



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/VGIK79515>

Статья анализирует разработку научного направления «философия кино», необходимого в силу активизации философских подтекстов авторского кино и его связей с философией жизни, — экзистенциализмом, постмодернизмом и другими течениями. Философского исследования требуют три конкретные проблемы: первая — кинематографический опыт, вторая — время в кинематографе, третья — вопрос о телесности в кино в результате вторжения технологий в коммуникацию кино с массовой аудиторией.

Введение. Кинематографический опыт как предмет философского исследования

На современном этапе культурологического исследования кинематографа возникает вопрос о его философском аспекте. Но можно ли утверждать, что сегодня в этой области многое уже сделано? Обнадешивающего ответа здесь не предвидится. Однако кое-что все-таки делается, и в качестве иллюстрации сошлемся на недавно изданную петербургскими философами коллективную монографию «Кинематографический опыт: история, теория, практика»¹. В кинематографической жизни, пожалуй, это можно было бы назвать событием. Однако осознают ли авторы этого труда, что их исследование — событие? Пытаются ли они внедрить в сознание читателя именно такое отношение к своему предмету?

Обратимся к названию, в котором заявлен предмет исследования — кинематографический опыт. Для понимания этого

философия кино, Ж. Делёз, А. Бергсон, философия жизни, экзистенциализм, постмодернизм, время, авторское кино, кинематографический опыт, телесность

¹ Кинематографический опыт: история, теория, практика. Коллективная монография. СПб.: Порядок слов, 2020.

словосочетания вроде бы трудностей нет. Оно привычно, хотя и многозначно. Но очевидно, что за ним стоит максимальное обобщение. По сравнению с ним другие кинематографические явления и понятия кажутся частностями. В данном случае срабатывают механизмы, позволяющие говорить о том, что структуралисты называют внетекстовыми смыслами. Смыслами, наделяемыми фильм массовой публикой, общественными настроениями. Действительно, это опыт. Он есть у каждого зрителя, у разных слоев публики. Правда, неодинаковый. Он, видимо, есть и в обществе в целом. Здесь можно было бы сказать: какое кино, такой и опыт. Однако в массовом обществе (а имеется в виду именно такое общество) существует своя специфика.

Может существовать и идеальное представление об опыте, который есть у кинематографической элиты, но хотелось бы, чтобы публика была приобщена ко всем вариантам кинематографической продукции. Конечно, можно представить, что реальное положение дел может и не соответствовать идеалу, как это обычно бывает. Почему же? Да потому, что, как пишет Ж. Делёз, «...массовое искусство, обращенное к массам, которое не должно было бы отделяться от доступности кино массам, ставшим его подлинным субъектом, — упало до уровня пропаганды и государственного манипулирования, своеобразного фашизма, в котором Гитлер объединяется с Голливудом, а Голливуд с Гитлером»². И так далее. Но дело в том, что для авторов названного издания, которые, в общем, едины в использовании и понимании кинематографического опыта (каждый из них знакомит читателя с каким-то одним его аспектом), кинематографический опыт — не просто тема или проблема, а философский концепт. Не случайно Ж. Делёз формулирует вопрос «Что такое кино?», который превращается в другой вопрос — «Что такое философия?»³.

Однако тут сразу становится очевидно, что мы имеем дело с философией, ибо что такое философия, как не производство концептов. И как следствие этого, авторский коллектив предлагает читателю особый проект, то есть исследование по философии кино. Правда, авторы сами на этом не очень настаивают, но, в конечном счете, их труд может так интерпретироваться.

И возникает вопрос: почему кинематографический опыт следует сводить лишь к зрительской рецепции? Ведь он — это в то же самое время и прежде всего, — опыт самих творцов кинематографа, которые с таким трудом его накапливали в истории, в период становления своей деятельности, становления кино как особого вида искусства, и прошли в этом смысле самые разные

² Делёз Ж.
Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
С. 426.

³ Там же. С. 553.

периоды. Этот самый опыт — как авторский, так и зрительский, приобретаемый и углубляемый, — со временем и становится предметом внимания представителей разных наук.

Авторы обозначенного издания пытаются представить кинематографический опыт как предмет философского исследования. Но, конечно, этим вопрос о его исследовании в целом не исчерпывается. Раз в поле зрения появляется зрительская рецепция как слагаемое кинематографического опыта, тут требуется помощь и других научных направлений. Например, рецептивной эстетики, социологии, социальной психологии, психологии и т. д. И раз в XX веке зрительский и читательский опыт приобретает столь серьезное значение, о чем в постструктурализме, в частности в концепции «открытого произведения» У. Эко, свидетельствует понижение статуса автора и повышение статуса реципиента, то кроме истории кино актуальной становится такая дисциплина, как историческая рецепция кино.

В западном мире значимость этого предмета исследования породила целое научное направление — *рецептивную эстетику*. Работы западных исследователей, представляющих это направление, публиковались. Однако интерес к нему не перерос в России в специальное научное направление, и обсуждение этих вопросов не получило продолжения. Это можно объяснить тем, что проблематика зрительской рецепции активно обсуждалась в границах активизировавшейся с конца 1950-х годов социологии кино⁴. Удачным исключением из этой закономерности оказалась лишь книга Ю. Цивьяна «Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930»⁵.

Вообще-то, с момента возникновения в самом начале прошлого века и потом, на всем протяжении столетия, кино постоянно притягивало представителей разных наук. Конечно, предметом внимания его сразу сделали журналисты, публицисты, педагоги, литераторы, но точка зрения представителей разных наук также заслуживает внимания. К кино проявили интерес гуманитарии — искусствоведы, социологи, экономисты, психологи, эстетики, историки, лингвисты⁶, филологи⁷, семиотики⁸, а с последних десятилетий XX века и культурологи. Именно культурология обязывает заново поставить вопрос о философских аспектах кино. Ведь слишком мгновенным и широким оказался резонанс кино в обществе в момент его возникновения. Этот эффект кино заключался в том, что оно мгновенно *превращало в публику все общество*. В истории такого, пожалуй, не случилось. Причем это произошло своевременно. К этому времени публика в количественном отношении возрастала.

⁴ Левшина И. О предмете социологии искусства (К проблеме взаимоотношений социологии и искусствознания) // Вопросы социологии искусства. Теоретические и методологические проблемы. М., 1979.

⁵ Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991.

⁶ Ляцбах Я. Принципы философского языка: опыт точного языкознания. Петроград: Новое Время, 1916. 228 с.

⁷ Иванов В. Эстетика Эйнштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 143–371.

⁸ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Издательство Ээсти Раамат, 1973.

Но мы пока не констатировали приход в кино философов, а ведь именно это важно. Чтобы объединить наблюдения и суждения частного характера о кино, сделанные представителями разных наук и направлений, нужна дисциплина, способная предложить целостный или системный подход, или системное видение столь эффективно воздействующего на общество данного вида искусства, заметно разрушающего существующую систему его видов, а точнее, ту иерархию во взаимодействиях этих видов, без чего система представлений о нем в какой-то период не складывается. И такое видение могла продемонстрировать лишь философия, которую, как известно, нельзя считать еще одной наукой, способной объяснить какой-то частный аспект кино. Ведь философия — не просто еще одна наука. Она, как считают некоторые, вообще не наука. Тем не менее ее отношения с науками от этого не становятся менее значимыми. Скорее наоборот. Впрочем, полной уверенности, что авторы изданного труда именно так понимают функции философии, нет. От философии мы вправе ожидать именно обобщающее видение кино, объединение всех его аспектов, граней и функций. В монографии обсуждение этого вопроса отсутствует.

Пришел ли философ в кино уже на раннем этапе его истории? Этого, конечно, отрицать нельзя. В разное время разные ученые ощущали необходимость в разработке философских проблем кино. Следует отметить, что это были не всегда профессиональные философы или приобщенные к философии исследователи, как это произошло с Б. Балашом, или просто представители других дисциплин. Вот почему позднее в заключении к своему исследованию о философии кино Делёз напишет: «Само кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику. Ибо никакой детерминации, ни технической, ни прикладной (психоанализ, лингвистика) недостаточно для того, чтобы сформировать концепты самого кино»⁹. Если иметь в виду, скажем, 20-е годы прошлого столетия, когда кинематограф был уже представлен всемирно известными шедеврами, что способствовало возникновению и успешному продвижению теории кино во всех странах, то в это десятилетие уже заявлена необходимость в создании философии кино как особого исследовательского направления.

В этом отношении любопытно суждение Б. Балаша в его изданных в Советской России первых книгах, если иметь в виду отечественную теорию кино, а также книгу немецкого автора Р. Гармса, которая так и называется «Философия фильма»¹⁰.

⁹ Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маркетем Пресс, 2016. С. 553.

¹⁰ Гармс Р. Философия фильма. Л.: Асадетиа, 1927.

Так, Б. Балаш прямо заявляет, что впервые предпринимается «опыт философии киноискусства». Как же доказывал Б. Балаш необходимость в философском осмыслении кино? Во-первых, он констатирует, что кино оказывает колоссальное воздействие на массовую публику, следовательно, и общество. Этот эффект нельзя не учитывать, следовательно, нельзя оставлять без внимания, ибо с появлением нового вида искусства «воображение и чувственная восприимчивость масс оплодотворяется и формируется кино»¹¹. Еще никогда в истории ни один вид искусства не приобщал такое число людей к духовной жизни. Для городского населения (в 1920-е годы распространение кино ограничивалось городами) кино начинает играть такую же роль, какую когда-то играли миф и фольклор. Именно поэтому кино становится явлением истории культуры. Во-вторых, Б. Балаш мотивирует обращение философа к кино принципом «органопроекции», правда, не употребляя еще этого понятия.

Суть органопроекции, как известно, заключается в расширении возможностей ориентации человека в мире. С помощью техники расширяются возможности восприятия, что обеспечивает расширение когнитивных и физических возможностей человека. Это способ познания человеческого тела с помощью проецирования в нем процессов на технических устройствах¹². С распознаванием этого эффекта на психологию эстетику не справиться, по мнению Б. Балаша, ведь это направление принадлежит к числу «высокомерно-аристократических наук». Но с этим справится философия: «Ведь каждый род искусства знаменует собою особое отношение человека к миру. Мы можем при помощи телескопа и микроскопа открыть тысячи новых вещей: этим будет лишь расширена область нашего зрения, — но новый вид искусства подобен новому органу чувств, а число чувств растет не слишком-то часто»¹³.

Б. Балаш прямо заявляет, что предпринимает первый вариант философии кино. Идеи приобщенного к немецкой философии Балаша, переживающие свое второе рождение в западной кинотеории, авторы исследуемого издания вполне оправданно вспоминают. В частности, в статье А. Сидорова «Телесность в кинематографическом опыте: случай Б. Балаша»¹⁴, где автор справедливо фиксирует влияние философии на его теорию, например, Георга Лукача, Вальтера Беньямина, Анри Бергсона, Георга Зиммеля.

С течением времени кино начинают замечать профессиональные философы. Так, Ж. Делёз отмечает, что одним из них оказался А. Бергсон, о чем свидетельствует вышедшая в 1907 го-

¹¹ Балаш Б. Культура кино. Л.; М.: Государственное издательство, 1925. С. 10.

¹² Хренов Н. Виртуальная реальность в художественных и нехудожественных проявлениях: ее предистория и история // Наука телевидения и экранных искусств. Научный альманах. Вып. 14. М., 2018. С. 35.

¹³ Балаш Б. Культура кино. Л.; М.: Государственное издательство, 1925. С. 11.

¹⁴ Сидоров А. Телесность в кинематографическом опыте: случай Б. Балаша // Кинематографический опыт: история, теория, практика. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 54.

¹⁵ Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

¹⁶ Шереметев А. Кино как предмет философии в ранних работах Ж.-П. Сартра // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2018. № 4. С. 83–97.

ду его книга «Творческая эволюция». Позднее об этом упомянет М. Мерло-Понти, представляющий в философии феноменологическое направление¹⁵. Что же касается других выдающихся философов XX века, в частности, основоположника феноменологии Э. Гуссерля и представляющего экзистенциализм Ж.-П. Сартра, то тут другое дело. Гуссерль кино попросту не заметил, а интерес Сартра к кино был налицо. Об этом свидетельствуют его ранние работы «Апология кино» (1924), «Искусство кино» (1931) и написанные им сценарии для кино, например, сценарий «Фрейд. Скрытое желание», поставленный американским режиссером Дж. Хьюстоном, а также знаменитое письмо в газету «Унита», опубликованное в 1962 году в защиту А. Тарковского¹⁶. Тем не менее развернутой концепции кинематографа этот философ не оставил, хотя в своей книге «Воображение» он инвентаризирует и анализирует разные типы образа. Но даже если столь выдающиеся философы и замечают кино, не следует все же обольщаться на этот счет. Свое внимание на кино они обращают не ради кино, а просто решают свои общеполитические проблемы. Это касается в том числе и А. Бергсона, под воздействием которого в своем отношении к кино находился и Сартр. И нам придется коснуться тех идей выдающегося французского философа, которые он высказывает в своей книге «Творческая эволюция».

Кино как предмет внимания философов рубежа XIX–XX веков: неадекватность философской интерпретации кино А. Бергсоном

Предпринимая свое философское исследование о кино, Ж. Делёз наконец-то выявил недоразумение, связанное с интерпретацией кино А. Бергсоном, который, решая общие проблемы философии, прибегнул в качестве их иллюстрации к кино и сделал это весьма неудачно. Неудачно, правда, лишь по отношению к кино. Все, что касается его философских идей, относящихся ко времени и пространству, было настоящим открытием, значительным вкладом в философию. Упомянуть-то кино, А. Бергсон упомянул, но поставил читателя своими выводами в состояние недоумения.

Дело в том, что в это время кинематограф воспринимался как чудо, которое способно преобразить не только искусство, но всю культуру и даже науку. Но из суждений А. Бергсона вытекала идея о том, что, несмотря на революцию в науке, а главное, сдвиги в отношениях между человеком и миром, как и в изменении механизмов познания, что А. Бергсон, естественно, не

только не признавал, но и сам в этом процессе активно участвовал, кино им было представлено как явление, которое в результате новых открытий в науке уходило в прошлое. Хорошо уже то, что А. Бергсон кино заметил, но в своей книге все-таки он кино неверно осмыслил, как это ни покажется странным. Хотя, может быть, в данном случае наша формулировка не совсем верна. Точнее было бы сказать, что с помощью кино он иллюстрировал свое общефилософское открытие. Но при этом его понимание кино было ошибочным, что, естественно, не бросает тень на его общефилософское открытие. Это его суждение закономерно спровоцировало дискуссию в среде режиссеров и теоретиков. В сути этой дискуссии разбирался М. Ямпольский¹⁷, но разобрался не до конца.

¹⁷ Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988. С. 272.

Позднее, посвящая кино специальное фундаментальное исследование, представитель постмодернистской философии Ж. Делёз пытался разобраться в этом недоразумении, и следует отметить, что данный вопрос ему, наконец-то, удалось прояснить. Дело в том, что открытие А. Бергсона, как и его отношение к объяснению принципа действия кино, проясняется, если, как утверждает Делёз, тезисы ученого, изложенные в названной книге, сравнить с предыдущей его работой «Материя и память» (1896). Обращаясь к принципу деятельности кино в работе «Творческая эволюция», А. Бергсон акцент ставит на сегментации и фрагментации зафиксированного кинокамерой движения предметно-чувственного мира. Это означает, что движение в его кинематографических формах предстает как ряд остановленных моментов, или, если иметь в виду изобразительный и сюжетный ряд в фильме, ряд поз в передвижении персонажей в пространстве. Правда, все дело в том, что в этом случае движение расчленяется не просто на случайные позы, а на те, которые А. Бергсон называет «привилегированными». Как это понимать?

Это позы не случайные, но способные выступать средством выражения некоей главной мысли, проясняющей суть целого, то есть того, что этому моменту предшествовало и что за ним последовало. Иначе говоря, это та часть, которая по отношению к целому репрезентативна. И с этой точки зрения кинематографическое мышление предстает мышлением с помощью таких остановленных отпечатков-кадров, которые режиссером отобраны из множества возможных. Отбираются лишь те, что выделяются, ибо только они представляют кульминационные моменты развертывающегося движения или действия.

Такое развертывание движения в фильме свидетельствует о наличии у режиссера прежде всего пространственного мышле-

ния, способного передавать в том числе и время. Получается, что кинематограф — это организация какого-то повествования не только из пространства, но и из времени, но времени, представленного в процессе движения моментов, свидетельствующих, что оно просчитывается лишь с помощью пространства и не обладает самостоятельностью. Как пытается показать А. Бергсон, в этом взаимодействии двух основных категорий пространство доминирует. Оно становится основой даже в том случае, когда следует передать время. Движение в пространстве, которое членится на отдельные привилегированные моменты, в то же время предстает и средством передачи времени.

Иначе говоря, кино демонстрирует принцип опространствования времени. А это, как полагает А. Бергсон, характерно только для традиционного и уходящего в прошлое мышления. И прежде всего, философского и научного. Одновременно оно характерно и для искусства прошлого. Но у него получается, что это характерно и для кино. Кино он и рассматривает как механизм, позволяющий ему проиллюстрировать уходящий в прошлое механизм восприятия времени. Прав ли А. Бергсон в своих выводах? Если он прав, хотя бы отчасти, то важно было бы понять, почему так получалось. Если А. Бергсон эту закономерность в кино уловил, то как ее объяснить? Видимо, как можно предположить, этот признак кинематографа свидетельствует о влиянии на кинематографическое повествование принципа, определяющего особенности функционирования изобразительного искусства, заимствуемого и кинематографом. Ведь в живописи, в особенности классической, на первый план в самом деле выходит именно поиск привилегированного момента, или того, что в театре называют мизансценой, а в кино — мизанкадром. Но это такой привилегированный момент, в котором ощущалась бы не часть, а одновременно и целое. Разбираясь в философии и эстетике И. Канта, Э. Кассирер дает такую формулу: «Произведение искусства есть нечто единичное и обособленное, покоящееся в самом себе и обладающее своей целью полностью в самом себе; и тем не менее в нем одновременно предстает перед нами некая новая “целостность”, новый общий образ действительности и духовного космоса. Здесь единичное указывает не на стоящее позади него абстрактно-универсальное, оно само есть это универсальное, ибо оно символически содержит в себе его содержание»¹⁸. Но эта закономерность, судя по всему, должна проявляться и в восприятии каждой части.

Действительно, здесь с А. Бергсоном вроде бы не поспоришь. Такая закономерность передачи движения в кино, такое

¹⁸ Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 276.

восприятие движения в кинематографе улавливается. Эта закономерность особенно очевидна в раннем кино, когда многие его способы передачи движения, в особенности, присущие лишь этому виду искусства, еще не были открыты, а потому и не использовались. Иначе говоря, когда восприятие кино просто имитировало естественное восприятие человека. В этом плане Делёз даже задает вопрос: а что, если люди издавна снимали кино, не подозревая об этом?¹⁹ Они «снимали» кино до его появления потому, что они так мыслили. В своем технологическом виде кинематограф обнажал физиологические и психологические процессы. Нечто подобное утверждал еще А. Базен, но, правда, у него эта тема звучит не как вопрос, а уже и как ответ.

Да, в мышлении человека вообще есть нечто такое, что уподобляется кинематографу, о чем в своей книге «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» пишут Т. Эльзессер и М. Хагенер. Вся проблема заключается в том, чтобы отыскать способ реализации свойственного кино механизма мышления в его овнешнении. Эту возможность в последнем столетии предложит технология. Но предложит поздно. В данном случае стоит вспомнить принцип «органопроекции», которым при объяснении функционирования телевидения воспользовался М. Маклюэн. Ведь вся технология, с помощью которой в последнем столетии возникают новые искусства, свидетельствует о том, что она «продолжает» и совершенствует разные органы человека, а также принцип его действия как отдельных его органов, так и его как целого. Судя по всему, это произошло и с кинематографом. Принцип действия кино явно подобен в том числе и принципу мышления человека, хотя бы отчасти. Впрочем, об этом можно прочесть в теоретических работах С. Эйзенштейна.

Но не так всё просто. Мы же не можем принцип действия раннего кино, стремящегося отобразить, выделить и зафиксировать привилегированные и остановленные моменты, считать за норму функционирования кино вообще. В своем полном выражении эта норма утвердится не в раннем кино, а в последующих десятилетиях, когда режиссеры овладеют возможностями монтажа. Тот «образ — движение», который Делёз и представит одним из двух универсальных принципов художественного выражения в кино, возникает именно в момент овладения монтажом. Этот образ — движение как раз и является следствием овладения возможностями монтажа. Почему уже в 1920-е годы у советских режиссеров, представляющих авангард, а также чуть раньше в американском кино, в частности в фильмах Д.У. Гриффита, возникнет культ монтажа? Потому что именно

¹⁹ Делёз Ж.
Кино. М.: Ад Мартинем Пресс, 2016. С. 15.

в это время кино прорывается к своей природе, осознает свои возможности и... ограничения.

Эстетика каждого вида искусства предполагает и то, и другое. Однако происходит нечто большее, чем просто прорыв кинематографа к некоему идеальному состоянию. Кинематограф выражает революцию в научном мышлении. Именно тут и возникает ситуация, позволяющая осознать отношения между кино и философией. Делёз убежден в том, что философия способна сыграть определяющую роль в понимании природы кинематографа. Ради этого его книга и пишется. Кино требовало нового понимания и нового мышления. Только это мышление связано с иной парадигмой, а именно, с переориентацией восприятия пространства на время, что превращало предшествующую парадигму в отношениях между пространством и временем в архаичную.

Концепция времени М. Хайдеггера и возможность передачи времени в кино

Общекультурный сдвиг, во многом определивший опыт искусства последних столетий, опираясь на труд одного лишь А. Бергсона, пожалуй, не объяснить. Тут следует воспользоваться советом Х. Зедльмайра, данный им историкам искусства. Ведь историки искусства имеют дело с историческим временем, следовательно, без концепции времени, что существует в философии, например, М. Хайдеггера, никак не обойтись, поскольку самую глубокую интерпретацию времени предложил именно он. Вот и представитель венской школы искусствознания Х. Зедльмайр советует обратиться к М. Хайдеггеру: «Учения о времени, возникшие в последние десятилетия (да и поэты наших дней), прояснили характер исторического времени настолько, что это проникло уже во всеобщее сознание, действительно располагая своей долей в том переживании времени, что присуще нашей эпохе, — достаточно назвать имя Хайдеггера»²⁰. Но раз уж философия XX века так активно штурмует проблематику времени, делая время предметом философии, то мы, касаясь проблематики философии кино, избежать этого также не можем. Эта переориентация современной философии связана, пожалуй, с ключевой для понимания этой проблематики работой М. Хайдеггера «Бытие и время» (1927). В ней была предпринята принципиально новая парадигма понимания времени, которое с помощью движения в пространстве и выделения в нем моментов уже не измерялось. В отношениях между пространством и временем последнее обрело самостоятельность, выходя на первый план. Но оно не было самоцелью.

²⁰ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. - М., 1999. С. 246.

Выход времени на первый план оказывался следствием нового понимания философии, порывающей с предшествующей парадигмой. Это новое понимание связано с интерпретацией бытия, то есть того, что М. Хайдеггер понимает под предметом философии. В связи с этим онтология как одно из самых древних философских направлений и как одно из таких направлений вообще выдвигается на первый план и становится по отношению к философии репрезентативной. Смысл разрыва нового представления о времени с предыдущей парадигмой в философии заключается в пересмотре представлений о сущности времени, что имело место еще в античной философии, в частности у Платона и Аристотеля. Нам приходится называть и эти имена, ведь в своей концепции времени М. Хайдеггер отвергает представления одного из них, отталкиваясь от представлений о времени другого.

Некоторые историки философии полагают, что более четко представления о времени изложено у Платона, противопоставившего текучей, преходящей и вечно находящейся в становлении реальности мир, не являющийся подлинным, миру неизменному, неподвижному, тождественному себе и пребывающему в вечности. По сути, это основная идея платоновской философии. Явления, пребывающие в вечности и противопоставленные текучей действительности, — это те самые эйдосы, которые известны по Платону и которые постоянно всплывают в тех фильмах, которые, например, П. Шрейдер относит к «трансцендентному стилю»²¹. У Платона обоснование времени предпринимается с помощью его сопоставления с вечностью. Время как выражение вечно изменяющегося, становящегося бытия, с одной стороны, отлично от вечности, с другой — ей причастно.

Аристотелевская концепция времени кажется отличающейся от платоновской. Вроде бы он время с вечностью не соотносит. У него время — сплошное движение и изменение. Его трудно задержать, выделить в нем какие-то моменты и их остановить. В нем невозможно выделить прошлое и будущее. Трудно сосредоточить внимание на настоящем, ибо оно ускользает. Но вот именно это и волнует кинематографистов, а вслед за ними и философов, когда они обращаются к кино. «Образ не только неотделим от свойственных ему “до” и “после”, не сливающихся с предшествующими и последующими образами: он еще и сам раскачивается между прошлым и будущим, ибо настоящее — это лишь внешняя и никогда не постоянная их граница»²². Кажется, что кинематографический образ соотносится

²¹ Шрейдер П. Трансцендентный стиль в кино: Оду, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996. № 32. С. 183.

²² Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 64.

лишь с настоящим временем. «С одной стороны, не бывает настоящего, которое не преследовали бы неотступно прошлое и будущее, — прошлое, не сводящееся к прошлому настоящему, и будущее, не заключающееся в “грядущем” настоящем. Обычная временная последовательность затрагивает преходящее настоящее, но каждое настоящее сосуществует с неким прошлым и неким будущим, без которых оно само не было бы преходящим. Задачей кино является схватывание прошлого и будущего, сосуществующих с настоящим образом»²³.

²³ Там же. С. 289.

Но куда же у Аристотеля делась столь значимая для его учителя Платона вечность? Процесс движения и изменения, как полагает Аристотель, существовал всегда и будет существовать всегда. Но в нем все же можно выделить некий момент и обозначить его словом «теперь». Вот это «теперь» оказывается многозначным и порождает разные интерпретации. Дается ему и та интерпретация, которая соотносится уже с современной парадигмой в понимании времени. «Теперь» — одновременно конец прошлого и начало будущего. Какое же отношение этот момент «теперь» имеет ко времени? Это что, — настоящее время? Судя по всему, это вообще не время. Это что-то вроде вневременного начала в процессе неостановимого движения. Казалось бы, у Аристотеля понимание времени от платоновского представления о времени отличается. Но П. Гайденко говорит: что же такое вневременное у Аристотеля, которое не подвержено изменениям?²⁴ Ведь, по сути, это подобие вечности, возникший в потоке времени образ вечности.

²⁴ Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М., Прогресс-Традиция. 2006.

Иначе говоря, это все то же Единое, в сопричастности с которым оказывается время, что и у Платона. Конечно, анализируя имеющие место в Античности представления о времени, мы вправе спросить: а что же нового приносит в понимание времени современная философия? Ответ на этот вопрос весьма важен, ведь, ставя вопрос о движении времени в кино и о времени в кино как предмете философии кино, мы просто обязаны исходить из возникших в современной философии актуальных представлений о времени. Поэтому вернемся снова к М. Хайдеггеру и к его онтологическому учению, в котором время превращается в основной вопрос онтологии как того направления в философии, которое в XX веке становится одним из основных. Претендуя на радикальный разрыв в вопросе о времени с предшествующей философией, М. Хайдеггер, однако, делает для Аристотеля исключение и дает непривычное, нетрадиционное истолкование его представления о времени, которое выражает и суть его онтологической концепции.

По мнению М. Хайдеггера, самую глубокую, а вместе с тем, и самую актуальную трактовку времени дал Аристотель, и она все еще актуальна, а главное, она не противоречит современной парадигме в представлении о времени. Какие же аргументы в пользу этого утверждения приводит М. Хайдеггер? Прежде всего, как он утверждает, Аристотель покончил со стремлением измерять время с помощью пространства. Он покончил с опространствованием времени, которое длительное время будет определять и философию, и науку, и искусство. М. Хайдеггер говорит, что этого открытия Аристотеля никто не заметил. Оно прошло мимо всей истории философии. Никто не заметил, а М. Хайдеггер именно это у Аристотеля обнаруживает, делая его исходной точкой своего учения. Получается, что в Древней Греции всё то, что волнует философов XX века, уже было решено?

Снова вернемся к А. Бергсону. Даже когда А. Бергсон утверждает, что этот принцип «опространствования» времени был присущ всей философии до XX века, то, как утверждает М. Хайдеггер, он не замечает, что Аристотель его не разделяет. По сути, А. Бергсон не понял Аристотеля и приписал ему все-таки традиционное понимание времени, сводя его к пространственному перемещению, к переходу «от чего-то к чему-то». Между тем, как утверждает М. Хайдеггер, Аристотель был свободен от пространственного представления о времени и уже оказался близким к более современным о нем представлениям. «Увидеть это важно, поскольку в связи с этим определением в новейшее время, и прежде всего Бергсоном, Аристотелево понятие времени, — пишет П. Гайденок, цитируя М. Хайдеггера, — было истолковано неправильно, именно в той мере, в какой Бергсон заранее истолковывает этот принадлежащий времени характер изменения, соотнося его с движением, как пространственную протяженность»²⁵.

Но дело не только в этом. Не всё так просто. Неправым оказывается не только Бергсон, но и выдающийся философ XX века М. Хайдеггер. Проблема возникает в связи с истолкованием М. Хайдеггером аристотелевского понятия «теперь», выражающего, казалось бы, некое соотносимое с Единым, то есть вечным, вневременное начало. Интерпретацию «теперь» М. Хайдеггер исключает как выражавшую вечность. Это «теперь» М. Хайдеггер мыслит чем-то только вроде перехода, перехода от прошлого к будущему. По М. Хайдеггеру, получается, что это не вечность, а то, что ей противостоит. Иначе говоря, философ стремится упразднить связь времени с вечностью, соотнести его с вечностью, что, кажется, только и помогает

²⁵ Гайденок П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 384.

понять то, что такое время, а вместе с этим он стремится упразднить в понимании времени всю традиционную парадигму. Освобождая время от вечности, упраздняя вечность, М. Хайдеггер получает возможность отождествить время с бытием. В его известном сочинении утверждается, что время и есть бытие. Такого утверждения, а следовательно, понимания бытия философия еще не знала.

В связи с истолкованием аристотелевской концепции времени следовало бы прислушаться к тому сомнению по поводу этого истолкования, которое высказано в книге П. Гайденко: «Утверждение Хайдеггера не имеет ничего общего с Аристотелевым тезисом о том, что время не состоит из моментов “теперь”, как линия не состоит из точек. “Теперь” у Аристотеля — не континуум, не непрерывное, а неделимое! И неудивительно, что из своего утверждения Хайдеггер извлекает вывод, противоположный Аристотелю, но — обратим внимание — этот вывод выдается за аристотелевский...»²⁶

Хайдеггеру важно доказать свою идею, а именно, устранение из представления о вечности как альтернативу вечности. Для него всё есть время, то есть время и есть бытие. Но удивительное дело: вопреки Хайдеггеру это «теперь» тем не менее сохраняет связь с вечностью, есть вечность. «Хайдеггер так настойчиво повторяет свой тезис о том, что “теперь” — протяженно и простерто, т. е. являет собой континуум, непрерывность, что “теперь” — само время, а не неделимое начало (граница) времени, как утверждал Аристотель, потому, что хочет устранить связь времени с вечностью, связь, которую Аристотель имеет в виду, когда определяет “теперь” как неделимое начало времени»²⁷. Получается, что у Аристотеля это что-то вроде двуликости «теперь». У Аристотеля «теперь» — это и время настоящее, и в то же время вневременное начало, не исключющее в потоке времени вечность. Такова концепция времени у М. Хайдеггера. ■

Продолжение статьи — в следующем номере!

ЛИТЕРАТУРА

1. Балаш Б. Культура кино. Л.; М.: Государственное издательство, 1925. 98 с.
2. Гармс Р. Философия фильма. Л.: Academia, 1927. С. 192.
3. Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 464.
4. Делёз Ж.-М. Ад Маргинем Пресс, 2016. 560 с.
5. Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. 368 с.

²⁶ Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 386.

²⁷ Там же. С. 387.

6. *Иванов В.* Эстетика Эйзенштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. 912 с.
7. Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911–1933 гг. М.: Искусство, 1988. 320 с.
8. *Кассирер Э.* Жизнь и учение Канта. СПб.: Университетская книга, 1997. 448 с.
9. Кинематографический опыт: история, теория, практика. Коллективная монография. СПб.: Порядок слов, 2020. 360 с.
10. *Левина И.* О предмете социологии искусства (К проблеме взаимоотношений социологии и искусствознания) // Вопросы социологии искусства. Теоретические и методологические проблемы. М., 1979. С. 33–57.
11. *Лицабах Я.* Принципы философского языка: опыт точного языкознания. Пг: Новое Время, 1916. 228 с.
12. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.
13. *Мерло-Понти М.* Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.
14. *Сидоров А.* Телесность в кинематографическом опыте: случай Б. Балаша // Кинематографический опыт: история, теория, практика. Коллективная монография. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 54–73.
15. *Хренов Н.* Виртуальная реальность в художественных и нехудожественных проявлениях: ее предыстория и история // Наука телевидения и экранных искусств. Научный альманах. Вып. 14. М., 2018. С. 27–52.
16. *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991. 492 с.
17. *Шереметева А.* Кино как предмет философии в ранних работах Ж.-П. Сартра // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2018. № 4. С. 83–97.
18. *Шрейдер П.* Трансцендентный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996. № 32. С. 182–200.

REFERENCES

1. *Balazs B.* (1925) *Kultura kino* [The culture of film]. Leningrad-Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1925. 98 p. (In Russ.).
2. *Harms R.* (1927) *Filosofia Filma* [Philosophy of Film]. Leningrad: Academia, 1927. 192 p. (In Russ.).
3. *Gaidenko P.* (2006) *Vremya. Dlitel'nost. Vechnost. Problema vremeni v evropeiskoi filosofii i nauke.* [Time. Duration. Eternity. The problem of time in European philosophy and science]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2006. 464 p. (In Russ.).
4. *Deleuze J.* (2016) *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 560 p. (In Russ.).

5. *Sedlmayr H.* (2000) *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and truth. On theory and method of art history]. Saint-Petersburg: Axioma, 2000. 368 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. *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoye kino.* [From the history of the French film thought. Silent Cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 320 p. (In Russ.).
8. *Cassirer E.* (1997) *Zhizn i uchenie Kanta* [Kant's Life and Thought]. Saint-Petersburg: Universitetskaya kniga, 1997. 448 p. (In Russ.).
9. *Kinematograficheskiy opyt: istoriya, teoriya, praktika. Kollektivnaya monografiya* [Film experience: history, theory, practice. The collective monograph]. Saint-Petersburg: Poriadok Slov, 2020. 360 p. (In Russ.).
10. *Levshina I.* (1979) *O predmete sotsiologii iskusstva. K probleme vzaimootnosheniy sotsiologii i iskusstvoznania* [On a subject of art sociology. Towards the problem of relations between sociology and art studies] // *Voprosy sotsiologii iskusstva. Teoreticheskie i metodologicheskie problemy*. Moscow, 1979. 33–57 pp. (In Russ.).
11. *Linzbach J.* (1916) *Printsipy filosofskogo iazyka* [The Principles of Philosophical Language: An Attempt at Exact Linguistics]. Petrograd: Novoye Vremya, 1916. 228 p. (In Russ.).
12. *Lotman Yu.* (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [The Semiotics of Cinema]. Tallinn: Eesti Raamat, 1973. 140 p. (In Russ.).
13. *Merleau-Ponty M.* (1992) *Kino i novaya psihologiya* [The Film and the New Psychology] // *Kinovedcheskie zapiski*. 1992. № 16. Pp. 13–23. (In Russ.).
14. *Sidorov A.* (2020) *Telesnost v kinematograficheskom opyte: sluchai B. Balasha* [Physicality in cinematic experience: the case of B. Balash] // *Kinematograficheskiy opyt: istoria, teoriya, praktika*. 2020. Pp. 54–73. (In Russ.).
15. *Khrenov N.* (2018) *Virtualnaya realnost v hudozhestvennykh i nehudozhestvennykh proyavleniyah: ee predystoria i istoria* [Virtual reality in art and non-fiction: its pre-history and history] // *Nauka televideniya i ekrannykh iskusstv. Nauchnyy almanakh*. Issue 14. Moscow, 2018. Pp. 27–52. (In Russ.).
16. *Tivian Yu.* (1991) *Istoricheskaya retseptsia kino: Kinematograf v Rossii, 1896–1930* [Early cinema in Russia and its cultural reception]. Riga: Zinatne, 1991. 492 p. (In Russ.).
17. *Sheremeteva A.* (2018) *Kino kak predmet filosofii v rannih rabotah J.-P. Sartra* [Cinema as a subject of philosophy in early works of J.-P. Sartre] // *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 7. Philosophy*. 2018. № 4. (In Russ.). Pp. 83–97.
18. *Schrader P.* (1996) *Transtsementalniy stil v kino: Ozu, Bresson, Dreyer* [Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer] // *Kinovedcheskie Zapiski*. 1996. No 32. Pp. 182–200 (In Russ.).

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