

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Аверинцев С. Собрание сочинений. / Под ред. Н.П.Аверинцевой и К.Б.Сигова. София-Логос. Словарь. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 2. Ассман Я. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. – М.: Присцельс, 1999. 3. Бродель Ф. Время мира. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV-XIII вв. – М., 1992. 4. Гидион З. Пространство, время, архитектура. – М.: Стройиздат, 1984. 5. Иконников А.В. Зарубежная архитектура: От “новой архитектуры” до постмодернизма. – М., 1982. 6. Мортон А.Л. Английская Утопия. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. 7. Петровский Н., Белов А. Страна Большого Хапи. – Л., 1955. 8. Сабат Г. В лабіринтах утопії та антиутопії. – Дрогобич, 2002. 9. Хенсберген Г. Антонио Гауди. Биография. – М., 2003. 10. Хренов Н.А. “Человек играющий” в русской культуре. – СПб., 2005. 11. Ястребицкая А.Л. Западная Европа XI-XIII веков. – М., 1978.

УДК 141.32:778.5(450)

ББК 87.3

Андрій Бурий

Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка

ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ У ТВОРЧОСТІ БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧІ (У КОНТЕКСТІ ФІЛЬМУ “ОСТАННЄ ТАНГО В ПАРИЖІ”)

© Бурий Андрій, 2007

Зроблено спробу тлумачення образів фільму Бернардо Бертолуччі “Останнє танго в Парижі” – одного з етапних творів 70-х років ХХ ст. – крізь призму філософії екзистенціалізму. Увагу зосереджено на екзистенціалах людського існування, які займають місце традиційних філософських категорій, та їхньому відображенні у творчому пошуку режисера.

Ключові слова: екзистенціалізм, Бог, атеїзм, буття, існування, Ніщо, свобода, світ, тривога, турбота, страх, нудьга, смерть, індетермінізм, афект.

Buryi Andriy. About the film “The Last Tango in Paris” by Bernardo Bertolucci in connection with philosophy of existentialism. In the article we have tried to give an interpretation of some characters in Bernardo Bertolucci’s “The Last Tango in Paris” – as one of the outstanding creations of the 70-ties, XX century, - from the view-point of existential philosophy. Consideration is given to the existentials of human being that have taken place of traditional philosophic categories, and their representation in the creative work of this film-director.

Key words: existentialism, God, atheism, being, existence, Nothing, freedom, world, anxiety, care, fear, boredom, death, indetermination, affection.

Філософський контекст художнього твору є ваговою складовою художнього образу. Творчий пошук італійського режисера Бернардо Бертолуччі позначений впливами одразу кількох філософій, причому переважна більшість дослідників наполягають на домінуванні у світі образів його фільмів ролі марксизму та – особливо – психоаналізу (з огляду на увагу режисера до прихованих аспектів людської поведінки). Основна проблема, розглянута у статті, – встановлення “синхронності”

сюжетних ліній фільму “Останнє танго в Парижі” з ідеями філософії екзистенціалізму. Актуальність дослідження зумовлена насамперед актуальністю самої проблематики екзистенціалістської філософії; крім того, сучасне кіно, яке майже цілком зайняте стилістичними пошуками й соціальним дискурсом, зовсім випало з більш-менш окресленого філософського обрію. Стосовно предмета розгляду, яким є картина “Останнє танго в Парижі”, то вітчизняна критика й кінофункціонери радянської доби або замовчували цей фільм, або ж піддавали його обструкції (Н. Капельгородська, О. Бабишкін, О. Кукаркін, С. Герасимов, Р. Юренєв та ін.), зосереджуючись чомусь переважно на сексуальних деталях кінообразу. Серед найоб’єктивніших інтерпретаторів Б. Бертолуччі у пострадянський час варто відзначити А. Плахова, який своє тлумачення творчості режисера вибудовував не лише на підставі вивчення його фільмів, але й у зв’язку з особистими інтерв’ю у митця, і С. Кудрявцева, який намагався вписати образи його творів у широкий філософський та соціальний контекст. Щодо західної критики, то й досі спостерігається тенденція до спрощеного тлумачення фільму або як претензійної сексуальної мелодрами (Л. Молтін), або ж як революційної події в кіно 70-х (П.Кейл) – з обов’язковими посиланнями на З. Фрейда й К. Маркса. Звідси, теоретичне й практичне значення статті – не в “реабілітації” шедевра, а у спробі вписати його образи у межі єдиної концепції під знаком екзистенціалізму.

Духовна атмосфера кінця 60-х років, яка стала одним з предметів рефлексії Б. Бертолуччі в “Останньому танго в Парижі” (1972), характеризувалась дивовижним сум’яттям в умах і настроях західної інтелігенції: ”холодна війна” та гонка озброєнь, зневіра в християнських цінностях, крах ілюзій та надій на світле майбутнє, суперечності між ідеалами “червоного травня” й реаліями тоталітарних режимів, руйнівні наслідки технічного прогресу, диспропорція розвитку науки й інтелекту з розвитком моралі людей – уся новітня “нерозумність” дійсності знову була на часі й вимагала осмислення на новому зламі реалій. Тут одразу ж потрібно відзначити, що у творчості Ж.-П. Сартра протест проти ідеї “розумності дійсності” був пов’язаний з атеїстичною постановкою питання. Він прямо заявляв, що “Бога немає і звідси слід зробити усі висновки” [7, с. 326], тобто екзистенціалізм є спробою видобути усі висновки з послідовної атеїстичної позиції. Ж.-П.Сартр не витрачає зусиль на доведення того, що Бога не існує; немає жодних доказів неіснування Бога. Атеїзм – ”це чисте й апріорне визначення позиції з проблеми, яка безмежно перевищує наш досвід” [4, с. 64]. Він заперечує можливість творіння світу Богом, образ якого склався у традиційних уявленнях. Ж.-П.Сартр визначає Бога як “чисту суб’єктивність”, а “буття феноменів”, тобто предметів людського досвіду, – як “чисту об’єктивність”. Через таке протиставлення суб’єктивності й об’єктивності Бог не тільки не може створити “буття в собі”, що визначає сутність феноменів, але й навіть мати уявлення про нього. Завдяки онтологічній відмінності між Богом як чистою суб’єктивністю і буттям світу як чистою об’єктивністю неможливий будь-який вплив творчого буття на буття створене. Цей погляд був охарактеризований як “індепендентизм” (незалежність) [4, с. 64]. Вона лежить в основі вчення Ж.-П.Сартра про абсолютну свободу людини. За його словами, людина приречена на свободу, яка є важким тягарем і навіть покаранням для неї. Його увага зосереджується на свідомості людини, що втратила віру, а тому (ця свідомість) є розколотою, внутрішньо суперечливою, часто безпорадною. Втративши віру в докази існування Бога, людина відчувається надто розгубленою, дезорієнтованою в житті. Їй незатишно без Бога. Більше того, зовнішня реальність тлумачиться як нездоланна протилежність уявного, під яким Ж.-П.Сартр розуміє всю смислотвірну структуру свідомості, усім предметам, які людина в стані мислити, бажати, уявляти. “Реальність завжди супроводжується крахом уявного, бо їхня несумісність випливає з їхньої природи, а не з їхнього змісту” [8, с. 315]. Отже, йдеться не про те, що деякі конструкції людської свідомості можуть бути ілюзіями, що адекватне осягнення світу виявляється глибокою істиною, яка перекреслює найзаповітніші людські уявлення. Йдеться про те, що свідомість (оскільки прагне мислити світ від початку і до кінця) ілюзорна, що “гіркота” є невід’ємним атрибутом істини [8, с. 316]. Тільки таке розуміння світу відповідає справжньому атеїзмові, послідовному переконанню в тому, що Бога не існує. Світ – “універсальне не те”, повна відсутність того, що відповідає сподіванням, образам, поняттям. Бути реальним – означає виявлятися стороннім для свідомості, випадковим, а зрештою – абсурдним. Ця ідея стає преамбулою до

знаменитого початку “Останнє танго в Парижі” Б. Бертолуччі, коли услід за потягом метро у ранковому місті камера показує нам чоловіка середніх років з неприхованими слідами втоми й розчарування на обличчі, який, піднімаючи вгору очі, надривно кричить: “Fuckin’ God!” – наче викреслюючи Бога зі свого світу (світ ні в чому не схожий на Бога і жодною мірою не дає змоги сподіватись, розраховувати, покладатись на нього). Непідготований глядач може передчасно назвати режисера атеїстом, а фільм – ілюстрацією сартрових ідей. Однак інші роботи постановника змушують нас переглянути такий занадто оперативний “діагноз”, бо вже у своєму другому (але показовому й етапному) фільмі “Перед революцією” (1964) Б. Бертолуччі проявляє себе швидше як антиклерикал, а не як атеїст, досліджуючи метаморфози релігійної ситуації (“Церква є серцем держави, що не знає жалю”; “Християнський моралізм став релігією буржуа”) у новітній Європі, а пізній “Маленький Будда” (1993) засвідчує зацікавленість митця східними духовними цінностями й ніби заримовує його багаторічний пошук альтернативи тій релігійній ситуації, в якій живе європеець – сучасник режисера. Тож і сам факт появи персонажа “Останнього танго”, і його крамольний вигук, мабуть, треба вважати фрагментами загальнішої ідеї, що характерна для всіх філософій, які зазвичай класифікуються як екзистенціалістські, – це те, що існування передуює сутності. Інакше кажучи, ми не маємо впливу не те, як народимося і будемо існувати, нас просто вкинуто в існування, людина може своє життя лише визнати чи засудити. Ми “захоплені” Буттям, “закинуті” ним у світ: “...Філософсько охоплюючим є поняття захоплення людини, і саме людини в цілому, – вигнаної з повсякденності й загнаної в основу речей” [11, с. 255], – каже М. Гайдеггер, вводячи категорію присутності (Dasein). “Життя не вибирає світ” [3, с. 39], – повторює Х.Ортега-і-Гассет.

А далі – оманливо простий і водночас незрозумілий сюжет “Останнього танго в Парижі”. Пол, американець сорока п’яти років (геніальна, позачасова роль М. Брандо), співмешканець власниці маленького паризького готелю, ніяк не може зрозуміти причин її самогубства. Позбуваючись привидів минулого, він знімає кімнату в іншому готелі й заводить зв’язок з молодою парижанкою Жанною (М.Шнайдер), нещодавно зарученою з молодим режисером Томом (Ж.-П. Лео). Витончені садомазохістські ігри в кімнаті, що нагадує материнське лоно, поступово примирюють Пола з долею вічного вигнанця. Йому вдається позбутись привида покійної дружини, і він навіть зізнається Жанні в коханні, наполягаючи на можливості не лише інтимного контакту.

Більшість критиків схильні вважати, що фільм є кульмінацією захоплень режисера фрейдомарксизмом (не зовсім правильне означення, бо фрейдомарксизм як особлива доктрина характерний для 60-х років, коли для “нових лівих” увага до сексуальної царини життя людини пов’язувалась з деякими – нехай навіть ілюзорними – суспільними перспективами; та й достеменно відомо, що саме забуттям інтересів марксизму дорікали йому італійські комуністи, – тож легше погодитись з А. Плаховим, який тонко відчув зміни світоглядних горизонтів режисера: “Між Марксом і Фрейдом, між Довженком і Вісконті – такий діапазон Бертолуччі у 70-ті” [5, с. 18], отже, саме “між” Марксом і Фрейдом, бо не пристав режисер ні до одного, ні до другого); адже психологічна схема картини проста: Жанна, яка виховувалась без батька, не бачить у своєму нареченому справжнього чоловіка, тоді як мужній Пол стає символічною заміною батька (невипадково в одному з епізодів вона одягає військовий кашкет покійного батька на Пола), саме тому Жанна так легко приймає від нього приниження і дозволяє, наче дитину, купати себе у ванні; це відбувається до моменту, доки Пол не зруйнує анонімні стосунки (досі в численних побаченнях вони так і не знали імен один одного); убиваючи Пола (ще один абсолютно незбагнений для більшості глядачів епізод!), Жанна (за Фрейдом) нарешті набуває психологічної зрілості, тобто гармонії, якої не отримала ні йдучи геть від матері, ні в коханні незрілого нареченого-режисера, – не даремно у фіналі вона твердить: “Я не знала його імені, він мене домагався, хотів згвалтувати...я не знала його...не знала...”, тобто на свідомому рівні Пол не міг бути її партнером і їхні стосунки є фрейдистською регресією до утробного буття, до підсвідомих глибин психіки.

Але ж той самий хід подій можна набагато глибше і водночас простіше пояснити, вдаввшись до екзистенціалістських міркувань.

По-перше, нудьгувати, відчувати перманентне розчарування – означає, згідно з Ж.-П. Сартром, володіти філософськи тверезою, нормальною й істинною свідомістю. Всякий інший загальний настрій – ілюзорний та патологічний. Тому нудьгу, якою б вона не була болючою, треба утримувати, оберігати від заміщення іншими – нехай приємнішими, але фальшивими – емоціями. Нудьга визначається Ж.-П. Сартром як непсихологічна емоція, яку неможливо спостерігати ззовні і яка не вказує на жодне переживання, яке приховується за нею. До нудьги наближені ще тільки дві негативні емоції: “нудота” (відчуття абсолютної хисткості світу, необґрунтованості усіх сподівань) і “скука” (передчуття суєтності й непотрібності будь-яких починань). Пол з “Танго” був хворий усіма трьома негативними емоціями, а разом з ним у такому стані перебувала й західна інтелігенція. Ось чому фільм Б. Бертолуччі належить до тих, чиє значення зростає з роками, бо тепер ми усвідомлюємо, що “Останнє танго в Парижі” – одна з етапних, підсумкових картин рубежу 60–70-х років: режисерові вдалось вхопити і втілити в максимально прозорій формі сум’яття, характерне для умів та настроїв тієї доби – власне, сцена “танго” героїв серед танцювального конкурсу, коли вони, збуджені, сп’янілі, невдоволені, некеровані, але ще з певними ілюзіями спонтанно опиняються посеред чіткого порядку пар на танцполі, і є одним з підсумкових образів; цей епізод нині “прочитується” як влучна метафора суспільства. В “Останньому танго” ще зберігається аромат романтичної утопії, але переважає гіркота твердих уроків. Цей фільм – яскравий спалах ліричного індивідуалізму, один з найсильніших поривів до свободи на усіх рівнях: екзистенціальному, соціальному, чуттєвому, художньому. Бертолуччі знімав політичний фільм – все ще антибуржуазний, але вже без ліворадикальних та анархістських ілюзій; фіктивною виявляється втеча юної парижанки з полону міщанської рутини: її природа візьме своє, і вона зрадить “захмарне кохання”. Інша справа – Пол: цей суперчоловік, що загубив орієнтири, щоб відчути себе живим, ставить себе і свою кохану в ситуацію на межі між життям і смертю. Однак його садомазохізм та ексгібіціонізм показані режисером не без іронії: пошуки особистої свободи зайшли у безвихідь, а бунт відчайдушного революціонера закінчується публічною демонстрацією власного голого задку [5, с. 17].

По-друге, світ, людська екзистенція незрозумілі або – як інколи висловлювалися яскравіше – абсурдні. “Це абсурд, – писав Ж.-П. Сартр, – що ми народилися, і абсурд, що помremo” [9, с. 426]. Таємниця людської поведінки – в її абсолютній незумовленості, спонтанності, індетермінізмі, і будь-яка спроба пояснити вчинок тиском обставин чи внутрішніх поривів є не більш ніж виверт, в якому висловлює себе слабкодушність, страх перед особистою відповідальністю й ризиком. “Психологічний детермінізм... є передусім поведінкою виправдання, або, якщо хочете, основою всіх поведінок самовиправдання. Він виступає рефлексивною поведінкою віч-на-віч із тривогою” [6, с. 88]. Ж.-П. Сартр розвиває теорію, згідно з якою у людини взагалі не буває мимовільних дій, а дії, які так виглядають, насправді є лицемірно-прихованими навмисними актами. Безсвідомо-афективні вчинки (те, що робиться в “нападах гніву, страху, відчаю”) Ж.-П. Сартр називає емоціями; він наполягає, що безсвідомість, непідзвітність емоцій є насправді вираженням певного розрахунку й спрямованості. Наприклад, непритомніючи, людина просто заперечує ситуацію, яка стала для неї нестерпною, раціонально нездоланною. У цьому сенсі будь-який “емоційний напад” певною мірою підлаштовується, розігрується людиною. Ця навмисність може висловлювати себе в частковому або повному (як в запамороченні) вимкненні свідомості, в самоінспірованому безпам’ятстві (Жанна у фіналі фільму “без пам’яті” – і, отже, в убивстві коханця чинить розрахунок). Суб’єкт “непідзвітних дій” повинен подвійною мірою за них відповідати, адже, з одного боку, здійснює умисну акцію, а з іншого – психологічно забезпечує собі алібі. Натяки на ідентичне тлумачення зустрічаємо й у Г. Марселя: “Бути претензійним означає не тільки прагнути чогось чи мати якісь амбіції, а й прикидатися. І справді, прикидання невід’ємне від пози. Щоб зрозуміти це, досить пригадати, що поза – це не що інше, як афектація в її найрізноманітніших формах” [2, с. 23]. Отже, фінальну сцену “Останнього танго” можна розглядати як з погляду Фрейда (набуття персонажем в такий спосіб психологічної зрілості), так і надавати їй екзистенціалістського обґрунтування (абсурдність, алогічність вчинку – у фільмі убивство Пола Жанною – під “прикриттям”, а насправді від неможливості бути разом, від одвічного протистояння чоловічого й

жіночого начал та усвідомлення недосконалості світу(людей)), що видається аргументованішим та правдоподібнішим.

По-третє, природним ставленням людини до існування є тривога. Це тривога не лише перед тими чи іншими небезпеками. Вона занурює людину в неспокій, але, з іншого боку, – спонукає до пошуку порятунку, зусилля, і цим рятує від знищення. І в такому сенсі “Останнє танго” перетворюється на історію про те, як людина усіма силами, “на останньому подиху” хапається за життя за допомогою імпульсивної пристрасті, сподіваючись віднайти у ній не лише забуття. Це передовсім тривога перед смертю, нерозривно пов’язаною з існуванням. Що почалося, мусить закінчитись. Що існує, мусить померти. Водночас існування зі своєю невпинною тривогою вичерпує сили (також і фізичні – згадаймо вигляд Пола в його останній день: він вже наче готовий померти) 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 неunikним кінцем існування. Смертність, скінченність є фундаментальною рисою існування. Перехід у ніщо повинен викликати тривогу, й існування, хоч і скероване до смерті, є водночас безперервною втечею від неї. Думаємо про чужу смерть, але не хочемо думати про власну. А у Ж.-П.Сартра екзистенціальна тема смерті бере початок ще з підліткового внутрішнього досвіду. ”Я ні на хвилину не перестаю нею жити”, – зізнався він [1, с. 203]. Він рятувався від смерті подвійною фікцією: у житті вбачав єдиний спосіб померти, а в смерті – свою мету.

По-четверте, ототожнюючи моральність і релігійність, Ж.-П.Сартр вважав модифікацією “ідеї святості” будь-яке серйозне, відповідальне й захоплене ставлення людини до своєї діяльності, яка до того ж супроводжується поглядом на неї як на служіння людям, людству. Ця ідея в образах Бертолуччі набуває камерного, інтимного характеру: Пол присвячує своє безпорадне й непотрібне життя Жанні – повністю віддає себе в її розпорядження (критика потім осмислить цей момент по-фрейдівському – як спілку “сильна жінка – слабкий чоловік”). Людина в екзистенціалізмі постулюється передовсім як істота, що приносить своє життя як жертву своєму призначенню. Раніше вважалося, що готовність до самопожертви народжується в людині з усвідомлення вищих інтересів: індивід розуміє, що ідеал вартий того, щоб заради нього поступитися найближчими бажаннями, і це розуміння змушує його йти до самозречення. “Готовність до жертви” не була початковою дефініцією людини, вона була швидше характеристикою, яка виводилась з постулату розумності особистості (її здатності визнавати не лише свої, а й загальні інтереси) [8, с. 297]. Що ж стосується екзистенціалістів, то у них людина просто не може існувати, не присвячуючи чомусь (а як щодо “комусь”? – як у Б. Бертолуччі) життя. “Без заповідей, які зобов’язують нас жити в певний спосіб, наше життя стає повністю розпорядимим...Бо жити – означає мати певне заняття, виконувати якесь завдання, і в міру того як ми уникаємо присвячувати себе чомусь, ми спорожнюємо наше життя” [3, с. 100]. Але чи потрібною була жертва героя фільму Б. Бертолуччі?

Отже, у творчості Б. Бертолуччі відзначаються мотиви, що дають змогу вести мову про глибшу спорідненість його образів з ідеями екзистенціалізму порівняно з психоаналітичною філософією, зокрема головними предметами рефлексії драми “Останнє танго в Парижі” постають богопошищеність людини у світі, людські тривога, страх і смерть, проблема пошуку призначення, трактовані здебільшого в інтимному, камерному ключі.

1. Долгов К.М. *От Киркегора до Камю*. – М.: Искусство, 1990; 2. Марсель Г. *Homo Viator*. – К.: КМ Academia – Пульсари, 1999. 3. Ортега-і-Гассет Х. *Вибрані твори*. – К.: Основи, 1994. 4. Петрушенко В.Л., Петрушенко О.П., Скалецький М.П. та ін. *Релігієзнавство*. – Львів: Новий світ, 2000, 2004; 5. Плахов А. *Всега 33 звезды мировой кинорежиссуры*. – Винница: Аквилон, 1999; 6. Сартр Ж.-П. *Буття і Ніщо: Нарис феноменологічної онтології*. – К.: Основи, 2001; 7. Сартр Ж.-П. *Екзистенціалізм – это гуманизм // Сумерки богов*. – М.: Политиздат, 1990; 8. Соловьєв Э.Ю. *Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры*. – М.: Политиздат, 1991. 9. Татаркевич В. *История философии. Т. 3. Философия XIX ст. і новітня*. – Львів: Свічадо, 1999. 10. Хайдеггер М. *Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии*. – М., 1988. 11. Шемакин Я.Г. *История мировых религий*. – М.: РИПОЛ Классик, 2005.