



Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом?

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор



А.Н. Хренов

кандидат культурологии

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK88714>

УДК 778.5.01

АННОТАЦИЯ

Вторая часть статьи (начало — в № 2 (48), 2021 журнала) — продолжение обсуждаемого вопроса о кино как средства выражения нового понимания времени, которое с некоторых пор более не может быть измерено с помощью пространства, как это имело место в предшествующей истории философии и искусства. В связи с этим уточнены суждения А. Бергсона о кино. В статье также продолжено воссоздание истории философской рефлексии, в частности, в теории кино, как и в предпринимаемых попытках воспользоваться при исследовании кино представлениями, существующими в других науках, и в том числе в философии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

философия кино,
теория кино,
время,
пространство,
А. Бергсон,
Ж. Делёз,
С. Эйзенштейн

Преодоление неадекватной интерпретации кино Бергсоном: от передачи времени в импрессионизме к открытости процесса движения

В этой части статьи будет иметь продолжение обсуждение вопроса о процессе овладения теорией кино философскими представлениями о кинематографическом опыте. Прежде всего попробуем осмыслить то недоразумение, что возникло в связи с обоснованием А. Бергсона. Сделав огромный вклад в понимание философской проблематики времени, он свел кино к способу иллюстрации не новой, а старой парадигмы в понимании времени. Это, конечно, было заблуждением выдающегося мыслителя, и оно ставило в тупик всех, кто обращался

к Бергсону для понимания специфики кино. Многие авторы в своих публикациях о кино имя А. Бергсона упоминали, но в суть дела, видимо, не вникали.

Пытаясь разобраться в этой неточности, мы снова обратимся к фундаментальному исследованию Делёза и обратим внимание прежде всего на то, что для понимания этого недоразумения в отношении обоснований в книге «Творческая эволюция» Бергсона Делёз привлекает его предыдущую работу «Материя и память». Как утверждает Делёз, несмотря на высказывания Бергсона о кино в его работе «Творческая эволюция», у него есть суждения, позволяющие предпринять более глубокое объяснение происходящего в кино. Такое объяснение имеется в другой его книге «Материя и память», которое и определяет смысл и природу кино. В книге «Творческая эволюция» кино у Бергсона оказывается репрезентативным по отношению ко всей предшествующей XX веку философии, начиная с Платона. Ведь это у Платона видимый мир расщепляется на прихотливый, изменчивый, текучий и нами наблюдаемый, с одной стороны, и, с другой, — статический, идеальный, тот, который Бергсон называет привилегированным, а Платон именуется эйдосом, что даст потом М. Хайдеггеру основание для критики этого расщепления.

Всю философию, начиная с античной, интересует видимый мир в его остановленных моментах, следовательно, оставшихся в прошлом. И потому, оказываясь в прошлом, эти остановленные моменты поддаются пространственному восприятию. Предстоящий в остановленных моментах предметно-чувственный мир — это пространственный мир. Время здесь растворяется в вечности. Следовательно, движение здесь не ощущается, его почти нет, а если его необходимо передать, то лишь с помощью пространства. Но как только проблема времени, которое тоже следует передать, обостряется, возникают противоречия. Пространство способно передавать время до тех пор, пока это движение можно фрагментировать или делить на остановленные моменты. Но это возможно лишь в том смысле, если процесс разворачивается в прошлом. Проблема времени обостряется в том случае, если движение следует передать в настоящем. Но согласно Бергсону, движение в настоящем времени в принципе неделимо, а потому с помощью пространства его уже невозможно передать. Здесь, как доказывает Бергсон, прошлое и будущее проникают в настоящее и оказываются неразличимыми.

Философия XX века не случайно озабочена проблематикой времени. Это будет интересовать не только Бергсона, но и

Хайдеггера. Нас же интересует, как новая парадигма работает в кинематографе. Сможет ли философия XX века разглядеть в кино еще нечто, чего Бергсон, обращаясь к кино, не разглядел, во всяком случае в своей книге «Творческая эволюция»? В этом труде Бергсон обнаружил лишь то, что кино роднит с философскими системами прошлого. Но в том-то и дело, что кино функционирует на двух уровнях. Философия прошлого способна объяснить лишь один из этих уровней. В кино, кроме движения, передаваемого с помощью мгновенных срезов-образов, существует еще безличное, невидимое время, которое, кстати, Зедльмайр, ориентируя историков искусства на разрешение проблемы времени в искусстве, на философию и, в частности, на философию Хайдеггера, называл сверхисторическим временем.

По мнению Зедльмайра, художественное произведение принадлежит историческому времени. Однако одновременно оно выпадает из историчности, оказываясь внеисторическим или сверхисторическим. По мнению авторитетного искусствоведа, чтобы разобраться в этом, необходима теория времени. Но эта теория может быть только философской. Именно поэтому Зедльмайр предлагает изучать концепцию времени Хайдеггера¹. Она-то и позволит понять, что передача движения в кино происходит не только в форме остановленных привилегированных моментов, имитирующих художественные стили живописи. Одной из таких попыток продемонстрировать организацию времени в искусстве в соответствии с новой парадигмой является фундаментальное исследование Делёза, в котором главным философским концептом при осмыслении принципа кинематографического движения становится образ-движение, анализ которого составляет первую часть его труда, на который мы будем опираться. Парадокс состоит в том, что, как утверждает Делёз, Бергсон тоже уже знал об этом втором уровне и даже учитывал это в своей книге «Материя и память», но, как выразился Делёз, он об этом как бы забыл, когда работал над следующей книгой, и в качестве иллюстрации уходящей в прошлое парадигмы в понимании времени воспользовался кино, что было, конечно, ошибкой. Зритель в кино предрасположен замечать прежде всего лишь кульминационные пункты движения. Это соответствует традиционному взгляду на движение как на переход от одной формы к другой, то есть как на ряд поз и привилегированных моментов. То, что происходит на другом уровне, он не замечает.

Проблема начавшейся научной революции состоит в соотношении движения уже не с привилегированными моментами,

¹ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: Библиотека журнала «Искусствознание». 1999. С. 174.

а с какими угодно мгновениями. Когда это происходит, можно делать вывод: пространство в передаче времени больше неэффективно. Когда в новой парадигме требуется восстановить движение, его восстанавливают, исходя не из формальных, трансцендентных поз, а из имманентных элементов (срезов). Под трансцендентными элементами следует понимать не просто исключительные и привилегированные моменты, а те моменты, с помощью которых передается вечность. Иначе говоря, это застывшие состояния и формы, названные Платоном эйдо-сами. В новой парадигме движение воспроизводится в зависимости от произвольно взятых, случайных, а не исключительных моментов. Просто удивительно, ведь, по сути, импрессионизм как художественная форма, возникшая для передачи постоянно изменяющихся моментов, подготовил почву для возникновения и рецепции кино. Вот, видимо, почему Хайдеггер отказывается от всех предшествующих философских представлений о времени, не пытаясь делить время на вечность и настоящее, как это делал Платон. Для него время соотносимо с бытием вообще. Для Хайдеггера время и есть бытие. Такова новая онтология, а следовательно, философия времени, без которой трудно понять технологический принцип действия кино. Остается лишь обнаружить ее в кино.

Соотнося функционирование кино с новой философской парадигмой, можно выявить второй уровень развертывающегося в кино движения, соотносимого не столько с высказыванием Бергсона о кино, которое мы находим в его книге «Творческая эволюция», сколько с его общей концепцией времени, течение которого связано не с остановленными привилегированными моментами, а с непрерывным движением. Это движение открыто в будущее, и в нем всё находится в постоянном движении. Конечно, привилегированные моменты в кино отрицать невозможно, они есть, но их смысл меняется, ибо в окружении непривилегированных моментов они неразличимы. Так что же, Платон преодолен? Остановленные исключительные и прекрасные моменты бытия упразднены, и в искусство вторгается лишенный трансцендентности текущий и постоянно изменяющий свои формы секулярный мир, каждое мгновение которого нужно зафиксировать. Не только с помощью кино, но, пожалуй, именно с его помощью.

Однако можно ли утверждать, что Платон преодолен? В том-то и дело, что после развертывания научной революции некоторые режиссеры все же склонны возвращаться к платоновской концепции времени и извлекать из нее художественный

эффект, а именно использовать платоновское видение времени в реабилитации сакрального. С точки зрения новой парадигмы в кино, как и в импрессионистической живописи, важны какие угодно моменты. Любой момент в кино предстает и обычным, и уникальным, заурядным и примечательным, но при этом каждый такой момент, каждое такое мгновение сохраняет и связь с вечностью. Это и есть то «теперь», которое столь значимо для Аристотеля. К тому же как быть, если один из самых серьезных кинотеоретиков Эйзенштейн предпочитал в кино все-таки привилегированные моменты? Делёз этого вопроса не обходит. В самом деле, труды Эйзенштейна изобилуют анализом произведений живописи разных стилей и эпох, которыми он иллюстрирует принцип действия кино. Зависимость мышления режиссера от традиционной визуальности очевидна. Энциклопедисту Эйзенштейну трудно отречься от многовекового наследия. Оно и понятно: он не только ставил фильмы, но и творил сакральный образ революции.

Но ориентации авторитетного кинорежиссера и теоретика Делёза не пугают. Он говорит: да, Эйзенштейн выбирает привилегированные моменты, но это не трансцендентные, а имманентные моменты. В данном случае Делёз применительно к кино, как и Хайдеггер, обрывающий связь времени с вечностью, следует платоновской традиции, он эту традицию все же не преодолевает. В конце концов, формула кино у Делёза выглядит так: кино — это система, воспроизводящая движения, соотносящаяся с произвольно взятыми моментами. Хотя, конечно, опыт кинематографа все время будет сталкиваться с явлениями, выпадающими из этой сформулированной Делёзом нормы, о чем свидетельствуют, например, фильмы Параджанова и Тарковского. Но в принципе в кино торжествует норма, когда приверженность позам, застывшим формам и моментам исключается.

Этот принцип, до возникновения кино, ощущается уже в живописи, например в кубизме, а одновременно с кино — в футуризме. Но, как было уже отмечено, в том числе и в импрессионизме. Этот процесс лишь к кино не сводится. Он универсален, ибо соответствует новой философской и научной парадигме. Как показывает Делёз, приверженность новой парадигме подтверждают и другие искусства, например живопись, балет, пантомима и т. д. Повсюду разворачивается отказ от статических поз в пользу произвольно взятых моментов. Танец и балет все больше превращаются в действие. Эти изменения можно иллюстрировать, например, танцем и балетом в кинематографиче-

ских формах. Так, по его мнению, танец Фреда Астера трансформируется в действие, и это действие может происходить где угодно, например, на улице среди двигающихся автомобилей. Поэтика фильмов Чаплина связана с низовыми театральными формами, в частности с пантомимой. В кино эта пантомима превращается в действие. Так рождается новая поэтика — кинематографическая, и на первом месте в ней оказывается время, запечатлеваемое в каких угодно формах.

Понимание второго, более глубинного уровня в передаче движения в кино связано с пониманием того, что Эйзенштейн формулировал как отношение части к целому. Категория «целое» в распознавании кинематографического движения и, соответственно, времени играет важную роль. Как утверждает Делёз, в традиционном мышлении «целое» дано, а в новом мышлении — не дано. В традиционном мышлении реальному движению места нет. Его интересуют привилегированные моменты — позы, для передачи которых требуется особое время, точнее, отсутствие времени, а это есть вечность. Античная философия озабочена передачей вечности. Чтобы осознать время в изменившейся парадигме, требуется другая философия, и она приходит вместе с Бергсоном и Хайдеггером. Эту новую философию интересует именно способность передавать не столько части, сколько целое.

Конечно, движение — это перемещение тела и отдельных его частей в пространстве. Но это одновременно и качественное изменение в целом, в котором остановленные моменты входят в целое. Но, в отличие от свойственных античной философии представлений, в новой парадигме *целое* не дано, оно не задается. Оно открыто всему новому, случайному, неожиданному, повседневному, незаметному, что невозможно предсказать. Оно предрасположено к постоянному изменению. Это, собственно, характеризует тот тип культуры, который П. Сорокин называет культурой чувственного типа. Ее определяющий принцип — перманентные, неостановимые изменения. *Целое* есть неделимая непрерывность. Эта особенность позволяет дать характеристику второго уровня в передаче времени в кино.

Аргументируя присутствие в кинематографическом движении второго уровня, Делёз пытается проиллюстрировать разные варианты развертывания повествования в фильме на том уровне, на котором движение соотносится уже не с частными моментами, не с частями, а с *целым*. Всего он выделяет четыре варианта того, что он называет образом-движением как основным концептом предпринимаемой им философии кино. Так

структуру образа-движения, характерного для американского кино, что начинается с Гриффита, он называет органической или органично-активной, эмпирической. Советская школа построения *образа-движения* представлена у него диалектическим или материальным монтажом, когда параллельный монтаж Гриффита заменяется монтажом оппозиций.

Французская школа у него характеризуется разрывом с органическим и неприемлемостью диалектического советского варианта. В ней всё предпринимается ради движения, принимающего абстрактные формы. В связи с этим Делёз отказывается обозначать этот вариант как импрессионистический, называя его картезианским. В связи с характеристикой французского стиля Делёз выходит на обсуждение весьма показательного для кино приема симультанности, или одновременности, характеризующего второй аспект или уровень времени в *образе-движении*. «Это время, — пишет он, — уже не как последовательность движений и их единств, а как симультанность, одновременность (ибо одновременность принадлежит времени так же, как и последовательность: она представляет собой время как целое). Как раз этот идеал симультанности неотступно преследовал французское кино, но в такой же мере в нем черпали вдохновение живопись, музыка и даже литература»².

В связи с приемом симультанности в суждениях Делёза всплывает проблема аристотелевского «теперь», то есть как промежутка в непрекращающемся процессе движения. Того промежутка, в котором происходит прорыв в вечность. Вот и получается, как, например, у А. Белого: каждый миг — это фрагмент настоящего и в то же время вечность. Но это уже знал Аристотель. Однако, констатируя этот «промежуток», Делёз все же ставит акцент на втором уровне или аспекте времени. «Это второй аспект времени: уже не промежуток как переменное настоящее, а в основе своей открытое целое как безмерность будущего и прошлого»³. Подводя итог сказанному, Делёз пишет: «Состав образов-движений всегда показывает образ времени в двух аспектах: времени как интервала и времени как целого, времени как переменного настоящего и времени как безмерности прошлого и будущего»⁴.

И, наконец, Делёз дает характеристику четвертой немецкой школе, для которой экспрессионизм является репрезентативным признаком. В этой школе *образ-движение* тождествен *образу-свету*. В этом кино беспредельная сила света противостоит столь же мощно силе тьмы, без которой свет появиться не может. Это та оппозиция, что возникает еще в романтизме. Здесь в центре

² Делёз Ж.
Кино. М.:
Ад Маргинем Пресс.
2016. С. 64.

³ Делёз Ж.
Указ. соч. С. 64.

⁴ Делёз Ж.
Указ. соч. С. 66.

внимания — неорганическая жизнь вещей, не знающая границ организма. Этот принцип характерен не только для человека, для духа в его человеческих проявлениях, но и для не осознающего себя духа, то есть природы. Органическому здесь противостоит не механическое, а витальное как мощный предорганический росток. Проявлением неорганической жизни в данном случае предстают автоматы, роботы и марионетки. Подводя итог даваемым Делёзом характеристикам четырем школам в истории мирового кино, необходимо уточнить, что Делёз еще раз формулирует двухуровневость развертывания времени в фильме, которая в каждой из названных школ предстает в виде особого варианта *образа-движения*. «Единственное общее свойство всех видов монтажа, — пишет он, — соотнесенность кинематографического образа с целым, то есть со временем, воспринимаемым как открытое. Тем самым монтаж дает косвенный образ времени, сразу и в конкретном типе образа-движения, и в рамках фильма как целого. С одной стороны, это переменное настоящее, с другой — беспредельность будущего и прошлого»⁵.

⁵ Делёз Ж.
Указ. соч. С. 74.

Соотношение между философией кино и теорией кино: вторжение философии в практику кино

Сопоставляя две работы Бергсона, в процессе написания которых философ то осознавал свое открытие, то о нем забывал, Ж. Делёз дал четкий анализ смысла открытия Бергсона, в том числе и смысла, помогающего осознать природу кино. Какой же вывод, исходя из изложения идей А. Бергсона, а также из интерпретации этих идей Ж. Делёзом, можно сделать? Эти идеи позволяют опыт кино — раннего и позднего периодов, как и вообще опыт кино XX века, — соотнести с философией. Причем не только с традиционной, но и с новой философией, то есть философией XX века. Понятно, что именно она дает ключ к пониманию функционирования кино по принципу органо-проекции. Кино позволяет наблюдать и осмыслять принцип движения, включая переходы в этом движении от органического к неорганическому и наоборот, а также разные варианты этих взаимодействий. В принципе движения в кино философ улавливает механизм человеческого мышления. Эксперименты С. Эйзенштейна с так называемым «интеллектуальным кино», способным с помощью разных приемов переключаться с логических уровней мышления на чувственный уровень, во многом позволяют этот тезис иллюстрировать.

Разумеется, кино можно отомкнуть с помощью ключа, имеющегося в руках философа. Но дело не только в этом. Ведь не

случайно, ставя своей задачей проиллюстрировать принцип философии, науки и искусства, характерный для предшествующих XX веку эпох, Бергсон обращается к кино. Кино и в самом деле наглядно, визуально демонстрирует то, что философу предстояло открыть и объяснить в мышлении человека, в его отношениях со временем и пространством, что является основным в его ориентации в мире. Принцип действия кино подталкивал мыслителей к открытию в философии, к объяснению изменяющихся отношений между пространством и временем. Таким образом, обращаясь к А. Бергсону, а также к Ж. Делёзу, мы попытались подойти к кино как предмету философского исследования или к философии кино как специфическому исследовательскому направлению.

Однако, находя этот предмет философского анализа, мы, по сути дела, философию свели лишь к одному из существующих в XX веке философских направлений, а именно к «философии жизни». Ведь А. Бергсон как раз и представляет это философское направление. Этот предмет изучения кино с помощью философии оказывается лишь одним из многих подходов. В то же время при интерпретации бергсоновской философии мы обратились к методологии постмодернистской философии, представителем которой Ж. Делёз является. Но можно ли считать, что философия кино, будучи представленной с точки зрения «философии жизни», а также представленной с точки зрения постмодернизма, исчерпывает философию кино? Не являются ли эти философские направления лишь частными по отношению к той универсальной философии кино, которая, наверное, могла бы быть?

Иначе говоря, овладение кино философией может разворачиваться в разных философских вариантах (онтологическом, экзистенциалистском, феноменологическом, герменевтическом и т. д.). В разное время к кино обращаются не просто философы, а представители разных философских направлений. Конечно, какие-то идеи, имеющие отношение к философии кино, высказывались и в различных публикациях, в названии которых философия не упоминается, хотя в них как раз могло быть философии больше, нежели в книгах, в названии которых это слово мелькает. И как тут не вспомнить С. Эйзенштейна, многочисленные суждения которого о кино так часто цитирует в своей книге по философии кино Делёз?

Приведем, однако, другой пример, связанный с признанием профессиональными философами идей, высказанных представителями других наук. Здесь, правда, возникает особая

проблема, требующая специального исследования. Она касается отношений между историей становления теории кино и историей тех идей о кино, которые можно было бы обозначить как философские или близкие к философии. Понятно, что история теории кино представляет множество источников, требующих истолкования, и не только в философском ключе. Во ВГИКе читался даже спецкурс по данной проблематике. Любопытно, что уже в первом опыте философии кино у Балаша обсуждался вопрос о взаимоотношениях между философией и теорией кино. Балаш требует допуска кино «под священные своды теории», он убежден, что кино прямо-таки нуждается в теории («Никогда еще ни одно искусство не становилось великим без теории»⁶). Хотя он и знает, что практики всегда питали недоверие к теории. Конечно, история теории кино разворачивается, питая историю кино идеями методологического характера, подчас почерпнутыми из смежных гуманитарных дисциплин. Такое отношение теории к истории характерно и для всей науки об искусстве⁷. Но как теория, так и история кино, разумеется, имеют один и тот же предмет — кинематографический процесс и кинематографический опыт.

Понятно, что в теорию кино часто приходили из философии самые разные идеи. Авторы коллективной монографии по философии кино «Кинематографический опыт: история — теория — практика»⁸ критически подходят к тому, что некие методологические идеи привносятся в рефлексию о кино извне, из других наук, а не вытекают из самого предмета, то есть кино непосредственно. Так, констатируя становление новой науки о культуре, изменяющей отношение к кино, снабжающей исследование кино новой методологией, Д. Поликарпова в статье «Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности» высказывает сожаление о том, что длительное время кино оставалось «резервуаром, заполняемым дискурсами различных носителей, позиции которых сложились в философских нарративах задолго до того, как они обратились к кино»⁹.

Тем не менее этот крен в сторону перекося имеющихся в других сферах подходов все же многое определяет. Скажем, можно ли было осмыслить творческий всплеск 1960-х годов в мировом кинематографе без философии экзистенциализма, которым вдохновлялись такие авторы, как Антониони, Бергман или Годар? Сами режиссеры мыслили в философском духе. Знание Кьеркегора, Камю и Сартра помогало выявлению смыслов их шедевров. То же повторилось в конце XX века в связи с вли-

⁶ Балаш Б. Культура кино. Л-М.: Государственное издательство. 1925. С. 10.

⁷ Хренов Н. Современное искусствоведение как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота // Вестник ВГИК. 2019. №№ 1–4; 2020. № 1–2.

⁸ Кинематографический опыт: История — теория — практика. Коллективная монография. Санкт-Петербург: Издательство «Порядок слов». 2020. 360 с.

⁹ Поликарпова Д. Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности // Кинематографический опыт: история — теория — практика. Коллективная монография. Санкт-Петербург: Издательство «Порядок слов». 2020. С. 161.

янием постмодернистской философии как на практику, так и на теорию кино. Так, в отношении фильма «Хиросима, любовь моя» (1959) А. Рене Ж. Делёз напишет, что воспроизведение механизмов памяти у режиссера дано на уровне А. Бергсона и заимствующего его философские идеи М. Пруста. «Персонажи Рене не только возвращаются из Освенцима или Хиросимы; ведь это философы, мыслители, мыслящие существа. А философы — это и есть существа, прошедшие через смерть, возродившиеся после нее и устремленные к другой смерти, хотя, возможно, той же самой... По-нашему же мнению, это двойная, хотя и вправду смехотворная истина: философ — это тот, кто с полным правом или без такового считает, что он вернулся из царства мертвых, но, какими бы ни были его основания, он в это царство возвращается. Философ — выходец с того света и возвращается на тот свет. Такова была действующая формула философии, начиная с Платона. Утверждая, что персонажи Рене являются философами, мы, разумеется, не имеем в виду того, что эти персонажи много рассуждают о философии, равно как и того, что Рене “применяет” философские идеи к кинематографу, а хотим лишь сказать, что он изобретает философское кино, кинематограф мысли, совершенно новаторской по отношению к истории кино, но вполне действующий в области философии и, благодаря своим незаменимым сотрудникам, образующий на редкость гармоничное сочетание философии и кино. То, что мысль имеет нечто общее и с Освенцимом, и с Хиросимой, продемонстрировали не только великие послевоенные философы и писатели, но и великие кинорежиссеры — от Уэллса до Рене, и при этом серьезнейшим образом»¹⁰.

Владение философской логикой позволяет Ж. Делёзу улавливать в кинематографическом мышлении выдающихся режиссеров философскую логику. Так, Годара он называет кинематографическим Аристотелем, ибо в логике развертывания его фильмов улавливаются философские категории. «В Годаре есть нечто от прилежного ученика Аристотеля. Фильмы Годара можно считать силлогизмами, интегрирующими сразу и степени правдоподобия, и логические парадоксы. Речь идет не о методе каталога и даже не о “коллаже” <...>, но о методе формирования серий, когда каждая из них маркируется особой категорией (типы серий могут быть весьма разнообразными)»¹¹. Философия и в самом деле постоянно оказывается рядом с кинорежиссурой. Этим сопоставлением кино с философией пользуется и сам Годар, называя фильмы Р. Росселини «сократическим кино».

¹⁰ Делёз Ж.
Указ. соч. С. 448.

¹¹ Делёз Ж.
Указ. соч. С. 472.

Излагая известную концепцию времени А. Базена, когда в настоящем времени присутствует уже и прошлое, и будущее, Ж. Делёз иллюстрирует ее высказыванием Феллини, вытекающим из его творческого метода. «Разумеется, эти регионы (мое детство, мое отрочество, моя зрелость и т. д.) выглядят так, будто следуют друг за другом. Но они следуют друг за другом лишь с точки зрения ранее существовавших настоящих, маркирующих границу каждого региона. Наоборот, с точки зрения актуального настоящего, каждый раз символизирующего их общий предел либо наиболее сжатый из этих регионов, они сосуществуют»¹². Или, к примеру, высказыванием Феллини, которое перекликается с Бергсоном: «Мы сконструированы внутри памяти, представляя собой сразу и детство, и отрочество, и старость, и зрелость»¹³. Сам Феллини это великолепно продемонстрировал на примере фильма «Восемь с половиной» (1963), где сливается реальное и воображаемое, настоящее и прошлое, детство и период творческого расцвета и т. д. Так, касаясь вопроса, связанного с «интеллектуальным кино» или «мозговым кино», моделирующим деятельность сознания, что характерно для экспериментов С. Эйзенштейна, Ж. Делёз называет этого режиссера «кинематографическим Гегелем»¹⁴.

Этим «философам» от кинорежиссуры не приходится удивляться, ведь, как считают некоторые, собственно философии уже не существует, а если она и существует, то лишь в формах искусства. Например, представитель концептуализма Джозеф Кошут утверждает, что в XX веке наука вырвалась из-под контроля философии, и философия осталась в прошлом¹⁵. Если она еще жива, то только в формах искусства. Но если Кошут прав, то сближение искусства с философией, вполне оправдано. Всё говорит о том, что философия кино как особое направление в науке о кино актуально. Хотя, как отмечалось, философия применительно к кино — это не только особое направление. И здесь стоит обратиться к кинематографическому опыту второй половины XX века.

Обоснуем, можно ли применительно к этому времени говорить об активизации философского исследования кино. Однако прежде, чем заняться этим периодом в истории кино, необходимо разобраться не столько даже в кинематографическом опыте, сколько в кинематографическом мышлении, которое есть специфическое мышление. Это мышление художественное, образное, а точнее, — чувственное мышление. Следовательно, необходимо понять, в какой мере философии удастся постичь мышление именно этого рода. Ведь с самого начала

¹² Делёз Ж.
Указ. соч. С. 354.

¹³ Делёз Ж.
Указ. соч. С. 354.

¹⁴ Делёз Ж.
Указ. соч. С. 354.

¹⁵ Кошут Дж.
Искусство после
философии // Искусствознание.
2001., № 1. С. 545.

возникновения новой философии (имеется в виду философия Нового времени), а тем более эстетики, существовала некоторая недооценка формы чувственного мышления. Исключением тут является лишь Ф. Шеллинг, считавший искусство высшей формой познания. Как известно, даже А. Баумгартен, которому одному из первых явилась мысль о создании специальной науки об искусстве — эстетики, считал, что чувственное мышление это что-то вроде недоразвившегося полноценного мышления, а полноценным для него является лишь мышление логическое и понятийное.

Однако, обладая по сравнению с логическим мышлением якобы уязвимыми сторонами, чувственное мышление, тем не менее, наделено исключительными и присущими лишь ему положительными свойствами. На протяжении всей истории чувственное противопоставляется не только логическому, но и духовному знанию. Так, свой фундаментальный вариант эстетики Гегель выстраивал на противопоставлении внутреннего, то есть духовного и внешнего, чувственного, телесного. Так, рационализм, развиваясь до крайних пределов, чему способствовала наука, привел к ущемлению прав чувственного познания, породил дефицит чувственного и необходимость его компенсировать в формах искусства. Без этого вывода в функционировании кино разбираться сложно. Можно сколь угодно говорить о режиссерах как философах, видеть в Эйзенштейне — Гегеля, а в Годаре — Аристотеля, но и Эйзенштейн, и Годар, как и многие другие режиссеры, были призваны внести в культуру не только то, что требуется от философии.

С середины 1960-х сам опыт кино уже, казалось бы, диктовал новую волну интереса к философскому осмыслению кино. Но если иметь в виду отечественную рефлексию о кино, то, несмотря на несомненный подъем теории кино, как, впрочем, и киноведения в целом, даже кинокритики не могут ничего назвать, кроме книги Е. Вейцмана «Очерки философии кино»¹⁶, в названии которой дерзко поставлена философия. Конечно, в западной науке о кино имела место другая тенденция. В отечественном же кинематографе эмансипация теории кино от идеологии, столь актуальная для 1960-х, совпала с увлечением семиотикой и структурализмом, а также с возвращением к тому варианту поэтики кино, что разрабатывался формалистами. Этому увлечению во многом способствовала Московско-тартуская семиотическая школа и, в частности, идеи Ю. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, других. Так, Вяч. Вс. Иванов постоянно обращается к разрабатываемой С. Эйзенштейном семиотике.

¹⁶ Вейцман Е.
Очерки философии
кино. М.:
Искусство, 1978.

Этот вопрос, столь значимый для теории кино, с середины прошлого века обсуждает и Ж. Делёз. Хотя он и обосновывает проект философии кино, но тоже не может абстрагироваться от структуралистских увлечений, представляющих значимую главу в истории теории кино. Делёз признает важность исследования взаимоотношений между кино и языком, которые, собственно, и ведут к возможности возникновения семиотики кино. Он полемизирует с К. Метцем, выпустившим во Франции несколько книг по семиотике кино, а также с П.П. Пазолини, принявшим в разгар моды на семиотику участие в дискуссиях на эту тему¹⁷ и утверждавшим, что невозможно теоретизировать о кино, не ориентируясь на семиотическую методологию и терминологию. В качестве авторитета в данном вопросе Делёз указывает на Луи Ельмслева. Он пишет о том, что называют языком кино, следующее: «Это пластическая масса, незначащая и асинтаксическая материя, и лингвистически она не оформлена, хотя аморфной не является, а формализована семиотически, эстетически и прагматически»¹⁸.

Однако, несмотря на высказываемое сомнение, Делёз полагает, что в принципе отношения между кино и языком могут быть осмыслены именно на уровне семиотики кино. Увлечение в отечественной теории семиотикой касалось прежде всего филологии, которая в XX веке активно продолжала аристотелевскую традицию. Она разрабатывала вопросы поэтики, а этим и занималась так называемая русская «формальная» школа. Кстати, русские формалисты, прежде чем станет ясно, что полная реализация их идей будет невозможна по идеологическим причинам, успеют перенести на кино свои теоретические установки, о чем свидетельствуют опубликованные в 1927 году статьи Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Шкловского и А. Пиотровского. О востребованности высказанных ими идей в 1920-е годы будет свидетельствовать переизданный позднее, ближе к нашим дням, сборник, в котором их статьи снова публиковались¹⁹. Что же касается кино, то, по мнению некоторых исследователей²⁰, попытка представить кино в виде особого языка или вторичной моделирующей системы, что доказывалось с помощью семиотики, в российском киноведении семиотическая методология не привилась и, несмотря на авторитет Ю. Лотмана и Вяч. Вс. Иванова, кажется, не дала заслуживающих внимания результатов²¹. Вскоре волна интереса к знакам схлынула.

Однако вопрос о том, что же далее сохраняется. А далее в кинематографической рефлексии наступает, видимо, период, когда необходимо заниматься философией кино серьезно и

¹⁷ Пазолини П.
Поэтическое кино //
Строение фильма.
М.: Радуга. 1985. С. 45.

¹⁸ Делёз Ж.
Указ. соч. С. 280.

¹⁹ Поэтика кино.
Теоретические работы
1920-х годов. М.:
Академический про-
ект, 2016.

²⁰ См.: Ямпольский
М. Видный человек.
Очерки ранней кино-
феноменологии.
М., 1993. 216 с

²¹ Соколов В.
Киноведение как
наука. М., 2010.

²¹ Лотман Ю.
Семиотика кино
и проблемы кино-
эстетики. Таллин,
«ЭэстиРаамат», 1973.
140 с.

²² Хренов Н.
Проект семиотики
кино спустя несколько
десятилетий: интер-
претация теоретиче-
ского наследия
С.М. Эйзенштейна
Вяч. В. Ивановым //
Культура и искусство.
2014, № 6. С. 634–652.

²³ Иванов Вяч. В.
Эстетика Эйзенштейна
// Иванов Вяч. В.
Избранные труды по
семиотике и истории
культуры. Т. 1. М.,
1998. С. 162–378.

²⁴ Эйзенштейн С.
Психология искусства
(Неопубликованные
конспекты статьи
и курса лекций) //
Психология процессов
художественного
творчества. Отв. ред.
Мейлах Б.С.,
Хренов Н.А.
М.: Наука, 1980.
С. 173–203.

²⁵ Жабский М.
Социология кино.
М. Канон-Плюс,
2020. 512 с.

системно. Что же подводит к новому периоду в научной рефлексии о кино, который, может быть, будет разворачиваться в сторону философии? Прежде всего следует сказать о том, что кинематографическая рефлексия, в том числе и ее научный блок, успела пройти от наблюдений и описаний к интерпретации, успела также дифференцироваться. Теперь нам известны процедуры семиотического подхода к кино. Так, Ю. Лотман, отвлекаясь от своих филологических и семиотических исследований, предпринял вариант семиотического истолкования кино в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики»²². В этом ряду займут свое место и работы Вяч. В. Иванова о С. Эйзенштейне²³, в частности, его книга об этом режиссере, недавно вышедшая отдельным изданием, где теория С. Эйзенштейна истолкована в семиотической перспективе, а сам режиссер представлен предтечей семиотики кино²⁴. Сделаны попытки психологического истолкования кино. Это направление представлено именем С. Эйзенштейна, использующего в своем исследовании о кино не только идеи культурно-исторической школы в психологии, в частности, идеи Л.С. Выготского, но и идеи гештальтпсихологии, психоанализа, идеи о пралогическом мышлении Л. Леви-Брюля и сочинения Э. Кречмера²⁵.

Но что особенно обращает на себя внимание в исследовательских текстах о кино, так это значительный массив работ по социологии кино. В самое последнее время вышла обобщающая книга М. Жабского «Социология кино»²⁶, в которой изложена логика развития этого направления в исследовании кино. С рубежа 1950 и 1960-х годов мы переживали очередную, третью по счету, волну социологического воображения, что, несомненно, имело воздействие и на осознание кинематографического опыта. Если иметь в виду отечественную теорию кино, то этому удивляться не приходится, поскольку социология второй половины XX века помогала решать актуальную практическую проблему — выхода из идеологизированной мифологии в реальность, поиска кинозрителя как реальной фигуры, которого следовало освободить от того варианта кинематографического опыта, в котором получил выражение массовый утопизм истекшего столетия. Несомненно, первая половина XX века продемонстрировала тесную связь между кинематографическим опытом, мировоззрением, навязываемым сверху, а также психологией масс, в том числе в своих фольклорных проявлениях. Это обстоятельство требует специального исследования как слагаемого в понимании кинематографического опыта. В эпоху оттепели происходил сдвиг в кинематографическом опыте,

который, несомненно, требовал осмысления, в том числе философского.

И наконец, следующий фактор, стимулирующий интерес к философии кино, связан, может быть, с некоторым существующим в отечественной кинотеории провинциализмом. В его преодолении заключается и достоинство упомянутого коллективного исследования, подготовленного петербургскими философами. В плане философского постижения кино западная кинотеория, конечно, опережает отечественную кинотеорию. Тамшний резкий разрыв здесь отсутствовал. Тут следует сказать о сильной стороне вышедшей коллективной монографии, о которой уже говорилось. Авторский коллектив восполняет колоссальный пробел в наших знаниях о тех теоретических концепциях, а также целых исследовательских направлениях, что существуют на Западе. Так, например, в Америке существует целое направление когнитивистского исследования кино, возглавляемое Дэвидом Бордвеллом²⁷. Последователи этого направления существуют во всех странах. У Бордвелла много книг, но они у нас не переведены.

Однако положительная сторона коллективной монографии соседствует и с негативной стороной. Подчас некоторые статьи в монографии перегружены обзорами существующих работ и прочитываются как обзоры. И это воспринимается как недостаток. Обилие используемой терминологии, извлеченной из разных философских направлений и авторских концепций, подчас отвлекает от главного — целостности и системности изложения проекта философии кино в его новом виде. В итоге глубокие идеи рассыпаются на частности, отвлекая от основной мысли. Но в апелляции к западной кинотеории есть и положительная сторона, выраженная в обильно цитируемых работах западных авторов, в России не переведенных и неизвестных. Хорошо, конечно, что были переведены замечательные книги Андре Базена и Зигфрида Кракауэра, но сколько же аналогичных работ прошли мимо, что, несомненно, сказалось на состоянии отечественной кинотеории. Правда, в последнее десятилетие у нас издали и даже успели переиздать весьма востребованное исследование Жюль Делёза о кино, и это является знаком очередного и значительного поворота в теории и философии кино. Не случайно в коллективной монографии понятию «поворот» А. Радеев уделяет значительное внимание в первой статье — «Поворот к переживанию: вот, новый поворот, что он нам несет?».

Продолжение статьи — в следующем номере журнала.

²⁷ Бордвелл Д.
Поэтика кино // Кинноведческие записки. 2012. №№ 100/101. С. 130–184.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балаз Б. Культура кино. Л.; М.: Государственное издательство, 1925. 98 с.
2. Бордвелл Д. Поэтика кино // Киноведческие записки. 2012. №№100/101. С. 130–184.
3. Вейцман Е. Очерки философии кино М.: Искусство. 1978. 232 с.
4. Делёз Ж.-М. Ад Маргинем Пресс, 2016. 289 с.
5. Жабский М. Социология кино. М.: Канон-Плюс. 2020. 512 с.
6. Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. 912 с.
7. Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.
8. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.
9. Пазолини П. Поэтическое кино // Стреление фильма. М.: Радуга. 1985. С. 45–280.
10. Поликарпова Д. Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности // Кинематографический опыт: история — теория — практика. Коллективная монография. СПб.: Издательство «Порядок слов», 2020. С. 203–227.
11. Поэтика кино (Под редакцией Б. Эйхенбаума). М.-Л.: Кинопечать. 1927. 192 с.
12. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х годов. М.: Академический проект, 2016. 497 с.
13. Соколов В. Киноведение как наука М.: Канон+, 2010. 416 с.
14. Хренов Н. Проект семиотики кино спустя несколько десятилетий: интерпретация теоретического наследия С.М. Эйзенштейна Вяч. Вс. Ивановым // Культура и искусство. 2014. № 6. С. 634–652.
15. Хренов Н. Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота // Вестник ВГИК. 2019. №№ 1–4. 2020, № 1–2.
16. Эйзенштейн С. Психология искусства (Неопубликованные конспекты статьи и курса лекций) // Психология процессов художественного творчества. Ответственные редакторы Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов М.: Наука. 1980. С. 173–203.
17. Ямпольский М. Видимый человек. Очерки ранней кинофеноменологии. М. Научно-исследовательский институт киноискусства. Центральный музей кино. Международная киношкола. 1993. 216 с.
18. Khrenov N. Cinema as the Redemption of Archtypal Reality // Narration and Spectatorship in Moving Images. Edited by J.D. Anderson and B.F. Anderson. Cambridge Scholars. Newcastle. 2007. Pp. 29–41.

REFERENCES

1. Balazs B. (1925) Kultura kino [The culture of film]. Leningrad-Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1925. 98 p. (In Russ.).
2. Bordwell D. (2012) Poetika kino [Poetics of cinema] // Kinovedcheskiye zapiski, 2012. Issues 100/101. pp. 130–184. 704 p. (In Russ.).

3. Veitsman E. (1978). Ocherki filosofii kino [Essays in film philosophy]. M.: Iskusstvo. 1978. 232 p. (In Russ.).
4. Deleuze J. (2016) Kino [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 560 p. (In Russ.).
5. Zhabsky M. (2020). Sotsiologiya kino [Sociology of cinema]. M.: Kanon-Plus. 2020. 512 p. (In Russ.).
6. Ivanov V.V. (1998) Estetika Eisensteina [Eisenstein's aesthetics] // Izbrannye trudy po semiotike i istorii kultury. Vol. 1. Moscow: Yazyki russkoi kultury, 1998. 912 p. (In Russ.).
7. Kosuth J. Iskusstvo posle filosofii [Art after philosophy] // Iskusstvoznaniye. 2001. Issue 1. pp. 543–563. (In Russ.).
8. Lotman Yu. (1973) Semiotika kino i problemy kinoestetiki [The Semiotics of Cinema]. Tallinn: Eesti Raamat, 1973. 140 p. (In Russ.).
9. Pazolini P.-P. (1985). Poeticheskoye kino [Poetic cinema] // Stroyeniye filma. M.: Raduga, 1985. pp. 45–66. 280 p. (In Russ.).
10. Polikarpova D. (2020). Kinematograficheskiy opyt bez zritelia: filosofiya kino kak filosofiya kinematograficheskoi chuvstvennosti [Cinematic experience without a spectator: The philosophy of cinema as the philosophy of cinematic sensuality] // Kinematograficheskiy opyt. Istoria-teoria-praktika. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Poriadok Slov, 2020. pp. 203–227 360 p. (In Russ.).
11. Poetika kino (Pod redaktsiei B. Eikhenbauma) [The Poetics of cinema. Edited by B. Eikhenbaum]. Moscow-Leningrad: Teakinopechat', 1927. (In Russ.).
12. Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h godov. [The Poetics of cinema. Theoretical works of the twenties]. Moscow: Akademicheskii Proekt, 2016. 497 p. (In Russ.).
13. Sokolov V. (2010). Kinovedenie kak nauka [Cinema studies as science]. Moscow: Research Institute for Cinematography, 2010. p. (In Russ.).
14. Khrenov N. (2014). Proekt semiotiki kino spustia neskolko desiatiletiy: [The project of film semiotics after several decades: An interpretation of S. Eisenstein's theoretical heritage by V.V. Ivanov] // Kultura i iskusstvo. 2014. Issue 6. pp. 162–378 (In Russ.).
15. Khrenov N. (2019). Sovremennoye iskusstvoznaniye kak gumanitarnaya nauka v situatsii kulturologicheskogo povorota [Contemporary art history as a humanitarian science in the situation of a cultural turn] // Vestnik VGIK. 2019 (Issues 1–4), 2020 (Issues 1–2). (In Russ.).
16. Eisenstein S. (1980). Psihologiya iskusstva (Neopublikovannyye konspekty stat'i i kursa lektsiy) [The psychology of art (The unpublished abstracts of the article and course of lectures)] // Psihologiya protsessov khudozhestvennogo tvorchestva. Chief editors B.S. Meylakh, N.A. Khrenov. Moscow: Nauka, 1980. pp. 173–203. 286 p. (In Russ.).
17. Yampolsky M.B. Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoye kino [From the history of the French film thought. Silent Cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 216 p. (In Russ.).
18. Khrenov N. (2007). Cinema as the Redemption of Archtypal Reality // Narration and Spectatorship in Moving images. Edited by J. D. Anderson and B. F. Anderson. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007. Pp. 29–41.

Is Film Philosophy Possible and What Aspects of Cinema May Become its Subject?

Nikolai A. Khrenov

Doctor of Science in Philosophy, professor, head of the Section of the Artistic Problems in Media, Department of Media and Popular Arts, State Research Institute for Art Studies

Andrei N. Khrenov

PhD in Cultural Studies, leading researcher, Research Section, Academy of Media Industry

UDC 778.5.01

ABSTRACT: The use of a complex methodology in cinema studies is constantly being discussed. There are researches on sociology, psychology, aesthetics and semiotics of cinema. The movement towards an integrated methodology makes the idea of a philosophy of cinema relevant. The synthesis of different academic approaches in cinema studies can be only understood in terms of philosophy. Each discipline sees and is able to explain through cinema merely what is connected with its agenda. An appropriate methodology needs to be developed so that these different aspects of cinema are transformed into the elements of a uniform system. The article analyzes the philosophical approach to cinema studies of Gilles Deleuze, who made cinema instrumental in examining time. Deleuze's work in question explores Henri Bergson's argumentation of dramatic changes in the perception of time. It would seem that it was cinema, with its ability to capture the dynamism of social life, that should have demonstrated the meaning of such changes. Bergson understood, quite traditionally, the ability of cinema to recreate time in the forms of space. Deleuze shares the conventional point of view on the fate of philosophy, which argues that previous philosophy disappears and, dissolving in art, exists only in artistic manifestations.

The authors conclude that:

1. The intrusion of philosophy into cinema dictates the need to develop a theory as a mediator between film philosophy and filmmaking.
2. When studying cinema through other liberal sciences, it is necessary to avoid discussing specific aspects and strive for a systematic consideration.
3. The study of cinema from the point of view of various schools of thought, does not exclude finding points of contact between them.
4. The need for an integrated methodology in studying cinema involving philosophical angles is also dictated by the rapid development of technology. It is necessary to take into account what has already been accomplished in the philosophy of technology.

KEY WORDS: philosophy of cinema, Deleuze, Bergson, life philosophy, existentialism, postmodernism, time, auteur cinema, cinematic experience, corporeality