

УДК 791.44.071 (450)

Б 91

Андрій БУРИЙ

СМЕРТЬ І СТРАХ ЯК ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ: ДО КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРОБЛЕМИ

У статті досліджено світоглядні пошуки окремих західно-європейських режисерів 1960 – 1970-х рр. крізь призму ідей філософії екзистенціалізму. Увагу сфокусовано на інтерпретації проблем смерті й страху як визначальних чинників існування. Доведено, що ідеї екзистенціалізму якнайкраще сприяють розумінню смислового наповнення образності аналізованих кінотворів.

Ключові слова: екзистенціалізм, кіномистецтво, тривога, смерть, страх, Ніццо.

Постановка проблеми. Оскільки вихідні окреслення екзистенціалізму як аналітики людської суб'єктивності слід шукати в онтологічній проблематиці, тому кінематографічна рефлексія буття та його антропологічних вимірів постає основою для подальшого розгортання міркувань щодо конкретних рис і суперечностей людського існування. **Актуальність пропонованої статті** виявляє себе у тому, що особливості сучасного морально-етичного, релігійного, політичного становища людини дають змогу наполягати на значущості екзистенціальної філософії у розв'язанні актуальних проблем людського буття й адекватному осмисленні вимірів, які супроводжують людину впродовж життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За А. Сеном, “кінематограф негірше за філософію здатен поставити глядача віч-на-віч з проблемами екзистенції” [23]. Західноєвропейське кіно 1960 – 1970-их рр. по-справжньому глибоко апробує надбання екзистенційної філософії, тож маємо чималий комплекс досліджень кінематографічної інтерпретації її ідей. Ця стаття є

продовженням роздумів автора про рецепцію ідей екзистенціалізму в образах мистецтва кіно, започаткованих низкою публікацій, у яких виявлено провідні чинники того, що саме у зазначений період західноєвропейське кіномистецтво суголосно з людинознавчими пошуками представників екзистенціалізму займалися осмисленням долі людини у світі [6 – 11].

Однак у вказаних дослідженнях автор із різних причин залишив поза увагою проблеми смерті й страху як в екзистенціалізмі, так і в кіномистецтві. Звідси – головним **завданням статті** є доведення того, що ідеї екзистенціалізму найбільшою мірою сприяють розумінню смислового наповнення образності й символіки окремих фільмів провідних режисерів Західної Європи 1960 – 1970-их рр. у зв'язку з аналітикою проблеми смерті й страху як детермінантів нашого існування. Його розв'язання безпосередньо пов'язане з комплексною науковою темою кафедри філософії ДДПУ ім. І. Франка “Діалектика духовних процесів” (державний реєстраційний номер 0110U003047).

Як відомо, природним ставленням людини до існування є тривога. Це тривога не лише перед тими чи тими небезпеками. Вона занурює людину в неспокій, але, з іншого боку, – спонукає до пошуку порятунку, зусилля, і цим рятує від знищення. Це передовсім тривога перед смертю, нерозривно пов'язаною з існуванням. Що почалося, мусить закінчитись. Що існує, мусить померти. “Мені здається, що умови, в яких неможлива надія, строго збігаються з умовами, які ведуть до відчаю. Смерть як трамплін абсолютної надії. Світ, у якому бракувало б смерті, був би світом, у якому надія могла б існувати лише у прихованому стані” [14, 80], – писав Г. Марсель. При цьому існування зі своєю невпинною тривогою вичерпує сили – і людина сама тяжіє до смерті. Її існування скероване до смерті, воно є *Sein-zum-Tode*, як казав М. Гайдеггер. І смерть є не переходом до іншого існування, а неминучим кінцем існування. Перехід у ніщо викликає тривогу, й існування, хоч і скероване до смерті, є водночас безперервною втечею від неї. Думаємо про чужу смерть, але не хочемо думати про власну. У Ж.-П. Сартра, зокрема, екзистенціальна тема смерті бере початок ще з підліткового внутрішнього досвіду. “Я ні на хвилину не перестаю нею жити” [12, 203], – зізнавався він. “Смерть, вічність, її не уникнути” [19, 131].

Пов'язана з екзистенціалами людського існування, тимчасовість людського існування виявляється переживанням часу, забарвленим у трагічні емоційні тони. “Єдина справжня можливість нашого існування – це смерть, а тому «справжнє буття-до-смерті, тобто скінченність часовості, є прихованою основою історичності людського буття» [20, 376]. Тому коли, наприклад, Ж.-П. Сартр пише, що “ми ніколи не були більш вільними, ніж у час німецької окупації” [цит. за: 4, 48], то мається на увазі, що це і є справжнє, вільне буття – буття віч-на-віч зі смертю, коли сповна відчувається і проживається невідворотний сенс фрази “людина смертна”. “Повсякденність «знає» смерть як часту подію, як «смертний випадок». «Помирає» той чи той ближній чи просто хтось. Невідомі «помирають» щоденно й щогодини. «Смерть» зустрічається нам як відома подія, що трапляється в світі. Як така, вона залишається для нас у межах характерної невідомості, що повсякденно стається” [20, 266 – 267]. У повсякденному житті ми одночасно приречені на смерть і уникаємо її, – уникаємо реально, продовжуючи жити, й подумки, не замислюючись про неї. У цьому й полягає сенс повсякденного “буття-до-смерті”. Інша справа, коли ми осягаємо смерть як екзистенціально-онтологічне поняття: смерть як кінець людського буття є безумовна, неодмінна і як така – невизначена, неповторна можливість людського буття. “Справжнє” “буття-до-смерті” тому-то й руйнує повсякденність буття, вириває нас з її обіймів, пробуджуючи нас і спонукаючи до “справжнього” буття. Думка М. Гайдегера нагадує твердження Ж.-П. Сартра про те, що людина ніколи не свободна так, як перед обличчям смерті, але німецький філософ хоче сказати, що смерть – індивідуальний та індивідуалізуючий факт, це моя смерть. Усвідомивши свою смертність як екзистенційну можливість, людина стає справжнім, неповторним індивідом. Із того, що людина помирає сама й ніхто не може померти за неї, М. Гайдеггер резюмує принципову самотність людського індивідуума. У повісті Л. Толстого “Смерть Івана Ілліча”, на яку посилається М. Гайдеггер, було блискуче розкрито усю справжню психологічну особливість людини – її здатність перед обличчям смерті глибинним чином усвідомити власну індивідуальність. Однак, якщо Л. Толстой прагнув зобразити передовсім нетерпимість байдужості до долі людини, потребу

людей у людяності їхніх стосунків, то М. Гайдеггер описує і потрясіння безособового “всі люди смертні” перед обличчям смерті. Не потрібно переоцінювати роль і значення екзистенціалу смерті перед життям – в екзистенціальній філософії, відповідно до її намірів та дій, навіть і мови нема про послаблення волі до життя. Романтична жага смерті у ній відсутня, бо тоді “вона не змогла б відчувати цю подію з такою рішучою суворістю” [5, 107].

Коли йдеться про смерть як екзистенціал, варто звернутися до творчості П.-П. Пазоліні. У 1963 р. він ставив новелу “Овечий сир” для фільму “РоГоПаГ”¹. Попри мистецький інтерес, ця контроверсійна картина, в якій автор “реабілітує” первинні фізіологічні інстинкти, зокрема почуття голоду, доводячи уважному глядачеві їхній пріоритет перед релігійними почуттями в людині, має для нашого дослідження конкретне концептуальне значення, бо у цьому короткому фільмі з усією серйозністю постає проблема смерті як необхідності. На відміну від найпершого фільму П.-П. Пазоліні “Аккаттоне”, де його герой, помираючи, каже: “От тепер мені вже буде добре” [16, 258], – тобто смерть там постає радше як позбавлення від страждань, – в “Овечому сирі” останні слова, промовлені постановником цього “фільму у фільмі” (за сюжетом, події картини відбуваються під час зйомок одного з фільмів на біблійну тематику, а головний герой – статист, що виконує роль одного з розбійників, розпнутих поряд з Ісусом, – помирає на хресті, обжершись овечого сиру) про те, що “смерть – це єдиний спосіб, яким цей нещасний міг заявити про своє існування”, виштовхує думку глядача у незрівнянно ширший простір тлумачення смерті.

Думки Пазоліні як теоретика кіно й публіциста про смерть вирізняються глибиною передовсім у своїй пов’язаності з екзистенціальною філософією. “Смерть блискавично монтує наше життя, вона відбирає найважливіші його моменти й вибудовує їх у деяку послідовність, перетворюючи наше актуальне, мінливе й нечітке, а отже таке, що не підлягає мовному описові, теперішнє у завершене, стійке, чітке ... минуле. Життя може висловити нас лише завдяки смерті. Монтаж робить із матеріалом фільму (який

¹ Решта новел були реалізовані Р. Росселліні, Ж.-Л. Годаром і У. Грегоретті – звідси й “збірні” назва.

складається з надзвичайно тривалих або крихітних фрагментів, з численних план-епізодів як можливих незавершених суб'єктивних видінь) те ж саме, що робить з життям смерть” [17, 498], – писав режисер. Життя з усіма його провинами стає сповна збагненим лише після смерті, коли часи ущільнюються, перегруповуються й усе незначне відсіюється. І тоді “головним сенсом життя стає вже не просто «Буття» – його природність перетворюється водночас і у хибну мету, і у хибний ідеал. У момент смерті чи заключного монтажу плин життя втрачає множинність часу, у якій ми перебуваємо в житті, наповнюючи дію повною узгодженістю з часом, який спливає, – і більше вже немає жодної миті, непідвладної цій узгодженості. Після смерті, після закінчення плину життя, проявляється *сене* цього плину. Або бути безсмертним і невираженим, або виразитись і померти” [18, 164]. Так сене життя стає осяжним в акті смерті (до речі, навіть не для того, хто помирає, – адже П.-П. Пазоліні, як відомо, був атеїстом, хоч його світогляд і зазнав помітного впливу християнства й релігійної філософії).

До певної міри протилежне бачення проблеми властиве М. Бердяєву. “Смерть не є припиненням внутрішнього існування особистості, а припиненням існування світу, іншого для особистості, до якого вона виходила у своєму шляху. Немає різниці, що я щезаю для світу і що світ щезає для мене. Трагедія смерті є передовсім трагедією розлуки. ... Вихід особистості до повноти вічності передбачає смерть, катастрофу, стрибок через безодню. Християнство вірує у воскресіння цілісної людини. ... Немає природного безсмертя людини, є лише воскресіння й вічне життя особистості через Христа, через єднання людини з Богом. Поза цим є лише розчинення людини у безликій природі. Тому життя особистості постійно супроводжується жахом і тугою, але ж також і надією” [2, 473]. Це означає, що коли у творчості М. Гайдегера, а водночас і у Пазоліні, розрив із християнською традицією конститується у зв'язку з визнанням невічності душі, то на противагу їм у філософії М. Бердяєва з'являється можливість уникнути цього розриву через теорію воскресіння цілісної людини, тобто постулюючи зовсім на смертність душі, а лише скінченність і тимчасовість смертності.

Одним із визначальних екзистенціалів є страх, тож спробуємо дати дефініцію його видам. У М. Бердяєва йдеться про два види

страху у таких рядках: “Сама термінологія, що розрізняє *Angst* і *Furcht*, йде головним чином від Кіркегарда². На жаль, у російській мові немає слова, яке відповідає німецькому *Angst* і французькому *angoisse*” [3, 388]. Коли існування оточує безодня, то немає на чому його заснувати. Не маючи трансцендентної опори, людина не може стійко витримати життєві незгоди – і впадає у життєвий страх (*Furcht*), який нівечить першооснову людини. Індивід починає змішувати безумовне з його вульгаризованими сурогатами: пророцтвами й рецептами соціальних алхіміків, обіцянками демагогів, ілюзіями тощо. Так, більшість героїв фільмів Б. Бертолуччі зазнають краху власне через ілюзорність сподівань. Людина шукає опори у стандартній визначеності анонімної, конформістської свідомості: М. Гайдеггер позначає її категорією *Man*, а у зв’язку з творчістю Б. Бертолуччі доречно буде згадати “Конформіста” (1970), де режисер не лише розкриває підгрунття співпраці з тиранією як заміщення незадоволених комплексів, але й вписує свого зрадника у ширший контекст, надаючи йому рис значимого узагальнення. Зазираючи в Ніщо, за М. Гайдеггером, людина переживає онтологічний страх (точніше й влучніше – жах) (*Angst*). Це жах перед нескінченною вимогливістю нашої нудьги за безумовним, тривога за те, що ми ніколи не здобудемо ідеалів. Отже, життєвий страх – боязнь утратити життя чи певні життєві блага; онтологічний жах – це боязнь не знайти таке призначення, заради якого я міг би пожертвувати життям і благами. Людина сучасного західного суспільства переживає “почуття страху ніби перед подвійною загрозою. Це, насамперед, відчуття невпевненості у своєму матеріальному становищі, відчуття, породжене постійним страхом перед загрозою кризи, безробіття, втрати професії, майстерні й, нарешті, страхом перед загрозою нової війни” [15, 46]. Стосовно страху перед загрозою нової війни: показовим є життєвий вибір героя “Солодкого життя” (1960) Ф. Фелліні – професора Штайнера, який накладає на себе руки, заодно убиваючи і власних дітей перед страхом величезного випадіння стронцію. У тогочасному європейському кіно моральний занепад суспільства часто поєднувався із страхом перед загрозою ядерної війни, причому цей страх був властивий не лише представникам “вищого

² У цитатах дотримано авторських версій написання прізвищ.

світу”, як стверджує О. Бабишкін, він охопив широкий загал [1, 98]. У фільмі “Солодке життя” якраз “вищий світ” не думає не те що про загрозу нової війни, він взагалі ні про що не думає – він силкується розважатись і розважається як може. Натомість Штайнер на їхньому тлі виглядає героєм-одинаком, самотнім філософом, не надто характерним для образності самого Ф. Фелліні. Цікаво зазначити, що Ф. Фелліні вводить у світ своєї образності типово бергманівського героя: Штайнер за своїм виглядом, колом зацікавлень постає спадкоємцем протестантської традиції. Ф. Фелліні, сторонячись будь-якого “сектантства”, підкреслює моральну чистоту й безкомпромісність свого персонажа серед світу лицемірства й тупості. Але Штайнер у своєму моральному максималізмі втрачає Бога – так само, як раніше втратив зв’язок з живою природою (у будинку Штайнера постійно слухають лише записані на плівку звуки природи), і катастрофа не примусила себе довго чекати: відчай і страх штовхають професора до убивства себе і родини. Таким, за Ф. Фелліні, постає кінець бергманівського героя.

“Те, чого боїться жах, є самим буттям-у-світі” [20, 187]. У цих словах розкривається таємниця екзистенціалістського світо- й життєрозуміння. Передовсім йдеться про реальний, психологічно обґрунтований жах смерті, який впливає зі скінченності людського життя. Однак ця апіорна характеристика людини має цілком певні соціальні характеристики реального суспільства, реальної людини сучасного суспільства. У західноєвропейському кінематографі є кілька вельми показових образів на підтримку цієї тези. Зокрема, у шведському фільмі “Сором” (1968, реж. І. Бергман) камерний, інтимний, тихий простір бергманівських драм раптом деформується під натиском божевільного часу війни, яка раптом десь розпочалася (глядач навіть не знає, що це за війна – громадянська, третя світова чи ще інша; Х. Форд влучно називає драму “воєнним фільмом без дії ... з незбагненим образом війни” [22]); десь далеко відбувається щось незбагненно страхітливе, і лише трупи людей на поверхні моря свідчать про різанину, чуму винищення, яка вразила людство. Відчуття абсолютного жаху охоплює, коли ми розуміємо: керманіч великого човна, який залишає борт, – це, ймовірно, образ Господа, що полишає нас. А стосовно фільмів М. Антоніоні й, зокрема, образу червоної пустелі з його однойменного фільму (1964) влучним видається визначення поль-

ського режисера А. Форда про *Weltschmerz* [1, 109] (світовий біль) сучасної людини, який варто було б конституювати як ще один екзистенціал – з огляду на драматичні події новітньої історії, що стали іспитом на людяність.

Генезу страху О. Больнов обґрунтовує так: “Людина виявилась безнадійно закинутою, повсюдно відданою всеохоплюючому руйнуванню. ... Страх став, таким чином, необхідним виразом цієї повної віддачі людини на поталу долі. Тому у різний час наше століття прямо означали як століття страху. Ще ніколи страх не відігравав такої ролі в мисленні свого часу” [5, 89]. Отже, перед нами – якщо ми хочемо жити – постає питання: яким чином можливо для людини розірвати пута екзистенційної самотності та знову віднайти “довіру до буття”? Це – необхідна попередня умова для всього людського життя. О. Больнов не просто хоче повернутися до умонастроїв людини і суспільства, які ще не відчували у своєму житті загрози, неспокою, трагізму; ні – слід лише з’ясувати, що абсолютизовані класичним екзистенціалізмом ситуації гострого й нерозв’язного конфлікту є лише частковими випадками більш загального поняття “становище” (*Lage*). Криза, конфліктне не є універсальною та єдино можливою формою людського існування; навпаки, людина частіше живе в умовах планомірної, цілеспрямованої праці, коли вона перебуває у світі, детермінованому стабільними переконаннями й причинами. У таких умовах екзистенціальна структура людини змінюється: замість страху й турботи приходять довіра й терпіння, спокій і впевненість, надія і вдячність.

Є ще одне поняття, надзвичайно важливе для екзистенціальної онтології. Воно не випадково винесене у заголовок “найбільш онтологічної” праці Ж.-П. Сартра – “Буття і Ніщо”. У праці М. Гайдеггера “Буття і час” це поняття також з’являється, однак детально ученим не розроблялося. Але зовсім невдовзі після її публікації, у лекції “Що таке метафізика?”, М. Гайдеггер робить Ніщо центром уваги. Аналіз концепту Ніщо не є завданням нашого дослідження, але й оминати його неможливо, якщо ведемо розмову про страх. “Розробка питання про Ніщо має поставити нас у становище, виходячи з якого або стане можливо на нього відповісти, або ж виявиться неможливість відповіді. Ми залишилися з Ніщо в руках. Наука зі зверхньою байдужістю до нього залишає

нам його лише як те, що не існує” [21, 27]. І далі: “Хіба ж розсудок – неповноправний господар у нашому питанні про Ніщо? Адже ми лише з його допомогою отримуємо можливість дати дефініцію Ніщо й поставити його як проблему, яка нехай навіть підриває себе. Насправді, Ніщо є заперечення всієї сукупності суцього, воно – абсолютно не-сущє. Тим самим ми підводимо Ніщо під згадане вище визначення негативного і, отже, мабуть, такого, що відкидається. Заперечення ж, зі свого боку, згідно з панівним ученням логіки, є специфічною дією розсудку. То як же ми тоді збираємось у питанні про Ніщо або хоча б у питанні про можливість запитувати про Ніщо відіслати розсудок на відпочинок? ... Будемо стверджувати: Ніщо первинніше, ніж Ні й заперечення” [21, 28 – 29]. Тоді постають питання: де нам шукати Ніщо? як нам знайти Ніщо? чи не зобов’язані ми знати наперед, що воно існує? Безпосередня зустріч з Ніщо, за М. Гайдеггером, відбувається у стані жаху, який, на відміну від страху, не викликаний певним предметом. “Під жахом ми розуміємо не ту надто часту здатність жахатися, яка по суті справи близька до надлишку боязкості. Жах докорінно відрізняється від боязкості. Ми боїмось завжди того чи того конкретного суцього, яке нам загрожує. Страх перед чимось стосується якихось конкретних речей. Оскільки боязкості й страхові властива окресленість причини й предмету, то боязкий і полохливий міцно зв’язані речами, серед яких перебувають” [21, 32]. Жах також є жахом перед чимось, але не перед конкретною річчю. І невизначеність того, перед чим і від чого нас бере жах, є не просто нестача визначеності, а принципова неможливість щось означити. Отже, жах – це безсумнівний знак певної екзистенційної “реальності”; йому притаманні почуття безсилля, приреченості, байдужості до всього конкретного. Це останнє вже окреслює перед свідомістю Ніщо: воно не особливе “всередині-світу-сущє”, оскільки є запереченням будь-якого суцього, його зведення до рівня абсолютної малості. Відтак у фундаментальному настрої жаху ми досягаємо тієї події у нашому бутті, завдяки якому відкривається Ніщо і виходячи з якого повинно ставитись питання про нього. Водночас дещо парадоксально Ніщо, яке в такий спосіб постає, “висвічує” людині її власне буття: Ніщо, яке утворюється, є її власним Ніщо. Наведемо приклад: перед обличчям смерті людина усвідомлює дріб’язковість колишніх

прагнень, надій та побоювань, часто – дріб’язковість усього попереднього життя. Ніщо відкриває людині її буття у максимальній свободності від його “фактичного наповнення”. Буття як таке, звільнене від усіх попередніх конкретних прихильностей і прагнень, стає відчутним як таке, і це відчуття є відчуттям екзистенційного жаху. Одночасно висвічується і буття всього суцього – не суще з його конкретностями, а якраз буття цього суцього “для мене”. Змалена конкретність предмета, яка втратила всіляку значимість для людини, не “викреслює” його буття, а навпаки, виставляє саме його буття на передній план, “урівнюючи” всі без винятку предмети: для них залишається лише їхнє буття, їхнє буття у моєму світі.

Кінематографічна інтерпретація поняття “Ніщо”, на наш погляд, постає адекватним втіленням його екзистенціалістського розуміння в окремих фільмах Р. Полянські. Зокрема, у драматичній історії молодой бельгійки Кароль (“Огида”, 1964), що опиняється самотня в порожньому помешканні і впадає у напівшизофренічне марення, ми можемо виокремити головні атрибутивні риси “Ніщо”. Йдеться про подвійну та невловиму суть реальності, яка здається перевтіленням чогось ірреального, непізнаваного й абсолютно чужого для людини, неозначеного й диявольського, тобто нелюдського, а навіть надлюдського³. Тут режисер виявляє спорідненість із творчим світоглядом Ф. Кафки, герої якого живуть у постійному передчутті жаху, що на них насувається, загрожуючи неантисципіцією й страхітливими метаморфозами. Героїв фільмів Р. Полянські жах перед “Ніщо” охоплює в тому сенсі, що вони передбачають похмурі можливості споріднитись із цим “Ніщо”, уподібнитись йому, зазнавши непоправних перевтілень. При цьому варто зауважити, що образи фільмів цього режисера виявляють певну парадоксальність, адже він прагне до зображення метафізики “Ніщо”, але водночас супроводжує картини дивним, навіть “чорним” гумором, який підводить нас до усвідомлення певного розіграшу, загравання з глядачем, тобто складається враження, що сам постановник не дуже вірить в існування цього “Ніщо”. До того ж “фільми Полянські вибудовані настільки віртуозно, що у них не залишається

³ Це жодною мірою не стосується “надлюдини” в ніцшеанському розумінні.

ні зернини містики, якщо тлумачити їх з точки зору хворої уяви персонажів” [13, 111]. Справді, окремі герої фільмів режисера готові збожеволіти лише від того, що їм щось привиділось. Однак Ніщо може приховуватись всередині самої людини, яка до певного часу просто не усвідомлює власного дуалізму і тому шукає щастя (й нещастя також) за межами себе, у трансцендентному чи ірреальному.

У французькому трилері “Мешканець” (1975) Ніщо набуває візуальної конкретики. За сюжетом, польський емігрант Трельковскі⁴, поселившись у найманому помешканні в Парижі, дізнається про те, що попередня квартирантка наклала на себе руки, викинувшись з вікна. Трельковскі починає підозрювати, що це сталось не випадково, і невдовзі його підозри падають на сусідів – він переконаний, що вони і його хочуть звести з розуму й довести до самогубства. Герой фільму все більше ідентифікує себе з колишньою мешканкою і з наближенням до фіналу одягає на себе її вбрання і таки хоче вистрибнути з вікна. Останній кадр, в якому чуємо лемент Трельковскі, остаточно заплутує нас, бо викликає багатозначні інтерпретації. З одного боку, цей крик може бути знаком роздвоєння особистості персонажа і перевтіленням в іншу людину, тоді герой наче спостерігає за собою збоку. З іншого погляду, лемент нещасного викликає згадку про початок фільму, в якому кричала забинтована дівчина – і тоді усі події трилера постають перед нами як страхітливе марення прикутої до лікарняного ліжка дівчини, що невдало намагалась накласти на себе руки. І, врешті, цей позбавлений обличчя перебинтований персонаж (хочеться навіть назвати його “істотою”, а не людиною) сприймається як фатальне марево, своєрідний знак долі для Трельковскі, адже найстрашнішим є те, що перед Ніщо він втрачає не стільки життя (адже це рано чи пізно відбудеться через природній хід подій), скільки позбувається власної індивідуальності, ідентичності – ось одна з можливих розв’язок долі людини при зустрічі з Ніщо. Безперечним при цьому бачиться зв’язок між британською “Огидою” і французьким “Мешканцем”, які, по суті, у різних ситуаціях персонажів висвітлюють одну і ту саму трагічність переживання ставлення людини до Ніщо.

⁴ На наш погляд, маємо справу з автоіронією режисера – теж польського емігранта.

А інший польський емігрант А. Жулавскі через кілька років повернеться до цієї ж проблеми у філософській притчі “Одержима”⁵ (1981). Лінія Ніщо у ній не є, на наш погляд, головною й визначальною, бо сюжет вибудовується передовсім навколо ситуації непорозуміння між чоловіком та жінкою, через що жінка знаходить задоволення у напівпотоїбічних стосунках з певною істотою, позбавленою людських рис. Цю істоту ми можемо інтерпретувати і як візуалізацію Ніщо, тоді з необхідністю опиняємось перед усвідомленням того факту, що зустріч з Ніщо може і не мати таких жахаючих та необоротних наслідків для людини, як це було у Р. Полянскі, натомість Ніщо у певний спосіб відкриває перед людиною приховане досі знання про власне ество та власну екзистенціальну перспективу, пов’язану з цим відкриттям. Так чи так, але перед обличчям Ніщо, яке відкрилось людині, її буття виявляється порожнім – чи, що одне й те саме, “звільненим”; і тому робиться очевидною свобода людини: “Без вихідної відкритості Ніщо немає жодної самості й жодної свободи. ... Ніщо є умовою розкриття суцього як такого для людського буття. Ніщо не складає, власне, навіть антоніма суцтому, а від початку належить до самої його основи” [21, 35 – 36]. Людина виявляє здатність дистанціюватись від будь-якого суцього, приймати чи не приймати його. Тому вона “трансцендентна” щодо будь-якого суцього; це початкове, ще не сповнене конкретики ставлення до всього суцього, і є свобода. У такій прозорості, звісно, Ніщо – з усіма своїми наслідками – постає далеко не часто. Але воно завжди слугує підставою “недосконалого” Ніщо, яке виявляється в запереченні того чи того. Не випадково ж усе може бути піддане запереченню, “змаленню”. Форм такого заперечення багато – можливо, навіть нескінченно багато, починаючи зі спростування й закінчуючи презирством або дією всупереч. Це – свідчення безмежної людської активності, і якби Ніщо не було такою важливою онтологічною характеристикою, якби людина не була “висунена” в Ніщо (“Людське буття може входити у стосунок із суцим

⁵ Популярний варіант перекладу назви – “Одержима дияволом”, однак такий варіант видається занадто однозначним, адже викликає сумнів той факт, що Щось, яким одержима героїня акторки І. Аджані, є конкретно диявольським.

лише тому, що висунене в Ніщо. Вихід за межі суцього здійснюється в самій основі нашого буття” [21, 41 – 42]), то не було б свободи і всіх її проявів: творчості, мистецтва, перетворення тощо, тобто всього, що робило б людський світ світом культури.

Отже, ідеї екзистенціалізму як відображення духовного стану людини у світі були творчо апробовані в образах знакових фільмів провідних майстрів кіномистецтва Західної Європи 1960 – 1970-их рр. У *перспективі* розгортання дослідження варто здійснити філософський аналіз форм і засобів кінематографії, в яких найбільш яскраво виражені ті риси й детермінанти людського існування, що вписуються у характерне для екзистенціалізму розведення онтичного й онтологічного статусу буття людини порівняно з іншими видами суцього.

Література

1. Бабишкін О. Сучасне кіномистецтво Заходу / О.К. Бабишкін. – К. : Мистецтво, 1968. – 288 с.
2. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии / Н. Бердяев // Бердяев Н. Опыт парадоксальной этики / Н.А. Бердяев. – М. : ООО “Издательство АСТ”; Х. : “Фолио”, 2003. – С. 425 – 696. – (Philosophy).
3. Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого / Н. Бердяев // Бердяев Н. Диалектика божественного и человеческого / Н.А. Бердяев. – М. : ООО “Издательство АСТ”; Х. : “Фолио”, 2003. – С. 341 – 498. – (Philosophy).
4. Богомолов А. Основные течения современной буржуазной философии / А.С. Богомолов. – Вып. 3. – М. : Высшая школа, 1970. – 80 с.
5. Больнов О.Ф. Философия экзистенциализма / Отто Фридрих Больнов ; [пер. с нем., предисл. С.Э. Никулин]. – СПб. : Изд-во “Лань”, 1999. – 224 с. – (Серия “Мир философии”).
6. Бурий А. До проблеми свободи в образах європейського кіномистецтва: екзистенційні мотиви / Андрій Бурий // Філософські пошуки. – Вип. 1/2014 : Зміни у людському самоосмисленні за умов сучасних цивілізаційних процесів. – Львів : Ліга-Прес, 2014. – С. 192 – 210.
7. Бурий А. Спів-буття як предмет кінематографічної рефлексії / Андрій Бурий // Наукові записки. Серія “Філософія”. – Острог : Видавництво Національного університету “Острозька академія”, 2013. – Вип. 14. – С. 13 – 20.

8. Бурий А. До проблеми антропологічних вимірів онтології екзистенціалізму / Андрій Бурий // Наукові записки НУ “Острозька академія”. – № 182. Філософія. – 2012. – С. 26 – 40.

9. Бурий А. Екзистенційна комунікація як об’єкт кінематографічної рефлексії / А.Р. Бурий // Людинознавчі студії : Збірник наукових праць ДДПУ. – Вип. 28. Філософія. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. – С. 73 – 90.

10. Бурий А. Екзистенціали людського існування у творчості Бернардо Бертолуччі / Андрій Бурий // Вісник НУ “Львівська політехніка”. – № 578. Філософські науки. – 2007. – С. 79 – 83.

11. Бурий А. Ідеї екзистенціалізму у фільмі Бернардо Бертолуччі “Перед революцією” / А.Р. Бурий // Філософські пошуки. – Вип. XX. Філософія і філософія в сучасному світі. – Львів – Одеса : Cogito – Центр Європи, 2006. – С. 245 – 255.

12. Долгов К. От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура / К.М. Долгов. – М. : Искусство, 1991. – 400 с.

13. Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий : в 2 т. / С.В. Кудрявцев. – М., 2008. – Т. 2. – 736 с.

14. Марсель Г. Быть или иметь / Габриэль Марсель ; [пер. с фр. И.Н. Полонская]. – Новочеркасск : Агентство САГУНА, 1994. – 160 с.

15. Мысливченко А. Проблема свободы в экзистенциализме / А.Г. Мысливченко // Философия марксизма и экзистенциализм (Очерки критики экзистенциализма) : сб. статей / Под ред. И.С. Нарского и Т.И. Ойзермана. – М. : Изд-во Московского университета, 1971. – С. 45 – 56.

16. Пазолини П.-П. Аккаттоне / Пьер-Паоло Пазолини // Сценарии итальянского кино ; [пер. с ит. С. Токаревич] ; сост. и вступ. статья Г. Богемский. – М. : Искусство, 1967. – С. 185 – 258.

17. Пазолини П.-П. Из статьи “Замечания по поводу план-эпизода” / Пьер-Паоло Пазолини // Пьер-Паоло Пазолини. Теорема : сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью / Пьер-Паоло Пазолини ; [пер. с ит. Н. Ставровская] ; пер. с ит., фр., англ. ; сост. Н. Ставровская. – М. : Ладомир, 2000. – С. 498.

18. Пазолини П.-П. Смерть как смысл жизни / Пьер-Паоло Пазолини ; [пер. с фр. М. Ямпольский] // Искусство кино. – 1991. – № 9. – С. 161 – 164.

19. Сартр Ж.-П. Шляхи свободы / Жан-Поль Сартр ; [пер. з фр. Л. Кононович]. – К. : Юніверс, 2007. – Ч. 2 : Відстрочення. – 448 с. – (Лауреати Нобелівської премії).

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

21. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. В.В. Биbihин]. – М. : Академический Проект, 2007. – 303 с. – (Философские технологии).

22. Ford H. Ingmar Bergman [Электронный ресурс] / Hamish Ford. – Режим доступа : <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/bergman/>.

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

Бурый Андрей. Смерть и страх как экзистенциалы: к кинематографической интерпретации проблемы. В статье исследованы мировоззренческие поиски некоторых западно-европейских режиссёров 1960 – 1970-х гг. сквозь призму идей экзистенциализма. Внимание сфокусировано на интерпретации проблем смерти и страха как определяющих факторов существования. Доказано, что идеи экзистенциализма наилучшим образом помогают осознать смысловое наполнение образности анализированных произведений.

Ключевые слова: экзистенциализм, киноискусство, тревога, смерть, страх, Ничто.

Buryi Andriy. Death and fear as existentials: problems of cinematographic interpretation. The article presents the search for a new worldview through the prism of existentialism by the West European directors in the 1960 – 1970s. The author focuses at the interpretation of death and fear as decisive existential reasons. The author concludes that interpretation through existentialism is the most adequate for understanding the imagery of the analyzed films.

Key words: existentialism, cinematography, anxiety, death, fear, Nothing.