



ВЛИЯНИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА НА КИНЕМАТОГРАФ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

Аян Сыдыманов¹, Айбарша Божеева¹

¹Университет «Туран» (Алматы, Казахстан)

Аннотация. В статье представлен анализ влияния философского направления экзистенциализм на кинематограф двадцатого века. Фильмы того периода поднимали темы абсурда, свободы, тревоги и смерти, характерные для экзистенциализма. Фокус внимания в статье сосредоточен на новых решениях в киноязыке в контексте экзистенциальной философии. Цель исследования заключается в выявлении связей между философским направлением экзистенциализма и искусством кинематографии. Человеческое существование и проблема выбора в безразличном и бессмысленном мире на примере авторских фильмов режиссеров двадцатого века (Бергман, Тарковский, Годар, Трюффо, Тарантино и др.) так или иначе основывается на трудах Ж.-П. Сартра и других философов-экзистенциалистов (М. Хайдеггер, С. Кьеркегор). Методика исследования включает исследование фильмов авторского кинематографа двадцатого века в контексте экзистенциальной теории. Применен сравнительный анализ тем и мотивов поступков персонажей кинокартин с соответствующей философской теорией. В результате проведенного исследования авторы выявили несомненное влияние экзистенциализма на кинематограф двадцатого века. В статье приводятся примеры таких фильмов, как «Седьмая печать», «Солярис», «Матрица» и другие, где были обнаружены отражения экзистенциальных тем и мотивов. Авторы подчеркивают важность проделанной работы для понимания роли философии экзистенциализма в формировании кинематографического языка. Исследование также открывает возможности для более глубокого изучения проявлений человеческой души на экране. Новизна данной работы заключается в оригинальном подходе к анализу влияния теории экзистенциализма на авторский кинематограф, а также в использовании широкого диапазона фильмов, созданных в период с 1945 по 2000 годы. На основе тщательного изучения ключевых фильмов того периода, в статье показано, как эти произведения отображали фундаментальные экзистенциальные темы свободы, выбора и ответственности, и как они помогли сформировать общественное восприятие этих идей.

Ключевые слова: экзистенциализм, свобода, выбор, ответственность, французская новая волна.

Для цитирования: Сыдыманов, Аян и Айбарша Божеева. «Влияние экзистенциализма на кинематограф двадцатого века». Central Asian Journal of Art Studies, т. 8, № 2, 2023, с. 129-144, DOI: 10.47940/cajas.v9i2.688.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Философия экзистенциализма оказала значительное влияние на кинематограф, особенно во второй половине 20-го века. Картина мира становилась более свободной, возникла необходимость в свежем взгляде на реальность, и режиссеры искали все более интересные инструменты и возможности для самовыражения. Согласно Жан-Поль Сартру, следует различать две разновидности экзистенциализма: христианский и атеистический. Сартр утверждал: «Это не значит, что мы верим в существование бога, — просто суть дела не в том, существует ли бог. Человек должен обрести себя и убедиться, что ничто не может его спасти от себя самого, даже достоверное доказательство существования бога. В этом смысле экзистенциализм — это оптимизм, учение о действии» (344). К атеистическому экзистенциализму, по мнению Сартра, относятся такие авторы как Мартин Хайдеггер и французские экзистенциалисты, в том числе сам Сартр. Центральным соображением хайдеггерианского мышления является бытие (Мосели 368). В то же время общим для христианского и атеистического экзистенциализма является убеждение, «... что существование предшествует сущности, или, если хотите, что нужно исходить из субъекта» (Сартр 321). В данной статье рассматривается, в основном, атеистический экзистенциализм в авторском кинематографе двадцатого века.

Искусство — это именно то поле, где проводятся эксперименты по свободе мысли и по свободе выражению своего мировосприятия. Многие фильмы, относящиеся к авторскому кинематографу двадцатого века — например, «Земляничная поляна» Ингмара Бергмана или «Солярис»

Андрея Тарковского, исследовали темы свободы выбора и уникальности бытия человека, используя символизм и яркие, заставляющие задуматься образы. Французская новая волна ломала все барьеры и устои кино: Жан-Люк Годар экспериментировал с монтажом в кинокартине «На последнем дыхании», а Франсуа Трюффо создавал свою собственную вселенную в фильмах «Четыреста ударов», «Жюль и Джим», «Украденные поцелуи» и так далее. В этих фильмах изображаются персонажи, борющиеся за свое место в мире, задумавшиеся над смыслом своего существования, не находящие понимания в окружающей среде. Кроме того, многие фильмы этого периода, которые не являются явно экзистенциальными по своей природе, такие как «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Копполы и «Касабланка» Майкла Кертиса, также затрагивают схожие темы и могут быть интерпретированы через экзистенциалистскую призму. Полноценного пика и дальнейшую трансформацию экзистенциальные темы достигли в конце 20-го века с рассветом постмодерна в таких работах, как «Криминальное чтиво» Квентина Тарантино и «Матрица» братьев Вачовски. В статье рассмотрены некоторые наиболее значимые авторские фильмы европейских и американских режиссеров и представлены результаты по определению паттернов киноязыка с целью выявления влияния экзистенциализма на кинематограф 20-го века.

Методы

Для данной статьи, использованы разнообразные подходы и методы исследования, которые позволяют рассмотреть данную тему с разных сторон и получить объективную картину. Были применены историко-культурный, биографический и аксиологический

подходы. Методы, использованные для изучения данной темы — это методы анализа кинематографических произведений, основанные на подробном изучении фильмов и выявлении в них тех или иных экзистенциальных мотивов и тематик: анализ художественного процесса, семиотический и герменевтический методы исследования. Так, историко-культурный подход и анализ художественного процесса позволяют проследить влияние философии экзистенциализма на кинематограф европейских стран двадцатого века, а биографический и аксиологический подходы выявляют художественные особенности киноязыка великих режиссеров. Таким образом, проведенное исследование становится непосредственным источником информации о мотивах, идеях и концепциях, которые были задуманы и воплощены в кинематографических произведениях. Совокупность методов исследования, примененных для анализа кинематографических произведений 20-го века также позволяет изучить художественный стиль, технику съемок, визуальные и метафорические приемы, используемые режиссерами для передачи экзистенциальных идей, таких как свобода, ответственность и выбор, помогает оценить эффективность режиссерских решений в воплощении идей, а также выявить взаимосвязь между художественным стилем и философскими идеями. Также авторами статьи был проведен анализ сценариев и диалогов в фильмах, что позволяет выявить конкретные экзистенциальные идеи, которые отображены в фильмах. Анализ операторской работы и использованной кинематографической техники выявляет технические приемы, которые были использованы для создания атмосферы, соответствующей экзистенциалистской направленности фильмов. Литературный анализ теоретических работ, статей кинематографистов и кинокритиков,

интервью и автобиографических текстов режиссеров стали дополнительным материалом для данной статьи. Фундаментом теоретической базы статьи послужили труды следующих авторов: Жан-Поль Сартр: «Бытие и ничто» и «Экзистенциализм — это гуманизм»; Томас Эльзессер и Мальте Хагенер «Теория кино. Глаз, эмоции, тело»; Михаил Бахтин «Эстетика словесного творчества»; Николай Изволов «Феномен кино. История и теория»; Иосиф Хейфиц «О кино»; Юрий Лотман «Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история». Также был проведен анализ работ Серена Обье Кьеркегора. Определение Кьеркегором экзистенциальных стадий жизни, пожалуй, является его самым заметным вкладом в философию. Они проявляются в трех основных формах: эстетической, этической и религиозной сферах. «Используя множество псевдонимов, Кьеркегор описывает эстетическое и этическое в «Или-или», в то время как религиозная сфера и две ее подкатегории, религиозность А и В, конкретизированы в таких произведениях, как «Страх и трепет» и «Смертельная болезнь», среди прочих» (Закари 111). Один из главных плюсов метода литературного анализа заключается в том, что он позволяет исследователю более глубоко понять теоретические основы экзистенциализма и их связь с кинематографом, что является важным для получения качественных результатов исследования. Также метод литературного анализа не требует прямого доступа к фильмам, что может быть важным фактором в том случае, если фильмы недоступны для просмотра.

Дискуссия

20-й век, особенно вторая половина, считается наиболее подходящим периодом для изучения влияния философского течения экзистенциализм

на кинематограф, так как именно в это время экзистенциальные идеи и темы были широко исследованы и выражены в кино. Это было связано с рядом факторов, включая культурные и политические потрясения того времени, а также расцвет художественных изысканий, направленных, в первую очередь, на коллизии индивидуальной свободы и личной ответственности. Согласно Декарту, «Герой становится героем, избранным, самим собой в лучшем своем воплощении, когда начинает «...стремиться всегда побеждать скорее самого себя, чем судьбу, и менять скорее свои желания, чем порядок мира, и вообще приучать себя к мысли, что нет ничего такого, что было бы целиком в нашей власти, кроме наших мыслей...» (277). Сартр вводит в теорию экзистенциализма понятие «другой», в противоположность философии как Декарта, так и Канта с его «я мыслю, следовательно, я существую»: «... человек, постигающий себя через «я мыслю», непосредственно обнаруживает вместе с тем и всех других, и притом — как условие своего собственного существования. Он отдаёт себе отчёт в том, что не может быть каким-нибудь (в том смысле, в каком про человека говорят, что он остроумен, зол или ревнив), если только другие не признают его таковым. Чтобы получить какую-либо истину о себе, я должен пройти через другого. Другой необходим для моего существования, так же, впрочем, как и для моего самопознания. При этих условиях обнаружение моего внутреннего мира открывает мне в то же время и другого, как стоящую передо мной свободу, которая мыслит и желает «за» или «против» меня. Таким образом, открывается целый мир, который мы называем интересубъективностью. В этом мире человек и решает, чем является он, и чем являются другие» (336). Как пишет автор в научной работе «К теории кинематографических

миров» — «Я предполагаю, что есть два способа теоретизировать миры кино в этом расширенном смысле и решать эти проблемы. Во-первых, миры фильма можно рассматривать с внешней точки зрения как перцептивные и символические объекты, поддающиеся анализу как таковые, с акцентом на трансформационный характер их представления. Во-вторых, их можно рассматривать «изнутри» как длительные и аффективные переживания, которые принципиально несводимы друг к другу, с акцентом на иммерсивный (и интуитивно понятный) характер их выражения.» (Яковоне 86). Так, интересубъективностью для Нео («Матрица») становится реальность, в которой существуют Морфиус и Смит, а для На'Ви («Аватар») - Пандора и ее жители. Характерна трансформация главных персонажей таких фильмов как «Матрица» и «Аватар», чья эволюция заключается в том, что сущность предшествует существованию, как изготовление ножа для определенных целей предшествует самому реальному ножу, невзирая на присутствие или отсутствие бога: «...понятие «человек» в божественном разуме аналогично понятию «нож» в разуме ремесленника. И бог творит человека, сообразуясь с техникой и замыслом, точно так же, как ремесленник изготавливает нож в соответствии с его определением и техникой производства. Так же и индивид реализует какое-то понятие, содержащееся в божественном разуме» (Сартр 322). В фильме «Матрица» мелкий клерк Томас Андерсон становится предводителем восстания по имени Нео, а в фильме «Аватар» бывший морской пехотинец, а в настоящем инвалид-колясочник Джейк Салли обретает себя настоящего в аватаре — трехметровом синем гуманоиде по имени На'Ви с планеты Пандора и, вопреки предназначенной ему роли агента, включается в борьбу против

жестокое военного вторжения землян — «...первым делом экзистенциализм отдает каждому человеку во владение его бытие и возлагает на него полную ответственность за существование. Но когда мы говорим, что человек ответствен, то это не означает, что он ответствен только за свою индивидуальность. Он отвечает за всех людей» (Сартр 323).

Но вернемся в 1957 год, к поворотному периоду в жизни шведского кинорежиссера Ингмара Бергмана. До этого он более 15-ти лет ищет свой язык, свой голос: преимущественно снимает студийные работы и известен в киносреде, как отличный драматург. В личной жизни Бергмана постоянно происходят то взлеты, то падения, у него несколько неудачных браков и дети от разных женщин, которых нужно кормить. Он работает и в театре, и в кино, а также снимает рекламу. В 1957 году Бергману 38 лет, и у него боли в желудке. Своими переживаниями на этот счет он делится со своим другом Стюре Хеландером: «... Тяжелее всего по утрам - никогда не просыпаюсь позже половины пятого, внутренности выворачивает наизнанку. И одновременно горелка страха выжигает душу. Не знаю, что это за страх, он не поддается описанию. Возможно, я просто боюсь оказаться не на высоте» (Бергман). Самый нестабильный возраст, когда множество мыслей посещает голову, и ты начинаешь оглядываться на свою жизнь и оценивать свои успехи. Все свои личные переживания и мысли Бергман выплескивает в двух культовых работах — «Седьмая печать» и «Земляничная поляна».

Фильм «Земляничная поляна» является классикой экзистенциального кино, он пронизан искренностью и глубокой внутренней борьбой человека с самим собой и осознанием своей смертности. Картина выходит за рамки обычного повествования и распространяется на территорию

снов, символов и диалогов о вечном, — видно, что режиссера искренне волнуют и воспаляют эти темы, и он рефлексирует по их поводу через свое кино. Центральный образ ускользающего времени является мощным символом экзистенциального путешествия главного героя; повторяющиеся в фильме символы смерти, такие как мертвая птица, к примеру, служат для усиления темы смертности и ее неизбежности. Также следует обратить внимание на выстроенную режиссером последовательность сновидений. Бергман использует эти эпизоды, чтобы проникнуть в подсознание главного героя и исследовать его самые глубокие страхи и желания; повторение сновидений также служит для того, чтобы подчеркнуть фрагментарную природу человеческого сознания и поиск смысла жизни. Режиссер делегирует главному герою роль метафорического индикатора, оттеняющего нарративное вещество и тайный пафос самого фильма. Исаак Борг — сложный и многогранный персонаж, который претерпевает глубокую трансформацию, возвращаясь к своему прошлому и смиряясь с собственной смертностью, в то время как другие персонажи фильма, в том числе бывшая возлюбленная Борга — Сара, и его невестка Марианна, обогащают исследование экзистенциальных тем в фильме и придают глубину ситуативному и медитативному путешествию Борга. Важно отметить работу в этой роли Виктора Шёстрёма, который очень тонко и изящно сыграл своего героя, его медленные и неловкие движения, взгляд, внешний вид — миметически верное воспроизведение депрессивно-элегической фигуры, прощающейся с жизнью. «Мы с Лассе Бергстрёмом смотрели этот фильм летним вечером в моем просмотровом зале на Форе. Копия была великолепная, меня до глубины души потрясло лицо Виктора Шёстрёма, его глаза, губы, хрупкий затылок с

жидкими волосами, неуверенный, ищущий голос. По-настоящему брало за душу!» (Бергман). Изначально Бергман думал, что Борг — воплощение его отца, и режиссер пытался с помощью этого фильма примириться со своей матерью, хотел понять своих родителей. «Представив себя в образе собственного отца, я искал объяснения отчаянным схваткам с матерью» (Бергман). Он ощущал себя ненужным ребенком в семье, а после того, как нашел дневник матери — лишь убедился в этом. Однако позднее, как говорил сам Бергман, он понял, что Борг — это он сам. «Исаак Борг = И Б = Is (лед) + Borg (крепость). Просто и банально. Я смоделировал образ, внешне напоминавший отца, но, в сущности, то был от начала и до конца я сам. Я в возрасте тридцати семи лет, отрезанный от человеческих взаимоотношений, отрезающий человеческие взаимоотношения, самоутверждающийся, замкнувшийся неудачник, и притом, неудачник по большому счету. Хотя и добившийся успеха». Используя этот фильм, рефлексируя через него внутренне, вместе с главным героем, заглядывая в глубины своего подсознания, а также оглядываясь назад на свое прошлое, Бергман смог прийти к некоему пониманию своих внутренних переживаний, он по-своему прошел «курс самоанализа», что помогло его духовному состоянию и способствовало созданию одного из ключевых и важных кинофильмов в истории. «Каким-то способом, — каким не знаю, и тогда не знал, — но «Земляничной поляной» я взывал к родителям: увидьте меня, поймите меня и, если можете, простите» (Бергман).

Чуть позже, в другой части мира, Андрей Тарковский создаст одну из своих монументальных работ — «Солярис» по мотивам одноимённого романа Станислава Лема. Этот фильм является основополагающим произведением

научной фантастики, в котором тоже исследуются экзистенциальные темы: смысл существования, природа сознания и взаимоотношения между «я» и Вселенной. Именно размышления о вселенной своего «я» делают этот фильм уникальным, особенно в контексте пронзительного авторского почерка Тарковского. «...Земля — это наша родина, мы уже имеем сейчас право говорить, что нашей родиной является вся Земля. И мы не имеем права даже подумать о том, что можем освободиться от самых простых человеческих «вещей»: от любви, от деревьев, от воды <...>, то есть — от той Земли, которую мы обязаны нести в себе и сохранить во что бы то ни стало. В определенном смысле, в отличие от Лема, нам хотелось не столько посмотреть на космос, сколько из космоса на Землю. То есть, преодолев какой-то новый рубеж, взглянуть опять на самое начало — в духовном и моральном, нравственном аспекте» (Тарковский). Одним из ключевых экзистенциальных приемов, используемых в «Солярисе», является неповторимое очарование визуальных образов и замысловатых мизансцен, которые служат созданию уникального мира, усиливая как бы экзистенциальный окрас фильмических адаптаций. Повторяющиеся в картине кадры воды и природы, например, служат для того, чтобы подчеркнуть тему взаимосвязи всех вещей и взаимоотношений между человеком и вселенной, в то же время центральный образ планеты Солярис в фильме является мощным символом непознаваемости и бесконечного разнообразия возможностей существования разума. Повторяющиеся в фильме образы зеркал и отражений служат для того, чтобы подчеркнуть тему саморефлексии и поиска смысла в жизни. Тарковский также использует ряд неординарных повествовательных приемов для исследования экзистенциальных тем в

«Солярисе», особенно хочется отметить использование в фильме нелинейного повествования, которое служит тому, чтобы подчеркнуть фрагментированную и циклическую природу существования. Если взглянуть на творчество Андрея Тарковского, то можно заметить, что в его работах герои чаще всего молчаливы, немногословны, он больше уделяет внимание визуальному киноязыку, но в «Солярисе», как и в большинстве экзистенциальных картин, режиссер использует диалоги персонажей, которые служат развитию философских тем о смысле жизни, природе сознания и взаимоотношениях между собой и вселенной. Наконец, Тарковский использует звуки природы и духовную классическую музыку для создания напряженной и волнующей атмосферы, создавая ощущение чуда и благоговения. «Мне кажется, что человечество дошло в своем прогрессе, в процессе познания до такого порога, когда от него требуется не только здравый смысл и не только традиционная форма восприятия действительности. Сейчас от человека требуется перейти на более высокий нравственный уровень» (Тарковский). В общем и целом, работы Андрея Арсеньевича можно называть трансгрессивными. Трансгрессия раздвигает границы «предела», открывая постоянно расширяющиеся перспективы безграничности (Верон 185). Данное умозаключение тонко описывает связь экзистенциального в кино, раскрывает темы, которые волнуют зрителя и заставляют их выйти за границы реального.

В свою очередь, в другой части Европы, молодые французские кинокритики, ученики Андре Базена, в своих статьях выказывали отторжение от приоритетов, царящих в тот период в конвенциональном кинематографе. По их мнению, производство фильмов пришло к стагнации, так как создавалось по лекалам 1930-1940-

х годов, почти не используя новые и экспериментальные возможности съемок и монтажа в создании новых смыслов и форм повествования. В число этих кинокритиков входили будущие мастера авторского кино, которые дали начало движению, позднее именуемому французской новой волной, — Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Эрик Ромер, Жак Риветт и другие. Фильмы, что выходили в то время, Трюффо называл просто — «папиным кино». Вскоре творческий кризис во Франции был подкреплен экономическим: продвинутая молодежь больше не могла себя сдерживать и бросилась самостоятельно спасать кинематограф; к тому моменту, очень кстати, в продаже в свободном доступе оказались портативные камеры. Французской «Новой волне» характерно использование нетрадиционных повествовательных структур, эксперименты с киноязыком, формой и стилем фильмов, основанные на субъективном опыте и личных визуальных предпочтениях. Кинематографисты французской волны бросили вызов затверженным голливудским схемам создания фильмов, стараясь включить в свои творческие изыскания элементы модернизма, фрагментированные повествования и нелинейные сюжетные структуры. Также они экспериментировали с использованием непрофессиональных актеров, импровизационных и натуральных съемок, создавая новый стиль фильма, который был свежим и спонтанным. Одной из отличительных черт французской новой волны было использование киноязыка для исследования экзистенциальных тем. Многие французские фильмы новой волны были сосредоточены на субъективных переживаниях своих персонажей, часто использовались визуальные и звуковые элементы, такие как следящая камера, jump cut'ы, и соответствующее музыкальное

сопровождение, чтобы создать ощущение дезориентации и неуверенности, выражая экзистенциалистскую точку зрения на фрагментарность и неопределенность жизни. Влияние французской новой волны на развитие экзистенциализма в кинематографе было значительным — инновационный киноязык и акцент на субъективном опыте персонажей помогли пересмотреть отношения между кинематографистами и аудиторией и вдохновили новое поколение режиссеров исследовать экзистенциальные темы в своих экспериментальных работах. «Однако, когда французы сами взяли в руки камеры, у них получилось нечто совершенно иное» (Базен 64).

В 1990-х годах появились два весьма знаковых фильма, которые в очередной раз бросили вызов традиционным методам сюжетного повествования и оказали глубокое влияние на мир кино: «Криминальное чтиво» Квентина Тарантино и «Матрица» братьев Вачовски. Эти фильмы были новаторскими в использовании нелинейного построения фильмической формы, оригинальных визуальных эффектов и культурных отсылок. «Криминальное чтиво» рассматривается как один из определяющих фильмов 1990-х годов, его нелинейная структура повествования, множество сюжетных линий и причудливые персонажи не были похожи ни на что, виденное ранее в Голливуде. Благодаря использованию черного юмора, отсылок к поп-культуре и нетрадиционной технике повествования, «Криминальное чтиво» бросило вызов общепринятым представлениям о том, каким должен быть блокбастер, и оказало глубокое влияние на мир кино. Эклектичный саундтрек, динамичные съемки и оригинальный стиль фильма помогли ему стать культурным ориентиром 90-х годов, а его влияние прослеживается в работах бесчисленных режиссеров, которые стремились подражать в надежде

повторить успех. Между тем Тарантино славится как гениальный драматург, который с помощью своих героев поднимает важные экзистенциальные темы. Его персонажи говорят о религии, любви, предназначении в жизни. «Я впервые увидел «Криминальное чтиво» на Каннском кинофестивале в 1994 году; фильм получил «Золотую пальмовую ветвь» и был главной темой обсуждения в кино по крайней мере в течение следующих 12 месяцев. Это самый влиятельный фильм десятилетия; его непоследовательная хронология чувствуется в таких разных фильмах, как «Подозрительные лица», «Нулевой эффект» и «Мemento», но не потому, что они копировали его, а потому, что они знали об удовольствии игры с хронологией. Но не структура делает «Криминальное чтиво» великим фильмом. Его величие обусловлено сочетанием ярких оригинальных персонажей с чередой ярких и полуфантастических событий, а также диалогами. Диалог — это основа всего остального» (Эберт). Часто герои Тарантино оказываются в нестандартных ситуациях и еще более нестандартно выпутываются из них, что иногда кажется слишком надуманным, однако жизнь иногда преподносит и не такие стечения обстоятельств.

В «Матрице» братьев Вачовски, признанным новаторским фильмом, использовались самые современные визуальные эффекты и исследовались экзистенциальные темы: изображение симулированного мира, в котором персонажи вынуждены сомневаться окружающей реальности и в собственном предназначении, стало мощным комментарием к современному состоянию человечества и поискам смысла жизни. Использование замедленной съемки, компьютерных эффектов, впечатляющие образы героев и смелая операторская работа помогли фильму стать основополагающим

произведением экшн-фантастики, его влияние на этот жанр ощущается и по сей день. По крайней мере, для зрителя «внешний» мир является расширением возможностей разума по созданию образов, которые, в свою очередь, стимулируются и совершенствуются экспозицией кинематографических образов. Это цикл обратной связи, о котором, что примечательно, некоторые фильмы дают нам знать во время их просмотра (Минисале 175).

С точки зрения влияния экзистенциализма, и «Криминальное чтиво», и «Матрицу» можно рассматривать как произведения экзистенциальной мысли. Исследуя состояние человека, ставя под сомнение реальность и делая акцент на субъективном опыте, оба фильма представляют собой мощный комментарий философии экзистенциализма, согласно которой жизнь по своей природе неопределенна и фрагментарна. Бросая вызов традиционным представлениям, эти картины вдохновили новое поколение кинематографистов на использование экзистенциальных тем в своих работах.

Результаты

Гуманистическая идея экзистенциализма в той или иной степени проявляется в наиболее значимых авторских картинах великих режиссеров двадцатого века: «... если мы хотим существовать, творя одновременно наш образ, то этот образ значим для всей нашей эпохи в целом. Таким образом, наша ответственность гораздо больше, чем мы могли бы предполагать, так как распространяется на все человечество» (Сартр 324). Это и Сталкер из одноименного фильма Андрея Тарковского, и Гвидо Ансельми из «Восемь с половиной» Федерико Феллини, и рыцарь из «Седьмая печать» Ингмара Бергмана. В фильмах конца

двадцатого века, эпохи наступающего постмодернизма, налет иронии обволакивает идеи экзистенциализма. Сартр утверждал, что «...тревога, о которой толкует экзистенциализм, объясняется, кроме того, прямой ответственностью за других людей» (326). Так, в общем-то беспринципный боксер Бутч Куллидж («Криминальное чтиво»), рискуя собой, возвращается в логово извращенцев и расправляется с ними не только ради спасения того, кто еще недавно преследовал его самого, но и во имя справедливого возмездия — на это несколько иронично намекает как неслучайно мелькнувший в кадре американский флаг, так и пафос музыкального сопровождения в поворотный для Бутча момент осознания своей «экзистенциальной тревоги». Что касается «тревоги», согласно Сартру: «Это не барьер, отделяющий нас от действия, но часть самого действия. <...> Экзистенциалист охотно заявит, что человек — это тревога. А это означает, что человек, который на что-то решается и сознает, что выбирает не только свое собственное бытие, но что он еще и законодатель, выбирающий одновременно с собой и все человечество, не может избежать чувства полной и глубокой ответственности» (325). Следует выделить три ключевых момента, которые используются в экзистенциальных киноработах и отличают их от других картин.

1. Инновационный киноязык. Кино 20-го века отличается поисками новых форм, структур, стиля и образов, что, в свою очередь позволило бросить вызов традиционным техникам повествования. Инновационный киноязык использовался для создания ощущения дезориентации и неопределенности, отражая экзистенциалистскую перспективу, согласно которой жизнь по своей природе неопределенна и фрагментарна.

2. Фокус на субъективном опыте. Кино 20-го века сосредоточилось

на субъективных переживаниях героев, исследуя состояние человека и поиска смысла жизни. Это помогло пересмотреть отношения между кинематографистами и зрителями и вдохновило новое поколение режиссеров на исследование экзистенциальных тем в своих работах.

3. Влияние на экзистенциальную философию. Авторское кино 20-го века оказало глубокое влияние на развитие экзистенциалистских идей, и остается одним из самых революционным в истории кино. Его акцент на субъективный опыт и личные перспективы, а также использование нетрадиционных структур повествования, помогли расширить наше понимание экзистенциализма и его влияния на состояние человека. Фильмы 20-го века продолжают оставаться актуальными и влиятельными, вдохновляя новые поколения кинематографистов и зрителей исследовать темы экзистенциализма в собственной жизни.

Заключение

В заключение следует отметить, что 20-й век стал важнейшим периодом в истории искусства, отмеченный появлением новаторских идей, на которые повлияла философия экзистенциализма. Особая роль принадлежит кинематографу, так как начиная с авангардных работ европейского независимого кино первой половины 20-го века, затем экспериментальной французской «новой волны» 60-х до новаторских фильмов 90-х годов кинематографисты изобретали язык кино, чтобы исследовать человека и его картину мира. Развитие экзистенциальных идей посредством киноязыка продолжается в 21-ом веке. Мир усложняется, технический прогресс и современные технологии не способствуют снижению общемировых гуманитарных и

нравственных проблем, вызывая тревогу за будущее человечества. В фильме «Сарабанда», который был снят уже в начале двадцать первого века, Ингмар Бергман обращается к той самой экзистенциальной тревоге — отсутствие бога предполагает падение нравов. Отец, одержимый порочной страстью и эгоизмом, манипулирует дочерью, принуждает её к инцесту, препятствует развитию ее музыкальной карьеры. Все творчество режиссера, родившегося в семье священника, в той или иной степени посвящено экзистенциальной проблеме отрицания бога: «если бога нет, мы не имеем перед собой никаких моральных ценностей или предписаний, которые оправдывали бы наши поступки. <...> человек осужден быть свободным. Осужден, потому что не сам себя создал, и всё-таки свободен, потому что, однажды брошенный в мир, отвечает за всё, что делает. Экзистенциалист не верит во всеисилие страсти. Он никогда не станет утверждать, что благородная страсть — это всесокрушающий поток, который неумолимо толкает человека на совершение определенных поступков и поэтому может служить извинением. Он полагает, что человек ответствен за свои страсти» (Сартр 327).

Современный кинематограф, особенно авторский, продолжает так или иначе исследовать философские и метафизические вызовы, с которыми приходится сталкиваться каждому человеку. Это свобода выбора с бесконечно отодвигаемыми пределами и отсутствие безусловного смысла жизни, физическая смертность любого из нас, живущих, воспринимаемая как конечность бытия и экзистенциальное одиночество. Согласно Сартру, «... человек есть не что иное, как его проект самого себя. Человек существует лишь настолько, насколько себя осуществляет. Он представляет собой, следовательно, не что иное, как совокупность своих поступков, не что иное, как

собственную жизнь» (333). Великие фильмы двадцатого века бросали вызов традиционным методам повествования и побуждали зрителей по-новому подходить к экзистенциальным темам: «Человек есть не что иное, как ряд его поступков, что он есть сумма, организация, совокупность отношений, из которых составляются эти поступки» (Сартр 334) без учета несостоявшихся мечтаний и надежд. Героями не рождаются, ими становятся, ибо, согласно теории экзистенциализма, судьба полагается в самом человеке и определяется по его поступкам.

Влияние кино 20-го века на наше понимание экзистенциализма было достаточно глубоким, поскольку оно помогло перестроить наше представление о мире и, бесспорно, о нашем месте в нем. Заглядывая в будущее кинематографа, в переходный период между постмодернизмом и метамодернизмом (Вермюлен), можно с уверенностью сказать, что кинонаследию XX века предстоит продолжать формировать наше понимание экзистенциализма на протяжении многих поколений.

Авторлардың үлесі

А.Г. Сыдыманов. - идея авторы, негізгі мәтінді жазу, дәйексөздерді іздеу, әдебиеттер тізімін ресімдеу.

А.М. Божеева - қосымша мәтінді редакциялау және жазу, дәйексөздерді іздеу, мақаланы ресімдеу.

Вклад авторов

А.Г. Сыдыманов - автор идеи, написание основного текста, поиск цитат, оформление списка литературы.

А.М. Божеева – редактирование статьи и написание дополнительного текста, поиск цитат, оформление статьи.

Contributions of authors:

A.G. Sydymanov - author of the idea, writing the main text, searching for quotations, making a list of references.

A.M. Bozheeva – editing and writing of additional text, search for quotations, article design.

Список источников

- Базен, Андре. *Что такое кино?* Москва, Искусство, 1972.
- Бахтин, Михаил. *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 1986.
- Бергман, Ингмар. *Картины*. Москва-Таллин, Музей кино, 1997. URL: lib.ru/CINEMA/kinolit/BERGMAN/bergman.txt Дата доступа 02.02.23
- Декарт, Рене. *Рассуждение о методе*. Избранные произведения. Москва, АСТ, 1950.
- Изолов, Николай. *Феномен кино*. История и теория. Москва, Материк, 2005.
- Лотман, Юрий. *Внутри мыслящих миров*. Человек - текст - семиосфера - история. Москва, Языки русской культуры, 1996.
- Сартр, Жан-Поль. *Бытие и ничто*. Москва, Neoclassic, 2020.
- Сартр, Жан-Поль. *Экзистенциализм – это гуманизм*. L'Existentialisme est un humanisme. эссе, 1946 г. пер. А. Санина, стр. 319-344. scepis.net/library/id_545.html Дата доступа 11 февраля 2023.
- Сумерки Богов. составитель: А.А. Яковлев. М.: Издательство политической литературы, 1989 г. Серия: Библиотека атеистической литературы. ISBN: 5-250-00378-8 (1989 г.), 5-250-01275-2 (1990 г.).
- Хейфиц, Иосиф. *О кино*. Москва, Искусство, 1966.
- Херлингхауз, Рут. Козлов, Лидия. *Пояснения к фильму «Солярис»*. Москва, журнал Киноведческие записки, 1992, №14. URL: tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris02.html Дата доступа 03.02.23
- Эберт, Роджер. *Криминальное чтиво*. - Интернет-ресурс: URL: www.rogerebert.com/reviews/great-movie-pulp-fiction-1994 Дата доступа 10 февраля 2023.
- Эльзессер, Томас, Хагенер, Мальте. *Теория кино. Глаз, эмоции, тело*. Санкт-Петербург, Сеанс, 2016.
- Minissale, Gregory. «Beyond Internalism and Externalism: Husserl and Sartre's Image Consciousness in Hitchcock and Buñuel» *Film-Philosophy*, Volume 14, Issue 1, 2010, с. 174 - 201. DOI: 10.3366/film.2010.0006.
- Mosely, Michael Josiah. «Another Look at Heideggerian Cinema: Cinematic Excess, Antonioni's Dead Time and the Film-Photographic Image as Copy» *Film-Philosophy* Volume 22, Issue 3, 2018, с. 364 - 383. DOI: 10.3366/film.2018.0085.
- Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism // *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1-14. - рус. пер.: Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме // *Metamodern*. URL: metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism
- Verrone, William. «Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog» *Film-Philosophy* Volume 15, Issue 1: Phenomenology and Psychoanalysis, 2011, с. 179 - 203. DOI: 10.3366/film.2011.0010.
- Xavier, Zachary. «The Kierkegaardian Existentialism of Richard Linklater's Before Trilogy» *Film-Philosophy* Volume 25, Issue 2, 2021, с. 110 - 129. DOI: 10.3366/film.2021.0164.
- Yacavone, Daniel. «Towards a Theory of Film Worlds» *Film-Philosophy* Volume 12, Issue 2, 2008, с. 83 - 108. DOI: 10.3366/film.2008.0017.

References

- Bazen, Andre. *Chto takoye kino?* Moskva, Iskusstvo, 1972. (In Russian)
- Bakhtin, Mikhail. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva, Iskusstvo, 1986. (In Russian)
- Bergman, Ingmar. *Kartiny*. Moskva-Tallin, Muzey kino, 1997. URL: lib.ru/CINEMA/kinolit/BERGMAN/bergman.txt Accessed 2 February 2023 (In Russian)
- Dekart, Rene. *Rassuzhdeniye o metode*. Izbrannyye proizvedeniya. Moskva, AST, 1950. (In Russian)
- Ebert, Rodzher. *Kriminalnoye chtivo*. Internet-resurs: URL: www.rogerebert.com/reviews/great-movie-pulp-fiction-1994 . Accessed 2 February 2023.
- Elzesser, Tomas, Khagener, Malte. *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo*. Sankt-Peterburg, Seans, 2016. (In Russian)
- Izvolov, Nikolay. *Fenomen kino. Istoriya i teoriya*. Moskva, Materik, 2005. (In Russian)
- Kherlingkhauz, German, Kozlov, Leonid. *Poyasneniya k filmu «SolyariS»*. Moskva, zhurnal Kinovedcheskiye zapiski, 1992, №14. URL: tarkovskiy.su/texty/T arkovskiy/Solaris02.html Accessed 3 February 2023 (In Russian)
- Kheyfits, Iosif. *O kino*. Moskva, Iskusstvo, 1966. (In Russian)
- Lotman, Yuriy. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek - tekst - semiosfera -istoriya*. Moskva, Yazyki russkoy kultury, 1996. (In Russian)
- Minissale, Gregory. «Beyond Internalism and Externalism: Husserl and Sartre's Image Consciousness in Hitchcock and Buñuel» *Film-Philosophy*, Volume 14, Issue 1, 2010, с. 174 - 201. DOI: 10.3366/film.2010.0006.
- Mosely, Michael Josiah. «Another Look at Heideggerian Cinema: Cinematic Excess, Antonioni's Dead Time and the Film-Photographic Image as Copy» *Film-Philosophy* Volume 22, Issue 3, 2018, с. 364 - 383. DOI: 10.3366/film.2018.0085.
- Sartr, Zhan-Pol. *Bytiye i nichto*. Moskva, Neoclassic, 2020. (In Russian)
- Sartr, Zhan-Pol. *Ekzistentsializm – eto gumanizm*. L'Existentialisme est un humanisme. esse, 1946 g. per. A. Sanina, str. 319-344. scepis.net/library/id_545.html Data dostupa 11.02.2023. Sumerki Bogov. sostavitel: A.A. Yakovlev. M.: Izdatelstvo politicheskoy literatury, 1989 g. Seriya: Biblioteka ateisticheskoy literatury. ISBN: 5-250-00378-8 (1989 g.), 5-250-01275-2 (1990 g.). (In Russian)
- Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism // *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1-14. - рус. пер.: Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме // *Metamodern*. URL: metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism
- Verrone, William. «Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog» *Film-Philosophy* Volume 15, Issue 1: Phenomenology and Psychoanalysis, 2011, с. 179 - 203. DOI: 10.3366/film.2011.0010.
- Xavier, Zachary. «The Kierkegaardian Existentialism of Richard Linklater's Before Trilogy» *Film-Philosophy* Volume 25, Issue 2, 2021, с. 110 - 129. DOI: 10.3366/film.2021.0164.
- Yacavone, Daniel. «Towards a Theory of Film Worlds» *Film-Philosophy* Volume 12, Issue 2, 2008, с. 83 - 108. DOI: 10.3366/film.2008.0017.

Аян Сыдыманов

«Тұран» университеті (Алматы, Қазақстан)

Айбарша Бөжеева

«Тұран» университеті (Алматы, Қазақстан)

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМНІҢ XX ҒАСЫРДАҒЫ КИНОҒА ӘСЕРІ

Аңдатпа. Мақалада философиялық бағыттың әсерін талдау ұсынылған экзистенциализм XX ғасырдың кинематографиясына. Сол кезеңдегі Фильмдер экзистенциализмге тән абсурд, еркіндік, мазасыздық және өлім тақырыптарын қозғады. Мақаладағы назар экзистенциалды философия контекстіндегі кино тіліндегі жаңа шешімдерге бағытталған. Зерттеудің мақсаты - экзистенциализмнің философиялық бағыты мен кинематография өнері арасындағы байланысты анықтау. XX ғасырдағы режиссерлердің (Бергман, Тарковский, Годар, Трюффо, Тарантино және т.б.) авторлық фильмдерінің мысалында адамның өмір сүруі және немқұрайлы және мағынасыз әлемдегі таңдау мәселесі қандай да бір жолмен Дж.-П. Сартр мен басқа экзистенциалистік философтардың (М. Хайдеггер, с. Кьеркегор) еңбектеріне негізделген. Зерттеу әдістемесі экзистенциалды теория контекстінде XX ғасырдағы авторлық кинематографиялық фильмдерді зерттеуді қамтиды. Тиісті философиялық теориямен кинокартиналар кейіпкерлерінің іс-әрекеттерінің тақырыптары мен мотивтерін салыстырмалы талдау қолданылды. Зерттеу нәтижесінде авторлар экзистенциализмнің XX ғасырдағы кинематографияға сөзсіз әсерін анықтады. Мақалада экзистенциалды тақырыптар мен мотивтердің көріністері табылған "жетінші баспа", "Солярис", "Матрица" және басқалары сияқты фильмдердің мысалдары келтірілген. Авторлар кинематографиялық тілді қалыптастырудағы экзистенциализм философиясының рөлін түсіну үшін жасалған жұмыстың маңыздылығын атап көрсетеді. Зерттеу сонымен қатар экрандағы адам жанының көріністерін тереңірек зерттеуге мүмкіндіктер ашады. Бұл жұмыстың жаңалығы экзистенциализм теориясының авторлық кинематографияға әсерін талдауға, сондай-ақ 1945-2000 жылдар аралығында жасалған фильмдердің кең ауқымын пайдалануға өзіндік көзқараста жатыр. Осы кезеңдегі негізгі фильмдерді мұқият зерделеу негізінде мақалада бұл жұмыстардың бостандық, таңдау және жауапкершілік туралы негізгі экзистенциалды тақырыптарды қалай бейнелегені және олардың осы идеяларды қоғамдық қабылдауды қалыптастыруға қалай көмектескені көрсетілген.

Түйін сөздер: экзистенциализм, бостандық, таңдау, жауапкершілік, француз жаңа толқыны.

Дәйексөз үшін: Сыдыманов, Аян және Айбарша Бөжеева. «Экзистенциализмнің XX ғасырдағы киноға әсері». Central Asian Journal of Art Studies, т. 8, № 2, 2023, 129-144 б. DOI: 10.47940/cajas.v9i2.688

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Sydymanov Ayan Galymovich

University "Turan", (Almaty, Kazakhstan)

Bozheeva Aibarsha Muratbekovna

University "Turan", (Almaty, Kazakhstan)

THE IMPACT OF EXISTENTIALISM ON TWENTIETH CENTURY CINEMA

Abstract: The article presents an analysis of the influence of the philosophical trend of existentialism on the cinema of the twentieth century. Films of that period raised the themes of absurdity, freedom, anxiety and death characteristic of existentialism. The article focuses on new solutions in the film language in the context of existential philosophy. The purpose of the study is to identify the links between the philosophical direction of existentialism and the art of cinematography. Human existence and the problem of choice in an indifferent and meaningless world on the example of the author's films of directors of the twentieth century (Bergman, Tarkovsky, Godard, Truffaut, Tarantino, etc.) one way or another, it is based on the works of J.-P. Sartre and other existentialist philosophers (M. Heidegger, S. Kierkegaard). The research methodology includes the study of films of the author's cinema of the twentieth century in the context of existential theory. A comparative analysis of the themes and motives of the actions of the characters of the films with the corresponding philosophical theory is applied. As a result of the conducted research, the authors have revealed the undoubted influence of existentialism on the cinema of the twentieth century. The article provides examples of such films as "The Seventh Seal", "Solaris", "The Matrix" and others, where reflections of existential themes and motives were found. The authors emphasize the importance of the work done to understand the role of the philosophy of existentialism in the formation of cinematic language. The study also opens up opportunities for a deeper study of the manifestations of the human soul on the screen. The novelty of this work lies in the original approach to the analysis of the influence of the theory of existentialism on the author's cinema, as well as in the use of a wide range of films created in the period from 1945 to 2000. Based on a thorough study of the key films of that period, the article shows how these works reflected the fundamental existential themes of freedom, choice and responsibility, and how they helped shape public perception of these ideas.

Keywords: existentialism, freedom, choice, responsibility, french new wave.

Cite: Sydymanov, Ayan, and Aibarsha Bozheeva. "The Impact of Existentialism on Twentieth Century Cinema" Central Asian Journal of Art Studies, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 129-144, DOI: 10.47940/cajas.v9i2.688

Authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interests.

Авторлар туралы мәлімет:**Сведения об авторах:****Information about the author:**

Аян Ғалымұлы Сыдыманов
– «Тұран» университеті
«Цифрлық технологиялар
және кино өнері» факультеті
«Turan Film Academy» Жоғары
мектебінің «Режиссура»
мамандығының 2-курс
магистранты (Алматы,
Қазақстан).

Сыдыманов Аян Ғалымович
– магистрант 2-курса
специальности «Режиссура»
Высшей школы «Turan
Film Academy» факультета
«Цифровые технологии и
киноискусство» университета
«Туран» (Алматы, Казахстан)

Ayan G. Sydymanov, 2nd year
Master's Graduate Student,
specialty "Directing", Higher
School "Turan Film Academy",
Faculty "Digital Technologies
and Cinematography", University
"Turan" (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0007-5934-857X
ayan.sydymanov@gmail.com

**Айбарша Муратбекқызы
Божеева** – ғылыми жетекші,
«Өнертану» мамандығы
бойынша философия докторы
(PhD), «Тұран» университеті
«Цифрлық технологиялар
және кино өнері» факультеті
«Turan Film Academy» Жоғары
мектебінің профессоры
(Алматы, Қазақстан)

**Айбарша Муратбековна
Божеева** – научный
руководитель, доктор философии
(PhD) по специальности
«Искусствоведение», профессор
Высшей школы «Turan
Film Academy» факультета
«Цифровые технологии и
киноискусство» университета
«Туран» (Алматы, Казахстан)

Aibarsha M. Bozheeva –
Scientific supervisor, Doctor
of Philosophy (PhD) in the
specialty "Art History", Professor
of the Higher School "Turan
Film Academy", Faculty
"Digital Technologies and
Cinematography", University
"Turan" (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-5260-8016
aya_b@mail.ru