. Камю. Однак не знаходимо у нього чітких відповідей на конкретні запитання про межі бунту й мірила свободи й справедливості. Ми дізнаємося, що людина бунтує завжди – бо в цьому полягає один із сенсів її існування, вона не знаходить собі спокою (якщо у Ж.-П. Сартра людина приречена на свободу, то у А. Камю людина приречена бунтувати), однак межі, цілі, конкретні завдання бунту – усе це залишається «недоз'ясованим», складається враження, що бунтівникові важливо бунтувати, а проти чого та в ім'я чого – невідомо: жодної позитивної програми бунту філософ так і не пропонує; для бунтівної людини все зле – і капіталізм, і соціалізм, тому вона зовсім не прагне «замінити» одне іншим. Щобільше, мислитель різко протиставляє бунт і революцію; мабуть, «він висунув своє поняття бунту на противагу саме революції» [7, с. 332]. За час життя А. Камю у світі відбулося чимало революцій, головною з яких, напевно, була Жовтнева – і «ужинок» її вже був добре помітний. Справді, він стверджує, що на відміну від бунту революція починається з ідеї, й тому в історії ще не було «справжньої» революції.

Тут надається слухна нагода звернутися до буремних подій травня 1968 року, коли молодіжні заворушення охопили усю За-

хідну Європу. Пізніше ці події називали по-різному: «веселий травень», «Червоний травень», «молодіжна революція», погоджуючись на тому, що у молодіжного руху були всі ознаки того, що можна назвати революцією. Щоправда, Х. Ортега-і-Гассет іронічно оцінював революційні інтенції молодого покоління – задовго до 1968 року. «Молодь, як така, завжди вважалася вільною від обов'язку доконувати великих діл. Вона завжди жила в борг. Це лежить у людській природі. Це було своєрідне неписане право, напівіронічне, напівласкаве, яке дорослі надавали юнакам. Але найбільш вражає те, що останні тепер роблять з нього дійсне право, щоб захопити всі інші права, які належаться тільки тим, хто вже щось зробив» [18, с. 138]. Однак Ж.-П. Сартр зовсім протилежно оцінив молодіжний рух 1968 року. «Мав слухність Огюст Конт, коли зауважив, що молодь перебуває переважно у метафізичному віці та явно обирає метафізичне й абстрактне вираження для свого бунту. Однак це вираження, яке залишає світ недоторканим. Щоправда, вони додають до нього декілька окремих актів насильства, але найбільше, що вони викликають, – це скандал. Найкраще, на що вони можуть розраховувати, – це об'єднатися в таємну карну організацію на кшталт Ку-клукс-клану» [25, с. 163]. Отже, знову маємо справу з необхідністю вибору. «Якщо ми вирішили зробити вибір між державами, що готують війну, – всьому кінець. Зупинитись на СРСР – значить позбутись формальних свобод навіть без ілюзії на свободи матеріальні. Нерозвиненість індустрії не дасть у випадку перемоги zorganizувати Європу. А це призведе до диктатури й жебрацтва. А у випадку перемоги Америки ФКП⁵ буде знищена. Дезорієнтований робітничий клас стане роз'єднаним, а капіталізм – ще більш жорстоким, бо стане господарем світу. Невже тоді революційний рух, змушений починати все спочатку, отримає більше шансів на успіх?» [25, с. 255] – запитував Ж.-П. Сартр 1948 року, наполягаючи на розпізнаванні історичного виклику й виробленні власної політичної лінії. Однак уже тут йдеться про можливість вибору між двома чітко окресленими та сформованими типами ідеологій, а отже, Сартрова концепція індивіда, який діє на власний страх і ризик, дає виразну тріщину й натякає на принципову можливість приєднатись до якогось вже наявно-

⁵ Французька комуністична партія.

го руху, тобто, висловлюючись прямолінійно, зв'язати себе його програмою й ідеологією. У цьому полягала двоїстість позиції філософа, яка і привела його до «революційної» ескапади в бік по-маоїстському налаштованих кіл молоді під час подій Червоного травня, коли фактично його світогляд перебуває під впливом ідей експортерів того типу суспільного устрою, який через три десятиліття повністю зникне з карти світу. «Мої симпатії виразно схиляються до соціалізму й до так званого «східного блоку», хоч я народився й виховувався в буржуазній родині» [24, с. 268], – заявив Ж.-П. Сартр 1964 року, а 1968 року він стрімголов ки-неться у вир молодіжного руху, ставши виразником його ліво-радикальних прагнень, за що «про нього іронічно відгукнуться не лише люди старшого покоління» [29, с. 458]⁶. В. Декомб про діяльність Ж.-П. Сартра тих років зазначив: «Численні суперечки у видавничій групі «Тан модерн» завжди були політичними й ніколи – філософськими» [6, с. 24], підкреслюючи політичну ангажованість часопису, очолюваного філософом. А якщо скористатися термінологією М. Гайдеггера, то викладена французьким мислителем у «Критиці діалектичного розуму» програма революційної дії у виконанні революційної групи відбирає у цієї самої групи можливості і «мислення, яке обчислює», і «осмислювального роздуму», адже вони виправдані й необхідні для певної мети, і «достатньо зупинитись на найближчому й подумати про найближче: про те, що стосується кожного з нас – тут і тепер, тут, на цьому клаптику рідної землі, тепер – в теперішній час світової історії» [31, с. 105].

У цьому контексті особливе значення мають фільми Жан-Люка Годара, датовані 1960-ми роками. А. К. Бичко, згадуючи ці фільми, стверджує, що вони – «відображення настроїв руйнування, що властиві бунтівній молоді 50–60-х років», і що для режисера «немає жодних цінностей у цьому світі – ні філософських, ні моральних, ні естетичних. Він безжално і певною мірою

⁶ Йдеться, зокрема, про те, що у фільмі молодого французького режисера Паскаля Об'є «Вальпараїсо, Вальпараїсо» (1971) з'являється сатирична постать інтелектуала, нестримного у своїй революційній «боротьбі» – вочевидь, ця фігура є іронічним образом самого Ж.-П. Сартра. Щоправда, сам режисер всіляко сторонився такого прямолінійного асоціювання образів з його фільму із реальними прототипами.

по-садистському руйнує усі ці цінності» [3, с. 96], посилаючись при цьому на відомі всьому кінематографічному загалу слова П.-П. Пазоліні, який дорікав французькому режисерові тим, що той «не поставив перед собою жодного морального імперативу – він не переживає ні накладених марксизмом зобов'язань (бо це застаріло), ні тиску академічної свідомості (бо провінційно). Його життєва сила позбавлена стримувальних центрів, сором'язливості чи докорів совісті» [19, с. 61]. Однак потрібно окреслити, що конкретно постає предметом критики з боку іменитого італійця (адже стаття, на яку посилається дослідниця, – теоретико-мистецтвознавча, відтак торкається передовсім образотворчих питань, онтології кінематографічної поетики, а не екзистенційних чи політичних проблем в образах кіномистецтва), які світоглядні орієнтири Ж.-Л. Годара дисонують з баченням проблем соціального устрою й ціннісних горизонтів самого П.-П. Пазоліні. Якщо у «Маленькому солдати» (1962) французький постановник рефлексивно (коли йдеться про кінематограф, ми переважно вбачаємо у цьому знак певної відстороненості, аналітичності авторського погляду) розповідає про людину, закинуту в горнило алогічної війни, то сам «маленький солдат» геть аморальний і навіть здає власну дівчину до рук катів, де вона загинула під тортурами, а автор фільму ставить наче знак рівності між ОАСівською воєнщиною й алжирськими патріотами, бо ж і ті, й інші постають у картині як виродки, що катують людей на таємних швейцарських віллах. Коли у «Карабінерах», які з'явилися через рік, постановник виводить на екрані образи молодих «простих» людей «з народу», з якими П.-П. Пазоліні пов'язував так багато надій (світоглядних, етичних, містичних тощо), що відмовляються брати участь у якійсь війні (відсутність конкретизації підсилює універсальність ситуації), віддаючи перевагу сексуальним втіхам у віддаленості від міста (релігійно-еротична утопія П.-П. Пазоліні, як відомо, теж прямо пов'язана з простим людом, якому дана можливість осягнення простої істини одкровення), але потім один з них отримує ствердну відповідь на запитання «А я зможу вбити інтелігента?» (навряд чи Ж.-Л. Годар 1963 року ототожнює поняття «інтелігент» з поняттям «буржуа», швидше йдеться поки що про інтелігента у сенсі М. Бердяєва, тобто про носія певних вищих цінностей у суспільстві – на більш войовничі позиції режисер стане пізніше), то логічно при-

пустити, що П.-П. Пазоліні при перегляді цих двох фільмів міг відчувати себе так, наче його власний світогляд прямо-таки тікає йому з-під ніг. Адже молоді герої французьких фільмів мимоволі промовляють саме ті слова, що викликають асоціації з відомим висловлюванням нацистського «класика» про револьвер як засіб боротьби з культурою. Та й у фільмі «Китайка», який вийшов за рік до Червоного травня, режисер дає багато підстав для хвилювань італійському колезі, виводячи перед глядачем образи молодих студентів, захоплених маоїстськими пристрастями – причому серед студентів ми бачимо як вихідців з буржуазних родин (вони знаходять в маоїзмі зброя для того, щоб не заснути у зманеризованому світі власних предків, і так виявляють насправді реакційну суть власного псевдобунту, адже не знають конкретної мети свого протесту, який виявляється спрямованим в нікуди – і тут, звичайно, розвиток думки у фільмі цілком суголосний ідеям італійця, який не прийняв молодіжних заворушень 1968 року, ставши на бік поліції, тобто вихідців з простого люду, які протистояли бунту молодих буржуа, які шукають нових вражень), так і колишніх люмпенів (їхнє захоплення ідеями Велико-го Керманіча є сміхотворним) – тут уже П.-П. Пазоліні вочевидь мав підстави переглянути власні філософські засади, пов'язані з «руйнуванням інтелекту».

Водночас у не надто приємному для перегляду «Вікенді» (1968) Ж.-Л. Годар демонструє нам криваву подорож двох молодих буржуа, які постають втіленнями абсолютного цинізму; подорож проходить через жах автокатастроф, сцен загибелі людей, до яких героям байдуже, й завершується зустріччю із загонном «молодих партизанів» (такий собі Фронт визволення Сени та Уази), які оголосили війну світові. У фіналі героїня, яка вижила, апетитно поглинає м'ясо, приготоване з тіла її чоловіка (такими є традиції загону), коли ж їй повідомляють про це, вона вигукує: «Дайте ще шматок!». «Фільм, вивірений до міліметра, фільм, позбавлений ілюзій, образливий і жорстокий, ... фільм початку і кінця (фінальний титр: «Ліві. Рік нульовий»). Шлях двох буржуа, які давно втратили людське обличчя, по завалених трупами дорогах. Ці двоє заслуговують того, щоб ... веселі хіпі пустили їх на котлети» [28, с. 117], – таким був висновок критика М. Трофіменкова, уже позбавлений нальоту радянського неприйняття фільмів Ж.-Л. Годара. Якраз у ньому міститься на-

тяк на можливий зв'язок цього фільму зі «Свинарником» (1969) П.-П. Пазоліні, в якому також присутня тема канібалізму у двох часових пластах: син багатого німецького промисловця Клотца переживає згубну, патологічну пристрасть до свиней, і ті його врешті з'їдають, а в історичній новелі подана невизначена історична епоха – давня, варварська, у якій молодий вигнанець, що живе в пустелі, є канібалом, причому першою жертвою став його батько; за задумом режисера, сучасне суспільство підійшло до краю безодні й нагадує такий собі свинарник і мало чим відрізняється від канібальських племен. С. Кудрявцев доречно зауважує, що, «згідно з християнською символікою, стадо свиней якраз і є пристановиськом диявола, вигнаного з-поміж людей» [13, с. 333].

Революційна зневіра режисера співзвучна роздумам Х. Ортеги-і-Гассета, який писав стосовно інших пам'ятних подій: «Неймовірно й анахронічною річчю є те, що комуністи 1917 року кинулись робити революцію, яка своєю формою тождна з усіма минулими і в якій анітрохи не виправлено вад і помилок старовинних революцій. ... Революція не триває довше як п'ятнадцять років, період, що збігається з розквітом одного покоління» [18, с. 70]. А. Камю, протиставляючи бунт і революцію, попереджав про те саме: «Свобода, це страшне слово, накреслене на колісниці буревіїв, – ось принцип всіх революцій. Без неї справедливість виявлялась для бунтівників немислимою. Однак настає час, коли справедливість вимагає тимчасової відмови від свободи. І тоді революція завершується великим чи малим терором. Будь-який бунт – це ностальгія за невинністю й заклик до буття. Але одного прекрасного дня ностальгія озброюється й бере на себе тотальну провину, тобто убивство й насильство» [10, с. 199]. М. Бердяєв також негативно висловлювався про революцію, адже він, як відомо, мав досвід безпосереднього «спілкування» з нею. «Ніякі революції ніколи не любили свободи, місія революцій інша. У революціях піднімаються вгору нові соціальні прошарки, раніше не допущені до активності й гноблені, і в боротьбі за своє нове становище в суспільстві вони не можуть виявляти свободолобства й не можуть дбайливо ставитись до духовних цінностей» [2, с. 435].

У зв'язку з фільмом М. Антоніоні «Забріскі пойнт» А. В. Гулига згадував статтю Ч. Рейча «Зелені прорості Америки», у якій

йдеться, зокрема, про три типи американської свідомості. «Один склався ще у XIX столітті, це світогляд фермера, службовця, дрібного бізнесмена, що не лізе в нічию душу, в нічию кишеню. Носіями другого типу свідомості є заможні бізнесмени, великі бюрократи й технократи. Їхня воля до влади, здирництва й конформізму не знає межі. Третій тип належить молоді, яка бунтує з кращих спонук» [5, с. 102]. Симпатії режисера на боці третьої сторони – М. Антоніоні «реабілітує 68-й по повній. ... Для режисера той час майже святий. Та що там майже, просто святий. ... на три чверті Америка – огидне стійло середнього класу, на чверть – царство надії, втіленої у бунтівній молоді. У сучасних Штатах фільм, мабуть, заборонили б. Надто очевидним бачиться Антоніоні право підняти пістолет, щоб зупинити біснувату державу» [27, с. 81]. Але у фільмі є ще один тип світогляду, який з'являється у кадрі зовсім ненадовго, і на який тому мало хто звертає увагу. У маленькому містечку, що трапляється героїні стрічки на шляху до пустелі, ми бачимо ватагу хлопчаків, злих і некерованих, готових бити та руйнувати; вони невдовзі підроснуть, і «контркультура» у їхніх руках хутенько перетвориться на антикультуру, й тоді вже – ніяких добрих помислів. Нам не відомо достеменно, чи бачив картину С. Кубрік (припускаємо, що так, бо фільм М. Антоніоні тоді наробив чимало галасу), але у своєму «Механічному помаранчі» він буквально через рік геніально розвине цю малоприємну тему, і в його руках вона набуде звучання песимістичного філософського коментаря основ сучасного західного суспільства.

Література:

1. Бадалукко Н. Гибель богов. Синописис / Никола Бадалукко, Энрико Медиоли, Лукино Висконти ; [пер. с ит. О. Боброва] // Висконти о Висконти. Сборник. – М. : Радуга, 1990. – С. 25–57.
2. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии / Н. А. Бердяев // Опыт парадоксальной этики / Н. А. Бердяев. – М. : ООО «Издательство АСТ» ; Харьков : «Фолио», 2003. – (Philosophy). – С. 425–696.
3. Бычко А. Критический анализ философских концепций молодёжного бунтарства / А. К. Бычко. – К. : Вища школа, 1985. – 150 с.
4. Великовский С. Путь Сартра-драматурга / С. И. Великовский // Сартр Ж.-П. Пьесы / Жан-Поль Сартр. – М. : Искусство, 1967. – С. 589–670.

5. Гулыга А. Образ и понятие в кинематографе / А. В. Гулыга // Искусство в век науки / А. В. Гулыга. – М. : Наука, 1978. – (Академия наук СССР; Серия «Философия, экономика, право»). – С. 88–121.
6. Декомб В. Современная французская философия / Венсан Декомб ; [пер. с фр. М. М. Фёдорова]. – М. : Весь мир, 2000. – 337 с.
7. Зотов А. Ф. Западная философия XX века : учебное пособие / А. Ф. Зотов, Ю. К. Мельвиль. – М. : Проспект, 1998. – 432 с.
8. Зыкова А. Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гассета: Критический очерк / А. Б. Зыкова. – М. : Наука, 1978. – 160 с.
9. 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.
10. Камю А. Человек бунтующий / Альбер Камю ; [пер. с фр. Ю. М. Денисов, Ю. Н. Стефанов] // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. искусство / Альбер Камю / общ. ред., сост., предисл. А. М. Руткевич. – М. : Политиздат, 1990. – (Мыслители XX века). – С. 119–356.
11. Капралов Г. Человек и миф: Эволюция героя западного кино (1965 – 1980) / Г. А. Капралов. – М. : Искусство, 1984. – 397 с.
12. Козлов Л. Кинематограф Висконти / Л. К. Козлов // Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / сост., ред. и авт. коммент. Л. К. Козлов. – М. : Искусство, 1986. – С. 57–106.
13. Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий : в 2-х т. / С. В. Кудрявцев. – М., 2008. – Т. 2. – 736 с.
14. Кудрявцев С. 500 фильмов / С. В. Кудрявцев. – М. : СП «ИКПА» – «Видео-Асс», 1991. – 384 с.
15. 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).
16. Муратов Л. Итальянский экран: Антивоенная и антифашистская тема / Л. Г. Муратов. – Л. : Искусство, 1971. – 128 с.
17. Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди / Хосе Ортега-и-Гассет ; [пер. с исп. А. Б. Матвеев] // Избранные труды / Хосе Ортега-и-Гассет / сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевич. – М. : Весь Мир, 2006. – С. 480–698.
18. Ортега-и-Гассет Х. Бунт мас / Хосе Ортега-и-Гассет ; [пер. з исп. В. Бурггардт] // Вибрані твори / Хосе Ортега-и-Гассет. – К. : Основи, 1994. – С. 15–139.
19. Пазолини П.-П. Поэтическое кино / Пьер-Паоло Пазолини; [пер. с ит. Н. И. Нусинова] // Строение фильма: Некоторые проблемы анализа пришедений экрана. Сборник статей / сост. К. Разлогов. – М. : Радуга, 1985. – С. 45–66.

20. Петрушенко В. Л. Иов, или О человеческом самостоянии (исследования, ссе, размышления) / В. Л. Петрушенко. – Львов : Новый свет – 2000, 2008. – 340 с.

21. Письмо Жана-Поля Сартра редактору газеты «Унита» Марио Аликате // Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М. : Академический Проект: Альма Матер, 2005. – («Gaudeamus»). – С. 450–457.

22. Ронкорони С. Гибель богов. Диалог с автором / Стефано Ронкорони ; [пер. с ит. О. Боброва] // Висконти о Висконти. Сборник. – М. : Радуга, 1990. – С. 139–155.

23. Сартр Ж.-П. Буття і Ніщо. Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр ; [пер. з фр. В. Лях, П. Тарашук]. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 854 с.

24. Сартр Ж.-П. Почему я отказался от Нобелевской премии / Жан-Поль Сартр ; [пер. с фр. не указан] // Человек в осаде / Жан-Поль Сартр / сост., примеч. Л. Н. Токарев. – М. : Вагриус, 2006. – (Мой 20 век). – С. 267–270.

25. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Жан-Поль Сартр ; [пер. с фр. Не указан] // Что такое литература? Слова / Жан-Поль Сартр. – Мн. : ООО «Попурри», 1999. – С. 3–258.

26. Соловьёв Э. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры / Э. Ю. Соловьёв. – М. : Политиздат, 1991. – 432 с.

27. Трофименков М. Гуд бай, Америка, о! / М. Трофименков // PREMIERE. – № 43 (январь 2002). – С. 81.

28. Трофименков М. Две или три вещи, которые я знаю о нём / М. Трофименков. – Искусство кино. – 1991. – № 2. – С. 111–121.

29. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М. : Академический Проект: Альма Матер, 2005. – 512 с. – («Gaudeamus»).

30. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Библихин]. – М. : Ad Marginem, 1997. – 452 с.

31. Хайдеггер М. Отрешённость / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. А. С. Солодовникова] // М. Хайдеггер. Разговор на просёлочной дороге. Избранные статьи позднего периода творчества: Сборник / Мартин Хайдеггер / под ред. А. Л. Доброхотова. – М. : Высшая школа, 1991. – (Б-ка философа). – С. 102–111.

32. Ясперс К. Истоки истории и её цель / Карл Ясперс ; [пер. с нем. М. И. Левина] // Смысл и назначение истории / Карл Ясперс / сост. М. И. Левина, П. П. Гайденко. – М. : Республика, 1994. – (Мыслители XX века). – С. 28–287.

33. Sen A. Being, Observations and Back / Arindam Sen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sayantangoswami.blogspot.com/2010/11/existentialism-in-cinema-by-arindam-sen.html>.