

# ФІЛОСОФСЬКІ НАУКИ

УДК 778.5(4):141.32

## ОБРАЗИ СВОБОДИ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ: ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ. ЧАСТИНА II

Бурий А.Р.

Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка

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

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

**Постановка проблеми** у загальному вигляді. Пропонована стаття є спробою різновекторного й неупередженого розкриття впливу ідей філософії екзистенціалізму на становлення образів фільмів провідних майстрів західноєвропейського кіномистецтва 1960-1980-их рр. **Кінематограф є своєрідним способом філософування та індикатором духовних процесів у суспільстві й перебуває у синхронності з актуальними тенденціями філософської думки свого часу.** Відтак на підставі аналізу образів творів західноєвропейського кіно можна окреслити основні атрибутивні риси екзистенції як специфічного буттєвого виміру. Це, зокрема, дає змогу простежити **суперечливість філософії екзистенціалізму стосовно тлумачення різними її представниками людського спів-буття й можливостей здійснення свободи людини у зв'язку з відповідним кінематографічним матеріалом.**

**Аналізуючи публікації,** які започаткували розв'язання проблеми співвідношення кіномистецтва й екзистенціалізму, зауважимо, що і в радянській науковій літературі, й у сучасних закордонних дослідженнях, і в численних працях сучасних українських дослідників маємо грандіозний масив напрацювань у царині вивчення як екзистенціалізму, так і західноєвропейського кіномистецтва. Це не дивно, адже саме в окреслений вище період кіно суголосно з людинознавчими пошуками представників екзистенціалізму було обернене до осмислення долі людини у світі. Актуалізація знакових кінематографічних образів тридцятирічної давності під кутом аналізу проблематики екзистенціалізму (й насамперед – у контексті аналізу проблеми свободи й вибору, яка ніколи не втрачає актуальності), на наше переконання, виявляє як наукову, так і соціальну значущість. **Мета дослідження** – спроба вписати творчі пошуки окремих режисерів у рамки цілісної концепції, пов'язаної з екзистенціалізмом. З огляду на це, стаття є продовженням авторського дослідження рецепції екзистенціалізму в образах кіно, започаткованого нашими попередніми розвідками [4; 6; 7; 8].

У першій частині було показано, як у «в'язниці» власної свободи опиняються герої сатиричних фільмів М. Феррері: їхні псевдо-бунти постають безглуздими втіленнями нав'язливих ідей пересічного буржуа про абсолютність свободи (ці сюжети М. Феррері постають антитезами концепції Ж.-П. Сартра) [5, с. 42-46].

**Виклад основного матеріалу.** За О. Дорошевичем, «тема жорстокості й агресивності з необхідністю виростає з розгляду наслідків, які породжуються зіткненням принципу свободи й принципу придушення особистості» [9, с. 96]. У жахаючій формі про це нагадав глядачеві англо-американський режисер Стенлі Кубрік у фільмі «Механічний апельсин»<sup>1</sup> (1971). У першій половині фільму бачимо молодого «відморозка» Алекса, який разом зі своєю бандою розважається побиттям бомжів, гвалтуванням жінок, нагромадженням насильства на насильство. При цьому Алекс фанатично відданий класиці, передовсім Бетховену. Усі неподобства відбуваються під акомпанемент Бетховена й Баха, усе подано в іронічному ключі. На думку О. Бабишкіна, «здається, що сам режисер тішиться буйним шалом свого героя» [1, с. 32]. Та ось настає розплата: друзки Алекса, над якими той також всіляко знущався, підлаштували своєму лідерові пастку – потрапивши до помешкання жінки, яка обставила свою квартиру велетенськими еротичними фігурами, він ненароком убиває її однією з них. З'являється заздалегідь попереджена поліція і Алекс потрапляє до в'язниці. На ньому ставлять експеримент, мета якого – виробити фізіологічну відряду до насильства засобами самого насильства: досліди зводяться до того, що йому показують на екрані відворотні сцени убивства і гвалту, при цьому Алекс не може відвернути чи заплющити очі, бо на нього одягають спеціальне приладдя, що не дає цього зробити. Калейдоскоп таких сцен починає діяти на нього відвратно, викликати нудоту. І експеримент доктора Бродскі вдається: Алекс стає абсолютно нездатним до насильства – випущений на волю, він буде кривджений на кожному кроці. Його битимуть

<sup>1</sup> Інший варіант перекладу – «Завідний апельсин».

бомжі, над якими він так полюбляв знущатися, його колишні бандюки перетворились на поліцаїв і також по-особливому «віддячать» Алексу за минулі приниження, нарешті, письменник, чию дружину згвалтувала банда, замкне Алекса у мансарді й увімкне на повну потужність його улюбленого Бетховена – так, що, не витримавши тортури музикою, Алекс вистрибне у вікно, поб'ється, але залишиться живим і потрапить до лікарні. Тут і станеться головне «диво» – з нього злетить уся відраза до насильства, він знову стане «нормальним»<sup>2</sup>.

У яскравій, стилізованій манері режисер відобразив дуже старе й вічно актуальне питання: що має більшу цінність – «абсолютна свобода, яка містить у собі й свободу чинити зло у результаті вибору між ним і добром, чи ж добро, адміністративно задане людям, наче програма комп'ютерів, відхилитися від якої неможливо» [9, с. 96]. Ця дилема стояла ще у патристичній етиці (свобода волі Пелагія проти предестинації Августина), а пізніше була вражаюче сформульована Ф.М. Достоєвським у «Легенді про великого інквізитора». Не обходить її й автор роману «Механічний апельсин» Ентоні Берджесс<sup>3</sup>, який, вочевидь, поділяє думку свого героя про те, що «зло виростає зсередини людини, з душі, з вас і з мене... А без душі і зла не буває – у тому розумінні, що ті, хто в уряді, в судах, у школах, вони ж зла не потерплять, бо й душі не потерплять» [цит. за: 9, с. 96]. Звідси й страшний висновок: «Бути ідеально добрим так само нелюдяно, як і бути стовідсотково поганим» [18, с. 42], тобто тлумачення свободи у цьому фільмі (він змінив фінал книги, в якому Алекс, вилікувавшись від синдрому насильства, поставав добropорядним буржуа – режисер вважав таке закінчення надуманим і нефілософським) вказує, зокрема, й на **неможливість християнського канону співжиття в суспільстві** (Алекса після виходу з в'язниці вдаряють по одній щоці, він підставляє другу, і так триває доти, доки він ледь не гине). Ми стверджуємо так на протипагу П. Ціммерману, який вбачає у фіналі «іронічний триумф людської природи над силами, які прагнуть підкорити чи придушити її» [28, с. 230], бо тоді фільм сприймається лише як ілюстрація Фройдової теорії про придушені «системою» підсвідомі інстинкти, й на протипагу П. Кейл, яка, критикуючи С. Кубріка, вибудовує свої роздуми також лише на проблемі співвідношення індивіда й суспільної системи [17, с. 223-225], що звужує філософські обрії творчості режисера. Сама назва стрічки походить з аргі лондонських кокні «дивний, як механіч-

ний апельсин» – парадоксу, заснованого на неможливості суміщення механіки і м'якого, майже живого об'єкта. Втім, це діагноз нашого часу. Ще М. Бердяєв зазначав: «У світі об'єктивованому, повсякденному, знеособленому, екстеріоризованому не те називають силою, що є сила в екзистенційному сенсі слова. ... Вищі цінності у світі виявляються слабшими, ніж нижчі, вищі цінності розпинаються, нижчі – торжествують. Поліцаї і фельдфебель, банкір та ділок сильніші, ніж поет і філософ, ніж пророк і святий. У світі об'єктивованому матерія сильніша від Бога. Сина Божого розіпнули. Сократа струїли. Пророків каменували. Завжди ініціатори і творці нової думки були гнані, гноблені й нерідко страчувані. ... У світі об'єктивованому люблять лише конечне, не переносять безконечного. І ця влада конечного завжди виявляється рабством людини, приховувана ж безконечність була б звільненням» [3, с. 486]. Отож, справжня сила насправді є перетворенням, просвітленням іншого, насильство ж, знущання, убивство є слабкість. І тому – такий висновок можна зробити після перегляду фільму С. Кубріка – і Алекс, і система, яка специфічними засобами намагається вилікувати його від синдрому насильства, однаковою мірою постають у власній екзистенційній слабкості. Держава у такій ситуації взагалі позбувається права пропагувати культурні цінності, адже вони пов'язані з гуманізмом, а держава – чинник об'єктивації<sup>4</sup>.

Висновок, який дає нам підстави пов'язати воедино А. Камю, Ж.-П. Сартра і С. Кубріка, зробив значно раніше сам А. Камю: «За винятком єдиної фатальності смерті, у всій решті, у радості чи в щасті, царює свобода. Людині надаючи світ, вона – його єдиний володар. Колись її зв'язувала ілюзія світу іншого. Відтепер жеребом мислення виявляється не самозречення, а взаємне відображення образів. Мислення бавиться, творячи міфи. Але це міфи, позбавлені усіх підстав, крім людського страждання, у своїй невичерпності рівного мисленню. Не розважальна й сяюча казка про богів, але земна драма, образ, діяння – у них нелегка мудрість і позбавлена завтрішнього дня пристрасть» [12, с. 304]. Отже, не можна плутати свободу з примхою чи свавіллям, які у детерміністській картині світу нагадують епікурівський клінамен – передовсім тому, що «світ свободи» не можна ототожнювати зі світом «речей-у-собі». Це – принципово різні «Всесвіти». Свобода – аж ніяк не непередбачуваність вчинків і бажань людини. Вона – у пошуках самого себе, чи, точніше, у виборі самого себе (чи, в сучаснішій термінології, власної ідентичності). А тим самим – й у виборі свого предметного світу, який разом з тим виглядає як «відкриття». Але ж **вибір – якщо він справді вибір – незумовлений. Життєве (екзистенційне) рішення – це не вибір між тим, взяти з собою парасольку чи залишити її вдома; вибір є екзистенційним, коли ситуація доленосна, коли вона «критична», і коли немає можливості уникнути вибору.** Саме після захоплення фашистськими ордами значної частини Європи боротьба за порятунок людства була осмислена Ж.-П. Сартром як боротьба кожної окремої особистості проти спроб знищити її свободу – тоді мотив свободи й відповідальності людини звучав як ніколи гучно.

<sup>2</sup> Час, у який постав фільм, був дуже непростим в суспільно-му житті Англії: щойно вибухнули перші бомби ІРА, по всій країні бастували шахтарі, зачинялись двері фабрик (загроза масштабного безробіття), майбутні вибори консервативний уряд готував під гаслом «Закон та порядок», до того ж низка злочинів, скоєних підлітками, – усе це сприяло гарячим дебатам про фільм С. Кубріка, який врешті заборонили. Історія із заборною «Механічного апельсина» підтвердила стару істину про те, що до творів мистецтва не можна підступати з позиції чиновника-бюрократа.

<sup>3</sup> До речі, поштовок для створення ним роману стала трагічна подія його молодості: дружину письменника за його відсутності згвалтували четверо солдатів-дезертирів, після чого у неї стався викидень.

<sup>4</sup> У цьому контексті маємо, отже, достатні підстави, щоб фільм С. Кубріка вважати антитезою психоаналітичної філософії З. Фрейда, у якого держава й культура постають в одному синонімічному функціональному ряду: держава використовує культурні цінності, щоб тримати в узді енергію несвідомого за допомогою норм, цінностей, настанов людського співжиття.

Серед чималої кількості західноєвропейських фільмів, присвячених долі людини в жорнах подій тих років, згадаємо лише один. В основу драми Луї Малля «Лакомб Люсьєн» (1974) покладено історію недовгого життя хлопця, який стає гітлерівським служкою. Цікаво ознайомитись зі старим радянським описом сюжету фільму: «Юнак Люсьєн Лакомб, безпосередній і непоганий з себе, у вільний час мордував пташок і бачив у цьому насолоду. Він стає гестапівським підручним тільки тому, що вчитель не взяв його в макі, в рух Опору. Якби це сталося, тоді Люсьєн нищить би гітлерівців. А не взяв – і він слухняно нищить чесних французів, у тому числі й своїх учителів. Він виступає не тільки як кат-виконавець, а й як зрадник, що видає свого вчителя, як учасник провокації» [1, с. 51]. На рівні сюжету наче все і так, але ж не міг київський автор О. Бабишкін 1984 року дозволити собі погодитись із поширеною у Франції думкою про те, що Люсьєн – істота з нульовою свідомістю, адже він – селянин: такий погляд суперечив би радянській класовій ідеології. Трохи далі дозволили собі піти московські автори О. Камшалов (який, до речі, був відомим партійним функціонером і навіть протягом 1986-1990 рр. очолював Держкіно СРСР) й В. Нестеров, вдало підмітивши, що «Люсьєн – простий сільський хлопець, а учасники Опору – далекі від нього представники інтелігенції» [11, с. 12]. Тоді стає зрозуміло, що ж настільки обурило французів, що після цього фільму в житті режисера почався період змушеної еміграції до США й Канади. Це – сама тема зрадництва й небажання миритись із думкою про можливість випадкового здійснення вибору людиною з нестійкими моральними переконаннями й низьким інтелектом. Адже Л. Малль ставить на один щабель вішистів, до яких переважно належала значна частина французьких буржуа та колишнього дворянства (зокрема, у фільмі маркіз очолює місцеве гестапо), й малограмотного селяка, роблячи їх ягодами одного поля<sup>5</sup>.

Не можемо також погодитися з думкою видатного критика Г. Капралова про фільм Л. Малля: «Його Лакомб «екзистує», зрінюючи добро та зло. І з цієї точки зору фільм можна витлумачити як запізніле й парадоксальне розв'язання окремих проблем екзистенціалізму з його тезами про те, що будь-яка оцінка тимчасова, минула» [15, с. 184]. По-перше, у фільмі ніяк не засвідчено факту «екзистування», бо екзистування – процес, до того ж переважно болісний і багатоступеневий, а Люсьєн діє інстинктивно, задовольняючи базові відчуття голоду, холоду й сексу. По-друге, так, для Люсьєна, як і для усіх нас, «немає знамень» в моменти вибору. «Якщо ти розраховуєш на внутрішнє осяяння, яке підштовхне тебе до рішення, то можеш чекати бозна скільки» [23, с. 151], – каже Сартрв Брюне з «Шляхів свободи». Але це зовсім не означає, що нам треба обирати зло, і навіть Ж.-П. Сартр (як засвідчує багатюща бібліографія критиків екзистенціалізму, саме до цього автора зазвичай найбільше

«претензій») ніде у своїх програмних роботах на цьому не наполягає, не кажучи вже про А. Камю, для якого жити означало не коритись, чи релігійних екзистенціалістів, у творах яких віра дає мужність жити й обирати добро. Тому таке насильне пов'язування позиції Л. Малля з екзистенціалізмом при очевидній констатації негативності цього зв'язку видається недоречним. На наш погляд, Люсьєн – той «класичний» тип людини без культури, яка й не буде замислюватись над проблемою вибору й обере те, що трапиться на життєвому шляху випадково. «Люсьєн – «випадок», мінусова величина» [10, с. 197], – писав Ж.-П. Жанкола. Вочевидь, це і ророзлютило значну кількість французів, які не пробачили режисерові такого тлумачення проблеми зрадництва.

Минуло понад десять років, і режисер таки повернувся на батьківщину тріумфатором: є особливий сенс в тому, що автобіографічний, стриманий, елегантний фільм «До побачення, діти» (1986) було визнано й нагороджено саме у Франції. Сумну сповідь про дитинство, в яке увірвалась війна, почули і нарешті зрозуміли. Істина, вкладає до вуст хлопчаків з католицького коледжу, виявилась одкровенням, і картина зараз сприймається як фільм-пересторога від імені людини, яка все ще переживає непроминальний біль за ранніми втратами.

Сюжет драми у стислому викладі такий. Після різдвяних канікул 1944 року до католицького коледжу повертається 11-річний Жюльєн зі старшим братом Франсуа. У коледжі з'являються троє нових учнів, один з них – Жан Бонне, який намагається з ним потоваришувати. Невдовзі Жюльєн усвідомить, що Бонне – зовсім не той, за кого себе видає, а єврей, який переховується у школі від німців. Невдовзі отець Жан спіймає на злочинстві кульгавого хлопця з прислуги. Звільнений з роботи, той доносить в гестапо, що кюре – учасник Опору, який ховає в коледжі трьох під вигаданими іменами. З післямови дізнаємось, що хлопчак-єврей загинули в Освенцімі, а отець Жан – у Маутгаузені. Тут варто згадати рядки, написані А. Камю у «Листах німецькому другові». Він описує, як німецький священник не дає здійснити втечу підліткови, засудженому до страти разом з десятьма іншими французами. «Хлопчина, не роздумуючи, піднімає брезент, прослизає в щілину, зістрибує вниз. Лець чутний звук падіння, за ним – шурхіт спішних кроків на дорозі, далі – тиша. ... Дець хвильку священник обзирає людей, які мовчазно дивляться на нього. Одна мить, і впродовж неї слуга божий має визначитись, з ким він – з катами чи з мучениками. Але він не роздумує, він вже заколотив об стінку кабінки. «Achtung!» Тривогу здійснено. Двоє солдатів беруть бранців на приціл. Двоє інших зіскакують на землю й біжать через поле. ... Хлопця зловлено. Куля пролетіла повз, але він зупинився сам, раптово знесилившись, злякавшись цієї ватяної, непроникної імлі. Він не може йти сам, солдати волочать його. Вони не били втікача, хіба дали кілька легких стусанів. Головне ж попереду. ... Священик сідає поряд з водієм. Його місце в кузові займає озброєний солдат. [...] Ви маєте знати, від кого я почув цю історію. Її розповів французький священник. Він казав: «Мені соромно за цього священника, і мені приємно ду-

<sup>5</sup> Мусимо зауважити, що Л. Малль суттєво звужує поле роздумів, втілюючи цю ідею, бо всенародність руху Опору він підмінює участю у ньому незначної групи населення, переважно інтелігенції, якій вистачає моральної сили й інтелекту для того, щоб у критичний момент часу здійснити правильний, але важкий екзистенційний вибір – йти шляхом найбільшого опору й воювати за ідеали, нею ж виплекані.

мати, що жоден священик-француз не погодився б примусити свого Бога слугувати для убивства. І він казав правду. Той сповідник думає, як і ви. Йому видавалося цілком природно віддати свій країні все, аж до віри в Бога» [14, с. 171-173]. Вони дають вагомий момент, у якому, на наш погляд, пролягає одна з меж конфронтації між А. Камю й Ж.-П. Сартром. Якщо для другого «є священники-колабораціоністи, священники-вичікувачі, священники – учасники Опору» [24, с. 330], то для першого постать французького кюре залишається незаплямованою – таким є й образ священика з фільму Л. Малля<sup>6</sup>.

У будь-якій ситуації людина має залишитись людиною – таким був моральний висновок з «Міфу про Сізіфа». Так світогляд філософа розривається суперечністю. З одного боку, Бога немає, світ позбавлений сенсу і ніякого підґрунтя моральності та її норми не мають. З іншого боку, А. Камю розуміє, що без моральних норм і поза служінням людям людина приречена на духовне спустошення й загибель (яскравий приклад – «Чужий»). Між цими позиціями й розгортається філософська та письменницька діяльність А. Камю. При цьому позитивний бік явно бере гору (про це свідчила «Чума»). У передмові до радянського видання «Бунтівної людини» (1990) О. Руткевич зазначав, що французький мислитель приймає висновок з абсурду про те, що все дозволено, «без ніцшеанського ентузіазму» [21, с. 15], а М. Попович підкреслює, що «його [Камю] людяність, його моральне кредо побудоване на повному неприйнятті тези «якщо Бога немає, то все дозволено» [20, с. 13-14].

Оскільки Я має сенс лише як «мої проекти», остільки відповідальність така ж абсолютна, як і свобода: все, що «зі мною» стається, – моє. «Під цим передусім треба розуміти те, що як людина я завжди дорівнюю тому, що трапляється зі мною, бо те, що трапляється з людиною через інших людей або через неї саму, може бути тільки людським. ...З миті своєї появи до буття я сам беру на себе тягар усього світу, і його ніщо і ніхто не може полегшити» [22, с. 752-753], – писав Ж.-П. Сартр. І якщо Т. Кононенко стверджує, що європейська екзистенціальна філософія, яка оголосила людину вільною, на жаль, так і не змогла пояснити, для чого їй потрібна ця свобода

<sup>6</sup> Хоча, ми думаємо, А. Камю була добре відомою загальною політика невтручання з боку Ватикану у питаннях, наприклад, Голокосту. (Цей період діяльності католицької верхівки пізніше став предметом зображення у полемічній драмі Кости-Гавраса «Аміль» (2002)).

<sup>7</sup> За А. Бегіашвілі, «вибір опосередкований: якщо я не обговорив, не осмислив усе, не дослідив усі можливості, не вступив у безконечні рефлексії, то я не зробив рішення» [2, с. 71].

<sup>8</sup> За Ж. П. Сартром, «... людина, приречена бути вільною, несе на своїх плечах тягар усього світу; вона відповідальна за світ і саму себе як спосіб буття. Ми беремо слово «відповідальність» у його звичайному значенні усвідомлення, що ти – незаперечний автор якоїсь події чи об'єкта» [22, с. 751].

<sup>9</sup> Побуває думка, що А. Тарковський вийшов на зв'язок з Т. Гурерою й запропонував йому сценарій «Ностальгії». Насправді все було якраз навпаки: видатний італійський сценарист, захоплений «Андрієм Рубльовим» (1966) А. Тарковського, сам наполегливо шукав можливості поспілкуватися з Андрієм Тарковським і, познайомившись з ним, запросив до себе в Рим, де, власне, й увів до «клубу» світової інтелектуальної еліти кінематографа. Там і народилася спільна ідея зняти фільм про Апокаліпсис, який надходить в епоху зростання людської бездуховності, фільм про можливість запобігання Апокаліпсису, фільм про те, що тільки любов і готовність спільно протистояти злу врятують людство. І неважливо, з якої країни майбутні рятівники чи якою мовою вони розмовляють. Режисер вважав головним завданням мистецтва подолати духовну кризу, що панує в сучасному світі.

[16, с. 9], то знятий в Італії фільм Андрія Тарковського «Ностальгія» (1983), на нашу думку, постає головною з можливих відповідей на поставлене запитання.

Герой фільму письменник Андрій Горчаков досліджує в Італії долю свого співвітчизника, музиканта й композитора Павла Сосновського. Горчаков відшукує його сліди, знаходить документи й листування і поселяється у тому ж будинку, де жив його герой, у провінційному містечку Баньйо Вінйоні. Там він знайомиться з диваком Доменіко, якого всі вважають божевільним: колись він замкнувся у будинку з родиною й прожив сім років відлюдком в чеканні на кінець світу. Тепер він мешкає самотній у порожньому будинку. Ніби виправдовуючи репутацію божевільного, Доменіко їде до Риму, організовує за допомогою однопідприємців мітинг і здійснює вже описуваний нами акт самоспалення, який, втім, нікого не зворушує. Але перед цим Доменіко відкрив Андрієві таємну повір'я: якщо пронести запалену свічку через цілющий басейн Святої Катерини у Баньйо Вінйоні, всі будуть спасенні. І Горчаков, змучений якоюсь незрозумілою хворобою, в результаті тривалих роздумів<sup>7</sup> їде до басейна й запалює свічку Доменіко. Двічі вона гасне, перш ніж Андрій перетинає дно, й лише з третьої спроби досягає він протилежного бар'єра, де закріплює рятівний для людства й світу вогник – і падає перед ним.

Доменіко – це такий варіант людини, яка не просто «сама хоче прокинутись від свого сомнамбулізму» [25, с. 249] (таке формулювання знаходимо в дослідженні Т. Тузової, присвяченому філософській біографії Ж. П. Сартра), але хоче пробудити й інших, тоді як Андрій Горчаков сам **звалює на себе тягар відповідальності й сам приймає рішення про порятунок людства**<sup>8</sup>. Горчаков помер від ностальгії. Але йдеться про ностальгію не лише як тугу за батьківщиною. Тут ностальгія інша – страждання від неможливості повернутись у той пункт життя, коли було скоєно фатальну помилку, й повернути час назад, виправити хибу. І Андрій Горчаков напередодні повернення додому рве серце у відчайдушній спробі вилікувати від глобальної ностальгії всіх нас, хто живе там, де, можливо, народився й виріс, але не так, як хотів і міг. І, ймовірно, ми досі живемо надією прорватись крізь безодні атомної, екологічної й моральної катастроф тому, що Андрій Горчаков доніс свою хресну свічку незгаслою. «Я вважаю, що кожен з нас несе відповідальність за колективні проблеми і що величезні, страшні події, тягар яких ми відчуваємо у себе за плечима, не виправдовують наших помилок» [27, с. 190] – ці слова належать Федеріко Фелліні, якого з фільмом А. Тарковського поєднує ім'я геніального сценариста Тоніно Гуеррі<sup>9</sup>. Свобода передбачає не лише вибір між життям і смертю, оскільки вона полягає також і у безсмерті, сенс якої «у тому, що діяльність індивіда продовжується у діяльності інших, а це передбачає поряд із збереженням індивідуальності й відмінності також і узгодженість та об'єднуваність з суспільством і людством» [19, с. 77].

У передмові до похмурої п'єси «Непорозуміння», написаної 1943 року, А. Камю доводив, що у ній немає безнадії: «У нещастя є лише один засіб здолати самого себе, і цей засіб – трагізм»

[13, с. 115]. Її можна було б використати як епіграф до «Ностальгії», адже мотив трагізму вочевидь присутній у фільмі як констатація кризового стану людства і культури, однак жертва Андрія Горчакова наче скасовує безнадію засобами цього трагізму. За А. Камю, «лише пристрасно захопленим людям під силу залишити після себе щось насправді довговічне й плідне» [12, с. 247]. А.А. Тарковський, отже, свій зв'язок зі світом відчував уже не просто як гордовите почуття відповідальності, а як непосильний тягар, хрест, безповоротну трагедію, як необхідність і неможливість спокотувати свою людську

<sup>10</sup> Чи хоче світ порятунку – це вже інше питання. В одному з епізодів фільму Андрій розповідає притчу. Один чоловік врятував іншого з глибокої калюжі. І коли обидва лежали на землі, врятований запитав: «Навіщо ти мене витягнув?» – «Як, я ж тебе врятував!» – «Дурень, я ж там живу!». Доменіко, Горчаков і сам Тарковський переконані, що рятувати світ варто. Режисер намагається витягнути людину на вищий шабель, зробити її красою, доброшою – врешті, інтелектуальною: адже сприймання фільму неабияк залежить від інтелектуального базису глядача, якою б заяложеною не видавалася ця фраза. Поєднання звуку, картинки й руху та мовлення актора, вкупі з довгими паузами створює унікальний ритм, потрапляючи в який, людина ніби прозирає. Це стан, в який режисер уводить глядача, і в якому йому відкривається щось в собі і в світобудові, що потім можна висловити словами і що хвилос та вражає.

провину, надриваючись у відчайдушному зусиллі врятувати увесь світ<sup>10</sup>.

**Висновки.** Розуміння людини в екзистенціалізмі та в кіномистецтві нерозривно пов'язане з розумінням суспільного буття. Алегорична драма С. Кубріка «Механічний апельсин» доводить несумісність християнського розуміння добра з тими вимогами, що їх ставить убога й жорстока дійсність. Жорстокість й агресивність впливають із зіткнення принципу свободи й принципу придушення особистості. Держава не може бути творцем культурних цінностей. Свобода немислима без відповідальності й вибору – в цьому полягає філософська аксіологія «Ностальгії» А. Тарковського й фільмів Л. Малля, у яких особистість постає перед обличчям дилем, що вимагають екзистенційного рішення в ситуації, коли «немає знамень». Змістом і контекстом своїх фільмів окремі західноєвропейські кінорежисери активно полемізують з екзистенціалістськими вченнями стосовно шляхів втілення свободи людини, розширюючи філософський горизонт проблеми на підставі художнього осмислення взаємодії особи та суспільства.

## Список літератури:

1. Бабишкін О. Кінематограф сучасного Заходу / О.К. Бабишкін. – К.: Мистецтво, 1984. – 143 с.
2. Бегиашвили А. Неопозитивизм і екзистенціалізм / А.Ф. Бегиашвили. – Тбілісі: Мецниереба, 1975. – 94 с.
3. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии // Н.А. Бердяев. Опыт парадоксальной этики / Н.А. Бердяев. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Х.: «Фолио», 2003. – С. 425-696.
4. Бурий А. Бунт і революція: до кіноінтерпретації екзистенціалізму / А. Бурий // International Scientific-Practical Conference Theoretical and applied researches in the field of pedagogy, psychology and social sciences: Conference Proceedings, December 28-29, 2016. – Kielce: Holy Cross University, 2016. – P. 148-152.
5. Бурий А. Образи свободи у європейському кіномистецтві: екзистенційні мотиви. Частина I / А.Р. Бурий // Молодий вчений. – 2017. – № 7(47). – С. 42-46.
6. Бурий А. Фашизм і нацизм в образах кіномистецтва: до інтерпретації екзистенціалізму / Андрій Бурий // Inovačné výskum v oblasti sociologie, psychologie a politologie: Medzinárodná vedecko-praktická konferencia, 10-11 marca 2017. – Sládkovičovo: Vysoká škola Danubius, 2017. – S. 170-173.
7. Бурий А. Западноєвропейское киноискусство 1960-х гг. о судьбах демократии: экзистенциальные мотивы. Введение в проблему / А.Р. Бурий // Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2015. – Випуск 5. – С. 27-31.
8. Бурий А. Проблема Massendaseinordnung: взгляд киноискусства / А.Р. Бурий // Realita a perspektivy vývoja spoločnosti: sociálne, psychologické a politické aspekty: Medzinárodná vedecko-praktická konferencia, 28-29 oktybra 2016. – Sládkovičovo: Vysoká škola Danubius, 2016. – S. 162-165.
9. Дорошевич А. Полвека британского кино / А.Н. Дорошевич. – М.: НИИ киноискусства, 2008. – 480 с.
10. Жанкола Ж.-П. Кино Франции. Пятая Республика (1958-1978) / Жан-Пьер Жанкола; [пер. с фр. И. Эпштейн]. – М.: Радуга, 1984. – 408 с.
11. Камшалов А. Киноискусство мира против фашизма / А.И. Камшалов, В.С. Нестеров // Мифы и реальность: зарубежное кино сегодня. – М.: Искусство, 1978. – Вып. 6. – С. 3-22.
12. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде; [пер. с фр. А.М. Руткевич] / Альбер Камю // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1990. – С. 222-318.
13. Камю А. Недоразумение; [пер. с фр. М. Ваксмахер] // Альбер Камю. Сочинения: в 5 т. – Т. 2 / Альбер Камю. – Х.: Фолио, 1998. – С. 113-160.
14. Камю А. Письма к немецкому другу; [пер. с фр. И. Волевич] // Альбер Камю. Сочинения: в 5 т. – Т. 2 / Альбер Камю. – Х.: Фолио, 1998. – С. 161-184.
15. Капралов Г. Человек и миф: эволюция героя западного кино (1965-1980) / Г.А. Капралов. – М.: Искусство, 1984. – 397 с.
16. Кононенко Т. Любов та екзистенціальний вибір у філософії. До постановки проблеми / Т.В. Кононенко. – Донецьк: Кассіопея, 1999. – 120 с.
17. Кэйл П. Стэнли Стрейнджлав / Паулин Кэйл; [пер. с англ. С.Г. Ваняшкин, И.Г. Левит, Е.Д. Янушевич] // На экране Америка: сборник статей / под ред. И.Е. Кокарева. – М.: Прогресс, 1978. – С. 220-226.
18. Липатов А. Завести апельсин / Артём Липатов // КИНО ПАРК. – 2000. – № 10. – С. 42-45.
19. Патент Г. Марксизм и экзистенциализм: к критике иррационализма «фундаментальной онтологии» М. Хайдеггера / Г.И. Патент. – Челябинск: Изд-во Челябинского гос. педагог. института, 1973. – 251 с.
20. Попович М. Об Альбере Камю / М.В. Попович // Камю А. Сочинения: в 5 т. – Т. 1. – Х.: Фолио, 1998. – С. 5-14.
21. Руткевич А. Философия А. Камю / А.М. Руткевич // Камю А. Бунтующий человек. – М.: Политиздат, 1990 – С. 5-22.
22. Сартр Ж.-П. Буття і Ніщо. Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр; [пер. з фр. В. Лях, П. Таращук]. – К.: «Основи», 2001. – 854 с.
23. Сартр Ж.-П. Шляхи свободи. Ч. 1: Зрілий вік / Жан-Поль Сартр; [пер. з фр. Л. Кононович]. – К.: Юніверс, 2005. – 384 с. .

24. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Жан-Поль Сартр; [пер. с фр. А.А. Санин] // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1990. – С. 319-344.
25. Тузова Т. Жан Поль Сартр / Т.М. Тузова. – Мн.: Книжный Дом, 2009. – 256 с. – (Мыслители XX столетия).
26. Унамуно М. де. Путь ко гробу Дон Кихота; [пер. с исп. П. Глазова] // Мигель де Унамуно. Избранное: в 2 т. – Т. 2 / Мигель де Унамуно. – Л.: Художественная литература, 1981. – С. 236-249.
27. Феллини Ф. Мой простой фильм; [пер. с ит. Г. Богемский] // Феллини о Феллини. – М.: Радуга, 1988. – С. 186-190.
28. Циммерман П. Блестящее прозрение Кубрика / Пол Циммерман; [пер. с англ. С.Г. Ваняшкин, И.Г. Левит, Е.Д. Янушевич] // На экране Америка: сб. статей / под ред. И.Е. Кокарева. – М.: Прогресс, 1978. – С. 226-230.

### **Бурый А.Р.**

Дрогобычский государственный педагогический университет  
имени Ивана Франко

## **ОБРАЗЫ СВОБОДЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ КИНОИСКУССТВЕ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ. ЧАСТЬ II**

### **Аннотация**

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

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

### **Buryj A.R.**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

## **THE IMAGES OF FREEDOM IN EUROPEAN CINEMATOGRAPHY: EXISTENTIAL MOTIFS. PART II**

### **Summary**

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

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