Рецензия на выпускную квалификационную работу Боталовой Анны Алексеевны «Стратегии репрезентации философских концептов в кино».

Фигура философа как друга концептов допускает в своей экспликации не только возможность вслушиваться, отвечать, откликаться на зов концептов, но и усматривать, видеть, показывать их. Обратная смена с порядка языка на порядок образа, фиксируемая в феномене иконического поворота, предполагает иное пространство, иную топику субъективности, равно как и иную, мультисенсорную сборку визуального. Субъект, скользящий по поверхностям различных мультимедийных устройств, сталкивающихся или подскакивающий на белой стене, удаляющийся в черную дыру – переопределяет по мысли Делёза и Гватари лицо, пейзаж, прочерчивает иные линии ускользания, реализует иные сборки желания, формирует новые движения. Неизбежно и способ пребывания «на пределе своих интенсивностей» обнаруживает новый порядок вызовов в стратегиях репрезентации философских концептов. Обращение к кино обнаруживает свою актуальность в перспективе смены самого образа мышления с мышления-понятия, на мышление-образ. Именно здесь – в вопросе о возможности «показать философию», как представляется, и находит свое место замысел Боталовой А.А.

Отношения пары (философия и кино в рецензируемой работе) по определению неравновесны в направлении движения, в ритмике и тактовой частоте обращений. Здесь Анна Алексеевна сталкивается с задачей разграничения кино-филофософии, философии кино и даже кинософии или искусствософии. Различение философии кино и кино-философии по основанию «посредник – проводник» представляется одной из удач бакалаврской диссертации, не в последнюю очередь и потому, что позволяет классифицировать способы присутствия философских концептов в кинематографе, а также указать на возможности кинематографической концептуализации, создания концептов. Таким образом, логика работы выстраивается через деление на теоретическую часть, высвобождающую и очерчивающую пространство кино как способа мышления и демонстранционную часть, непосредственно предъявляющую такого рода способы.

В первой главе исследования «Генеалогия кино-философии» автор обращается к фигурам С. Кэвелла, Ж. Делёза и Д. Фрэмптона, анализируются аргументация и контраргументация понятия кино-философии. Неизбежность уточнения понятия «философия» при такой постановке задачи обнаруживает очевидную трудность «непопадания в фокус». Так на с. 10 со ссылкой на Кэвелла автор пишет, что «философия, главным образом, это размышление о том, что нас волнует», что едва ли очерчивает пространство философии. Равным образом, довольно странной выглядит аналогия между Кэвеллом и Витгенштейном периода Логико-философского трактата в понимании задач философии (С. 11). Данное обстояние дел находит свое место в выводах, например: «Медитация над предметом идет на первое место, поэтому для настоящей философии не важны аргументы» (С. 22), представляющихся излишне радикальными. Впрочем, как это видится с позиции читателя, данный вопрос не слишком волнует автора, для которого важно само указание на порядки саморефлексии, выстраивания собственного языка, конкретность мышления и необходимость включенности в происходящее общих для кино и философии. Напротив, границы кино, его способность к саморефлексии и обозначению собственных границ – безусловно тематика, на которую направлено большинство усилий Анны Алексеевны. Расширение кэвеллианского подхода в область авангарда и обращение к Д. Ветрову кажется весьма интересным в том числе и в перпективе сопоставления с подходом Фрэмптона, для которого камера вовсе не является «механическим глазом», способом объективации, на присутствие чего в проекте Д. Ветрова вполне справедливо указывает автор: «камера способна уловить то, на что человеческий глаз не способен» (С. 12). К сожалению, автор не развивает эту тему и рефлексия самого процесса производства кино, его способов «видения», способов доступа к предметам остается за пределами первой главы, что, правда, с лихвой компенсируется во второй.

Вторая глава исследования «Кино-философские случаи» Анна Алексеевна обращается к анализу фильмов «Трактат Витгенштейна» и «Деррида». Следует отметить, что вторая глава целиком является еще одной несомненной удачей автора. Анализ фильмов создает впечатление реального просмотра, некоторый фокус, в котором сходятся философские концепты Витгенштейна, кинематографический мультисенсорный язык и собственная речь анализирующего. Ответ на вопрос можно ли «показать» философию в этом случае требует корректировки, поскольку речь идет, скорее, о возможности кино выходить за границы языка (в узком смысле) и работать на уровне вчувствования, медитации, погружения в смысловое пространство, то есть осуществлять своеобразный отказ от субъективизации в терминологии Делёза. При этом, в такой формулировке вопрос, усилиями автора, получает вполне убедительный положительный ответ. Кроме того, было бы крайне интересно просмотреть «обратную связь» – то, каким образом репрезентация философских концептов в кино меняет сами концепты, то есть как осуществляется обратный перевод, если, конечно, таковой возможен, из пространства кинематографического в пространство письма. Наконец, обращение к репрезентации философских концептов Витгеншейна выиграло бы, если бы Анна Алексеевна сопоставила «Трактат Витгенштейна» с фильмом Д. Джармена «Витгенштейн», как представляется, решающий те же задачи, которые ставит перед кино-философией автор.

В целом следует отметить, что выпускная квалификационная работа Боталовой А.А. выполнена на высоком уровне, написана хорошим литературным языком, в достаточной степени структурирована. Текст исследования соответствует теме работы, которая, безусловно, раскрыта. Выводы вполне соответствуют содержанию и в достаточной степени аргументированы. Диссертация Боталовой А.А. является законченным самостоятельным исследованием, полностью соответствующим всем требованиям, предъявляемым к выпускным квалификационным работам данного уровня, а сама Анна Алексеевна, безусловно, заслуживает высокой положительной оценки.

К.ф.н.

Мавринский И.И.