

УДК 141.32:791.43

DOI <https://doi.org/10.32782/apfs.v043.2023.11>

А.-Л. В. Мафтії

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8106-2665>*аспірант кафедри філософії, соціології та політології
імені професора Валерія Григоровича Скотного
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка*

ФІЛОСОФІЯ МОВОЮ КІНО: ТВОРЧІСТЬ МІКЕЛАНЖЕЛО АНТОНІОНІ В КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЙ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

Постановка проблеми. Для ситуації у філософії кінця XX-початку XXI ст. характерне звернення до таких форм філософування, які виходять за межі вербальних академічних дискурсів, і найчастіше це відбувається при зверненні до мистецтва, яке постає у даному випадку і емпіричною базою для теоретичних міркувань, і засобом популяризації філософських ідей, і навіть евристичним простором, який надає філософським поняттям нового життя. Особливо плідною у цьому контексті є філософія екзистенціалізму, чиї ідеї продовжують впливати на кіномистецтво та літературу, збагачуючи ці жанри новими темами для роздумів. У свою чергу відбувається оновлення змісту і мови філософії, що сприяє поживленню інтересу до неї як з боку широких кіл читачів, так і з боку професійних дослідників із суміжних з нею галузей. Такі положення екзистенціальної філософії як особиста свобода та відповідальність за свої дії та вибір є позачасовими орієнтирами для людей, а тому в сучасному світі, де індивідуалізм та самореалізація грають важливу роль, ці концепції продовжують бути актуальними. Тетралогія відчуження та некоммунікабельності режисера Мікеланжело Антоніоні надає можливості розглянути проблеми повсякденного існування людини не у вимірі словесної розповіді, а через входження у створений майстром художній світ, в якому ці питання подані з нюансованою понятійністю і емоційною образністю. Його фільми досліджують почуття самотності та відчуження, що перегукуються з екзистенціальною темою безпорадності перед абсурдом буття, яку досліджував А. Камю, але спосіб подачі у нього інший – не дискурсивне розгортання екзистенційної проблематики, а введення глядача у специфічний світ, створений чуттями і думкою режисера.

Метою статті є аналіз циклу фільмів 60-х років (тетралогія відчуження) Мікеланжело Антоніоні з позиції впливу на його творчість ключових ідей екзистенціалізму, таких як самотність, відчуження, свобода вибору, абсурдність буття тощо, а також дослідження унікального стилю зйомки Антоніоні, нестандартного підходу до оповіді та

сюжетної структури, що дозволяє режисеру візуалізувати категорії екзистенціалізму, а глядачеві – зануритися в психологічний стан персонажів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість М. Антоніоні цікавить філософів, соціологів та кінокритиків і в 20-ті роки XXI століття, адже в його фільмах досліджується внутрішній світ людини та підіймаються такі екзистенційні теми як самотність, абсурдність, криза міжособистісних стосунків тощо. В першу чергу сучасні дослідники звертаються до творчості Антоніоні у контексті інноваційного змісту європейського кіно 60–70-х років XX століття [14, с. 140; 12]. При цьому підкреслюється, що європейські режисери експериментували з формою, структурою, монтажем та оповіддю фільмів, створюючи унікальні «кінематографічні трактати». Фільми цього періоду є складними та багатограними, адже вони рефлексують не лише щодо політичних чи соціальних змін в суспільстві, а і щодо світу свідомості. Отже кіно Антоніоні поруч з такими режисерами як Інґмар Бергман, Федеріко Фелліні та режисерів «Нової хвилі» асоціюється з тематичними та естетичними інноваціями [12]. Загальна атмосфера його фільмів опізнається як декаданс, який варіює від гедоністичного розчинення до відчуження та депресії [14, с. 145]. Дослідники зазначають, що Антоніоні зумів репрезентувати екзистенційний досвід літератури та філософії в кінематографі і герої його фільмів візуально засвідчують такі стани як тривожність, самотність, відчуження, недовіру до світу, неможливість відвертої комунікації та близькості між людьми, особливо між чоловіком і жінкою як деяким цілим – парою [13; 14, с. 139]. Особлива увага приділяється винайденню Антоніоні власної кіномови, що він робить, використовуючи простір як спосіб говоріння про людські почуття – і тоді «актором» стає саме простір, а дія розгортається як «пейзажна драма» [9].

Деяко інший спосіб звернення до творчості Антоніоні пов'язаний з аналітикою його кінематографічної техніки, при цьому підкреслюється інноваційність звукового ландшафту Антоніоні,

який використовував саундтрек у всій його складності, значно зменшивши присутність реальної музики на користь синтетичних звуків та шумів: він проводив різницю між тим, що він називав «поетичним шумом», який «створений спеціально художником», і «невимовними звуками», що виходять із природного звукового ландшафту [8].

Кіно Антоніоні, починаючи з «Пригоди» (1960) і далі, або хвалять, або критикують за звернення до формалізму та розривання оповіді на частини, але його рідко розглядають як політичне, концентруючи увагу на психологічних та екзистенційних мотивах. Кинувши виклик такому підходу, С. Маслон [12] розкриває політичні аспекти художніх фільмів Антоніоні 1960-х та 1970-х років. Він говорить про особливість кіномови Антоніоні, яка робить можливими визнання знецінення звичних моральних і політичних структур і припускаючи бажання виходу у інший тип стосунків зі світом. Переживаючи самотність, персонажі Антоніоні потребують Іншого, аби доповнювати один одного і розвиватися в парі, адже лише так людина може відчутти цілісність, навіть якщо перебування в парі або серед групи людей позбавляє її індивідуальності. Герої фільмів Антоніоні, перебуваючи в такій ірраціональній ситуації, прагнуть возз'єднання з Іншим та переживають самотність у цих стосунках, тому в роботах Антоніоні бінарні пари, такі як колектив/самотність, старий/новий, чоловіче/жіноче перебувають одночасно в стані опозиції і залежності [10; 13; 12]. З позиції сучасного глядача в фільмах Антоніоні 60-х – 70-х років деякі дослідники вбачають «девальвацію патріархальних сюжетів», результатом такого прочитування є аналіз фільмів Антоніоні в контексті сучасних проблем гендеру, сексуальності, раси, колоніалізму та постколоніалізму.

Виклад основного матеріалу. «Поет відчуження та некоммунікбельності» Мікеланжело Антоніоні створив тонкий за психологізмом і неймовірний за своєю красою цикл фільмів під назвою «тетралогія відчуження». В усіх чотирьох фільмах, які є подібними за настроєм та емоційним впливом на глядача, Антоніоні зображає відчуження людини від інших людей та від суспільства, неможливість знайти мову навіть між закоханими людьми, внутрішню пустоту, яка охоплює людей та їхню потребу приховувати себе справжніх, аби не відкривати свою душу іншому. Діалоги між головними героями часто видаються штучними, «сценарними», вони позбавлені природності та щирості. А. Бурій звертає увагу на те, що «...тема людської некоммунікбельності переводиться режисером на рівень якоїсь всезагальної ілюзорності усіх стосунків між людьми...» [1, с. 82]. У його кінематографічній творчості виразно відчутний вплив екзистенціалізму, що

обумовило розробку таких філософських ідей як свобода вибору, абсурдність життя і сенс існування, через що стала можливою візуалізація невидимих філософських та психологічних аспектів людського життя.

Філософія екзистенціалізму оформлюється на переломі XX століття як відповідь на соціальні зміни, спричинені двома світовими війнами, революціями, утвердженням тоталітарного режиму як пануючого не лише над долями країн, але і кожної людини по окремоті. Вплив цих подій, які принесли масову руйнацію, страждання та втрату віри в людську здатність до прогресу та морального розвитку, стали поштовхом до формування нової філософської парадигми, яка протиставляється класичній традиції Нового часу. На зміну вірі в раціональне, яка була основою європейської філософії, приходить розуміння того, що людиною керують ірраціональні начала. Індивід, позбавлений відчуття приналежності до суспільства, а отже і до традицій, які культивувалися європейською культурою, переживає відчуття закинутості, відсутності орієнтирів щодо майбутнього, самотності та відчуженості.

Французький екзистенціалізм виникає як своєрідне філософське осмислення досвіду війни та досвіду абсурду і самотності у світі, які виникають в ході цієї війни. Суспільство, внаслідок драматичних подій 30–40-х років та повоєнного періоду, усвідомлює відсутність об'єктивних смислоутворювальних орієнтирів у світі, а тому звертається до питань сенсу життя та свободи людини. На думку французьких екзистенціалістів, світ позбавлений сенсу та мети, тому, розуміючи абсурдність людського існування, індивід вимушений сам створювати сенс та цінності свого життя. Показовими є ідеї Альбера Камю, який, розвиваючи концепцію абсурду, вважав, що людське прагнення віднайти сенс у житті стикається з абсурдністю світу та розумінням того, що людське життя не має сенсу. В 40-х роках XX століття виходить його праця «Міф про Сізіфа», в якій він формулює концепцію абсурду, згідно якої світ позбавлений сенсу та цінностей, а людське життя є боротьбою з абсурдним існуванням [6]. Абсурд є конфліктом між прагненням людини віднайти сенс в житті і безглуздістю самого життя. Життя людей є подібним до нескінченного повторення своїх дій персонажа грецької міфології Сізіфа, який, в якості покарання богами, змушений був штовхати вгору камінь, який щоразу скочувався вниз, як тільки торкався вершини. Цей міф символізує нескінченне та безглузде зусилля людини у боротьбі з абсурдом, адже людство так само, як і Сізіф, виконує одноманітні та безглузді дії, в надії побороти безглуздість існування, але ні Сізіфові, ні людям цього не вдається.

Камю цікавить питання, чи варто жити абсурдне життя, знаючи наперед, що воно не має сенсу, чи краще добровільно піти з життя, вчинивши самогубство, тим самим звершити акт волі проти абсурду. Таким чином, він ставить питання: чи варте життя того, аби бути прожитим; чи самогубство є результатом абсурду? Камю відповідає негативно. Але тіло людини чинить опір, воно не хоче йти в небуття, «звичка жити передувє набутій звичці мислити», тому людина повинна боротися. Людина, не зважаючи на абсурд, вимушена створювати власні цінності, заради яких варто жити, не погоджуватися з даністю світу. Єдиним способом боротьби з абсурдом є бунт, в бунті людина знаходить свободу, за допомогою бунту вона може проявляти незгоду. Отже, світ в своїй суті є абсурдним, але людина не може ховатися за вигаданими смислами чи релігійними поясненнями, навпаки, вона повинна боротися з абсурдом. Людина, подібно до Сізіфа, розуміючи абсурдність світу, повстає проти нього: «Презирство по відношенню до абсурду є вища мужність людини у абсурді» [7, с. 75].

Усвідомлюючи абсурдність свого існування, людина розуміє, що вона є самотньою, адже зв'язки, які об'єднували б її з суспільством, є примарними і не потрібними. Життя позбавлене наявно виразного сенсу, а тому людина змушена створювати власні смисли і цінності. Стикаючись з абсурдністю світу, де немає об'єктивних цінностей чи нав'язаних сенсів, людина лишається сам-на-сам з боротьбою за сенс. Самотність виникає через необхідність приймати власні рішення і нести відповідальність за свої дії і свій вибір. В цьому контексті самотність є невід'ємною частиною існування.

Самотність особистості у соціумі може також бути результатом відчуження. Поняття відчуження широко відомо завдяки Марксовій концепції відчуження праці, згідно якої відчуження людини від людини є наслідком того, що людина є відчужена від продукту своєї праці, від своєї життєдіяльності, від своєї родової сутності. В ситуації відчуження людина, за Марксом, втрачаючи свою родову сутність, втрачає і особистісні риси. На думку Маркса, подолати відчуження неможливо, адже воно є однією із форм суспільних відносин. Свідомо не заглиблюючись в філософію марксизму, хочу зауважити, що поняття відчуження перейшло в епоху постмодерну, але дещо змінило своє значення. Так для постмодерну стан відчуження став культурною нормою, адже він є результатом краху традицій та кризи мови, таким чином, соціально-економічний аспект відчуження був переведений в аспект комунікативно-соціальний. Філософ та психолог Віктор Франкл [5] приходить до дещо подібного умовиводу, що і Камю, вважаючи, що людина сама

повинна створювати для себе смисли, які будуть наповнювати її життя, і, таким чином, людина зможе подолати відчуження (або абсурд – за Камю).

Мікеланжело Антоніоні вводить екзистенційну проблематику у структуру своїх фільмів, перетворюючи їх на візуально розгорнуті філософські тексти, у яких досліджуються теми свободи вибору, тривоги, дисгармонії зі світом і занепокоєння людини перед абсурдністю життя, формуючи образи героїв, які відчують себе загубленими та ізольованими в сучасному світі. Так, в фільмі «Пригода» нездатність до комунікабельності стає причиною відчуження та байдужості всіх персонажів. Цей фільм починається як детектив: молода пара Сандро та Анна разом з подругою Анни Клаудією припливають на Еолійські острови на відпочинок. Анна зникає, її марно шукають учасники групи спільної подорожі, поліція та подруга Анни Клаудія. Детективна історія повільно переростає в любовну: під час пошуків Анни Сандро та Клаудія відчують симпатію один до одного. Напруження від детективної лінії поступово зникає, адже і самі Сандро та Клаудія втрачають зацікавленість в пошуках Анни, ця сюжетна лінія губиться серед інших подій, так, ніби зникнення Анни є лише один з епізодів їхнього калейдоскопу життя. Антоніоні показує, як лише за декілька днів життя Сандро та Клаудії кардинально змінюється, але вони втрачають інтерес до пошуків та навіть один до одного («Невже потрібно лише три дні для того, аби все забулося?» – питає Клаудія в Сандро. «Іноді навіть менше» – відповідає Сандро). Оманливість існуючого підкреслена неспівпадінням назви фільму і розгортання сюжету: назва та початок фільму можуть натякати на «пригоду», тобто пошук зниклої Анни, але в пригоду потрапляє глядач, який чіпляється за сюжетні лінії в бажанні розкрити заплутаний клубок зникнення Анни та доведення до логічного завершення стосунків Сандро та Клаудії, та, насправді, загрузає в тягучому та густому відчутті безцільного життя героїв, їх байдужості та відчуженості.

Антоніоні творив в період, коли в літературі був популярний антироман (наприклад, твори Хуліо Кортасара, Жана-Поля Сартра чи Алена Роб-Гріє), що, однозначно, мало вплив на його творчість. Особливістю цього відгалуження модерністського роману є те, що детективний сюжет, кримінальні повороти, любовні трикутники не є ґрунтом для сюжетної оповіді, вони можуть загубитися серед інших подій, привести в нікуди. З фільму «Пригода» починається осмислення Антоніоні теми кризи людства як такого, пустоти та безвиході людського життя. Антоніоні не зупиняється на кризі людства в післявоєнний період, що було важливим саме для італійського неореалізму, його пошуки є універсальними для будь-якого періоду та суспільства.

Тему самотності Антоніоні продовжує в наступному фільмі «Ніч» (1961), виводячи її на рівень неможливості комунікації навіть між подружньою парою. Події цього фільму відбуваються протягом доби і крутяться навколо письменника Джованні Понтано та його дружини Лідії. Будучи багато років в шлюбі, вони почувають себе відчуженими один від одного. Джованні дозволяє собі фліртувати з іншими, а вона, ніби снігова королева, холодно та стримано реагує на це. Лише двічі глядач (лише глядач) бачить, як крізь холодність Лідії проступають справжні емоції: коли вона розуміє, що Томмазо, їхній спільний з Джованні друг і її колишній чоловік, помирає і коли вона остаточно отримує звістку про його смерть. В обох цих сценах вона одна. І самотня. Почуття болю від наближення смерті близької людини на якийсь час проривається крізь задушливу стриманість, її маска спадає, перш ніж вона встигає опанувати себе і свої душевні пристрасті. Героїня Жанни Моро прагне заповнити внутрішню пустоту кимось іншим, аби сховатися від самотності, тому вона весь час пригадує, як їй було добре з Томмазо і як він її любив. Самотність є частиною загального настрою фільму і вона слугує символом розриву у відносинах і емоційної замкнутості персонажів.

Життя Лідії, як і життя її чоловіка Джованні і тих багатих і красивих людей їхнього соціального кола, сповнене порожнечі та байдужості. Їх розмірений і розкішний спосіб життя втомлює, затагуючи в гущу нудьги та виснаження. Незадовго до смерті, лежачи в лікарняній палаті та страждаючи від болю, Томмазо вимовляє фразу, яка, як на мене, передає прихований, але влучний сенс їхнього життя: «Під впливом морфія все набуває значущості». Життя цих людей наповнюється значимістю лише незадовго до смерті, а до цього воно – порожня нудьга.

Тої ночі Лідія переосмислює своє життя, розуміє, що більше не любить чоловіка, що їхнє спільне життя стало звичкою, але ці думки залишаться в ночі, бо зранку вона знову надягне маску і гратиме роль дружини письменника Джованні Понтано, холодної королеви, величної красуні. Герої фільму «Ніч» не бунтують і не противляться абсурду, вони приймають правила безґрунтового і байдужого існування. Вони не намагаються створити сенс в світі, який позбавлений сенсу, навпаки, вони є трансляторами цієї пустоти і туги.

На відміну від Лідії, героїні фільмів «Затемнення» та «Червона пустеля», вибирають самотність, протиставляючи себе байдужому світу людей. Наприклад, героїня «Червоної пустелі» Джуліана відчуває пустоту, страх та душевний неспокій, нестабільність, яка межує з легкою надривною чи істеричністю. Вразливість Джуліани Антоніоні візуально протиставляє індустріальному доквіллю, великим клубам диму, які

виходять з труб і заповнюють повітря. Цікаво, що величезні клуби диму нафтопереробного заводу можна тлумачити як метафору на світ, не придатний для життя, що може бути наслідком неконтрольованого промислового виробництва (деякі кінознавці вважають, що Антоніоні одним із перших режисерів підняв тему важливості збереження екології) [11].

Джуліана – чутлива та ніжна, не може знайти підтримки чи розуміння від чоловіка, тому захоується в ділового партнера чоловіка Коррадо, який, як їй здається, зможе зрозуміти її. Звичайно, їхня історія, як історія Клаудії та Сандро з «Пригоди» чи Вітторії та П'єтро з «Затемнення» завершиться нічим. Джуліана дуже ніжна та ранима, її спогади про дитинство наповнені якимись містичними переживаннями про таємничі звуки природи і про гармонійність реального і міфу в світі. Її складні, химерні відповіді на прості питання сина відкривають завісу її чутливого внутрішнього світу. Джуліана гостро відчуває реальність «в якій таїться щось страшне», але чи то після аварії, чи то по своїй душевній організації, вона надривно та істерично переживає будь-які зміни. Зрештою, Джуліана розуміє, що «їй добре лише самій», вона не в змозі подолати відчуження. В фільмі «Червона пустеля» Антоніоні, порівняно з іншими фільмами тетралогії, зображає найбільш темні та безвихідні стани людської душі. Жіночі персонажі в тетралогії відчуження шукають любовних чи дружніх стосунків з чоловіками, але, знаходячи їх, відчувають самотність та відчуження. Часто така невпевненість в стосунках є результатом ненадійності чоловічих персонажів (зрада Сандро в «Пригоді», холодність Джованні в «Ночі» та непроникливість Коррадо в «Червоній пустелі») [13].

Проблема некоммунікабельності як неможливості бути почутим та зрозумілим розкривається і у фільмі «Затемнення». Так в сцені, де Вітторія, яка щойно розійшлася з нареченим, хоче поговорити з мамою, а та ніби не хоче її чути, некоммунікабельність виступає буквально: неможливість поговорити з найближчою людиною утворює пустоту всередині та якусь неприкаяність та незавершеність в її подальших словах та поведінці. З іншого боку, некоммунікабельність присутня і в спілкуванні між Вітторією і її новим знайомим П'єро, адже він, як деяке раціональне начало, не може зрозуміти і утримати ірраціональну і незрозумілу Вітторію. Вона манить його так само, як і він її, але некоммунікація в їхніх стосунках є нездоланною. Стосунки між ними є, за висловленням Д. Золоевої «абсурдним конфліктом Камю – сутичкою раціональності і хаосу» [4, с. 150]. А. Бурий зазначає, що персонажі в фільмах Антоніоні переживають світовий біль, який є одним з екзистенціалів людського буття

[3, с. 30], тоді як некоммунікбельність унеможливорює близькість між людьми, просочуючись в усі сфери людського спілкування [2, с. 18].

В «тетралогії відчуження» Антоніоні переплітається виразно підкреслений реалізм (зображення звичайних життєвих ситуацій на екрані) та модернізм режисера (революційність в формі та зображенні у ігровому кіно), які не протиставляються один одному, а оформлюють спільний простір для екранної реальності, чим створюється можливість входження у стан специфічної рефлексії – не проговореної вербально, але як життєвого переживання, що розширює безпосередній буденний досвід, «запускаючи» інтелектуальну роботу глядача. Режисер відмовлявся від прийнятого класичного стилю оповіді, він винаходить власну кіномову – «мову без слів», якою він говорить про ті складові повсякденної реальності, що стосуються не стільки зовнішньої події, скільки душевно-духовного стану людини.

Висновки. Екзистенціалізм є найбільш особистісно орієнтованою філософською течією, а власне екзистенція постає основою людської особистості, вміщуючи широкий спектр людських почуттів, таких як страх, жах, нудьга, відчуження тощо. Антоніоні в циклі фільмів 60-х років, під умовною назвою тетралогія відчуження, досліджує ці почуття в кінематографічній площині. Можна сказати, що тетралогія Антоніоні постає не лише візуалізацією розмислів філософів-екзистенціалістів про відчуження, закинутість людини в світ, самотність, тривожність та пошук свого «Я», але формує власний самостійний напрям життєвого пошуку – «кінематографічну рефлексію». Для сучасного мистецтва, в тому числі, кіномистецтва, здобутки філософії створюють ідейний фундамент для розгортання рефлексивних міркувань.

Література

1. Бурий А. Екзистенційна комунікація як об'єкт кінематографічної рефлексії. *Людознавчі студії: збірник наукових праць*. Дрогобич : Філософія, 2013. С. 73–90.
2. Бурий А. Спів-буття як предмет кінематографічної рефлексії. *Наукові записки*. Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2013. С. 13–20.
3. Бурий А. Страх і ніщо як предмет кінорефлексій. *Збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2012. Вип. 1. С. 28–35.
4. Золосєва Д. Естетика абсурду як частина екзистенціального кіносвіту Мікеланджело Антоніоні. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого*. Київ, 2013. Вип. 13. С. 147–153.
5. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі. Харків, 2022. 160 с.
6. Камю А. Міф про Сізіфа. Бунтівна людина. Харків, 2022. 448 с.
7. Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології : навч. посіб. 2-ге вид., переробл. та допов. Київ : КНТ, 2017. 371 с.
8. Calabretto R. The Soundscape in Michelangelo Antonioni's Cinema. *The New Soundtrack*. 2018. №8. URL: <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/sound.2018.0113> (дата звернення: 15.09.2023)
9. Di Méo G. Space as an Actor and "Landscape Drama": Michelangelo Antonioni's Cinema. *Annales de géographie*. 2014. Pp. 605–625. URL: https://www.cairn-int.info/article-E_AG_695_0605--space-as-an-actor-and-landscape.htm (дата звернення: 9.08.2023)
10. Elder R. Bruce. Antonioni's Tragic Vision. *Canadian Journal of Film Studies*. 1991. Pp. 1–34. URL: <https://www.utpjournalspress.translate.goog/doi/abs/10.3138/cjfs.1> (дата звернення: 10.08.2023)
11. Ford H. Hard Clarity, Vaporous Ambiguity: The Fusion of Realism and Modernism in Antonioni's early 1960s Films. *Senses of Cinema*. 2015. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2015/feature-articles/hard-clarity-vaporous-ambiguity-the-fusion-of-realism-and-modernism-in-antonionis-early-1960s-films-1/> (дата звернення: 9.08.2023)
12. Maslon S. Secret Violences. *The Political Cinema of Michelangelo Antonioni 1960–75*. Bloomsbury Academic. 2023. 194 p.
13. Rushton R. Michelangelo Antonioni. Learning how to love. *Modern European cinema and love*. Manchester University Press. 2023. URL: <https://www.manchesterhive.com/display/9781526149442/9781526149442.00012.xml> DOI: <https://doi.org/10.7765/9781526149442.00012> (дата звернення: 15.08.2023)
14. Willis J. Michelangelo Antonioni's Early "Trilogy of Decadence": *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962). *Decadence in Literature and Intellectual Debate since 1945*: book chapter, 2014. Pp. 133–152. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137431028_7

Анотація

Мафтії А.-Л. В. Філософія мовою кіно: творчість Мікеланджело Антоніоні в контексті візуалізації категорій екзистенціалізму. – Стаття.

У статті здійснено звернення до таких форм філософування, які виходять за межі вербальних академічних дискурсів, що відбувається при зверненні до мистецтва, яке постає у даному випадку і емпіричною базою для теоретичних міркувань, і засобом популяризації філософських ідей, і навіть евристичним простором, який надає філософським поняттям нового життя. Особливо плідною у цьому контексті є філософія екзистенціалізму, чиї ідеї продовжують впливати на кіномистецтво та літературу, збагачуючи ці жанри новими темами для роздумів. У свою чергу відбувається оновлення змісту і мови філософії, що сприяє поживленню інтересу до неї як з боку широких кіл читачів, так і з боку професійних дослідників із суміжних з нею галузей. Такі положення екзистенціальної філософії як особиста свобода та відповідальність за свої дії та вибір є позачасовими орієнтирами для людей, а тому в сучасному світі, де індивідуалізм та самореалізація грають важливу роль, ці концепції продовжують бути актуальними. Тетралогія відчуження та некоммунікбельності режисера Мікеланджело Антоніоні надає

можливості розглянути проблеми повсякденного існування людини не у вимірі словесної розповіді, а через входження у створений майстром художній світ, в якому ці питання подані з нюансованою понятійністю і емоційною образністю. Його фільми досліджують почуття самотності та відчуження, що перегукується з екзистенціальною темою безпорадності перед абсурдом буття, яку досліджував Альбер Камю, але спосіб подачі у нього інший – не дискурсивне розгортання екзистенційної проблематики, а введення глядача у специфічний світ, створений чуттями і думкою режисера. Для рефлексивно-теоретичного дослідження звично задіювати концептуально-пояснювальні засоби, організовані як вербальний дискурс, кіно Антоніоні у цьому контексті виходить за межі «просто кіно», у ньому оформлюється специфічний простір екранної реальності, чим створюється можливість входження у стан специфічної рефлексії – не проговореної вербально, але як життєвого переживання, що розширює безпосередній буденний досвід, «запускаючи» інтелектуальну роботу глядача. Режисер відмовляється від прийнятого класичного стилю оповіді, він винаходить власну кіномову – «мову без слів», якою він говорить про ті складові повсякденної реальності, що стосуються не стільки зовнішньої події, скільки душевно-духовного стану людини. Для сучасної філософії особливо значущий досвід мистецтва, який надає засади для розгортання рефлексивних міркувань.

Ключові слова: філософія кіно, візуалізація, екзистенціалізм, свобода, відчуження.

Summary

Maftii A.-L. V. Philosophy in the language of cinema: Michelangelo Antonioni's work in the context of visualizing the categories of existentialism. – Article.

The article addresses the forms of philosophizing that go beyond verbal academic discourses, which occurs when we turn to art, which in this case is an empirical basis for theoretical reasoning, a means of popularizing philosophical ideas, and even a heuristic space that gives philosophical concepts new life. The philosophy of

existentialism is particularly fruitful in this context, as its ideas continue to influence film and literature, enriching these genres with new topics for reflection. In turn, the content and language of philosophy are being renewed, which contributes to the revival of interest in it both on the part of the general public and professional researchers in related fields. Such provisions of existential philosophy as personal freedom and responsibility for one's actions and choices are timeless guidelines for people, and therefore these concepts continue to be relevant in the modern world, where individualism and self-realization play an important role. Michelangelo Antonioni's tetralogy of alienation and incommunicability provides an opportunity to consider the problems of everyday human existence not in the dimension of a verbal narrative, but through entering the artistic world created by the master, in which these issues are presented with nuanced conceptualization and emotional imagery. His films explore the feeling of loneliness and alienation, which echoes the existential theme of helplessness in the face of the absurdity of existence, explored by Albert Camus, but his method of presentation is different – not a discursive unfolding of existential issues, but the introduction of the viewer into a specific world created by the director's senses and thoughts. For a reflexive theoretical study, it is usual to use conceptual and conceptual tools organized as a verbal discourse; Antonioni's cinema in this context goes beyond «just cinema» and creates a specific space of screen reality, which creates the possibility of entering a state of specific reflection – not verbalized, but as a life experience that expands the immediate everyday experience, «triggering» the viewer's intellectual work. The director rejects the conventional classical narrative style and invents his own film language, a «language without words» in which he speaks about those components of everyday reality that relate not so much to external events as to the mental and spiritual state of a person. For contemporary philosophy, the experience of art is especially significant, as it provides the basis for the development of reflective reasoning.

Key words: film philosophy, visualization, existentialism, freedom, alienation.