

## НОВЫЙ ПРОЕКТ ФИЛОСОФСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ КИНО

ОТЗЫВ О КОЛЛЕКТИВНОЙ МОНОГРАФИИ «КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОПЫТ:  
ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА» (СПБ., 2020)

НИКОЛАЙ ХРЕНОВ

*Николай Андреевич Хренов* — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем медиа Государственного института искусствознания, член Союза кинематографистов России, Москва, Россия

*E-mail: nihrenov@mail.ru*

Статья представляет развернутый отзыв на подготовленную петербургскими философами коллективную монографию «Кинематографический опыт: история, теория, практика». В этой книге можно констатировать не просто более или менее глубокие наблюдения о функционировании и воздействии кино, в которых каждым из авторов выделяется и анализируется какой-то отдельный его аспект, но реализацию новаторского проекта философского исследования кино, являющегося исследованием системным, а потому в научном плане весьма перспективным. Исследование задумано и выполнено как посвященное кинематографическому опыту. Понятие «кинематографический опыт» оказывается не просто частной проблемой, а философским концептом, позволяющим объединить различные вопросы изучения кино в систему. Смысл философского исследования кинематографического опыта заключается в стремлении достичь того научного уровня, на котором можно сделать предельное обобщение, касающееся представления о кино как о феномене культуры. Высоко оценивая подготовленный труд, автор обращает внимание на поворот в попытках

осмысления функционирования кино в сторону философии. Изучение опыта кино в философском ракурсе до сих пор почти не предпринималось. На рубеже XX-XXI веков, когда исследования кино успели дифференцироваться (о чем свидетельствуют такие направления, как социология кино, семиотика кино, психология кино, рецептивная эстетика кино и т. д.), возникает потребность в комплексном, а, точнее, интегративном изучении кино. Эту задачу как раз и призвана решить философия кино. Исследовательский проект, подготовленный петербургскими философами, свидетельствует, что исследования в этой области начались и дают многообещающие результаты.

*Ключевые слова:* философия кино, кинематографический опыт, теория кино, история кино, рецепция кино, эстетика кино

## **NEW PROJECT OF PHILOSOPHICAL RESEARCH OF CINEMA**

### **REVIEW OF THE COLLECTIVE MONOGRAPH “CINEMATIC EXPERIENCE: HISTORY, THEORY, PRACTICE” (ST. PETERSBURG, 2020)**

***Nikolay Khrenov***

DSc in Philosophy, professor, Moscow, Russia

*E-mail:* nihrenov@mail.ru

The article presents a detailed review of the collective monograph “Cinematic Experience: History, Theory, Practice” prepared by the Petersburg philosophers. Each of the authors highlights and analyzes a separate aspect of the functioning and impact of cinema. Moreover, they show realisation of an innovative project of philosophical research of cinema, which itself is systematic and therefore scientifically promising. The study focuses on the cinematic experience. The term “cinematic experience” appears to be not only as a particular problem, but as a philosophical concept that allows you to combine various issues of studying cinema into a system. The point of the philosophical study of cinematic experience lies in the desire to reach that scientific level where the ultimate generalization of the idea of cinema as a cultural phenomenon is possible. Highly appreciating the prepared work, the author draws attention to the turn in understanding the functioning of cinema towards philosophy. Until now the study of the experience of cinema from a philosophical perspective has hardly been undertaken. At the turn of the 19-20th centuries, the study of cinema managed to differentiate

(as evidenced by such areas as the sociology of cinema, semiotics of cinema, psychology of cinema, receptive aesthetics of cinema, etc.). There is a need for a comprehensive, or, more precisely, an integrative approach in/to the cinema studies. The philosophy of cinema is designed to solve this problem. A research project prepared by the Petersburg philosophers shows that research in this area has begun and is yielding promising results.

*Key words:* philosophy of cinema, cinematic experience, theory of cinema, history of cinema, reception of cinema, aesthetics of cinema.

Коллектив авторов, состоящий из петербургских философов, предлагает читателю монографию под названием «Кинематографический опыт: история, теория, практика». В кинематографической жизни, тем более, в кинотеории это событие. Но осознают ли сами авторы, что их исследование — событие? Пытаются ли они внедрить в сознание читателя именно такое отношение к своему проекту? Давайте разберемся.

Начнем с названия, в котором уже четко заявлен и строго осознан предмет исследования — кинематографический опыт. Для понимания этого словосочетания вроде бы никаких 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. Опыт есть у каждого зрителя, у разных слоев публики, правда, разный. Он, видимо, есть и в обществе в целом.

Наверное, может существовать идеальное представление о таком опыте, который есть у кинематографической элиты. Хотелось бы, чтобы публика была приобщена ко всем вариантам кинематографической продукции. Конечно, можно предположить, что реальное положение дел, как это всегда и бывает, идеалу может не соответствовать. Но для авторов, которые, в общем, едины в использовании понятия «кинематографический опыт» (и каждый из них знакомит читателя с каким-то одним его аспектом), этот опыт — не просто тема, не просто проблема, а философский концепт.

Тут уже сразу очевидно, что мы имеем дело с философией, ибо что такое философия как не производство концептов? А раз так, то из этого сразу же вытекает очень важное следствие — авторский коллектив предлагает читателю особый

проект — исследование по философии кино. Сами авторы на этом не настаивают, но, в конечном счете, так их труд прочитывается.

\* \* \*

С самого момента своего возникновения кино постоянно притягивало представителей разных наук. Конечно, предметом внимания его сразу же сделали журналисты, публицисты, литераторы. Также его заметили искусствоведы, социологи, экономисты, психологи, эстетики, историки, лингвисты, филологи, семиотики, а с последних десятилетий XX века — и культурологи. Это, конечно, закономерно. Ведь слишком быстрым и широким оказался резонанс кино в обществе уже в момент его возникновения. Эффект кино заключался в том, что оно мгновенно превращало в публику все общество. В истории такого, пожалуй, до тех пор не случалось.

Но мы пока еще не констатировали приход в кино философов, а это-то для нас сейчас и важно. Ведь чтобы объединить наблюдения и суждения частного характера о кино, сделанные представителями разных наук и направлений, нужна дисциплина, способная предложить целостный или системный подход, вернее, могла бы предложить системное видение столь эффективно воздействующего на общество искусства, заметно разрушающего существующую систему его видов. Такое видение могла продемонстрировать лишь философия, которую, как известно, нельзя считать еще одной наукой, способной объяснить какой-то частный аспект кино. Конечно, с таким пониманием философии не согласились бы многие выдающиеся мыслители, например, Кант, для которого философия — это наука о человеческом познании. Тем не менее, отношения философии с науками от этого не являются менее значимыми. Впрочем, у нас нет уверенности в том, что авторы именно так понимают функции философии: от философии мы вправе ожидать именно обобщающее видение кино, объединение всех его аспектов, граней и функций. В монографии же обсуждение этого вопроса отсутствует.

Пришел ли философ в кино уже на раннем этапе его истории? Конечно, этого 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 Белой Балашем, или просто представители других дисциплин. Если иметь в виду 20-е годы прошлого столетия, когда кинематограф уже был 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 Балаша в его изданных в Советской России первых работах, а также книгу немецкого автора Рудольфа Гармса, которая так и называется «Философия фильма». Балаш, приобщенный к немецкой философии, прямо заявляет, что предлагает первый проект философии кино. Идеи Балаша, переживающие ныне свое второе рождение в западной кинотеории, авторы данного издания постоянно и совершенно оправданно вспоминают. Об этом, в частности, говорится в статье *Алексея Сидорова* «Телесность в кинематографическом опыте: случай Б. Балаша». Автор справедливо фиксирует влияние философии на теорию Балаша, в частности, идей Георга Лукача, Вальтера Беньямина, Анри Бергсона, Георга Зиммеля.

Конечно, какие-то мысли, имеющие отношение к философии кино, высказывались и в публикациях, в названии которых философия не упоминается. Хотя в них могло быть больше философии, нежели в книгах, в названии которых это слово мелькает. Как тут не вспомнить работы Сергея Эйзенштейна. Здесь, правда, возникает особая проблема, требующая специального исследования. Она касается отношений между историей становления теории кино и историей идей о кино, которые можно было бы обозначить как философские, или близкие к философии. Понятно, что теория кино предоставляет множество источников, требующих истолкования и не только в философском ключе (автору данной рецензии в свое время пришлось читать во ВГИКе специальный курс по этой проблематике). История теории кино развертывается, питая

историю кино идеями методологического характера, подчас почерпнутыми из смежных гуманитарных дисциплин. Такое отношение теории к истории характерно и для истории искусства. Но как теория, так и история кино, разумеется, имеют один и тот же предмет — *кинематографический процесс*.

Понятно, что в теорию кино часто приходили из философии самые разные идеи. Авторы критически подходят к практике привнесения методологических подходов в рефлексию о кино со стороны, из других наук, полагая, что они должны непосредственно вытекать из самого предмета, то есть из кино. Так, констатируя становление новой науки о культуре, изменяющей отношение к кино и снабжающей исследование кино новой методологией, *Дарина Поликарпова* в статье «Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности» высказывает сожаление о том, что длительное время кино оставалось «резервуаром, заполняемым дискурсами различных носителей, позиции которых сложились в философских нарративах задолго до того, как они обратились к кино» (Davydova et al., 2020, 212).

Тем не менее, актуальные взгляды кинотеории многое определяют в кинопрактике. Скажем, как можно было бы осмыслить тот творческий всплеск 60-х годов в мировом кинематографе без философии экзистенциализма, которым вдохновлялись такие авторы, как, например, Микеланджело Антониони или Ингмар Бергман? Сами режиссеры мыслили в философском духе. Знание Серена Кьеркегора, Альбера Камю и Жана-Поля Сартра помогало понимать их шедевры. То же повторилось в конце XX века в связи с влиянием постмодернистской философии как на практику, так и на теорию кино. А вот представитель концептуализма Джозеф Кошут вообще утверждает, что в XX веке наука вырвалась из-под контроля философии, и философия осталась в прошлом. Если она еще жива, то только в формах искусства. Если Кошут прав, то сближение искусства с философией вполне оправданно. Все говорит о том, что философия кино как особое направление в науке о кино актуальна.

Казалось бы, с середины 60-х сам опыт кино уже диктовал новую волну интереса к его философскому осмыслению.

Но если иметь в виду отечественную рефлексию о кино, то, несмотря на несомненный подъем теории кино, как, впрочем, и киноведения в целом, кроме книги Евгения Вейцмана «Очерки философии кино», в заглавии которой дерзко появилась философия, назвать практически нечего. Конечно, в западной науке о кино имела место другая тенденция. У нас же эмансипация теории кино от идеологии, столь актуальной для 60-х, совпала с увлечением семиотикой и структурализмом, а также с возвращением к тому варианту поэтики кино, что разрабатывался формалистами.

Этому увлечению во многом способствовала московско-тартуская школа и, в частности, идеи Юрия Лотмана, Вячеслава Иванова и других. Но это увлечение касалось, прежде всего, филологии, которая, следует отметить, в XX веке активно разрабатывала вопросы поэтики, продолжая идеи русской формальной школы. Что же касается кино, то, несмотря на авторитет названных Лотмана и Иванова, некоторые исследователи считают неудавшейся попытку представить кино в виде особого языка или вторичной моделирующей системы. В частности, это Михаил Ямпольский, провозгласивший исчерпанность семиотической кинотеории в своей книге «Видимый человек. Очерки ранней кинофеноменологии» и Владимир Соколов, утверждающий в своей книге «Киноведение как наука», что в российском киноведении семиотическая методология не привилась и не дала заслуживающих внимания результатов.

\* \* \*

А вот дальше, видимо, в кинематографической рефлексии и в самом деле наступает период, когда необходимо заниматься философией кино серьезно и системно. Что уже подводит к новому периоду в научной рефлексии о кино, который, может быть, будет разворачиваться в сторону философии. Прежде всего, следует сказать о том, что кинематографическая рефлексия, в том числе, и научный ее блок, успела пройти от наблюдений и описаний к интерпретации, а также успела дифференцироваться. Нам теперь известны процедуры семиотического подхода к кино. Так, Лотман, отвлекаясь от своих

филологических и семиотических исследований, предпринял попытку семиотического истолкования кино в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики». В этом ряду займут свое место работы Иванова о Эйзенштейне и, в частности, его книга об этом режиссере, недавно вышедшая отдельным изданием, в которой теория Эйзенштейна истолкована в семиотической перспективе, а сам режиссер представлен предтечей семиотики кино.

Сделаны попытки психологического истолкования кино. Это направление опять-таки представлено именем Эйзенштейна, использующего в своем исследовании о кино не только идеи культурно-исторической школы в психологии, в частности, Льва Выготского, но идеи гештальтпсихологии, психоанализа, идеи о пралогическом мышлении Люсьена Леви-Брюля и сочинения Эрнста Кречмера.

Но что особенно обращает на себя внимание в исследовательских текстах о кино, так это значительный массив работ по социологии кино. В самое последнее время вышла обобщающая книга Михаила Жабского «Социология кино», в которой изложена логика развития этого направления в различных исследованиях. С рубежа 50-60-х годов мы переживали очередную, третью по счету, волну социологического воображения, что, несомненно, имело воздействие и на осознание кинематографического опыта. Этому удивляться не приходится, поскольку социология второй половины XX века помогла решать актуальную практическую проблему — проблему выхода из идеологизированной мифологии в реальность, поиска кинозрителя как реальной фигуры. Кинозрителя следовало освободить от того варианта кинематографического опыта, что выражал массовый утопизм истекшего столетия. Несомненно, первая половина XX века продемонстрировала тесную связь между кинематографическим опытом, мировоззрением, навязываемым сверху, и психологией масс, даже в своих фольклорных проявлениях. И это требует специального исследования как слагаемого в понимании кинематографического опыта. В эпоху «оттепели» в СССР происходил сдвиг в кинематографическом опыте, который, несомненно, требовал осознания, в том числе, философского.



Достоинство настоящего коллективного исследования заключается в преодолении некоторого присущего отечественной философии кино провинциализма. В плане философского постижения кино западная кинотеория пока что сильно опережает отечественную кинотеорию. И здесь следует сразу же сказать о сильной стороне рецензируемой монографии. Авторский коллектив восполняет колоссальный пробел в наших знаниях о тех теоретических концепциях, а также о целых исследовательских направлениях, что существуют на Западе. Так, например, в Америке есть целое направление когнитивистского исследования кино, возглавляемое Дэвидом Бордвеллом. Последователи этого направления существуют во всех странах. Мне приходилось принимать участие в одной из посвященных этому конференций, которая проходила в Бабельсберге и даже принимать участие в специальном издании, подготовленном по материалам этой конференции. Бордвеллом написано много книг, но они у нас не переведены.

Однако эта положительная сторона монографии соседствует и с негативной стороной. Некоторые статьи в монографии перегружены обзорами существующих работ и прочитываются как обзоры. Кажется, что это недостаток. Обилие используемой терминологии, извлеченной из разных философских направлений и авторских концепций, подчас отвлекает от главного — целостности и системности изложения проекта философии кино в его новом виде. Глубокие идеи рассыпаются на частности, отвлекая от основной мысли.

Все эти обильно цитируемые работы западных авторов в России не переведены и неизвестны. Хорошо, конечно, что у нас в свое время были переведены замечательные книги Андре Базена и Зигфрида Кракауэра, но сколько же аналогичных работ прошли мимо нас, что, несомненно, сказалось и на состоянии отечественной кинотеории. Правда, в последнее десятилетие у нас издали и уже успели переиздать весьма востребованное исследование Жюль Делеза о кино, и это уже является знаком очередного и значительного поворота в теории и философии кино. Не случайно *Артем Радеев* уделяет значительное внимание понятию «поворот» в первой

статье монографии «Поворот к переживанию: вот, новый поворот, что он нам несет?»

В самом деле, в последнем столетии имеет место, по выражению Радеева, экспансия поворотов. Это и лингвистический, и онтологический, и когнитивистский, и, наконец, культурологический поворот. Аргументируя поворот в теории кино философского типа как *поворот новый*, Радеев в то же время пытается показать, что поворот этот происходит по оси такого явления как кинематографический опыт. Расшифровывая содержание предложенного для рассмотрения явления, он пишет о повороте к переживанию, производству эмоций: «Именно в кино переживательные элементы заявляют о себе наиболее интенсивно — и внимание к ним и обуславливает необходимость более детальной проработки феномена киноопыта» (Davudova et al., 2020, 30).

Не только у Радеева, но и других авторов кинематографический опыт как концепт, определяющий философский подход к кино, в большей степени соотносится с восприятием зрителя. Кинематографический опыт, по сути, сводится к кинематографическому опыту зрителя и понимается, как это формулируется в статье *Ольги Давыдовой и Дарины Поликарповой* «Кинематографический опыт: история проблемы», как эмоциональная, аффективно-телесная мультисенсорная вовлеченность.

Весьма привлекательными являются суждения и выводы *Светланы Никоновой*, которую интересует процесс виртуализации кинематографической реальности, ее одновременная демифологизация и мифологизация на новом уровне. Это новый поворот в исследовании аффективно-телесной вовлеченности. С автором можно согласиться в том, что кино — нечто большее, чем искусство. Никонова продолжает идею, интересующую всех авторов этой книги, — идею о том, что кино, продолжая эстетическую традицию, демонстрирует прорыв чувственности, и в то же время демонстрирует его в таких формах, которые в других видах искусства невозможны. Идея *виртуализации чувственности*, что выделяет кинематограф среди других искусств, весьма актуальна.

Отталкиваясь от концепций авторитетных теоретиков кино Андре Базена и Зигфрида Кракауэра, *Нина Савченкова* в своей

статье «Фантазия как чувство реальности. Фильм как реверси», опираясь на антропологию и психоанализ, приходит к выводу о необходимости включения в рассмотрение кинематографического опыта изображения, имитирующего сновидения. В кинематографической среде давно обсуждается вопрос о специфике киноизображения, якобы имитирующего структуру сновидения. Так, например, Луис Бунюэль в одном из интервью признавался, что в своих фильмах воспроизводит сны, которые он когда-то видел. В этом можно убедиться, пересматривая его ранний фильм «Андалузский пес», созданный под влиянием сюрреализма, или один из поздних фильмов «Скромное обаяние буржуазии». Но нечто подобное можно утверждать и применительно к методу Андрея Тарковского, имя которого в статье Савченковой упоминается. В 2009 году в России была издана книга Лейлы Александер-Гаррет, которая работала переводчиком во время съемок фильма «Жертвоприношение». Книга называется «Андрей Тарковский: собиратель снов». Там приводится много примеров, позволяющих утверждать, что режиссер стремился воспроизвести на экране свои сны.

Вопрос о воспроизведении на экране сновидных образов, помогающих стереть границы между реальным и воображаемым, ставит в своей книге «Кино» Жиль Делез. Для него это характерный признак становящейся во второй половине XX века новой поэтики кино. Статья Савченковой позволяет разобраться в этом вопросе. Для нее этот прием оказывается значимым признаком кинематографического опыта.

Архетипом такого сновидного кинообраза у Савченковой предстает знаменитый образ платоновской пещеры. Люди в этой пещере одновременно спят и бодрствуют. В какой-то степени ситуация просмотра фильма в кинотеатре этот архетип платоновской пещеры воспроизводит. Как и люди в пещере Платона, кинозрители видят, но одновременно и спят. Их сознание раздваивается. С одной стороны, в процессе просмотра фильма активизируется фантазия, с другой, зритель наблюдает проносящиеся на экране события. Савченкова называет это принципом реверси.

В этом смысле, кинематографический опыт следует интерпретировать не через призму сновидения, предполагающего пас-

сивность сновидца и его замкнутость в собственных границах, но рассматривать как реверси, то есть, как сновидение с открытыми глазами. Ведь люди в пещере сновидят, но не спят, их глаза открыты, и они напряженно обсуждают различие теней и отражений. Опыт реверси также представляет собой одновременно фантазийной жизни и протекание внешних событий, совместную пульсацию своей фантазии и фантазии Другого, сложную рифму проективных и интроективных процессов. (Davydova et al., 2020, 179)

Таким образом коллективная монография петербургских философов позволяет разглядеть пока еще на ранней стадии в кинотеории тот поворот, о котором справедливо и уместно говорится в статье Радеева. Это поворот в сторону философии. Такой поворот давно назрел, но по разным причинам откладывался. Он назрел, поскольку результатом дифференцированного изучения кино может быть лишь его философское постижение, ибо это интегративное постижение. Давыдова и Поликарпова справедливо утверждают, что хотя проблематика кинематографического опыта к настоящему моменту и не приобрела еще законченный вид, тем не менее, «лед тронулся». И этому интегративному постижению кино способствует удачно найденный, использованный и проведенный всеми авторами философский концепт, а именно, концепт кинематографического опыта. В этом контексте только и можно по-настоящему оценить данную монографию.

\* \* \*

Что же мы, в конечном счете, получаем, читая эту книгу? С ее помощью мы приближаемся к действительно новому, интегративному этапу в постижении кино. Ведь кинематографический опыт как концепт предполагает системность исследуемого предмета. Смысл данного проекта философии кино мог бы состоять именно в этом. Не случайно авторы предпринимает характеристику существующих философских теорий — отечественных и зарубежных, — подводя тем самым черту под предшествующей фазой в философии кино, и начинают перевод проблемы кинематографического опыта на новый уровень.

Кинематографический опыт — это и опыт каждого художника, будь он традиционалистом, консерватором или модерни-

стом, новатором и экспериментатором, и опыт коллективный, опыт целых поколений режиссеров, целых направлений, стилей, то есть всего того, что является уже надиндивидуальным началом. А также это художественный опыт определенного периода в истории общества. Разумеется, как и кинематографический опыт творцов в его индивидуальных, групповых и коллективных проявлениях, кинематографический опыт зрителя, публики, общества также формируется и постигается в этих вариантах.

Во второй половине XX века в осмыслении всех этих градаций преуспела социология. Это обстоятельство способствовало повышению роли зрителя в конституировании кинематографического опыта. Во многом этому способствовали и рецептивная эстетика, и концепция «открытого произведения» Умберто Эко. Но в данном случае дело не в теории и философии. По сути, выдвигание зрителя на первый план в структуре кинематографического опыта явилось следствием сдвига в социальной психологии. Этот сдвиг способствовал омертвлению того варианта киноязыка, что для советского кино успел стать традиционным.

Крен в сторону кинематографического опыта кинозрителя, затмевающего кинематографический опыт в его других проявлениях и ставшего репрезентативным по отношению к кинематографическому опыту вообще, отмечают и некоторые авторы монографии. Так, в статье Поликарповой утверждается, что на некоторое время в теории кино вместо философии кино на первое место вышла философия зрительского опыта (Davydova et al., 2020, 210). Это справедливо, но следует отметить, что если логически это не всегда верно, то ситуативно вполне оправдано. Это стало выражением духа целого периода в истории кино, когда возвращение из утопии в реальность потребовало нового открытия и зрителя, и вообще, если иметь в виду Балаша, человека — «видимого человека», как реальной фигуры. Эту информацию могла дать лишь социология.

Но это скорее характерно лишь для отечественного кинопроцесса. Что же касается вообще кино, независимо от того, какую страну, народ или цивилизацию оно представляет, то в данном случае при анализе кинематографического опыта

следовало бы иметь в виду те функции кино, что напрямую обращены к сознанию как в его индивидуальных, даже элитарных, так и в его массовых проявлениях. Правда, если исходить из используемой авторами терминологии, то точнее было бы говорить, что эти функции связаны со стихией чувственности. Какие бы частные выводы в разных статьях ни делались, и к каким бы существующим в западной мысли концепциям авторы ни обращались, важно одно: какая перестройка в чувственности реципиента в процессе просмотра фильма происходит? Перестройка ради того, чтобы переживание, которое, как утверждает в первой статье Радеева, и спровоцировало потребность в исследовании кинематографического опыта.

В этом смысле далеко не случайно авторы обращаются непосредственно или к самим философам постмодернизма, или к тем исследователям кино, которые по своим выводам оказываются близки к их концепциям. Если кино на протяжении длительного времени действительно выходило за пределы стабильной системы видов искусства и становилось в центре художественной жизни XX века (возможно, этот этап заканчивается или уже закончился), то, видимо, оно осуществляет какие-то такие функции, которые американский социолог Роберт Мертон называет латентными. Как представители эстетики, в том числе, рецептивной, так и представители социологии, психологии и социальной психологии двигались в направлении распознавания этой универсальной функции, может быть, определяющей в понимании этого философского концепта — кинематографического опыта, соотносимого с попыткой переориентации кино на переживание.

Авторы монографии также продвигаются в этом направлении, обращаясь к философии постмодернизма. Но ответ на этот вопрос возможно начинать с классической философии, которую постмодернисты считают безнадежно устаревшей, и, в частности, с Канта, одного из первых мыслителей, реабилитирующих чувственность в форме эстетической рефлексии. Об этом удачно и убедительно пишет Поликарпова в статье «Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности». Иммануил Кант обращается к чувственности, чтобы понять ее роль

в познавательном акте: «Заботой Канта был не просто человек, но здоровый человек, у которого чувственность безошибочно скоординирована с рассудком, а каждое созерцание — с понятием» (Davydova et al., 2020, 222).

Однако, кажется, эту выверенную классиком философского модерна формулу кино нарушает. Оно, как утверждает Поликарпова, демонстрирует «торжество автономной чувственности, сорвавшейся с петель и более не привязанной ни к какому познавательному процессу» (Davydova et al., 2020, 222). В качестве иллюстрации автор приводит суждения по этому поводу французского режиссера Жана Эпштейна, способные опровергнуть кантовскую формулу. Ведь пространство и время в кино могут выстраиваться не в привычном причинно-следственном порядке, регулирующем познавательный процесс. Технологические возможности кино позволяют расширять поле эмпирической чувственности, способствуют ее высвобождению.

В статье Поликарповой сделано чрезвычайно существенное для понимания проблемы кинематографической чувственности, для ее особого статуса в кино и, следовательно, для осмысления кинематографического опыта обобщение:

Кинематографическая чувственность служит онтологическим основанием для аналитического обособления кино с целью рассмотреть его собственный способ взаимодействия с миром, основанным на чувственном опыте. Кино в этом случае призывается из глубокого интереса к нему самому, и в надежде, что именно оно сможет, наконец-то, с должной степенью наглядности указать на существование сложного и особенного доступа к миру, который разрушает принятую иерархию между познанием и чувственностью, и, вместе с тем, лишает человеческую чувственность ее исключительного статуса. (Davydova et al., 2020, 222)

Таким образом, показав, что вызванная к жизни философией модерна формула соотношения между рассудком и чувственностью оказывается опровергнутой в кино (а в других статьях как раз доказывается, что кинематографическая реальность — совсем не то, что просто реальность в ее зафиксированном виде, это-то и служит основанием для дисбаланса кантовской формулы), Поликарпова все же не делает однозначного вывода по поводу гипертрофии в кино чувственности, подчиненной

в самой реальности рассудку. Конечно, с точки зрения логики такой вывод оправдан. И нет смысла в пересмотре формулы Канта. Но ведь есть еще и обстоятельства — и не только кинематографические, — когда эта формула нарушается в самой жизни, то есть возникают ситуации, способствующие потребности в гипертрофии чувственности.

Ведь эта потребность возникла в XVIII веке, когда капитализм спровоцировал распространяющийся утилитаризм, и тогда возникла необходимость в эстетике и игре, а значит, в чувственности, права которой были ущемлены. Кино эту тенденцию продолжает и усиливает, даже гипертрофирует, но только в другое время, отвечая на изменившиеся потребности. Кант как представитель философского модерна, естественно, мог исходить из гармонии между рассудком и чувственностью. Без чувственности нет логики, но без логики не существует и чувственность. Такое представление характерно для классической философии. Эта формула применима, прежде всего, к механизмам и структуре мышления. Но с этим связана и рецепция кино.

\* \* \*

Кинематографический опыт XX века нельзя рассматривать, исходя исключительно из кино как самостоятельной сферы, тем более, только из кино как вида искусства. Необходимо принимать во внимание болезнь культуры, диагностируемую, в частности, постмодернистскими мыслителями. Постмодернисты стремились похоронить западный логоцентризм, и в этом, пожалуй, они были правы. Гармония между рассудком и чувственностью давно нарушена, и нужно, как советует Мартин Хайдеггер, вернуться к истокам философии. Рассудок преобладает, рассудок пожирает предметно-чувственный мир. Знаки, а, еще точнее, симулякры заменяют вещи. Все свидетельствует о том, что гармония нарушена, а ведь о нарушении этой гармонии размышляли еще романтики. Вызванная ими к жизни традиция как раз и доходит до Балаша.

Что же поможет преодолеть дисгармонию? Как преодолеть рационализм и логоцентризм? Сегодня мы все больше уповаем на виртуальную реальность, способную разрешить столь



острые проблемы. Но ведь и кино является одной из таких фаз в истории становления виртуальной реальности, которая началась с возникновения фотографии, но будет еще продолжаться и продолжаться. С этой точки зрения весьма значима идея, высказанная в статье Никоновой о виртуализации в кино чувственной стихии. Эта идея весьма конструктивна, и автор пытается ее аргументировать с помощью представления кино как особого способа мифологизации:

Кино позволяет нам увидеть нечто более реальное, чем сама реальность — и как в сакральных практиках древности, это «более реальное» есть миф, непосредственное вторжение фантастического, его реальное присутствие, которое оказывает на воспринимающего непосредственный захватывающий и трансформирующий эффект. (Davydova et al., 2020, 108)

Конечно же, кино — это совсем не только фиксация лишь физической реальности, как это утверждает Кракауэр, а реальность мифологическая. Миф позволяет в кинематографическом документализме разглядеть дорефлексивные, то есть мифологические признаки, признаки виртуальной реальности, а во всех технических видах искусства — особую историю, а именно, историю виртуальной реальности. И в этой реальности то, что авторы подразумевают под чувственностью, приобретает еще более гипертрофированные формы. Это и произошло в кино. Произошло, но оказалось недообъясненным. Эта недообъясненность свидетельствует лишь о том, что в истории виртуальной реальности точка еще не поставлена. Авторы данного издания пробиваются к пониманию этого свойства кино. В этом и заключается новизна данного проекта.

Получается, что история кинематографа — это только один из этапов в истории становления виртуальной реальности. Этот этап продолжался на протяжении всего XX века. Следовательно, важно не просто понять, что вообще есть кинематографический опыт, но что есть тот опыт, который характерен именно для данного исторического периода. Что же для него характерно? Кинематограф восполнял дефицит чувственного начала, который из культуры, оказавшейся в фазе шпенглеровской «цивилизации», заметно иссякал. Вот эта универсальная функция, которую можно назвать компенсаторной, и есть

мертоновская латентная функция кино. Она и оказывалась в основе кинематографического опыта. Но этот опыт следует осмыслить, исходя из принципа историзма.

Хотя, конечно, функционирование кино определяла в это время не только компенсаторная функция. Вот почему в последние столетия проблема чувственности выходила на первый план и в XX веке предстала острейшим противоречием. Цитируемый в монографии Кракауэр, кстати, это обстоятельство тоже отмечал, хотя, кажется, что оно противоречит основным положениям его книги. Но гораздо более фундаментальные положения на этот счет можно обнаружить у Эйзенштейна, пытавшегося эту проблему перевести на уровень методики. Оно и понятно, ведь он же — практик. Не случайно он изучал закономерности пралогического мышления и по Леви-Брюлю, и по Кречмеру. Здесь можно увидеть все то же стремление избавиться от рационалистических конструктов и вернуться к предметно-чувственной стихии, что является главным в феноменологии, столь в XX веке востребованной, и к которой авторы при объяснении кинематографического опыта часто прибегают.

А что касается Канта и равновесия между рассудком и чувственностью, то ведь и у него гармония не совсем складывалась. Поэтому он в последний завершающий период совершенно неожиданно для себя открывает сферу эстетики, связывая ее с чувственностью, с чувственным наслаждением. И культивирование эстетики на длительное время позволяло преодолевать нарушение гармонии. Это объясняет структуру того, что можно было бы назвать эстетическим опытом. Кинематографический опыт — это, разумеется, в том числе, и эстетический опыт, его продолжение. Но именно поэтому он и философский опыт, хотя к нему он и не сводится. В XX веке этот опыт выходит за пределы той эстетики, что сложилась в классическую эпоху философии.

Кинематограф в XX веке работал со стихией чувственности, которая выходила за пределы классической нормы. С этим связано и содержание кинематографического опыта. Но что есть норма, если культура к этому времени успела радикально трансформироваться? На пути формирования кинематографического опыта колоссальным прогрессом было то, что

эстетический опыт эпохи модерна кино неожиданно сделало массовым, всеобщим. Правда, это омасшопление эстетического опыта было одновременно и его понижением. Но кто сказал, что кинематографический опыт может проявляться лишь в идеальных формах, то есть так, как представляли эстетический опыт философы модерна? Кинематографический опыт следует изучать во всех его проявлениях, формах и вариантах, он не существует в застывших, неизменных формах.

\* \* \*

Таким образом, появление данной монографии позволяет прийти к заключению, что в науке о кино, принявшей в XX веке междисциплинарный характер, наконец-то, и в самом деле намечается что-то вроде нового поворота, и этот поворот обретает философские очертания. Хочется надеяться, что выполненный петербургскими философами проект послужит отправной точкой для активизации киноведения как гуманитарной науки. Совершенно очевидно, что активность этой дисциплины в последние десятилетия сильно понизилась. Этому способствовали усилия властных структур, провозгласивших проведение в жизнь того, что сегодня называют оптимизацией. В результате оказался расформированным целый научно-исследовательский институт, занимавшийся историей и теорией кино. Между тем, оживление в этой сфере совершенно необходимо и именно по той причине, о которой пишут авторы. Именно в теории кино методология, приходящая со стороны и извне, в том числе, из философии, обретает внутреннюю оправданность и становится для кинематографа органичной. Будем надеяться, что данное исследование послужит «запальником» для подъема в теоретическом и научном осмыслении и кинематографического опыта, и кино в целом как социального института.

#### REFERENCES

- Davydova, O. S., Nikonova, S. B., Polikarpova, D. A., Radeev, A. E., Savchenkova, N. M., & Sidorov, A. M. (2020). *Cinematic experience: history, theory, practice*. St. Petersburg: Kul'turno-prosvetitel'skii tsentr "Poriadok slov" Publ. (In Russian).