

ОНТОЛОГИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА И СТАНОВЛЕНИЕ САМОСОЗНАНИЯ В ФИЛОСОФИИ КИНО СТЭНЛИ КЭВЕЛЛА

**Статья выполнена при финансовой поддержке
гранта РФФИ №17-03-00495 «Стратегии философского
анализа кинематографического опыта»**

Алексей Михайлович СИДОРОВ

кандидат философских наук, доцент кафедры онтологии и теории познания
Института философ Санкт-Петербургского государственного университета,
г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: melmot33@rambler.ru

Статья посвящена анализу кинематографического опыта в философии кино американского философа Стэнли Кэвелла и его воздействия на развитие самосознания человека. Кэвелл утверждает, что кинематограф имеет философское и образовательное значение, поскольку способен выявлять общие условия нашего отношения к реальности. Философия кино Кэвелла представляет собой «феноменологию духа» в области кино, показывая как развитие сознания зрителя от непосредственного восприятия к рефлексивному самосознанию, так и развитие самого кинематографа от наивного реализма к философскому осмыслению онтологических и гносеологических измерений кинематографического опыта. Кэвелл придаёт проблемам кинематографа экзистенциальное измерение, соотнося кинематографический опыт с понятиями свободы, автономии и рефлексии и полагая, что кино может решать важнейшую философскую задачу становления субъективности и понимания её места в реальности.

Ключевые слова: кинематографический опыт, онтология, реальность, самосознание, рефлексия, автоматизм.

ONTOLOGY OF FILMIC EXPERIENCE AND THE EMERGENCE OF SELF-CONSCIOUSNESS IN STANLEY CAVELL'S PHILOSOPHY OF CINEMA

A. M. Sidorov, Ph.D. (Psychology), Associate Professor, Department of Ontology and Theory of knowledge (gnoseology), Institute of Philosophy, Saint-Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

e-mail: melmot33@rambler.ru

The article is devoted to the analysis of the filmic experience in the philosophy of film of American philosopher Stanley Cavell and its impact on the development of human self-consciousness. Cavell argues that the cinema has philosophical and educational significance, since it is able to reveal the general conditions of our relation to reality. Cavell's philosophy of film is a "phenomenology of spirit" in the realm of cinema, reveals both the development of viewer's consciousness from immediate perception to reflective self-consciousness and development of the cinema itself from naïve

realism to philosophical comprehension of ontological and epistemological dimensions of filmic experience. Cavell gives to the problems of film an existential dimension, correlating filmic experience with the concepts of freedom, autonomy and reflection, and thinking that cinema can solve the most important philosophical task of genesis of subjectivity and understanding its place in reality.

Keywords: filmic experience, ontology, reality, self-consciousness, reflection, automatism.

Стэнли Кэвелл – единственный из значительных американских философов, в центре размышлений которого находились проблемы кинематографа. Анализу этих проблем он посвятил четыре книги и множество статей и заметок. Ключевым для понимания философии кино Кэвелла является следующий тезис из самой известной и влиятельной его работы на эту тему «Зримый мир. Рассуждение об онтологии фильма [4]»: «здравый смысл – так и должно быть – подвергается угрозе и ставится под сомнение кинематографическим опытом [4, с. 212]». Размышления Кэвелла о природе кинематографа и сущности киноопыта исходят из тезиса о том, что в повседневности мы «слишком привыкаем к тому, что случается с нами [4, с. 119]» и забываем о загадке существования, а кинематографический опыт, подобно опыту философскому, способен пробудить нас из до-онтологической дремоты. Это означает, что кинематограф оказывает экзистенциальное и формирующее влияние на личность.

Особенность книги Кэвелла в том, что фильмы в ней исследуются «главным образом посредством воспоминаний о них, подобно снам [4, с. 12]». Этот подход принимает во внимание нашу вовлечённость в кино или, скорее, тот способ, каким мы «вовлекаем фильмы в нас», так что они «становятся новыми фрагментами того, что происходит со мной [4, с. 145]». Но почему не пересматривать кино снова, уделяя внимание его шифрам и кодам? Как отмечает Уильям Ротман, Кэвелл противопоставил свой подход ставшему уже академическим в США способу анализа фильмов, заключающемуся в том, чтобы выявлять идеологические репрезентации в фильмах, декодировать и критиковать их. «Студентам, занимающимся кино, принято говорить, что для того, чтобы научиться серьёзно думать о фильмах, нужно порвать с личными привязанностями к фильмам, которые любишь [5, с. 345]». Согласно Кэвеллу, такое наукообразие было бы преждевременным, поскольку прежде всего «дело заключается в том, чтобы осмыслить причины моего восприятия фильмов, каково оно есть [4, с. 12]». Как писал Кэвелл в эссе «Эстетические проблемы современной философии»: «проблема критика, как и художника, заключается не в том, чтобы отбросить свою субъективность, а в том, чтобы включить её, не в том, чтобы преодолевать её в стремлении к общему согласию, а в том, чтобы осваивать её достойными подражания способами [3, с. 94]». Эта философская посылка вносит новизну в академическое изучение кине-

матографа. Кэвелл приветствует трудность обсуждения кино в условиях отсутствия устоявшегося текстуального и критического канона, поскольку это служит выдвигению на первый план опыта и желания сообщить его. Призывая к работе над осознанием фильма, книга представляет «человеческую критику», сопротивляющуюся техническим и теоретическим подходам, если они избегают или ослабляют опыт просмотра конкретных фильмов или киноопыт как таковой.

Современное кино обнаруживает себя в ситуации, в которой оказалось современное искусство вообще – когда невозможно обратиться к какому-то критическому консенсусу и приходится добывать уверенность на свой страх и риск в своих собственных терминах, возникших из раскрытия фактов опыта в своего рода феноменологической очевидности. Само занятие философией стало таким же трудным в совершенно новом смысле – философ больше не знает, к кому и как обращаться, блуждает несистематическими путями в поисках смысла. Это же относится и к философии кино, выражающей кинематографический опыт: в книге проговариваются приватные и идиосинкразические отклики на фильмы без притязаний на универсальность и законченность. Философ оказывается «лингвистическим феноменологом», который пытается вернуть осмысленность и выразимость утраченному живому отношению к себе, другим и миру, что согласуется со стремлением модернистского искусства к «присутствию».

Книга открывается эпиграфом из «Уолдена» Генри Дэвида Торо: «Отчего мир состоит именно из этих вот предметов, видимых нами? [2, с. 264]». Эта фраза предвещает кэвелловскую аргументацию в пользу непрерывности между миром на экране и миром вне экрана: экранный мир «это буквально мой мир [4, с. 155]». Также она указывает и на методологическую предпосылку, согласно которой на онтологические вопросы нужно отвечать исходя из дескриптивной и критической установки по отношению к «именно этим предметам», находящимся в нашем опыте. Оба этих аспекта сходятся в кэвелловском выражении опыта просмотра кино: «вам даны кусочки мира и вы должны соединить их так или иначе в те жизни, так же как вы поступаете с собственной [4, с. 156]». Проблема анти-реалистического отношения к кино, согласно Кэвеллу, заключается в следующем: постулирование разрыва между кинематографическим и не-кинематографическим мирами упускает идею о том, что восприятие фильма является частью нашей ответственности за смысл всего, находящегося в опыте.

Книга Кэвелла построена как своего рода «феноменология духа» в области кино, поскольку, во-первых, показывает трансформацию сознания зрителя (самого Кэвелла) от «естественного», непосредственного восприятия кино к его философскому пониманию, а во-вторых – развитие самого кинематографа от естественного отношения к миру (первая половина XX века) к рефлексивному (авторское кино второй половины XX века), так что

в итоге Кэвелл даже отождествляет модернистское кино с философией, поскольку оно раскрывает условия возможности видения, онтологические и гносеологические свойства медиума. Кэвелл различает художественную эпоху кино, когда новый медиум невинно представлял образы счастья, и абсолютную эпоху, когда кинематограф осознал, что эти беззаботные времена должны уйти в прошлое. В художественную эпоху первой половины XX века фильм осуществлял мифологическую функцию. Послевоенное же кино разрывается между «самообманом» в сартровском смысле – попыткой обновить старые форматы с нечистой совестью – и переходом к модернизму, самосознанию и философскому состоянию.

Кэвелл открывает свою книгу вопросом о том, что заставило его перейти от непосредственного отношения к кино как развлечению к критическому и философскому взгляду на кинематограф. Во-первых, одной из причин стало появление различных движений «новой волны» в Европе и их влияние на традиционное голливудское кино. Во-вторых – влияние модернизма и модернистской художественной критики, прежде всего Майкла Фрида и Климента Гринберга, и желание применить к кинематографу идеи, разработанные ими в отношении современной живописи. При сравнительном анализе живописи и кино неизбежно возникает вопрос: почему форма искусства, которая возникла непосредственно в модернистскую эпоху и с использованием модернистских технологий, так долго оставалось в стороне от модернистских художественных поисков? Серьёзное отношение к кино как к искусству заставляет нас задаться вопросом о сильно затянувшемся вхождении кинематографа в эстетическое и интеллектуальное пространство модернизма. В то время, когда другие искусства становились модернистскими, как удавалось кино избегать свойственной современному искусству саморефлексии? Почему кино захватило массы, тогда как другие искусства стали эзотерическими? Почему оно, в отличие от модернистского искусства, спокойно принимало конвенциональные ограничения и требования? Этот взгляд на кино как оставшееся невинным по отношению к модернистской сложности подрывает общераспространённую доксу о том, что кино – самое современное искусство. В противоположность этому Кэвелл утверждает, что кино в первой половине XX века было последним традиционным искусством, поскольку принимало свою традицию как должное. В то время как модернистские искусства оказывают разочаровывающее, «расколдовывающее» (если воспользоваться термином Макса Вебера, который он использовал по отношению к модерну в целом) воздействие, кино, наоборот, обладает мощнейшей силой очарования, околдовывания. Кэвелл обращает внимание на саму природу медиума кино, для того чтобы объяснить способность фильма захватывать зрителей с такой непосредственностью. Кинематограф обладает тем, что Кэвелл, вслед за французским философом кино Андре Базеном, назы-

вадет кинематографическим автоматизмом – способностью кинематографической техники запечатлеть мир без вмешательства человеческой субъективности. Базен в своей знаменитой статье «Онтология фотографического образа» утверждал, что фотография и кино, благодаря своей технике механического репродуцирования без участия человека, удовлетворяют исконную психологическую потребность в отображении реальности. «Впервые складывается такое положение, когда между предметом и его изображением не стоит ничего, кроме другого предмета. Впервые образ внешнего мира образуется автоматически, в соответствии со строгим детерминизмом и без творческого вмешательства человека [1, с. 44]». Поэтому, согласно Кэвеллу, первая эпоха истории кино была эпохой мифологической и магической. Магия медиума, способного запечатлеть саму реальность, удовлетворяла желание воссоздать мир в его собственном облике, которое было связано не с субъективистской волей к власти над творением, характерной для модернистского искусства, но, наоборот, с желанием сбросить с себя бремя творения, незримо присутствовать при обнаружении самой действительности.

На смену мифологической эпохе кино пришел модернистский кинематограф. Кэвелл объясняет эту смену, анализируя различные функции автоматизма в традиционном и модернистском искусстве. В этом контексте автоматизм у Кэвелла перестаёт быть особенностью кино и становится свойством всякого искусства. Автоматизм, в таком понимании, отождествляется с медиумом как таковым – фотографией в кино, словом в поэзии, красками в живописи. В терминах Аристотеля можно было бы сказать, что медиум – это материальная причина. Но автоматические качества произведения искусства не ограничиваются его материальной или физической основой. Существуют другие факторы произведения, которые выступают как выразительные и одновременно ограничивающие условия того, что может реализовать искусство. Кэвелл относит к автоматизму также и формальные способы организации искусства – жанры, приёмы и т.п.

В традиционном кинематографе отношение фильма к своему автоматизму – то есть к фотографическому воспроизводству реальности – непосредственно. Автоматизм кино превращает его в искусство, удовлетворяющее наше желание видеть мир, и это искусство основывается, в том числе, и на нашей вере в то, что оно на это способно. Вопрос веры выходит на первый план, когда заходит речь о различии традиционного и модернистского кино: Кэвелл приписывает последнему как раз разрушение веры относительно традиционного использования автоматизма. Автоматизм кино отличается от автоматизмов других видов искусства своей «естественностью». В отличие от других художников, от режиссёра не требуется овладеть автоматизмом своего искусства. Он дан ему сразу, благодаря тому, что зримый мир даёт себя увидеть и благодаря способности

камеры передавать другим то, что мир показал её механическому аппарату. Кино получает свою силу с самого начала, так что режиссер может пользоваться этой силой наивно и неререфлексивно. Кино отражает формы самой современности, ритмы и типы современной жизни, описанные ещё Бодлером и названные Кэвеллом «современным счастьем», – красоту настоящего, современный опыт эфемерного, мимолетного и случайного.

Модернистское искусство возникло из изменившегося понимания метафизического положения человека («смерть Бога») и осознания того, что старые формы и традиционные средства стали неадекватными той реальности, которую искусство должно отображать. Живопись перестала ставить себе целью внешнее подобие миру, потому что миметическое сходство больше не выражало убеждения в связи искусства с реальностью. Визуальная иллюзия не могла отныне представлять непосредственное присутствие как необходимое условие нашей связи с реальностью или говорить истину о нашей неспособности представлять непосредственную данность нас самих и мира друг другу. Ввиду прекращения естественного отношения к миру, модернистскому художнику приходится обратиться вовнутрь, начать рефлексировать о самом искусстве, о природе медиума, с которым он имеет дело в своём творчестве и экспериментировать с условиями возможности этого творчества. Тем не менее автоматизм продолжает играть жизненно важную роль и в модернистском искусстве, поскольку модернизм означает не истощение «естественных» сил медиума, но необходимость их рефлексивно осмыслить. В то время как традиционный художник приводит в действие автоматизмы и использует их для достижения наилучшего результата, модернист исследует автоматизм сам по себе, раскрывает условия возможности создания произведения, границы и детерминации творческого процесса. Рефлексируя о своей музе, он создаёт не просто ещё одно произведение, а осуществляет философское обнаружение диалектики свободы и принуждения. Исследование своей природы делает искусство самосознающим и автономным. Становясь рефлексивным, искусство приходит в состояние философии и оказывает соответствующее воздействие на зрителя.

Когда это состояние наступило и кино, то фиксация реальности в её определённых чертах, что обеспечивалось естественной силой фотографического автоматизма, перестала убеждать зрителя. Жанры и типы, которые «автоматически» предлагал традиционный кинематограф, перестали казаться адекватным отражением изменившегося лица реальности, их неадекватность поставила под вопрос саму природу кино. Потеряв наивное отношение к миру, фильм оказывается в модернистском затруднительном положении, в которое гораздо раньше попали другие искусства. Это означает, что фотографическое воспроизводство фильма перестаёт быть само собой разумеющимся. Кэвелл обозначает этот кризис так: мир

отворачивается от нас. Кино больше не обладает силой представлять нам образы мира, в истинность которых мы верили бы. Прежние истории, жанры и типы утрачивают всякое притязание на реальность. Чтобы остаться искусством, кино вынуждено было обратиться к себе самому и задаться вопросом об условиях своей возможности.

Кэвелл назвал кино «подвижным образом скептицизма [4, с. 188]», потому что оно удовлетворяет наше чувство реальности, даже когда этой реальности не существует (более того, *именно потому*, что её не существует). Кэвелл, однако, отличает такой скептицизм от «карикатурного скептицизма [4, с. 189]», выводящего из вышесказанного, что никакой реальности, проецирующейся на экран, не существует. Этот взгляд карикатурен, поскольку он видит скептицизм только с точки зрения потери веры во внешний мир, но не замечает того, что он может быть и средством восстановления убеждённости. Для Кэвелла, скептицизм – это не итог, а средство; он не нигилистичен, а искупителен. Скептицизм исходит из подлинной тоски по миру и по способности передавать опыт. Но функция скептического сомнения не ограничивается только сомнением в реальности; скорее, будучи пропущенным через философскую рефлексию, он денатурализирует мир, в котором я существую, *и* натурализирует мир, которому я чужд. Скептицизм обеспечивает постоянное колебание, которое не может быть превзойдено, но которое и не может остановиться на чём-то окончательно.

Ключевым термином, описывающим искупительную функцию скептицизма, является «признание». В признании опыт аффективно мотивированного сочувствия является приоритетным по отношению к когнитивной установке. Как сформулировал сам Кэвелл, модернизм вызвал к жизни забытое в новоевропейской культуре понимание того, что «признание – это дом знания [4, с. 110]». Признание – это восстановление отношений, которое, тем не менее, признаёт отъединённость сторон. Это попытка более полно осознать отношение или ситуацию, в которых принимаешь участие. Опасность и в то же время важность фильма заключается в том, что он представляет мир без меня, картину, в которой меня совсем нет. Кэвелл называет это миром *бессмертия* или *иллюзии*. Но Кэвелл видит также возможность найти для меня место в этой картине, сравнивая просмотр фильма с хайдеггеровским описанием заброшенности в мир. Сила фильма заключается в повторении опыта нашего травматического вхождения в чуждый мир, так что мы можем пробудиться от сна естественной установки для того, чтобы обрести самосознающее отношение к миру. Модернистский режиссёр, как и остальные модернистские художники, имеет возможность признать отчужденность мира *и* дать ему возможность проявиться. Повседневный опыт похода в кино включается, таким образом, в широкий философско-исторический нарратив, повествующий о выпадении созна-

ния из реальности. Смотря фильм, я предстаю перед миром, в котором я не представлен. Модернистская камера открыто признает своё существование вне показываемого мира, и, соответственно, зритель признаёт свою отъединённость от мира. В этом признании отъединённости раскрывается задача сродни хайдеггеровской рецептивности – позволения сущим быть вместо того, чтобы быть познанными для обладания. Раскрывая условия своего существования, фильм раскрывает и условия нашего существования – и его задачи. Если фильм, как утверждает Кэвелл, «принимает наше бессилие как условие истинной явленности мира [4, с. 119]», то это служит напоминанием о задаче «позволить миру случиться [4, с. 25]». Можно сказать, что в онтологии фильма заключена и мораль кинематографического опыта. Показывая на экране реальность, фильм также экранирует реальность от нас, удерживает реальность от нас и перед нами. Это открывает для зрителя пространство для свободы и автономии, сочетая рецептивность по отношению к реальности с отказом от того, чтобы реальность диктовала нам свое значение. Наша дистанция по отношению к миру, удерживаемая современным кинематографом, становится не ограничением, а условием становления самосознания.

Литература

1. Базен А. Что такое кино? : сборник статей. – Москва : Искусство, 1972. – 384 с.
2. Торо Г.Д. Уолден, или Жизнь в лесу / подгот.: З. Е. Александрова и др. – 2-е издание. – Москва : Наука, 1979. – 455 с.
3. Cavell S. *Must We Mean What We Say*. – Cambridge : Cambridge University Press, 1976. – 368 p.
4. Cavell S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979. – 278 p.
5. *Routledge Companion to Philosophy and Film*. – London and N.-York: Routledge, 2009. – 672 p.