

Федеральное Государственное бюджетное учреждение высшего образования
Санкт-Петербургский Государственный Университет

Боталова Анна Алексеевна

**СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ФИЛОСОФСКИХ КОНЦЕПТОВ В
КИНО**

Выпускная квалификационная работа по направлению
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»
Профиль «Кино и Видео»

Научный руководитель:

Радеев Артем Евгеньевич
доктор философских наук, профессор

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Генеалогия кино-философии.....	5
1.1. Феномен кино-философии и его специфика.....	5
1.2. Стенли Кэвелл. Кино как состояние философии.....	9
1.2.1. Теоретический обзор: комедии жанра Remarriage и возможность смотрения.....	9
1.2.2.Пример кэвеллианского размышления: киноавангард как само-рефлексивное кино.....	12
1.3. Жиль Делез: кино-мысль.....	15
1.4. Дэниел Фрэмpton: кино разум.....	17
1.5. Осмысление феномена кино-философии научным сообществом и критика.....	19
Глава 2. Кино-философские случаи.....	26
2.1 Случай «Траката Витгенштейна».....	26
2.2. Случай «Деррида».....	33
Заключение.....	44
Список литературы.....	46
Фильмография.....	50
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	52

Введение

Актуальность: традиционный способ взаимодействия с философией происходит через речь. Устная и письменная речь – два источника распространения философской рефлексии. Однако мы задаемся вопросом, возможно ли философию *показать*? В нашей работе мы пытаемся ответить на этот вопрос. Если это возможно, то это означает существование альтернативного способа взаимодействия с философией, со своими особыми преимуществами и недостатками.

В данном направлении было предпринято множество теоретических рейдов. Главные теоретики кино-философии, которые разбираются нами – это Стенли Кэвелл, Жиль Делез и Дэниел Фрэмpton. Однако в научном сообществе к идеям философствующего кино относятся скептически, выдвигается множество весомых аргументов почему фильм не может быть философией. Нами разбирается критика, ее сильные места и ее несостоятельность.

Более того, в отечественной науке концепт кино-философии разработан значительно хуже, нежели в зарубежной. Поэтому мы надеемся с помощью данной работы внести вклад в дальнейшее развитие этой области.

Цель данной работы вписать фильмы о философах в богатую традицию философии кино и кино-философии, проанализировать тип фильмической рефлексии, который является новым явлением по отношению к речевой рефлексии. Доказать, что во многом, философские фильмы выступают более доступным, более многомерным философским исследованием, нежели другие его типы. Перед нами стоит задача ответить на вопросы: «Какой философский багаж несут на себе фильмы о философах?», «Что мульти-сенсорный медиум, такой как кино, добавляет к одномерному измерению академического текста?», «Привносит ли кино

нечто новое в философию, есть ли у него преимущества перед академическим текстом в отношении философского потенциала?»

Предмет исследования – кино-философия; фильмы о философах и философских системах

Методы исследования – критический обзор существующих теорий и гипотез, затрагивающих поле нашего исследования; анализ фильмов

Значение работы состоит в том, что находятся новые возможности для фильма означать. Мы отходим от фильма как рассказчика историй и от фильма как чисто визуального события, и рассматриваем, как через монтаж и общую структуру фильма транслируются философские концепты.

Гипотеза - мы предполагаем, что фильм может рефлексировать на те же проблемы, что и классическая (не-фильмическая) философия. Это концепты времени, памяти, пространства и движения; а так же такие специфичные понятия конкретных философий (в нашей работе философия Жака Деррида), как деконструкция, различие, призрачность и итерабельность.

Разбираются фильмы, отсылающие к конкретным философиям, так как, когда мы анализируем конкретную философию, нам легче, на контрасте с литературной, заметить кино-специфичность.

Глава 1. Генеалогия кино-философии

1.1. Феномен кино-философии и его специфика

Настоящая встреча между двумя медиумами происходит не тогда, когда один из них рефлексивует по поводу другого, а когда один из них пытается решить проблемы, поставленные другим¹

Ж.Делез

В данной главе вводится понятие кино-философия, выделяется его специфика, разграничивается территория с философией кино. Разбираются три мыслителя, сформировавшие оптику рассмотрения фильма как особого рода мышления: Стенли Кэвелл, Жиль Делез и Дэниел Фрэмpton. В каждом пункте дано описание теоретического ландшафта и критический анализ. В главе про С.Кэвелла предпринята попытка развернуть его идею о «само-рефлексивном» кино. Далее рассматривается концепция Ж.Делеза о кино-мысли, которая выступает также, с одной стороны – как переключка с идеями С.Кэвелла, а с другой – как их радикализация. В следующем пункте мы даем обзор концепции Д.Фрэмптона о кино-разуме – характеристики кино как не атропоморфного сознания; а завершаем главу рассмотрением того, какое преломление эти идеи получили в научном сообществе.

Можно двояко подходить к феномену кино-философии. С одной стороны это логика работы с фильмом, с другой – определенный вид кинематографа, в котором задействована рефлексия при помощи фильмических средств. Кино-философская логика работы с фильмом предполагает, что последний выступает как субъект философского знания, который может прояснить для нас такие априорные концепты, как пространство и время, а также другие категории, которые всегда волновали философию: проблемы памяти, присутствия, узнавания, этики и так далее.

¹Bergala A., Bonitzer P., Chevré M., Narboni J., Tesson C., Toubiana S. Le cerveau, c'est l'écran, Cahiers du cinema, 380. 1986. URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=2252> (дата обращения 01.03.2018)

Сама же кино-философия – это место, где фильм теряет некоторые свои базовые кино-свойства, такие, как способность рассказывать истории, и для него на первое место выходит проблема, которую необходимо решить, будь то проблема его собственного природы, проблема условности репрезентации или восприятия времени. Примеры подобного будут разобраны нами в следующих пунктах.

Если же пытаться разграничивать территорию с философией кино, то можно сказать, что особенность философии кино в том, что последняя подходит к кино как к медиуму, способному иллюстрировать философские концепты. В этой связи мы обращаемся к знаменитому примеру с «Матрицей» (1999) как иллюстрацией картезианского сомнения. Совершенно другой подход к кино у приверженцев кино-философии. Они относятся к кино как к тому, что может самостоятельно выступать проводником философии. Здесь мы можем обратиться к метафоре проводников и посредников. В случае философии кино, кинематограф является посредником между философией и зрителем, во втором случае, кинематограф – это прямой проводник философского знания. Разница между этими понятиями, на первый взгляд небольшая, но чрезвычайно важная. Посредник – это звено цепи, которое способно исказить и преобразовывать информацию, которое имеет отношение с неким первоначалом, от которого нужно передать сигнал, тогда как проводник может выступать носителем неискаженного сигнала.

При таком определении, куда нам поместить фильмы о философах? Ведь они являются не мыслью становящейся, а работают с мыслью уже ставшей. В случае этих фильмов, мы явно имеем дело с некой вторичной структурой, с наростом, возникающим на теле оригинала, где тело оригинала – философский источник. Как мы покажем в дальнейшем в нашей работе, экранизация философского текста не может проходить проводниковым путем, без какого-либо искажения информации. Однако, хоть эти фильмы и имеют дело с неким «оригиналом», выступать лишь в роли посредника для

них далеко от приоритетной задачи.

Мы разбираем намеренные случаи связи фильма с философией. Чтобы репрезентировать философские концепты у фильма есть несколько путей, лишь один из которых мы считаем абсолютно беспрецедентным и уникальным, ради которого кино может забыть свое прошлое, связанное с рассказыванием историй, но чей полный потенциал еще предстоит раскрыть.

1. Репрезентация путем воспроизведения

Запись лекций. Запись выступлений философов, в которых могут быть интересны вопросы присутствия и устной речи, но где мало работают специфичные для кинематографа способы выразительности, как монтаж или звуковое сопровождение. В разряд фильмов-записей лекций входят: «Лакан говорит», дискуссия Н. Хомского и М.Фуко, многочисленные записи выступлений С. Жижека, «Исследовать жизнь», и так далее.

2. Репрезентация через жизнеописание философа или информирования о философской системе.

В данной категории находятся фильмы-байопики, которые повествуют о жизни философа. Сюда же можно вписать научно-популярные фильмы о философии. Например, «Мир Софии», «Декарт», «Сократ», «По ту сторону добра и зла», «Блез Паскаль», «Джордано Бруно», «Последние дни Иммануила Канта», «Витгенштейн». Хоть байопики и тесно связаны с философией, однако сами мало продуктивны для философии, так как у них другие задачи - ознакомительные.

3. Репрезентация при помощи художественных средств

То есть, отсылая к конкретным философиям, эти фильмы, задействуя кинематографические средства в собственном нарративе, воспроизводят философские системы или идеи. Это, например, фильм «Ночь у Мод» Ромеро, который невозможно понять вне философии Паскаля. Или «Так говорил Заратустра» Ника Зедда. Однако такие фильмы задумываются скорее об оригинале, но не пытаются сами разрешить проблемы, им поставленные.

Во всех этих типах фильмов происходит взаимодействие кино и философии. Однако не во всех – на полноте кинематографических возможностей. Максимум кинематографического потенциала реализуется тогда, когда фильм при помощи образа мышления пытается решить проблемы, поставленные философским оригиналом.

Однако нам нужно выяснить, какую эволюцию прошло кино и теория кино для того, чтобы мы могли выдвигать подобные гипотезы.

Практически с самого своего зарождения, кинематограф находился в тесной связи с философией. Одна из первых важнейших работ о нем была написана Г.Мюнстербергом, философом-неокантианцем, в 1916 году, она назвалась «Фотопьеса: психологическое исследование»². Жан Эпштейн, также один из ранних кино-теоретиков, превозносил кино как «новую поэзию и новую философию»³. Впервые о фильме как состоянии философии начал говорить Стенли Кэвелл, чьи взгляды мы разбираем в следующем пункте.

1.2. Стенли Кэвелл. Кино как состояние философии

1.2.1. Теоретический обзор: комедии жанра Remarriage и возможность смотрения

*To say that we wish to view the world itself is to say that we are wishing for the condition of viewing as such*⁴.
С.Кэвелл

Стенли Кэвелл (род.1926) - американский философ. В настоящее время работает на кафедре эстетики в Гарварде. В одной из своих главных книг, «Наблюдаемый мир: размышления об онтологии кино»⁵ он ставит себе задачей корреспондировать вербально собственный кино-опыт. Кэвелл

²Мюнстерберг Г. Фотопьеса: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки. №48, 2001. 272 с.

³Jean Epstein, Bonjour, cinéma, La Sirène, 1981, p. 11

⁴Cavell, S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Cambridge: Harvard University Press, p. 102

⁵Cavell, S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Cambridge: Harvard University Press, 401 p.

разбирает проблемы памяти, письма, типологию героев кино, а так же его мифологию. В другой определяющей работе, «Стремление к счастью: голливудская комедия Remarriage»⁶, он изучает комедии жанра remarriage с точки зрения их философского потенциала. На формирование его оптики в большой мере повлияли Л. Витгенштейн и Р.У. Эмерсон. Обоснование для интереса к комедиям жанра remarriage Кэвелл находит в перфекционизме Эмерсона. Комедии жанра remarriage являются типичными для американского кинематографа 40-х и 50-х, фокус внимания в них направлен на перипетии женатой пары, которая расходится, чтобы затем снова сойтись. Как указывает Кэвелл, в каждом таком фильме происходит переоценка ценностей. Герои задают себе вопросы «что со мной не так», «что не так с нами», «как я могу улучшить себя», «как я могу изменить ситуацию». В этом рефлексивном порыве содержится этическая ценность, вдохновляющая порывать с данностью и выходить за пределы самих себя. В этом смысле, как указывает Кэвелл, комедии remarriage укоренены в философии Эмерсона, которую волнует самосовершенствование человека.

Другой инсайт, которому мы обязаны Стенли Кэвеллу, открывает нам, что фильмы отображают нашу реальность, при этом делая ее дистанцированной, а значит – возможной для анализа. На подобную особенность всего искусства указывал Брехт. Он писал⁷, что для критического восприятия и холодной оценки зритель должен быть дистанцирован от эмпатического переживания события искусства, будь то театр или фильм. Однако, отказ от эмпатического переживания здесь не главное. Дистанцированность, которую вызывает кинематограф, может вести к социальным изменениям. Существует множество примеров подобного в документальном кино: реакция общественности на фильм Майкла Мура «Фаренгейт 9/11» или «Неудобная

⁶Cavell, S. Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage, Cambridge: Harvard University Press, 1981, 283 p.

⁷См. об этом: Бертольд Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/2 М., Искусство, 1965, С.50-64

правда Гутгенхейма», поднявшая внимание к проблемам экологии. Эта возникающая дистанция – одно из важнейших свойств кино. «Говорить, что мы хотим видеть мир таким, каков он есть, - это значит желать, чтобы стала возможна ситуация смотрения вообще»⁸. Согласно Кэвеллу, фильм дает зрителю возможность находиться по отношению к миру в позиции смотрения.

Касаемо философии, Кэвелл пишет, что ее нельзя редуцировать к аргументации, логике и анализу, то есть к обычной человеческой науке. Она должна оставаться внимательной к мерцаниям смысла и к ценностям, то есть к тем вещам, что так много значат для нас в моральном, культурном и эстетическом плане. Для него философия, главным образом, это размышление о том, что нас волнует, и кинематограф может размышлять о волнующих нас вещах.

Тем не менее, тесная связь между работами Стенли Кэвелла и тем, что описывается теоретиками кино-философии как кино-философия не настолько уж прочная связь. Некоторые исследователи⁹ ссылаются на фразу С.Кэвелла «фильм существует в состоянии философии». Это фраза действительно встречается в трудах С.Кэвелла, в предисловии к «Стремление к счастью: голливудская комедия Remarriage». Однако в контексте она отсылает к развертыванию этой идеи в рамках книги, написанной ранее, «Наблюдаемый мир». В самом же "Наблюдаемом мире» мы не находим точного, структурного изложения идей, сопровождающие эту фразу, как они сформулированы у Синнербринка, автора подробной статьи¹⁰ о Кэвелле и его связи с кино-философией. На деле, даже фразы «фильм существует в состоянии философии» там не найти; в книге она выглядит как «сейчас

⁸Cavell, S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge: Harvard University Press, p. 102

⁹Глушнева Ю.Д. Философия кино: сопротивление онтологии // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-kino-soprotivleniya-ontologii> (дата обращения: 14.01.2018)

¹⁰Sinnerbrink R. *Cavellian Meditations: How to Do Things with Film and Philosophy. Conversations: The Journal of Cavellian Studies*, 2014, 2, Pp. 75-90

искусство существует в состоянии философии»¹¹. При том, что эта фраза погружена в контекст размышления об изменениях в функционировании искусства в целом. Возложение традиции кино-философии к С.Кэвеллу не совсем корректно, ведь по его мысли философствует все искусство - оно становится саморефлексивным и самореферентным. Легитимным было бы говорить об искусствософии в контексте его философской мысли. Однако, хоть связь между кино-философией и С.Кэвеллом оказалась не настолько прочной, как мы ожидали, во многих своих фильмах он концентрируется именно на кино, и предлагает свой взгляд на то, как конкретно кино способно философствовать.

Подобно тому, как Витгенштейн формулирует цель философии как рефлексию по поводу своего медиума – языка: «Философская работа состоит по существу из разъяснений. Результат философии – не некоторое количество «философских предложений», но прояснение предложений. Философия должна прояснять и строго разграничивать мысли, которые без этого являются как бы темными и расплывчатыми»¹². Стенли Кэвелл формулирует задачи кинематографа «медитация на тему самого себя». Однако неожиданно, что, формулируя таким образом задачи кино, С.Кэвелл совершенно не обращается авангарду. Ведь именно в центре авангардного торнадо находится вопрос о возможностях и границах кино. Поэтому в следующей подглавке мы разбираем киноавангард с кэвеллианской точки зрения «нахождения в состоянии философии». Это важно, ведь тогда мы возводим возникновение кино-рефлексии к еще более ранним годам в истории кино. Более того, у нас появляется шанс ответить, не сопровождала ли она историю кино всегда.

¹¹ Art now exists in the condition of philosophy. (If this is cold, it is clarifying)

¹² Витгенштейн Л., Логико-Философский трактат, AST Publishers, 2018, С.14

1.2.2. Пример кэвеллианского размышления: киноавангард как само-рефлексивное кино

В раннем кино сразу можно проследить два типа отношения к возможностям кино. Первый, подход братьев Люмьер. Вспомним названия их фильмов: Выход рабочих с фабрики (1895), Завтрак младенца (1895), Прыжок через одеяло (1895), Снос стены (1896), Рубка дерева (1896), Спуск корабля на воду (1896), Умывание собачки (1900). Складывается впечатление, что они очарованы самим движением, тем, как камера способна его фиксировать. Как позже указывал Делез, в кино не существует отдельных изображений, кино состоит из особого типа образов – образов-движений, и эта особенность кино – фиксировать движущееся, было тем, что захватывало воображение братьев Люмьер.

Классическим противопоставлением их подходу выступает Жорж Мельес. И по полюсам братьев Люмьер и Мельеса можно разбить множество противоположностей: это и реальность/театр и документ/аттракцион. Мельес с помощью монтажа реализует фантазийные возможности кино. Он работает с иллюзиями, фантазиями и грезами. Эти возможности кино – запечатлевать движения и работать с различными формами комплектации этого движения – то, что вызывало большой интерес у авторов экспериментального кино.

«Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова является экспериментом возможностей не просто камеры, а фильмического опыта вообще. Опыта создания фильма и его просмотра. В одном из своих манифестов, Вертов писал следующее о возможностях камеры: «Исходным пунктом является: использование киноаппарата, как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство. Кинокамера позволяет "утверждать киновидение и киномышление, смотреть на мир через "Киноглаз". "Киноглаз" понимается как "то, чего не видит глаз"»¹³. Камера способна уловить то, на что

¹³Вертов Д. Статьи, Дневники, Записи, М.: Искусство, 1966, С. 135-143.

человеческий глаз не способен, либо из-за своего несовершенства, либо из-за невнимательности. Камера охватывает все сферы опыта: она присутствует и при рождении детей, и на свадьбах, и на похоронах. Она свидетельствует, как просыпается и засыпает город. Она может подставить под сомнение, деформировать окружающую реальность, как с разломом на части Александрийского дворца. Более того, в самом фильме запечатлен процесс его съемки, монтажа и даже показа. В целом, фильм Вертова является полноценным манифестом возможностей кино, воспроизведением киномира. Полноценно саморефлексивным произведением, где остальные составляющие фильма подчинены задаче кинематографической саморефлексии о возможностях кино.

Подобной кино-рефлексией занимался другой экспериментатор кино, Брюс Коннер. Его «Фильм» состоит из found footage, организованного таким образом, чтоб больше подчеркивать специфику кино. Обильно присутствует обнаженное тело, а также сцены насилия, вроде аварий. В одной из сцен, мы видим матросов, смотрящих на девушку, а в следующей видим залп из пушки, чем подчеркивается эта кинематографическая особенность передачи сексуальных сцен с помощью метафор. «Фильм» считает, что главная область интереса и исследования для кино – это секс и насилие.

«Сердце мира» Гая Мэддина - одно из самых синефильских размышлений в кино. Этот короткий черно-белый фильм, снятый в 2000, обращается к кинематографической памяти. Воспроизводится мифологическое пространство, где оживают детские воспоминания кино: фильм переполнен отсылками к советскому киноавангарду, немецкому экспрессионизму и к авангарду американскому.

Сюжет состоит в том, что два брата, Осип и Николай, влюбляются в одну и ту же женщину, Анну – ученую-исследовательницу Земли. Однажды смотря через трубу на сердце мира, она замечает, что тому грозит инфаркт. Тогда она предупреждает людей, что осталось жить всего один день. Теперь

ей необходимо очень быстро решить, какого же брата выбрать – так что они устраивают соревнование. Осип, который работает могильщиком, пытается впечатлить ее забальзамированной ассамблеей из людей. В это время Николай, играющий Христа, старается произвести на нее впечатление своим мученичеством. Появляется Ахматов, злой капиталист, который приманивает Анну деньгами. В итоге она убивает злого капиталиста и сама по трубе спускается в сердце мира – и заменяет его. Она становится новым сердцем мира – кино.

Сила монтажа, возможно с отсылкой к Б. Коннеру, комически презентована здесь. После сцены соблазнения Анны, гигантский фаллос, построенный Николаем, эякулирует – затем склейка – и женщина, бегущая по улице падает замертво. Эта фаллическая машина является двойной метафорой: метафорой оружия и оргазма.

«Сердце мира» говорит прямолинейные вещи. Капитализм – наш враг, а мир может спасти лишь новое искусство кино. Этот пафос конечно же сглажен большой долей иронии и легкости в том, как фильм относится к своим персонажам. Много говорят о том, что кино - это греза. Однако мало говорили о тех случаях, когда грезит само кино. Образы из ранней истории кино всплывают в нем ненавязчиво и будто ненароком. Опирируя ими, фильм мечтает о том, чтобы стать новым сердцем мира, альтернативой реальности, базирующейся на товарно-денежных отношениях.

Вывод. Таким образом, традиция экспериментального кино – рефлексировать по поводу самого медиума кино. Что такое фильм? С чем он работает? Каковы его границы и возможности? И фильмы сами ищут ответы на эти вопросы, выступая как самостоятельные исследования. Начиная с братьев Люмьер и Мельеса, огромный интерес для кино представляла проблема кино, и так, с помощью своих собственных средств, фильм способен рефлексировать по поводу себя как такового.

Тем не менее, ухватившись за нарративное кино, Кэвелл упускает

возможности поговорить о кино экспериментальном, которое даже больше в некоторых пунктах подкрепляет его интуиции, нежели комедии *remariage*.

Жиль Делез разворачивает эту мысль еще больше. Если, пишет он¹⁴, раньше¹⁵ фильмы рассказывали истории, то теперь они становятся объектом для самих себя.

1.3. Жиль Делез: кино-мысль

Жиль Делез (1925-1995), французский философ, создавший новую картину кино, которая была не столько картиной школ, имен и направлений (хотя это все и присутствовало в его понятийном аппарате), а классификацией кино-образов. В своей двухтомной работе, озаглавленной «Кино» (1983 первый том, 1985 второй том), он исследует, при помощи кино, такие фундаментальные концепты как время, движение, узнавание, память и образ. А также, что поменялось в нашем восприятии этих категорий с приходом кино.

Он делает несколько принципиальных поворотов в кинотеории. «Изображение» для него не является понятийной единицей кинематографа. Он указывает, что кино открывает новый тип образов – образ-движение, не сводящийся ни к какому изображению. Кино для Делеза продуктивно в качестве освоения новых возможностей философской мысли. Образы-движения несут с собой философский поворот. Так как кино подвижно, то мы переходим от внимания к сущностям - к движению, изменчивости и повторам.

Более того, как указывает О.Аронсон в статье «Кино и мышление. Первый комментарий к Делезу»: «Кино идет по пути наращивания все большей виртуальности, оно становится более мультисенсорным – более звуковым, цветным, объемным, и реальность мысли становится более

¹⁴См.: Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004, 558 с.

¹⁵До второй мировой войны

ощутимой, чем та реальность, которую кино якобы пыталось повторить»¹⁶.

Время становится штампом, элементом чтения. А кино, согласно Делезу: «все больше требует мысли, даже если это влечет разрушение перцепций, желаний и действий, которым оно до того подпитывалось»¹⁷.

Согласно Делезу, Алан Рене впервые в кинематографе воплотил в визуальных образах мысль. «Его кино это такое же важное исследование памяти, как работы Бергсона»¹⁸. Художественный фильм предлагает мысли и концепты, которые трудно вербализуются, но могут переживаться. О сложности их вербализации сигнализирует тот факт, что фильм Алана Рене, например «Прошлым летом в Мариенбаде» называют фильмом «ни о чем», «о пустоте», считают за обманку, которую сложно толковать и интерпретировать. В фильме же Рене показывает, какими чудесными путями может работать память и восприниматься время. Жиль Делез указывает, что подобная экстерниоризация мысли характеризует «современное кино». Это дает ему основание разделять историю кино, на «классический» и «современный период», где в «классическом» кино главный упор делался на сенсомоторные связи, а на современном мыслителю этапе кино становится кино-мыслью. Если классическое кино рассказывало истории, то современное становится объектом осмысления для самого себя. В этом пункте наблюдения С.Кэвелла и Ж.Делеза сходятся. Хочется, однако, подчеркнуть наличие одного «слепого пятна» в теории Делеза. Он отмечает само-рефлексивность кино в послевоенное время, не отмечая, что в авангардном кино это происходило и раньше, а затем перенеслось и на мейнстримовое кино. Истоки кино-мысли восходят к самому зарождению кино.

16Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино.Литература, Философия) М.: Новое литературное обозрение, 2007, С. 128

17Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004, С. 279

18Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004, С. 467

1.4. Дэниел Фрэмpton: кино разум

Дэниел Фрэмpton свою книгу «Фильмософия» (2012) начинает с критики существовавшей до него кино-теории. Он указывает на то, что все слова, которыми оперируют кино-теоретики мало отвечают интенсивному характеру настоящей встречи с кино. Он критикует технический подход, использование слов «монтаж», «крупный план», «мизансцена», и указывает на то, что во время вовлеченного просмотра фильма для нас этих категорий не существуют. Эти же категории отвечают лишь дистанцированному критическому восприятию фильма. Поэтому Фрэмpton ставит задачу найти новые слова, чтобы отметить эмпатический характер кино-события. В своей работе Фрэмpton ссылается на упоминаемых нами С.Кэвелла и Ж.Делеза, а также на А.Арто и С.Эйзенштейна. Тем не менее, конечно, его подход не настолько революционен, как хочет казаться – он глубоко укоренен в традиции. Можем упомянуть в этой связи Полин Кейл, американскую журналистку и кинокритика¹⁹, которая еще в конце 60-х говорила о том, что нам всегда важнее само произведение, чем те средства, которыми оно было создано.

Помимо негативного, отрицающего контекста, Фрэмpton продвигает новые идеи, превращая свою книгу в настоящий манифест. В контексте его анализа, фильмософия – это восприятие фильма как кино-мышления. Фильм мыслит своих персонажей через собственную форму – свет, кадрирование, движение камеры, цвет и тд. То есть форма не отделена от содержания, а осмысляет содержание. Фильмософия относится к форме фильма как к намеренному, осмысленному его решению, а не как к случайности, позволяя нам понять те многочисленные возможности, при помощи которых фильм может оказывать на нас влияние. Фильм для Д.Фрэмptона – это

¹⁹One doesn't want to talk about how Tolstoi got his effects but about the work itself. One doesn't want to talk about how Jean Renoir does it; one wants to talk about what he has done. One can try to separate it all out, of course, distinguish form and content for the purposes of analysis. But that is a secondary, analytic function... Taking it apart is far less important than seeing it whole. Можно также упомянуть Сержа Дане и Мэнни Фарбера

нечеловеческое сознание: фильм «...создает изображения, не имея глаз, наблюдает без восприятия, думает без сознания»²⁰.

В пример Фрэмpton приводит «эмпатичное, близкое» мышление фильма «Розетта» (братья Дарденн, 1999). Камера следует по пятам за Розеттой, выглядывая из-за ее плеча, как ангел-хранитель. Она повсюду следует за ней, принимает участие в ее боли и в ее взаимоотношениях с людьми. Эта камера воспринимается как «человеческая», потому что подобная операторская работа характерна для любительского стиля, например, семейных фотохроник. Как другую иллюстрацию его идей, возьмем Гертруду К.Т. Дрейера, где превалирует статичная камера, которая движется, то есть совершает наплыв или производит тревеллинг, только тогда, когда внутри героев происходит трансформация. Так, определенные моменты фильма получают статус привилегированных. Мы обращаем внимание на визуальное, ведь оно позволяет нам соприкоснуться с мыслью фильма.

Фильмософия так же предлагает метод анализа. Для примера рассмотрим абзац из рецензии²¹ Д.Фрэмптона о фильме Проклятье Бела Тарра.

«Проклятье» включает в себя любовный треугольник, и место действия представляет собой венгерский городок где, кажется, люди застряли под непрекращающимся дождем. Фильм ощущает повторяющийся мир своих персонажей с самого начала, медленно продвигаясь мимо жужжания бесконечных шахтерских телег, с раскачиванием двигающихся вверх по холму. Фильм пятится через окно, чтобы обнаружить своего центрального персонажа, Каррера, наблюдающего за сценой, что становится импульсом для концентрации фильма на телегах. Фильм устраивается за его головой (не впервые). Это его опыт, который подтапливает мышление изображениями фильма²².

Индустриальный город, где происходит действие, показан в разных тонах серого. Некоторые фильмы мыслят в цвете, другие думают, что их персонажи вижут жизнь без цвета; не

²⁰Frampton, D. *Filmosophy*, Frampton, D. *Filmosophy*. Columbia: Columbia University Press, 2012, p.30

²¹URL: <http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n10frampton>

²²*Damnation* features a love triangle, and is set in a small Hungarian town where the people seem stuck, and drenched under incessant rain. The film feels the repetitive world of its characters from the start, drifting slowly back from the drone of endless mine carts swinging their way up a hill. The film backs through a window to reveal its central character, Karrer, watching the scene, providing the impetus for the film's attention and concentration on the carts. The film settles behind his head (not for the first time). It is his experience that seems to fuel the image-thinking of the film.

столько черный и белый, сколько светло-серый и темно-серый. Туман становится печалью города, всезаполняющей, и даже секс кажется не может разогнать мрак²³.

Этот подход настаивает на том, что когда мы находимся перед экраном, для нас не существует режиссера и съемочной группы, мы остаемся наедине с самим фильмом. Поэтому мы ищем слова, которые позволяют передать эмпатический характер переживания. Движения камеры показывают нам главного персонажа, подчеркивают застывшесть жителей города. Так же и выбор цветовой гаммы сообщает нам о мире, в котором живут герои – мир тумана и серости.

1.5. Осмысление феномена кино-философии научным сообществом и критика

Философия и кино существовали вместе в течение продолжительного времени. Однако именно двухтомник Жюль Делеза «Кино» связывают с возникновением кино-философии. В 80-е такого термина еще не существовало, поэтому он был быстро подхвачен кино-теоретиками. В 1996 году появился чат в интернете, организованный Дэниелом Фрэмптоном. Там велось обсуждение кино-философии, были задействованы в дискуссии многие профессора и студенты. Когда чат стал функционально мало продуктивным, было принято решение создать онлайн-журнал, посвященный кино-философии. Так был организован ресурс film-philosophy.com²⁴, где выкладываются эссе в свободном доступе. Изначально, на [film-philosophy](http://film-philosophy.com) публиковались рецензии на книги. Этот период можно сравнить с подготовкой почвы, так как в дальнейшем вся история журнала, большинство статей, будет связано с осмыслением книг, задействованных в первых выпусках. С 2008 года также проводится конференция «Кино и Философия».

²³The industrial town where this story takes place is shown in empty frosted greys. Some films think in colour, some films believe that their characters lead lives without colour; not so much black and white as lightgrey and darkgrey. The fog becomes the sadness of the town, all-pervading, and not even sex can seem to relieve the gloom (even the privacy of the home cannot escape the setting, the repetition).

²⁴Переехал на URL: <https://www.euppublishing.com/>

Для журнала писали многие философы, включая Жана-Люка Нанси²⁵, Стивена Шавиро и Патрисии Пистерс.

Обратимся к формулировке кино-философии, предложенной журналом²⁶. Фильм может «делать» философию абсолютно уникальным способом, характерным только для этого медиума. Фильм не только может иллюстрировать философские концепты, но также и сам быть философией. Однако такие вопросы как: «Все ли фильмы являются кино-философией или только некоторые?», «Бывают фильмы, которые являются некачественной философией?» все еще выступают как предмет дискуссии. Ответы на эти вопросы требуют погружения в онтологию кино, а так же понимание того, что есть философия. Из-за широко-тракуемого определения, под кино-философию попадают разные виды фильмов, поэтому в нее часто включают и философию кино, и так же многие другие проблемы кино-теории, и все эти вещи нечетко разграничиваются.

Эта вводная статья "Что такое Кино-философия?" Д.Сорфа очень смутно говорит о возможностях кино-философии. И правда сложно говорить о кино-философии вообще, когда она не является применяемым инструментом. Поэтому ввиду своей загадочности и отсутствию конкретных критериев, кино-философию легко спутать с философией кино. Более того, сама концепция кино-философии как нового качества, которое не сводится лишь к складыванию кино и философии, вызывает множество сомнений и споров. Что означает выражение «фильм занимается философствованием»? Ниже мы разберем некоторые из критических высказываний.

1. Философия в глазах смотрящего

Замечают, что фильм - это объект, который подвергается интерпретации. Сам фильм не создает смысловое поле, только мы, зрители, способны вычленять смысл. По сути этот подход отрицает

²⁵Например, статью под названием A Non-Replying Reply to Kretzschmar

²⁶Sorfa D. What is Film-Philosophy? *Film-Philosophy*, Volume 20 Issue 1, 2013. Pp 1-5

самостоятельное существование фильма за пределами зрительского восприятия. Этот подход предельно субъектно-центричен. Возражение на эту часть критики - дело соотношения себя с философской традицией – либо с той, где субъект занимает главенствующее место, либо с той, где субъект изгнан из центра внимания, как это происходит, например, в спекулятивном реализме.

Более того, такой ход – обращение к интерпретации - работоспособен с классическим нарративным кино. Однако в пространстве визуального опыта существуют лакуны, которые сложно заполнить работой интерпретации. Они соотносятся с афоризмом Витгенштейна «То, что может быть показано, не может быть сказано (4.1212)»²⁷.

Тогда вопрос не стоит о работе интерпретации, потому что зритель сталкивается с иного рода опытом.

2. Фильмы могут бытовать как философия только в виде развернутого мысленного эксперимента.

Что означает «мысленный эксперимент»? Под «мысленным экспериментом» понимают художественные фильмы, которые воспроизводят проблемы, стоящие перед философией. Возьмем знаменитый пример с декартовым сомнением в реальности действительности и фильм «Матрица». В декартовой системе нам важно два момента: момент тотального сомнения – «допустим, бог обманщик и все явления не реальны, а внушены мне», и момент мысленного эксперимента – «давайте представим, что я смотрю в окно и вижу прохожих под зонтиками. Кто может мне доказать, что это люди, а не некие машины?». Такой развернутый эксперимент предлагает фильм Матрица, вводя нас в состояние тотального сомнения во всем, свойственного картезианству.

В отношении же фильмического мысленного эксперимента, существует

²⁷Витгенштейн, Л. Философские исследования // Философские работы. М., 1994. Ч. 1. С. 94

множество сомнений, так как он напрямую сравнивается с текстовой философией, и конечно же, не отвечает требованиям письменного текста, которые состоят в аргументативности и в принципе всеобщности. То есть, философия должна оперировать аргументами и выводить всеобщности, с которыми фильму, как частному явлению, тяжело работать.

3. Фильмы – не философия, потому что для последней характерен принцип генерализации и аргументативность.

Так как фильмы рассказывают конкретные истории, то они не могут говорить об опыте-вообще. Опыт фильма сильно ограничен его частностью. Можно возразить, что тогда кино в целом может говорить нам нечто новое о работе памяти и времени, о присутствии и отсутствии, о движении и становлении. Касаясь аргументативности возражение довольно существенно. Однако оно существенно только если мы выдвигаем аргументативность как главный симптом философии. Тем не менее, это может быть не так. Главное в философии, как писал Стенли Кэвелл²⁸ – это момент взволнованности чем-то. Медитация над предметом идет на первое место, поэтому для настоящей философии не важны аргументы. Ведь взволнованность не заканчивается вместе с выводами.

То есть критика кино-философии глубоко укоренена в традиции и, в целом, множество теоретиков отказываются признавать фильм философией. Здесь мы можем вспомнить книгу Г. Кюрри «Изображение и Разум: Фильм, Философия и Когнитивная наука»²⁹, в которой Кюрри стремится доказать, что кино не язык, игнорируя тот факт, что к идеи кино как языка теоретики «кино как языка» относились метафорически. В результате, этот подход дал множество продуктивных и важных результатов. Даже если фильм – это не философия в конвенциональном

²⁸Cavell, S. Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage, Cambridge: Harvard University Press, 1981, p. 23

²⁹Currie, G. Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science, New York: Cambridge University Press, 1995. 222 p

смысле слова, отношение к нему как к философии может обогатить, как логику взаимодействия с кино, так и аффективную сторону зрительского опыта.

Как показал круглый стол (2010), в целом, несмотря на статью-манифест Дэвида Сорфа³⁰, представители кино-философии находятся в замешательстве, как точно определить кино-философский проект. Многие пытаются провести разделение с философией кино, с кино-критикой и кино-теорией, но эти попытки проваливаются, так как границы у этих явлений оказываются смазаны. Это фундаментальная размытость границ характеризует также и положение дел теории жанров. Мы можем лишь заметить, что с проведением границ и правда возникают сложности, особенно когда к философии кино, кино-философии и фильмософии добавляются кино-теория и film-studies. Тем не менее у каждой области существуют свои неотторжимые особенности, на которые мы указали в границах кино-философии. Практически все участники круглого фильмофилософского стола признают, что то, что фильм может философствовать представляется им спорной идеей. Как сказал один из выступающих: «Философия кино – прагматизм, а кино-философия романтизм»³¹.

Пускай Д.Фрэмpton оставил после себя на удивление мало последователей, которые так же, как и он, понимали бы фильм как не антропоморфный разум, под его присмотром развился важный проект - film-philosophy, серьезно задумывающийся о возможностях кино.

Кино-философией мы называем и теоретический проект, который направлен на организацию встреч между Ж.Делезом и Кесьюлевским, Ницше и «Беспечными», но так же и гибридное со-существование движущегося изображения и философской мысли. Конкретные примеры кино-философий, где сложно вычленить, что в этом произведении в кино, а что от философии, ведь понятно, что оно не сводится ни к одному из этих двух элементов, мы

30 Sorfa D. What is Film-Philosophy? *Film-Philosophy*, Volume 20 Issue 1, 2013. Pp 1-5

31 What is Film-Philosophy? Round Table, 2009, 13:30

рассматриваем во второй главе.

Вывод.

Хоть мы и возводим кино-философскую традицию к трем именам, внесших большой вклад в развитие теории, образ-размышление существовал с самого зарождения кино – в экспериментальных фильмах, всегда существовавших на периферии истории кино.

Стенли Кэвелл указывает, что главное в философии – момент взволнованности чем-то. Этим он отвечает на критику, которая говорит, что кино не может быть философией, так как оно не аргументативно. Ставя аргументативность на второстепенное место, а взволнованность на первое, Кэвелл открывает философские возможности кино. Кэвелл подчеркивает, что фильм становится само-рефлексивным и само-референтным, и что кино волнуют те же вопросы, что волновали философию на протяжении веков – вопросы этики, самосовершенствования и человеческих взаимоотношений. Так же он указывает, что кино дает нам возможность занять дистанцированную позицию по отношению к миру - фильм дарит нам ситуацию смотра. Жиль Делез показывает, что кино вносит вклад в понимание таких априорных концептов, как пространство и время. Дэниел Фрэмpton указывает на необходимость создания новой терминологии для осознания того, что происходит на экране и что фильм на самом деле делает с нами. Он вводит понятие «кино-разум», описывающий взаимодействия фильма с персонажами и историей, с помощью формальных технических средств. Он выдвигает критику, направленную против дистанцированного отношения к кино. В частности, он особо критикует тщательный анализ кадрирования, описание мизансцен и тд. Он призывает к эмпатическому кино-переживанию, внимательному к деталям, но не в их обособленности, а в тесной связи с диегезисом.

Глава 2. Кино-философские случаи

2.1 Случай «Трактата Витгенштейна»

Питер Форгач, венгерский кинорежиссер, в фильме «Трактат Витгенштейна» поставил себе задачей экранизировать логико-философский трактат Людвиг Витгенштейна. В итоге из 7 глав трактата сложилось 7 кино-эссе, стилистически связанных друг с другом. Так как мы упомянули слово «экранизация», то попробуем с ним разобраться.

Когда мы говорим об экранизациях, то попадаем сразу в два определенных полюса: соответствия или не соответствию «духу оригинала». Здесь мы находимся в терминах переводческой деятельности – ей свойственен дискурс соответствий и не-соответствий. Поэтому, нужно обратиться к статье Вальтера Беньямина «Задача переводчика»³². В этой работе Беньямин утверждает важные вещи: перевод это не то, что взаимодействует непосредственно с оригиналом, а то, что работает с «чистым языком». Перевод обнаруживает языковую недостаточность оригинала – его неперевожимость. Тогда произведение перерождается и начинает заново жить в переводе. В этом смысле, по Аронсону³³, состоялся перевод Достоевского на язык кино у Брессона. Хоть у Брессона и не указан Достоевский в титрах и полностью исключен такой важный элемент для писателя, как Евангелие, оба произведения работают с Откровением. И на деле, узнавание «Преступления и наказания» в «Карманнике» происходит, как нечто абсолютно очевидное.

Перевод по Беньямину работает больше не с оригиналом текста, сколько с тем чистым языком, проекцией которого в витгенштейновском смысле является оригинал. Перевод настолько же полномочен, как и оригинал, потому что они оба – проекции этого чистого языка, одномерные

³²См.: Беньямин В. Задача переводчика // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 42.

³³Аронсон, О. Коммуникативный образ. Кино-Литература-Философия, М.: Новое Литературное обозрение, 2007. 143 с.

тени отброшенные трехмерной фигурой. Тогда настоящее соответствие происходит, когда они говорят о том же, только на своих собственных языках. Фильм обнаруживает непереваемость «Трактата», и тогда он преодолевает текст и дает мысли продолжить жизнь в образах. Мы говорим не о разных языковых системах, а о разных характерах опыта – опыта восприятия текста и опыта фильмического восприятия.

Мы можем выразить вышесказанное следующим образом: настоящая встреча между книгой и фильмом случается, когда присутствует сонаправленность в их размышлениях и в постановке проблем. Экранизация философского произведения – это медитация по поводу тех же самых проблем, что были подняты в оригинале (хотя тут мы используем слово «оригинал» только для удобства выражения, понятно, что оба произведения являются самостоятельными и самодостаточными).

Экранизация «Трактата» представляет собой последовательность эпизодов, склеенных из псевдо-документальных записей, которые выглядят как любительская съемка. Также присутствуют афоризмы из логико-философского трактата и из других произведений Витгенштейна, зачитанные вслух или представленные в виде текста. Все это сопровождается зацикленной музыкой, написанной венгерским композитором Tibor Szemso. Происходит странное взаимо перебивание текста, изображения и музыки, где каждое из измерений претендует на внимание смотрящего. Конечно, подобное невозможно в письменном Трактате Витгенштейна. Однако взаимоотношения текста, изображения и мысли – одна из главных проблем, поднятых в Трактате. «Что может быть показано, не может быть сказано»³⁴, – так гласит один из афоризмов трактата, который может быть провокацией для возникновения идеи экранизации этого произведения.

Теперь структурно разберем эти два произведения. Как нами уже упоминалось, логико-философский трактат Витгенштейна поделен на 7 глав,

³⁴Витгенштейн Л., Логико-Философский тракт, М.: AST Publishers, 2018, 32 с.

каждая из которых предваряется афоризмом. Затем идет анализ афоризма по частям и развертывание мысли. Афоризмы перетекают друг в друга. Однако, за исключением взаимообусловленности афоризмов, трактат не признает наличие глобального интертекста. Он игнорирует контекст, оставляя за скобками всю философскую традицию, бытовавшую до него. Конечно можно возразить, что само название «трактат» отсылает к трактату Спинозы³⁵. Так же, исследователи указывают прямое влияние Б.Рассела и Г.Фреге на идеи, которые либо репрезентированы в трактате, либо оспариваемы (сами имена Рассела и Фреге тоже встречаются в тексте). Тем не менее, отсутствуют какие-либо ссылки или упоминания других исследований, предпринятых в том же направлении. В таком случае, Логико-философский трактат представляет собой замкнутое на самом себе, герметичное произведение.

Рассмотрев структуру, мы попытаемся подойти к Трактату эстетически, что можно оправдать его связью с эстетической сферой – сферой кино. Конечно к любому тексту, даже научному, можно подойти с эстетических позиций. Как он переживается мной? Нравится он мне или нет? Какие переживания меня охватывают при его чтении?

Трактат Витгенштейна воспроизводит в себе со всей скрупулёзностью мир объектов и взаимоотношений между ними. Он создает систему, главное стремление которой состоит в упорядочивании и совершенствовании. Она стремится избавиться от ошибок, и ошибки, конечно, не в ней самой, а в восприятии проекций. И главной целью философии объявляется устранения споров о проекциях, о словах. Наше восприятие этого произведения было следующим: трактат казался поначалу недоступным для понимания, практически непроницаемым, чуждым любому наличному опыту взаимодействия с текстами. Тем не менее, шаг за шагом, он позволял войти в свой мир, показывал, как мыслить в его категориях.

Итак, повторим главные опорные черты, которые мы выделили в

³⁵Spinoza B., Tractatus Theologico-Politicus, 1670

Трактате Витгенштейна как в эстетическом событии.

1. Замкнутость его мира (отсутствие прямых связей с предыдущей традицией)
2. Пошаговое включение читателя в со-переживание изложенных там мыслей
3. Проблематизация понятий изображения, картины и слова

Теперь мы рассмотрим фильм в тех же категориях, что мы рассматривали и философский текст. То есть в аспекте структуры и в аспекте эстетического переживания.

Фильм воспроизводит афоризмы в произвольном порядке. Голос зачитывает текст и текст воспроизводится письменно на экране. Восприятие афоризмов кардинально меняется. На фоне странных изображений и при отсутствии любых логических обоснований и контекстов, в них появляется необъяснимость. В самом конце Логико-философский трактат признается, что не все может быть объяснено. Вещи не поддаются корреспондированию словами, не теряя при этом часть информации о себе. Есть нечто необъясненное, а есть непосягаемое. «Не как существует мир – мистично, а то, что он существует»³⁶. В этом фильм соприкасается с глубокой мистичностью, свойственной Логико-философскому трактату.

Спиральными повторениями - с новыми фразами на каждом витке – фильм воспроизводит собой замкнутую структуру. Ощущения от нахождения внутри этого фильма похожи на ощущения *though loop* – на произвольную фиксацию на мысли. Цикличностью своей структуры, то есть повторениями мелодии, повторением определенных фраз, чередой размытых изображений и цитат из Витгенштейна, фильм вводит зрителя в состояние транс-размышления. Этот эффект возникает, так как текст, повторяясь на разных языках (венгерском и английском) заставляет нас воспринимать отрывки из

³⁶Витгенштейн Л., Логико-Философский тракт, М.: AST Publishers, 2018, 43 с.

трактата как обособленные афоризмы, которые сами собой воспроизводятся в голове.

Каждая глава идет в течение четырех минут. Начинается она со склеивания кусочков изображения – будто оно возникает прямо у нас перед глазами. Начинается равномерная музыка, которая циклично будет повторяться в начале каждого фрагмента. «Мир есть все то, что имеет место» - начало фильма и начало Трактата. Дальше это правило не будет соблюдаться. Напомню что каждая глава Л-Ф Трактата начинается с афоризма, который затем поясняется и разворачивается. Иногда фрагменты фильма будут начинаться не с главного афоризма литературного произведения, а с побочных. Однако появляются не только цитаты из Л-Ф Трактата, но также в каждом фрагменте есть цитата из *Culture and Value*³⁷, сборника личных записей Витгенштейна, избранных Георгом Хенрик фон Вригтом. Какая связь между главами Трактата и цитатами из *Culture and Value*?

«Мир — это все, что случается»³⁸

–

Никакой крик от пытки не может быть сильнее,
Чем крик одного человека³⁹

Обращение к источникам помимо трактата вводит этический дискурс, который был важен для Витгенштейна, но которого Л-Ф Трактат был практически целиком лишен. Фильм будто восполняет эту неполноценность трактата. В каждом фрагменте также возникают изображения самого Витгенштейна, напоминая об авторе Трактата. Образы, которые мы видим на экране, напоминают архивные домашние съемки начала века. Происходит некоторая фальсификация, потому что нам кажется, что кадры принадлежат

371970

38The world is everything that is the case

39No cry of torment can be greater than the cry of one man

личному архиву Витгенштейна. Поддаваясь этой иллюзии, мы переносимся в прошлое.

Смотрящий ищет связи между изображением и текстом, между голосом и текстом, между самими текстами, между музыкой и визуальным рядом. Однако попытки выстроить логические связи, предугадать закономерности, большей частью разваливаются. Мы можем заметить определенные паттерны появления текста и затем его произношения, через некоторый промежуток времени. Тем не менее, эта закономерность не всегда соблюдается. Мы также пытаемся установить связь между отрывками из трактата и отрывками из личных записей Витгенштейна, но эти попытки тоже проваливаются. Смотрящий отдает себе отчет в том, что через четыре минуты фрагмент закончится, заново начнется музыка, будут цитаты, совпадающие по порядку с главами трактата, однако сами цитаты выбраны достаточно произвольно, так же, как и визуальный ряд. Фильм не предлагает нарратив, поэтому мы просто следим за сменой изображений, и вслушиваемся в речь. Но целиком чтения не происходит, потому что кино предлагает мультисенсорные отвлечения и текст лишь одна из вещей на которой в один момент может сконцентрироваться внимание. Поэтому мы следим за сменой текста практически так же как за сменой изображений и за музыкой. В фильме речь становится лишь одним из измерений.

Наше внимание расфокусировано, оно скачет от изображения к музыке, от музыки к тексту, от текста к голосу – в произвольном порядке. Это рассеянное внимание, внимание без фокуса, вводит нас в некоторое пассивное состояние. Мы «проваливаемся» в транс-размышление фильма, когда у нас в голове крутятся отрывки афоризмов Витгенштейна – это происходит благодаря повторениям. Происходит сенсуальное восприятие философии Витгенштейна – она приобретает, так как афоризмы вырваны из контекста и перемещены из системы в мультисенсорную среду, мистичность и загадочность. Кино приближает мысль Витгенштейна, лишая ее

последовательности и систематичности, но наделяя другими свойствами. Фильм, при помощи повторений, делает афоризмы фетишами, объектами, под чье влияние мы целиком попадаем.

Связи кино и фетишизма исследованы многими кино-теоретиками. К.Метц указывал, что сама кинооборудование является фетишистским объектом. Подобно упоминаемому нами Делезу, который так же писал о фетишистском характере образов в кино⁴⁰. Здесь объектом фиксации становится Витгенштейн, не зря фильм воспроизводит не только афоризмы трактата, но также личные записи философа. Фильм зачарован фигурой Витгенштейна, превращая все, что принадлежало ему – лицо, письмо, автограф – в артефакт. Он восполняет недостаток трактата – лакуны, когда одного лишь трактата *недостаточно*. Он добавляет к нему этическое измерение, важное для Витгенштейна, но которого трактат практически лишен.

40См.: Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004, С.149

2.2. Случай «Деррида»

Жак Деррида (1930-2004) – французский философ и теоретик литературы. Фильм «Деррида» был снят Кирби Диком и Эми Зириг Кофман в 2002 году. Он состоит из интервью, лекций, разговоров Жака Деррида, а также из отрывков его работ, зачитанных вслух. Прежде, чем мы перейдем к анализу фильма, мы бы хотели указать на узы, связывающие фильм как медиум и философию Жака Деррида.

Проблема призрачности чрезвычайно близка кинематографу, ведь призрачность – одно из важнейших свойств кино, его неотделимых атрибутов. Как пишет К. Метц: «...активность восприятия в кино реальна (кино не является фантазмом), но воспринимаемое не является реальным объектом: это его тень, его фантом, его двойник и его подобие в новой разновидности зеркала.... Кино вовлекает нас в воображаемое больше, чем остальные виды искусства, или делает это совершенно уникальным способом: оно подключает все восприятие, чтобы низвергнуть его в его же собственное отсутствие, которое, тем не менее, является единственным присутствующим означающим»⁴¹. Тень и фантом на экране – проекция реальных вещей, чья иллюзорность считается сложнее, нежели в традиционных видах искусства, вроде живописи. И именно это отсутствие – отсутствие вещей, замененных на собственных проекции – и существует в кино в качестве единственно возможного присутствия. Призрачность художественного кино отмечена еще тем, что она является призраком никогда не существовавших в реальности событий и действий. Так же, так как кино – событие, протяженное во времени, оно озабочено вопросами темпоральности, памяти, ностальгии, анахронизмов. Нельзя не вспомнить в этой связи фильм Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде», который, по словам Делеза, «является не менее важным исследованием памяти, чем

⁴¹Метц, К. Воображаемое означающее, Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2013, С.74

философские работы Бергсона»⁴².

Деррида и сам рассуждает о принципиальной призрачности кинематографа в небольшом интервью «Кино и его призраки»⁴³. Предметы в кино не присутствуют сами по себе, и кино-свидетельство само по себе является призрачным. «...кинематограф позволяет делать своего рода «инъекции» призрачности: он вписывает следы призраков в поле демонстрируемой киноплёнки, которое, в свою очередь, тоже призрачно»⁴⁴.

Различание – это двойная деформация пространства и времени на базисе восприятия и познания. Различание – акт задержки, несоответствия, интервала, дислокации и так далее. Как мы упоминали ранее, присутствие – это единство момента здесь и сейчас. Фильм воплощает в себе различание, так как он фиксирует момент здесь-и-сейчас и в то же время его отстраняет. Мы всегда находимся в сдвиге, в расщелине, между здесь-и-сейчас фильма и здесь-и-сейчас собственного просмотра. Однако смотря фильм для нас не существует отсутствия здесь-и-сейчас момента съёмки. Оно – единственное присутствие, которым мы располагаем. Поэтому в акте смотрения два разных момента здесь-и-сейчас накладываются друг на друга, тем не менее оставляя пространство, где просвечивает отсутствие.

Призрачность и различание – понятийные единицы философии Деррида, которые сконцентрированы вокруг проблематики присутствия и отсутствия, задержки и сдвига. Те же категории воспроизводятся в оппозиции речи и письма, которая заложена с первых кадров фильма. Отрывки из работ Деррида, зачитываемые вслух, функционируют совсем по-другому, нежели спонтанная речь. Они зачитываемы женским голосом на фоне музыки и с, часто не значащим и не стремящемся значить, видеорядом. В фильме они составляют обособленные поэтические островки. Устная речь же воплощает в себе здесь-и-сейчас. В западной традиции речь всегда считалась

⁴²Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004, С. 467

⁴³Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида, Сеанс, стр. 90

⁴⁴Там же.

онтологически первичной. Именно она выражает форму присутствия, склонная к случайности, являясь уникальным речевым актом. Письмо же – это монумент, уже устоявшийся, уже законсервированный. Деррида в своих трудах переворачивает эту сложившуюся систему и показывает, что именно письмо онтологически первично, ведь оно – условие любой членораздельности.

Поговорив немного о том, как сам медиум кино отвечает вызовам философии Деррида, мы можем проанализировать то, как работает сам фильм.

Одна из первых сцен сталкивает Жака Деррида «в быту» и как медийную личность. Кадры с тем, как Деррида собирается на интервью, монтируются со вставками телевизионных программ, где Деррида существует как «один из величайших философов современности». В этой сцене закладывается та игра, в которую фильм будет играть на всем своем протяжении. Игра в «раз-слоение» репрезентации, снятия с нее слоя за слоем, в борьбе с обманной природой кино.

В квантовой физике существует Эффект Наблюдателя, который состоит в том, что объективное наблюдение невозможно, ведь наблюдатель вносит деформацию в наблюдаемые объекты. В отношении кино наблюдателем выступает камера, чей деформирующий эффект отмечается на протяжении всего фильма. Эта мысль не очевидна для ранней кинотеории, где камеру признавали механическим глазом, который намного совершеннее человеческого. Такой глаз не может ошибаться и видит истину не гадательно, а прямо. Однако недоверие к камере скоро вытеснило эту теорию. Мы, как люди у которых есть фотографический опыт, сами по себе можем отметить, насколько камера странно может нас презентовать. Когда мы ее замечаем, мы либо позируем, либо стараемся не позировать, но в нас аккумулируется напряжение, которое совершенно не характерно для естественной ситуации. Дело не только в поведении перед камерой, но и в таких вещах, которые

сопровождает съемочный процесс. То есть: в выборе ракурса, в выстраивании мизансцены, в регулировке света, в подготовке декораций. Так в кадре появляется смысл, которого изначально там могло и не быть. Мы говорим не только об умеренно закладываемом послании, но и о наличии бессознательного смысла. Когда телевизионщики подготавливают сет для «философа», в их коллективном бессознательном существует некоторый образ, в соответствии с которым они выстраивают кадр.

Фильм «Деррида» работает с этой темой - присутствие съемочной команды все время им подчеркивается. Фильм наследует традиции *cinéma vérité*. Присутствие оператора ощущается за камерой, тогда как, согласно конвенциям, его присутствие должно быть скрыто. Деррида реагирует на оператора при помощи жестов и слов. Например, когда они вместе со съемочной группой переходят через дорогу, Деррида обращается к ней и придерживает за руку. «Американцы живут, чтобы быть заснятыми. Можно, сказать, они считают — их участь быть заснятыми», - говорит кто-то из сопровождающих. «Смотрите, как я американизируюсь», - отвечает Деррида.

Подобные сцены мы наблюдаем на протяжении всего фильма. В одной из них, Деррида просят примерить черный пиджак, но он в замешательстве, ведь черный пиджак не идет к его синим брюкам: он никогда не комбинирует вещи подобным образом. В ответ же ему говорят, что низ снимать не будут, так что брюки никто не увидит. Из той же серии сцена, когда Деррида оказывается в толпе студентов и разговаривает с ними, в то время как около него возится звуковик, присоединяя микрофон к одежде. Так наличие техники подчеркивается частотностью сцен, в которых ее замечают или о ней говорят, отмечая ее деформирующее влияние. «Это вы называете *cinéma vérité*? Все ложь. Ну если не все, то почти все. Во-первых, я так не одеваюсь в дневное время. Если я остаюсь дома, то обычно я хожу в пижаме...» - говорит Деррида съемочной команде, когда как-то утром они приходят к нему домой на съемку.

Фильм снимали на протяжении нескольких лет, а это означает необходимость отбора, отсеивания из огромной массы материала. Такая механика подвергается сомнению со стороны философа. После ответа на очередной вопрос, он ненадолго задумывается и затем произносит: «Что вы собираетесь делать со всем этим? Я говорил два часа, нет, мы делали этот фильм 25 лет, а вы собираетесь это превратить в один час. Что вы собираетесь оставить? Когда вы будете редактировать все это, вы оставите только то, что считаете должным оставить, так ведь? Это будет ваша подпись, ваша автобиография в конечном итоге». Смыслообразующая сила монтажа подчеркивалась и Л.Кулешевым, и С.Эйзенштейном, и А.Базеном, и К.Маркером. В зависимости от того, каким образом, в какой последовательности, с каким сопровождающим текстом склеивается фильм, меняется его смысловая заряженность. Это очень удобная функция кино для целей пропаганды. Можно придать изображению какой угодно смысл, правильно погрузив его в контекст. Плюс, можно снимать, игнорируя определенные вещи, лишь определенные фрагменты, которые затем несложно сложить в идиллическую картинку. С самого своего зарождения кино настаивало на позировании, дабы «схватить правду». Например, в «Нануке с Севера» Флаэрти просил эскимосов делать определенные вещи, которые в обществе ассоциировались с эскимосами. Реальных эскимосов он подгонял под образ экзотических, чуждых эскимосов, который жил в головах людей Запада. Подобное делают и сегодняшние медиа, которые, интервьюируя философа, помещают его в сет из книжных полок. Сами философы тоже играют в философов. Славой Жижек прямо признается, что ему приходится соответствовать и не соответствовать своему сложившемуся амплуа. Когда он приходит в редакцию, его упрекают за то, что его книги недостаточно серьезны, потому что в них полно анекдотов. Однако когда он пишет книгу без анекдотов, то издательство ее не принимает, потому что

тогда публика заскучает, ее читая⁴⁵. Деррида обличает то, какой образ ему навязывает общество, но мы не знаем, какой образ он навязывает сам себе. Тем не менее фильм вскрывает внутренние противоречия съемочного процесса. Он включает голос Деррида, указывающего на неестественности разного рода. Конечно, взамен мы не получаем никакой «внутренней правды», и, одновременно, мы понимаем, что нас не кормят образами. Фильм превращается в машину деконструкции, и вскрывает собственные противоречия в процессе своего разворачивания.

Подготовленные предшествующей разоблачительной логикой фильма, мы сразу реагируем на фальшь. Бросается в глаза неестественность сцены, где Деррида сидит в красной красивой рубашке на фоне книг, слегка облокотившись на ручку кресла. Мы считываем неестественность, но все же в нас остается что-то, что настраивается на конвенции. Не будь этот эпизод на своем месте в этом фильме, нас бы могло ничего не зацепить. Здесь же, у нас в голове что-то щелкает. Еще раньше, чем мы успеваем до конца осознать и предугадать, что же сейчас будет, Деррида начинает говорить. Ему задают вопрос: «Можете ли вы прояснить понятие деконструкции?». Он отвечает, что прежде чем отвечать на вопрос, он хотел бы подчеркнуть искусственный характер всей ситуации, заданный окруженностью определенными техническими средствами. Это и предполагает деконструкция - не натурализовать то, что не является природным. Не приписывать природе то, что задано историей, институтами и обществом.

Деррида постоянно осознает присутствие камеры и ее фиксирующие особенности. В сцене за столом, за тарелкой крабовых чипсов, Деррида произносит следующую фразу: «должно быть, они запомнят меня, как любителя этих чипсов». Задokumentированный момент в этом смысле решающий, вроде момента смерти. Он останется в продолжительности времени, тогда как все остальное сотрется, исчезнет, вместе с его

45А.Тейлор, Жижек!, 2006

создателями.

Олег Аронсон пишет в своем анализе фильма Деррида⁴⁶, что главное в деконструкции не «что» деконструируется, а «кто» деконструирует. Он делает вывод, что это не Деррида производит деконструкцию, ее производит само письмо. Фильм и является тем самым письмом, в процессе разворачивания которого и претворяется деконструкция. В анализе Деррида, деконструкция касалась литературы и философии, а здесь попала в мир кино, мир ложных видимостей, состоящий из штампов и обманов.

Организацией материала фильм саботирует условности репрезентации. Он не дает себе превратиться в конвенционально приемлемое произведение, в котором существуют условности, на нарушение которых в традиционном кино наложено табу. Деконструкция, как многие замечают, - это очень трудноопределимое понятие. Это и не метод и не логика работы с текстом. Деррида проясняет понятие, говоря, что один из жестов деконструкции - не представлять естественным то, что таковым не является. Больше мы наблюдаем не сам фильм, а элементы его съемки. В кадр попадает съемочная группа, микрофоны, разговоры с гримерами. Будто призраки в *haunting house* они напоминают о своем существовании.

Показывая работу съемочной группы, включая замечания Деррида о неестественности ситуации съемки, фильм мыслит Деррида как призрака, существующего в границах кадра. Он показывает, что показывает не самого Деррида, а несколько из его множественностей, которые ему удалось схватить. Фильм пытается узнать больше о Деррида, он пытается проникнуть в его личную жизнь, но остается наедине лишь с фактами эмпирической случайности. Конечно, мы понимаем, что главный призрак – это Деррида, который вечно останавливается на пороге «невозможной откровенности». Когда ему задают личный вопрос, он сбивается с толку. Есть препятствие, которое он не может перешагнуть, и это, откровенность перед камерой. Когда

⁴⁶Аронсон, О.В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007, 95-103

его просят: «Не могли бы вы охарактеризовать травматичные события вашей жизни», Деррида говорит: «Да, они были», и воцаряется пауза. Деррида не собиравшись давать продолжения, и, видимо, вспомнив формулировку вопроса, осознает, что от него ждут развернутого ответа. Он начинает колебаться, а поэтому произносит «нет» не один раз, а семь раз. Его просят совершить этот прыжок в глубоко личное, но он не решается. Так как он колеблется с ответом, то возможно в нем есть вера, что перед камерой можно открыть себя. Однако сам он зависает на границе этой открытости. Деррида сохраняет молчание. Мы знаем о нем, что он был выгнан из школы, что не с первого раза поступил в университет, что пережил смерть матери. Эти факты могут быть лишь незначительным анекдотом, а могут быть оборотной стороной философии, тем, что ее подпитывает. Возможно из этой серии, обращение Деррида к философии, как к матери. «Я пишу для матери, которая меня не знает. Я пишу для людей, которые меня не узнают».

Мы еще мало поговорили о самих изображениях, точнее об образах. В фильме есть сцена, где Деррида готовит себе еду, пока в новостях по радио сообщают об острой политической ситуации. Мы не можем ничего сказать о том, что думает Деррида по этому поводу. Изображения нам этого не дают сказать. Единственное, что мы понимаем, так это то, что Деррида, как и любой другой человек, ест и слушает радио. Однако согласно понятию Деррида об итерабельности (повторение/искажение), такие будничные события, как прием пищи, поиск пиджака, прослушивание радио, находят новые пути означать. По сути любой образ может найти пути для означивания. Так как кадры из фильма могут быть отредактированы, копированы, скачаны на жесткий диск, они могут нести с собой неясный смысл, который изначально там никто и не предполагал. Это тот смысл, который может понять только Другой – в грядущем, в том будущем, которое никто не может предугадать.

В фильме «Деррида» воспроизводится мир философской мысли

Деррида. Этот фильм существует не только лишь как полигон, где гуляют идеи философа, но он и сам превращается в инструмент его мысли. Будучи деконструирующей субстанцией, он функционирует, подобно его разуму. Пользуясь терминологией Д.Фрэмптона, мы называем этот фильм кино-разумом Деррида, который задает те же вопросы, что и сам философ, но пытается найти на них ответы собственными – кинематографическими средствами. Это и вопросы репрезентации, и присутствия/отсутствия, и граница языка, и нарциссизма.

Почему же мы обращаемся к идее кино-разума? Потому что это альтернативная, не антропоморфная форма мышления, которая сконцентрирована не вокруг слов, а оперирует изображениями. Хотя именно этот конкретный фильм прочно вписан в логоцентрическую традицию, он также ищет чисто кинематографические средства означать. Он оперирует пустыми означающими, действиями, которые стремятся не к означиванию, а к бытованию в качестве следа. Более того, Деррида замечает в одном из интервью, что мы не можем увидеть собственный взгляд – это привилегия Другого. Однако фильм – именно то, что дает нам эту возможность – увидеть себя как Другого.

Хочется отметить, что работа, проделанная нами выступает лишь как некоторое дополнение. Зрителю необязательно отдавать себе отчет в том, каким именно философским прозрениям Деррида отвечает фильм о нем. Мы можем о них даже не знать. Однако фильм провоцирует нас размышлять о проблемах, поднятых философом. Здесь и происходит настоящая и глубокая встреча с Деррида. Не когда мы читаем его размышления, а когда мы сами для себя пытаемся разрешить вопросы, поставленные им.

Вывод

Нужно заметить, что весь голос в фильме принадлежит Деррида: его интервью, его лекции, а также отрывки, зачитываемые вслух – все из его книг. Альтернативных дискурсов, кроме тех, что продвигает Деррида, не существует внутри фильма. Даже его жена Маргарет не может дать ответ о моменте их встречи. Единственным голосом Другого тут является голос студентки, которая подчеркнула ироничность и лицемерность лекции Деррида о прощении, прочитанной в северо-африканском университете перед белой аудиторией – потенциальным объектом прощения. Однако этот голос послужил лишь толчком для Деррида, чтобы позднее продолжить свое размышление о «полном прощении» (pure forgiveness).

Фильм, как медиум, существует в дискурсе Деррида. Фильм – призрачная субстанция, которая проблематизирует наше понимание присутствия и отсутствия, воплощающее собой сам этот сдвиг моментов здесь-и-сейчас – различание. Помимо того, что кино вторит вызовам философии Деррида, оно также работает с противоречиями собственного письма. Фильм постоянно подчеркивает нахождение в состоянии съемки, постановку сцен, деформирующий эффект камеры. Это делает именно фильм, а не Деррида, потому что фильм – это не его произведение. Структура фильма выстроена таким образом, что мы наиболее тонко настраиваемся на улавливание моментов фальши. В целом, мы начинаем мыслить в координатах мысли Деррида, подвергая каждую сцену скрупулёзному анализу. Сцена, где Деррида сидит в красной рубашке на фоне книг, вне контекста выглядит совершенно не подозрительно, тогда как зритель, погруженный в фильм, сразу схватывает момент неестественности. Пример этой сцены – лакмусовая бумажка, с помощью которой мы замечаем, какую работу с нами проделал фильм.

Пользуясь понятием Фрэмптона, мы формулируем нашу идею следующим образом: фильм «Деррида» - это кино-разум Деррида, полностью

существующий в его дискурсе, обладающий всей полнотой его голоса, даже структурно похожий на тексты Деррида, состоящие из эпизодов, статей, посвященных определенной проблеме.

Тут нельзя не упомянуть преимущества фильмической философии, которая представляет из себя «вживание» в философскую мысль. Во-первых, это более доступный и простой способ взаимодействия с философией. Конечно в фильме не проговариваются все понятия Деррида, задействованные в нашем анализе, однако мы наблюдаем конкретные случаи их воплощения – деконструкция как конкретный инструмент, применимый к конкретной ситуации. Мы лишь проделали дополнительную работу, выявляя каким именно дерридианским вопросам вторит фильм. Тем не менее, эту проблематику, без необходимости формулировать ее, может прочувствовать любой зритель. «Деррида» смонтирован таким образом, что смотрящий никак не может избежать встраивания в игру фильма и Деррида. Где один из игроков пытается заставить другого «перейти границу невозможной откровенности»⁴⁷, а второй подлавливает эти моменты и показывает невозможность любой откровенности перед камерой.

⁴⁷Цитата из фильма

Заключение

Большинство фильмов о философах и философских системах склонны либо к нарративности (байопики), либо к акцентированию присутствия (записи лекций, интервью). При том, что возможности фильма значительно шире.

Философия может восприниматься не только классическим способом, то есть через речь и через текст, но также при помощи образов и движущегося изображения. Кинематографическое философствование означает попадание в зону рефлексии, которая исходит не от зрителя, а навязана самим фильмом. Саморефлексия сопровождала кино с самого его зарождения, как мы показали на примере экспериментальных фильмов. Однако по мере осознания всей полноты кинематографических возможностей, начали появляться фильмы, которые становились важными исследованиями многих проблем, волнующих философию на протяжении веков: проблем памяти, времени, сознания, перцепции. Происходит отход от нарративного кино в сторону иного типа фильмического опыта, который всегда был на периферии, при находящемся в центре мейнстримном кино.

Нами были проанализированы фильмы, напрямую связанные с определенными философиями (философия Людвиг Витгенштейна и Жака Деррида), что дало нам шанс порассуждать о них в конкретных терминах конкретных философий. Фильмы о философах – альтернативный способ соприкоснуться с их философией, который оперирует не понятиями, но заставляет зрителя самому встроиться в поток рефлексии, характерный для определенного философа.

В случае фильма «Трактат» Питера Форгача мы оказываемся в мире объектов и связей между ними – мире взаимодействия изображения, звука и слова. Помимо сенсорного измерения, фильм восполняет «недостаток» «Трактата» - добавляет этическое измерение. В целом, все стремление

фильма лежит в достижении всей полноты перцептивного опыта.

Фильм «Деррида» существует в координатах мысли Деррида. Как медиум, кино отвечает главным запросам его философии – проблемам призрачности, присутствия, различания, речи\письма и итерабельности. Более того, фильм самостоятельно производит работу деконструкции – подчеркивая собственные противоречия и искусственность. В целом, фильм «Деррида», пользуясь терминологией Д.Фрэмптона, - это кино-разум Деррида, существующий целиком в его дискурсе и обитающий целиком в его голосе.

Кино – одно из ярких проявлений пикториального поворота, который совершается сейчас или уже совершился. И Эйнштейн, и Витгенштейн указывали, что они зачастую мыслят изображениями, а затем переводят их в словесную форму. Образы в целом говорят о первоначалах нашего мышления. Впрочем, раскрытие полного философского потенциала кино нам еще предстоит испытать. В чем можно будет быть уверенными, так это в том, что это всегда будет альтернативный способ взаимодействия с философией, нежели печатный текст; опыт, который упирает на перцептивное богатство и включение субъекта в работу размышления, на активное взаимодействие со смотрящим. Ведь у кино намного больше возможностей для оказания влияния – не только текст, но изображение, звук, речь и монтаж. Фильм философствует, и разве возможно ли в наше время разделить фильм и философию? Может ли фильм не рефлексировать по поводу проблем, или не создавать концепты, может ли философия не замечать фильм, в эпоху, когда главенствует знак? Судя по всему, союз кино и философии – стойкий симптом нашего времени.

Список литературы

1. Allen, R. Looking at Motion Pictures. Oxford: Clarendon Press, 1997. Pp. 41-45.
2. Arnheim, R. Visual Thinking, Berkeley: University of California Press, 1969. 234 p.
3. Barnett, D. If a Film Did Philosophy We Wouldn't Understand It. Film as Philosophy: Essays on Cinema After Wittgenstein and Cavell. Hampshire & New York: Palgrave, Macmillan. 219 p.
4. Bergala A., Bonitzer P., Chevrie M., Narboni J., Tesson C., Toubiana S. Le cerveau, c'est l'écran, *Cahiers du cinema*, 380. 1986. URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=2252> (дата обращения 01.03.2018)
5. Buslowska E. Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality, *Sapientiae, Film and Media Studies*, 2009, 1. Pp. 107-116
6. Carroll, N. Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006. 328 p.
7. Cavell, S. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Cambridge: Harvard University Press, 1979. 401 p.
8. Cavell, S. Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage, Cambridge: Harvard University Press, 1981, 283 p.
9. Currie, G. Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science, New York: Cambridge University Press, 1995. 222 p.
10. David R. Derrida Framed, *Film-Philosophy*, vol. 7 no. 3, 2003, Pp 13-15
11. Eddy T, Deleuze and Kiesłowski: On the Cinema of Exhaustion: *Film-Philosophy*, Volume 21, Issue 1, 2017, Pp 37-59.
12. Frampton, D. Filmosophy. Columbia: Columbia University Press, 2012. 256 p.

13. Frampton, D. The Way that Movements Speak [on Tarr & Pawlikowski], *Film-Philosophy*, 2001, vol. 5 no. 10, 2001. URL: <http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n10frampton>
14. Genova, J. Wittgenstein on Thinking: Words or Pictures? *Philosophy and the Cognitive Sciences*, Kirchberg am Wechsel: ÖLWG, 1993, pp.163-167.
15. Gombrich H. The Visual Image, *Scientific American*, 1972, vol. 227, no. 3, p. 87
16. Mulhall S. Film as Philosophy: The Very Idea. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 2007, 107, 279-294. doi:10.1111/j.1467-9264.2007.00222.x
17. Root-Bernstein, Robert Scott, Visual Thinking: The Art of Imagining Reality, *Transactions of the American Philosophical Society*, 1985, 75, pp. 50–67.
18. Stephens, M. The Rise of the Image and the Fall of the Word, New York: Oxford University Press, 1998. 267 p.
19. Daniel, S. Stanley Cavell on the Magic of the Movies. *Film-Philosophy*, 2017, 21 (1), 114-132. doi:10.3366/film.2017.0034
20. Sinnerbrink R. Cavellian Meditations: How to Do Things with Film and Philosophy. *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*, 2014, 2, Pp. 75-90
21. Sobchak V. The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision, *Quarterly Review of Film and Video*, 12, no. 3, 1990, Pp. 21-36.
22. Sorfa D. What is Film-Philosophy? *Film-Philosophy*, Volume 20 Issue 1, 2013. Pp 1-5.
23. Wartenberg, T.E. Thinking on Screen: Film as Philosophy, London: Routledge, 2007. 390 p.
24. Wilhelm S. W. Filming and Judgment: Between Heidegger and Adorno. *Atlantic Highlands*, New Jersey: Humanities Press International, 1990, doi: 10.2307/431073

25. Аронсон, О. Коммуникативный образ. Кино-Литература-Философия, М.: Новое Литературное обозрение, 2007. 384 с.
26. Беньямин В. Задача переводчика // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 42.
27. Бергсон, А. Творческая Эволюция, М.: "КАНОН-пресс", "Кучково поле", 1998. 490 с.
28. Вертов Д. Статьи, Дневники, Записи, М.: Искусство, 1966, 360 с. 135-143
29. Витгенштейн, Л. Философские исследования // Философские работы. М., 1994. Ч. 1. С. 80-130
30. Витгенштейн Л., Логико-философский трактат, М.: AST publishers, 2018, 42 с.
31. Глушнева Ю.Д. Философия кино: сопротивление онтологии // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-kino-soprotivleniya-ontologii> (дата обращения: 14.01.2018)
32. Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. 558 с.
33. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида, *Сеанс*, №21/22, 2004. 97 с.
34. Метц, К. Воображаемое означающее, Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2013. 335 с.
35. Мюнстерберг Г. Фотопьеса: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки. №48, 2001. 272 с.
36. Тригг Д. Нечто. Феноменология ужаса. Пермь: Гиле Пресс, 2017. 174 с.

Фильмография

1. Дик К., Кофман Э.З., Деррида, 2002
2. Форгач П., Трактат Витгенштейна, 1992
3. Барисон Д., Росс Д., Истер, 2004
4. Братья Дарденн, Розетта, 1999
5. Дрейер К.Т., Гертруда, 1964
6. Тэйлор А., Исследуя жизнь 2008
7. Тейлор А., Жижек!, 2006
8. Рене, А., Прошлым летом в Мариенбаде, 1961
9. Густавсон, Э. Мир Софии, 2000
10. Морен Э., Руш Ж., Хроника одного лета, 1961
11. Флаэрти Р.Дж., Нанук с Севера, 1922
12. Вульф Ф., Жан Лакан говорит, 1972
13. Мэддин Г., Сердце мира, 2000
14. Коннер Б., Фильм, 1958
15. Вертов Д., Человек с киноаппаратом, 1929
16. Ромеро Э., Ночь у Мод, 1969
17. Кеслёвский К., Кинолюбитель, 1979
18. Кеслёвский К., Три цвета синий, 1993
19. Вачовски Л. и Л., Матрица, 1999
20. Росселлини Р., Декарт, 1974
21. Кавани Л., По ту сторону добра и зла, 1977
22. Росселлини Р., Блез Паскаль, 1972
23. Монтальдо Дж, Джордано Бруно, 1973
24. Коллин Ф. Последние дни Иммануила Канта, 1994
25. Джармен Д, Витгенштейн, 1993

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Доклад «Philosophy through Arts: Visual Perception of Jacques Derrida's haunting Philosophy» на конференции «8th Budapest Visual Learning Conference Visual Learning: Communication – Culture – Consciousness» 28.04.2018