

КИНО КАК ВИЗУАЛЬНАЯ ФОРМА ФИЛОСОФИИ

О.М. Борецкий, Ж.М. Иманбаева

АННОТАЦИЯ

В данной статье искусство кино рассматривается с философской точки зрения, а именно, с точки зрения визуализации смыслов. Отмечается, что для современной культуры характерна «философия в не философских формах». Наряду с художественной литературой, предметом которой является слово, живописью (письмо цветом и линией), фотографией (письмо светом) и музыкой (звуковое письмо), кинематограф является письмом движущихся образов. Именно в нем как синтетическом искусстве философские идеи, смыслы и чувства принимают многогранную визуальную форму. При этом традиционное деление культуры на элитарную и массовую и отказ последней в какой-либо философии полностью устраняется в культуре постмодерна, для которого массовая культура становится одним из основных предметов философского дискурса (Джеймисон, Жижек).

В качестве области рассмотрения философских идей в кинематографе берется такое визуально насыщенное направление искусства кино, как фантастика. При этом анализу подвергаются различные по своему замыслу и воплощению жанры и кинопроизведения: космическая фантастика, социально-историческая антиутопия и виртуальный футуризм. Показано, что при всем разнообразии кинематографических высказываний в искусстве кино (арт-хаус, мэйнстрим) они представляют собой различные философские дискурсы—рационалистический, психоаналитический, экзистенциальный, ницшеанский, постмодернистский.

Подчеркивается, что современный кинематограф не только работает с классическими архетипами, но и создает визуальную мифологию. Делается вывод о том, что искусство кино, воздействуя на наши чувства, конструирует наглядно-чувственную картину мира. Мир как целое, представленный в визуальной форме, становится предметом философской рефлексии. При этом возникает мировоззрение на эмоциональном уровне, в котором философские идеи соединяются с философскими чувствами. Вербально-рациональная форма философии трансформируется в образно-чувственную.

Ключевые слова: кино, философия в не-философских формах, визуальная форма философии, кино-философия, постмодернизм, философская антропология, виртуальная реальность

Казахский национальный университет имени аль-Фараби, Алматы, Казахстан

Автор-корреспондент:
Иманбаева Ж. М.,
izhuldyz2015@gmail.com

Ссылка на данную статью:
Борецкий О.М.,
Иманбаева Ж.М. Кино как
визуальная форма
философии // Адам әлемі.
– 2025. – №2(103). – С. 49-56.

Кино философияның визуалды формасы ретінде

Аңдатпа. Бұл мақалада кино өнері философиялық тұрғыдан, атап айтқанда мағыналарды визуализациялау тұрғысынан қарастырылады. Қазіргі мәдениет «философиялық емес формалардағы философиямен» сипатталады. Пәні сөз болып табылатын көркем әдебиетпен қатар кескіндеме (түспен және сызықпен жазу), фотосурет (жарықпен жазу) және музыка (дыбыспен жазу), кино қозғалыстағы бейнелерді жазу болып табылады. Онда синтетикалық өнер ретінде философиялық идеялар, мағыналар мен сезімдер көп қырлы визуалды формаға ие болады. Сонымен қатар, мәдениеттің элиталық және бұқаралық болып бөлінуі постмодерндік мәдениетте толығымен жойылады. Постмодерн үшін бұқаралық мәдениет философиялық дискурстың негізгі пәндерінің біріне айналады (Джеймисон, Жижек).

Кинодағы философиялық идеяларды қарастыру саласы ретінде кино өнерінің фантастика сияқты бағыты алынады. Бұл жағдайда әртүрлі жанрлар мен кинофильмдер: ғарыштық фантастика, әлеуметтік-тарихи антиутопия және виртуалды футуризм талдауға ұшырайды. Кино өнеріндегі кинематографиялық алуан түрлі мәлімдемелер (арт-хаус, мэйнстрим) сәйкесінше философиялық дискурстарды анықтайды - рационалистік, психоаналитикалық, экзистенциалды, ницшелік, постмодерндік. Қазіргі заманғы кинематография классикалық архетиптермен жұмыс істеп қана қоймай, визуалды мифологияны да тудыратыны атап өтілген.

Кино өнері біздің сезімдерімізге әсер етіп, әлемнің көрнекі-сезімтал бейнесін жасайды деген қорытынды жасалады. Бүкіл әлем, визуалды түрде ұсынылған, философиялық рефлексияның тақырыбына айналады. Бұл жағдайда философиялық идеялар философиялық сезімдермен үйлесетін эмоционалды деңгейде дүниетаным пайда болады. Философияның вербалды-рационалды түрі бейнелі-сезімталдыққа айналады.

Түйін сөздер: кино, философиялық емес формалардағы философия, философияның көрнекі түрі, кино-философия, постмодернизм, философиялық антропология, виртуалды шындық.

Cinema as a Visual Form of Philosophy

Abstract. In this article the art of cinema is viewed from a philosophical point of view, namely from the point of view of the visualization of meanings. It is noted that modern culture is characterized by «philosophy in non-philosophical forms».

osophical forms». Unlike literature, painting, theater and music, cinema is the writing of moving images. Here philosophical ideas, meanings and feelings take on a multifaceted visual form. In postmodern culture, mass culture becomes one of the main subjects of philosophical discourse (Jameson, Zizek).

The article examines various directions of science fiction cinema: space fiction, socio-historical dystopia and virtual futurism. It is concluded that different types of cinema (art house, mainstream) represent different philosophical discourses - rationalistic, psychoanalytic, existential, Nietzschean, feminist, postmodern.

It is emphasized that contemporary cinema not only works with classical archetypes, but also creates visual mythology. It is concluded that the art of cinema, influencing our feelings, constructs a visual-sensory picture of the world. A worldview emerges on an emotional level, in which philosophical ideas are combined with philosophical feelings. The verbal-rational form of philosophy is transformed into a figurative-sensual one.

Key words: Cinema, Philosophy In Non-Philosophical Forms, Visual Form of Philosophy, Cinema Philosophy, Postmodernism, Philosophical Anthropology, Virtual Reality.

Введение

Отдельная тема в истории философии – это диалог, а точнее триалог между философией, наукой и искусством. Философии, с одной стороны, часто импонирует строгая рациональность науки, скажем, математики как парадигмы рациональности, а с другой, – чувственная образность искусства. В последнем случае многие мыслители понимали, что язык художественного образа, на котором говорит искусство, имеет очевидное преимущество над языком понятий и идей, поскольку в нём содержится над-рациональное ощущение целого. Философия почти всегда формулировала философские мысли, идеи и концепции и очень редко обращалась к философским чувствам. В этом смысле притязания разума как стратегия философии выглядят довольно странно, если учесть, что сама философия начинается с таких мироощущений и чувств, как удивление (Аристотель), благоговение (Кант-Швейцер) и раз-очарование (вспомните, что первый философский трактат, написанный на папирусе, так и назывался: «Разговор разочарованного со своей душой»). И разве не о чувствах говорит философия в случае печали Экклезиаста, или онтологического страха Хайдеггера (Heidegger)?

Классическое разделение философии и искусства как линии ума и линии сердца приводит в XX веке к пониманию того, что в чувствующем сердце, к которому и обращается искусство, содержится богатый источник идей. Философия принимает эстетические формы (литература, живопись, кино). Ну а поскольку господствующим типом мышления в XX веке становится экзистенциально-антропологический, главными темами философствования оказываются проблемы человеческого бытия, одиночества и некоммуникабельности, отчуждения, богооставленности и смыслоутраты. Именно эти и другие темы образуют «болевого нерв» философского кинематографа второй половины XX века, представленный такими режиссёрами, как Ингмар Бергман (Bergman), Андрей Тарковский, Микеланджело Антониони (Antonioni), Кшиштоф Кеслёвский (Kieślowski), Райнер Фасбиндер (Fassbinder), Жан-Люк Годар (Godard). Кино стало зеркалом современной культуры и самосознания, пытающегося создать свой универсальный язык (язык кино), не сводимый ни к образному письму литературы, ни к звуковому письму музыки, ни к письму цветом и светом (живопись и фотография).

Кино визуализирует идеи, которые сложно вербализировать, но можно переживать. В этом смысле оно является философией переживания (experience philosophy). Философские фильмы Антониони или Тарковского практически невозможно пересказать или интерпретировать, а если и возможно, то только на языке поэзии или музыки. Как отмечал Витгенштейн (Wittgenstein) не все смыслы возможно передать вербально [1, с. 94]. Язык кино и есть та форма языка (по Витгенштейну), которая показывает, не говоря, выступая бессловесным высказыванием.

В итоге кинематограф как письмо образами в движении становится второй реальностью нашей жизни в ранге философского обобщения. Именно на таком языке «чистого кино» создал своё послание Годфри Реджио (Reggio) в документальном фильме «Накойкации», философское и эмоциональное воздействие которого несравнимо сильнее, чем десятки трактатов на тему технократической экспансии и экологической катастрофы.

Как показал Андерс (Anders) кино есть искусство, и стоит гораздо выше, чем телевидение. Телевидение формирует лишенного критического чутья человека массы, в то время как кино транслирует глубокие философские смыслы. Джеймсон (Jameson) выделял кинематограф как важнейшее из искусств после архитектуры в эпоху постмодерна [2].

Автор предисловия к эссе Гюнтера Андерса Муратов в журнале «Искусство кино» [3] отмечает, что критика коммерческого телевидения в странах постсоветского пространства стала актуальной гораздо позже, чем на Западе. Это связано с тем, что коммерческое телевидение зародилось в странах постсоветского пространства лишь в начале 90-х прошлого столетия. Гюнтер Андерс написал книгу «Устарелость человека» еще в 1956 году. В нее вошло обсуждаемое эссе «Мир как фантом и матрица».

В кино, как и в театре потребление происходит в коллективной форме. В случае с телевидением и радио потребление более индивидуализировано или рассеяно. Телевидение и радио способствовали увеличению потоков стереотипного информационного товара. Радио «демократично превращает всех одинаковым образом в слушателей с тем, чтобы совершенно авторитарно отдать их во власть между собой полностью идентичных программ различных станций» [4, с. 151]. Как отмечает Андерс индивидуализированная форма потребления более выгодна для массового производства.

Как говорить человек есть то, что потребляет, и чем больше он потребляет массовый товар, тем менее он сохраняет свою индивидуальность и превращается в человека массы. Андерс называет его еще массовым отшельником и надомником производством человека массы. Такой надомник не требует плату более того сам приплачивает, вкладываясь в средства производства не только деньгами, скупая телевизоры, радио, а сейчас смартфоны, планшеты, но и досуговым временем, а значит и свободой.

Становясь массовым отшельником, мы пребываем в иллюзии что наша индивидуальность защищена от внешнего воздействия. Современные средства коммуникации убрали необходимость в массовых сборищах. Цели манипуляции достигаются не менее эффективно в тиши домов, во время досуга. Основная идея эссе: жертва (т.е. человек массы) не знает, что она жертва. Манипуляции над сознанием человека массы производятся незаметно, без его ведома. Порой сила, что выдает себя за защитницу индивидуальности является ее злейшим врагом [5].

Человек массы послушен и безволен поскольку настроен лишь на восприятие информации. Для собственных мыслей и чувств не остается ни желания, ни времени, ведь фоном льются бесконечным потоком готовые образцы, которые мы жадно поглощаем. Так формируется тип человека-слушателя. Он существует в обстановке, лишенной уединения и тайны.

Телевизор и радиоприемник скорее разобщает семью, делая из нее публику в миниатюре. Внимание сосредоточено не на друг друга, а на ком-то третьем принесшем им известия о вымышленном или действительном мире. То, что выдается за действительное заранее проходит тщательную сортировку. Андерс философски осмысливает положение человека, лишенного необходимости идти в мир. Например, если опыт человека ограничивается виденным на экране, то его представления идеалистические, в том смысле что они не основаны на чем-то реальном. Перед миром приходящем к нам как изображение мы обречены на безмолвие, он никогда не спрашивает у нас, о чем ему вещать. С другой стороны, мы становимся богоподобными с пультом управления в руках. Все что исходит из телевизора и радио неминуемо превращается в товар массового производства и пр.

Ушла романтика путешествий с тем, чтобы все познавать на личном опыте, самим мерить суть. Мир сам приходит к нам без малейших усилий, в таком виде и как нам удобно. Но действительно ли мы часть его? Мы лишь счастливые потребители и мнимые властители этого призрачного мира.

Всякий товар – продукт отчуждения. Чтобы быть проданным товар должен пройти противоположную, казалось бы, процедуру – омещанивание. Омещанивание мира означает представлять далекие нам события как мнимую близкие и родные. Обычный потребитель подобен псевдоученому, с фамильярностью рас-

суждающему обо всем на свете. В отличие от ученого у потребителя познание это не труд, а развлечение и безответственное смакование.

Омещанивание, по сути, служит отчуждению. «Значение омещанивания состоит в том, чтобы надеть на отчуждение шапку-невидимку, отрицать реальность отчуждения и освободить ему дорогу для безудержной деятельности, что оно и делает, наводняя без передышки мир картинами псевдоблизкого характера, представляя весь этот вымышленный мир как гигантский родной очаг, как универсум уюта и задушевности» [5]. Это явление экономического характера. Массовое производство нуждается в эффективном сбыте. Продавцы товаров находят подходящие слова чтобы убавлять бдительность покупателя и скрыть свои истинные цели. Андерс называет современного человека потерянными для мира. Это замечание звучит остро и верно. Едва проснувшись, мы тянемся к своим гаджетам чтобы раствориться в мире, где нас нет.

Гений советского историко-революционного кинематографа С. Эйзенштейн считал, что искусство вообще и кино в частности способно изменять реальность. В Подорога сравнивая двух мифотворцев революции Дз.Вертова и С.Эйзенштейна отмечал, что для первого события неизменны, в постоянном движении лишь камера, имеющая функцию механического глаза, для второго историческая правда событий не имеет первостепенного значения, важен их воссоздаваемый образ [6].

Кино добивается изменения реальности путем эмоционального воздействия на зрителя. Когда чувства и эмоции от виденного на экране разделяются всеми сидящими в кинозале, становятся как бы общими стираются грани индивидуального опыта переживания, рождая смотрящую массу.

Для усиления эмоционального воздействия Эйзенштейн применял массовый подход. Чтобы фильм лучше воспринимался и был лучше понят, его должны были просмотреть как можно больше зрителей.

Эйзенштейну как режиссеру нравилось демонстрировать на экране массы, его особенный технический прием – оперирование числом. Режиссера больше привлекали тайны психологии масс нежели микрокосм душевных переживаний отдельно взятого человека [7, с. 406]. В «Стачке», «Броненосце Потемкина», «Октябре» и других его фильмах мастерски передается пафос массовых событий.

Эйзенштейн широко использовал число как средство выразительности. Число на экране может быть представлено как образ и понятие. Демонстрация движения человеческой массы воздействует на образное восприятие. Понятийный элемент добавляется в канву экранного повествования в виде поясняющей надписи, например о количестве человек в сцене.

Экран рождает отдельную реальность, в которой смотрящая масса имеет возможность увидеть саму себя. «В таком случае экран выступает в качестве перцептивного протеза,

с помощью которого масса смотрящая отождествляет себя с массой показываемой. Эти две массы обязательно должны совпасть в едином восприятии» [6, с. 130].

Философия всегда говорила о мире как целом. И если в XIX веке мир представлялся Шопенгауэру как «воля и представление», то во второй половине XX века происходит радикальная трансформация философской интенции. Как отмечал Ф.Джеймисон постмодернизм стер границы между элитарной и массовой культурами [8, с. 86]. Постмодернизм «указывал на то, что Kulturkampf (война культур) в старом стиле – между цивилизацией меньшинства и массовым варварством – теперь официально закончилась» [9, с. 181].

Небольшой текст Гюнтера Андерса «Мир как фантом и матрица» становится предтечей постмодерна и уже художественно-образная рефлексия новой ситуации совершается в нефилософских формах кино-текста. Классические темы философии: сон и реальность, бытие и сущее, реальное и виртуальное, получают визуальное воплощение в картине Питера Уира (Weir) «Шоу Трумана», фильме Алехандро Аменабара (Amenábar) «Открыл глаза» и «Матрице» братьев Вачёвски, знаменая собой «новую реальность» конца XX века. Эти картины стали не просто иллюстрацией постмодернистских идей о шизоидности современной культуры, полисемии идентичности, симулякрах и симуляциях, но и явились визуальными философскими текстами, обладающими мировоззренческой целостностью и наполненными новыми смыслами.

Сегодня всё это уже очевидно. Но ещё пол века назад, в эпоху пред-постмодерна, само сочетание массовой, популярной культуры с каким-либо философским посланием считалось дурным тоном. Различие элитарного и массового считалось неустраиваемым, и поэтому, как писал в своей работе Эндрю Росс (Ross), стыдно и унизительно опускаться интеллектуалу до уровня попсы и ширпотреба [10, с. 26].

Однако, в отношении к массовой культуре позиция снобизма не стала доминирующей. Культурологическая мысль постмодерна нашла точку опоры в идеях Сьюзен Зонтаг (Sontag), которая еще в 60-е годы сделала предметом исследования такие «низкопробные явления», как кич и кэмп. Определив кэмп как вид эстетизма, как стиль, пренебрегающий содержанием, Зонтаг говорила, что «глаз кэмпа» гипертрофирует действительность, как если бы мы смотрели на нее сквозь увеличительное стекло [11, с. 50]. В 1990-е и особенно 2000-е интерес к популярной культуре со стороны философов необычайно возрос [12, с. 212].

Прошло пол века и сегодня уже невозможно так просто отмахнуться от целого пласта культурной жизни и сознания, катализатором которого выступают экстравагантные и эпатажные дискурсы Фредерика Джеймисона и Славоя Жижека (Žižek). И если Паваротти гениально трансформировал оперу в поп-оперу, то Жижек превратил философию в «киногид извращенца». При всей экстравагантности,

киноопусы Жижека, посвященные кинематографу Хичкока (Hitchcock), Линча (Lynch), Кэмерона (Cameron) и Тарковского, отличаются философской нетривиальностью. К примеру, анализируя понятие «Зона» в фильме Тарковского «Сталкер», Жижек пишет: «Сталкер является идеальным примером идеальной логики Границы, отделяющей нашу повседневную реальность от фантазматического пространства» [13, с. 202]. Таинственная Зона «Сталкера» (фантазматическое пространство, по Жижеку) обладает той визуальной неопределенностью, которая позволяет наполнять её различными аллюзиями и интерпретациям.

Фундаментальное понимание философии, как известно, состоит в том, что она является не только рефлексией над предельными основаниями культуры и общетеоретическим мировоззрением, но и вопрошанием, размышлением о любых вещах с точки зрения предельного смысла. Особенность же современной философии в XX и начале XXI века, как уже отмечалось, — её нефилософские формы. Современная философия облекает себя в нетрадиционные для философии формы искусства (художественную литературу, театр, музыку, живопись и кино). Этот переход к новым формам философии и философствования наиболее выразительно обозначился в мировосприятии экзистенциализма. Экзистенциализм Сартра (Sartre) и Камю (Camus), по сути, растворил философию в образно-художественном повествовании. Альбер Камю считал, что образное мышление свойственно не только писателям, но и философам [14, с. 198]. И если литература, связанная с предметностью слова, строилась на вербальной образности, то живопись и кино как формы письма уже полностью были связаны с предметностью визуальной. Теоретик кино Рудольф Арнхейм (Arnheim) в борьбе слова и зрительного образа отдавал пальму первенства второму [15, с. 173].

В нашей работе, посвященной кино-философии, мы исходим из двух взаимодополняющих подходов. С одной стороны, кино это медиум, который может экранизировать философские концепты, с другой — кино само может быть способом философствования, не сводимым к вербально-рациональному мышлению. В этой связи сложно не согласиться с Жилем Делёзом (Deleuze), который ставил фильмы Алана Рене (Resnais) в один ряд с работами Бергсона (Bergson), подчёркивая, что именно Рене был первым, кто в кино перевел мысль и слово в образ [16, с. 467].

Нетрудно заметить, что прямо или косвенно кино в современной культуре позиционирует самые разные идеи и концепции: консервативную и либеральную идеологию, постмодернизм, стратегии феминизма и новую лояльность, критику капитализма и социальную антиутопию, новую религиозность и секуляризм. Именно поэтому важно не пренебрегать массовой культурой (что собственно уже является анахронизмом), а делать ее предметом обстоятельного философского анализа,

находить и артикулировать в ней ценностные ориентиры, умонастроения, идеологемы, страсти и тенденции.

Традиционное деление культуры на массовую и элитарную (а в контексте кинематографа на *entertainment* и *art-house*) сегодня не означает, что философию нужно искать только в элитарном искусстве, предполагающем авторский *message*. И в массовых жанрах, таких как фэнтези, триллер и фантастика, порой не меньше интеллектуального смысла, чем в традиционной для философских вопросов драме.

Методология

Статья написана на основе историко-культурного и системного подхода с использованием таких аналитических методов исследования, как герменевтический, семиотический и стилистический. Анализируются популярные и не очень, но не менее интересные с философской точки зрения киноленты таких жанров как космическая фантастика, социально-историческая антиутопия и виртуальный футуризм.

Основная часть

В рамках настоящего эссе мы рассмотрим исключительно фантастический жанр, представленный в таких различных по своему замыслу и визуальному воплощению картинах, как «Прометей» Ридли Скотта (Scott), «Трудно быть Богом» Алексея Германа и «Она» Спайка Джонса (Jonze).

Надо сказать, что фантастика всегда была самым привлекательным жанром для философского вопрошания. И что такое «Матрица» братьев Вачовски, если не философский текст с визуализацией картезианства, буддизма, деконструкцией и проблемой реального и виртуального (бытия и сущего)? Название сборника эссе, всецело посвященного фильму и рефлексирующего эти темы говорит само за себя - «Матрица» как философия». Картина братьев Вачовски (Wachowski) проблематизирует противоречие иллюзии и реальности. И это, пишет Кэролин Корсмейер (Korsmeyer), «позволяет фильму не только затронуть старые философские проблемы взаимосвязи души и тела и ненадежности любого знания, но и более современные страхи установления политического господства в мире кибернетической культуры» [17, с. 62].

Еще больший простор для постановки философских вопросов задаёт космическая фантастика. Не случайно Андрей Тарковский, снимая «Солярис», говорил, что космос интересен для него не столько физикой, сколько метафизикой. И если оборотной стороной «мыслящего океана» С. Лема (по которому и снят «Солярис») была проблема вины и совести, то для Стэнли Кубрика (Kubrick) в «Космической одиссее 2001» главным становился вопрос о расчеловечивании человека. Самым человеческим персонажем у Кубрика оказывается компьютер, в то время, как сам человеческий интеллект становится всё более ис-

кусственным. И поэтому гигантский ребёнок в финале кубриковского космического путешествия оборачивается визуальной философией с вечными и проклятыми вопросами человеческого бытия.

В современном космическом жанре интересны как минимум две картины: «Гравитация» (2013) Альфонсо Куарона (Cuaron) и «Интерстеллар» (2014) Кристофера Нолана (Nolan). И если «Гравитация», хотя и производит визуальный 3D фурор абсолютного погружения, но при этом ставит на космосе крест, то «Интерстеллар» манифестирует веру в будущее. Последняя картина интересна прежде всего тем, что придает проблеме человеческого бытия космическое измерение (гравитация и любовь — одно и то же) и визуализирует понятия современной физики: чёрные дыры, сингулярность, горизонт событий (причем фильм делает эту визуализацию ещё до получения документальных фотографий из космоса). Наконец, визуализация философии получает многогранное воплощение в картине «Прометей» (2012), признанного мастера фантастического жанра Ридли Скотта.

Вообще, особая интеллектуальность кинематографа Скотта в том, что он всегда выходит за рамки жанрового и развлекательного кино и «упаковывает» в него философские идеи и смыслы. Открытие Америки Колумбом он превращает в космическое пришествие («1492: Завоевание рая»), почти забытые драмы Римской империи в манифест свободы («Гладиатор»), а по-сути сугубо мужской жанр вестерна в окровление независимой женской души и вызовов этому мужскому миру («Тельма и Луиза»). Но, конечно, самый интересный и интеллектуальный подтекст появляется у Скотта в научно-фантастическом жанре, когда мастерски сделанный *horror* начинает проблематизировать идеи Ницше (Nietzsche), Фрейда (Freud) и Декарта (Descartes).

При этом, что немаловажно, Скотт не только рассказывает частную историю, но и создаёт целый мир, мир как целое. И уже в этом решает задачу философского порядка. Скажем, в «Бежущем по лезвию» он не просто переносит на экран фантастику Филипа Дика, а конструирует уникальный визуальный мир кибер-панка, интонированный музыкой Вангелиса. Это следует особенно подчеркнуть: в истории фантастического жанра было и ещё будет несметное количество картин, но в них, в отличие от произведений Ридли Скотта, не происходит «открытия мира».

Однако, вернемся к «Прометею». Эта картина является прологом к культовому хоррору Ридли Скотта «Чужой» 1979 года. Первоначальное название «Рай» Скотт заменил мифологической отсылкой к Прометею и ящерику Пандоры и тем самым обозначил целый ряд философских вопросов: Где проходит граница между разумом и верой? Возможно ли бессмертие? Что есть грех и каково наказание за него? К чему приводит искушение стать равным Богу? И все эти и многие другие вопросы обрели в «Прометее»

визуально-фантастическую форму. «Прометей» интересен прежде всего тем, как в фантастическом и космическом мире прописаны два типа женщины, две ипостаси женской судьбы (одна из любимых тем режиссёра). И похоже в этом фильме Скотт закрыл для себя гендерную тему.

Одна из героинь «Прометей» Мередит — воплощение психодрамы женщины обеспеченной и несчастной, женственной и роботоподобной, существующей в мире симулякров радостей земных.

С другой стороны, главная героиня фильма Элизабет, женщина-учёный, ищущая ответы на загадки природы, в самый экстремальный и драматический момент картины решает проблему своей собственной природы: в эпизоде родов Элизабет, Скотт словно проверяет на ней известную заповедь Ницше, гласящей, что беременность — главный вопрос и главный ответ в жизни женщины [18, с. 69].

Следует отметить, что философским резонатором в «Прометее» является андроид Дэвид, демонстрирующий верность эдипову комплексу и фильму «Лоуренс Аравийский». Оправдывая своё механическое и бездушное существование, этот робот цитирует из «Лоуренса» свой главный принцип: «главная задача в том, чтобы не чувствовать никакой боли». Дэвид запрограммирован на неудобные философские вопросы и это хоть как-то компенсирует его бездушие. Можно сказать, что говорящая голова андроида Дэвида становится тем компьютером из «Космической одиссеи» Стенли Кубрика, в котором «человеческого, слишком человеческого» оказывается намного больше, чем в людях.

Драматургическая концепция «Прометей», а до этого и «Чужого», содержит четыре ступени: загадка-научный поиск-заражение-ужасающая мутация. И в подтексте этого триллера-хоррора Скотт ставит вечные вопросы человеческого бытия: Кто я? Откуда пришел? Зачем живу? «Чужой» был напрочь закрыт для вопросов о Боге, для него просто не было места в космосе абсолютного зла. В отличие от него «Прометей» обострил проблему разума и веры, идею Творца и эволюции.

Любой миф о творении (креационизм) или о конце света (эсхатология), представленный в виде литературного текста или произведения живописи, безусловно содержит ту или иную степень образительности и образности. Но в кинематографической форме эти мифы становятся наиболее грандиозными, прекрасными и пугающими. В любой другой, литературной или живописной форме, в отличие от визуальнo-кинематографической сделать их такими эффектными и убедительными практически невозможно.

Пафос «Прометей» — в неистребимом поиске Творца. Но к разочарованию или удовлетворению многих этот поиск заканчивается inferнальным превращением. Творец оказывается процессом мутаций и Ридли Скотт, вслед за Кристофером Хитченсом, предлагает взгляд на Творца не как на личность, а как на

процесс бесконечных изменений, включающий больше случайностей, чем мы могли предположить [19, с. 17].

В другом фантастическом взгляде на человека и человечество одна из основных постмодернистских идей о «конце истории» выражена в откровенно-мрачной (черно-белой) и нелюбимой форме. Алексей Герман совершает полную деконструкцию кино в своём последнем фильме «Трудно быть Богом» (2014). Эту картину в стиле «Брейгель-панк» даже издавшие виды кинокритики окрестили «трехчасовой оргией мерзости» [20].

В своём фильме Герман осуществляет полную деконструкцию в духе Ролана Барта. Отказываясь от привычных стереотипов кино в жанре антиутопии, он в строгом смысле отказывается от героя, сюжета, нарратива, драматургии и катарсиса (цель любого искусства). В каком-то смысле Герман создает антироман в стиле Кафки только уже средствами кино. Нечто подобное делал венгерский режиссёр Бела Тарр (Tarr), снимая ницшеанский опус «Туринская лошадь». Изобразительная тональность картины Германа строится на беспросветной (черно-белой) проекции и максимальной плотности. Избыточная захламлённость пространства вызывает желание вырваться из тесного и душного мира. Тем самым Герман вызывает в зрителе желание освободиться из того морока, в который он погружен на экране. Картина Германа о свободе, и вместе с тем, о бегстве от свободы. Как известно, Эрих Фромм (Fromm) посвятил этой теме фундаментальное исследование, а Герман в «Трудно быть Богом», так же, как и Форман (Forman) в «Пролетая над гнездом кукушки», придали философскому тексту Фромма новое, изобразительное измерение. Для Германа и Формана важна не только ценность свободы, но и вопрос, почему и пациенты психиатрической больницы и жители Арканара добровольно выбирают для себя репрессивный порядок и колодки рабства.

Можно сказать, что Герман предлагает нам в своём последнем фильме визуальный вариант философской антропологии, нелюбимый и нигилистический взгляд на безликую человеческую массу как на «жрущую и размножающуюся протоплазму». В авторской интерпретации романа братьев Стругацких о торжестве серости Герман делает из этой серости по цвету и смыслу метафору человеческого рода и времени. Точнее, безвременья, в котором независимо от века правят жестокие и беспощадные законы Средневековья. Радикальный документализм Германа, подчёркнутый черно-белым изображением всех его картин, превращает высказывание режиссёра в суровое пророчество, лишенное какой-либо фантастики и мистики. Не случайно писатель и философ Умберто Эко, специалист по Средневековью, сказал о картине Германа: «Этот фильм о том, что с нами может случиться». И дело даже не в том, антиутопия это или пророчество, а в том, что человек, как писал Ницше, это грязный поток, не имеющий шансов на исправление. А у

Заключение

Руматы, героя фильма, не остается даже возможности попробовать осуществить заповедь братьев Стругацких, взятую ими эпиграфом к другому роману: «Ты должен делать добро из зла, потому что больше его делать не из чего».

От одного фантастического пророчества обратимся к другому. В контексте философского осмысления современных антропологических трансформаций важно отметить, что для современного (дигитального) человека существенно расширяются возможности идентичности при полной десубстанциализации тела. И в этой связи фильм Спайка Джонса «Она» (2013) описывает, пожалуй, самый реалистичный сценарий недалекого будущего.

Картина Джонса рефлексировала во всех возможных аспектах любовный роман главного героя с операционной системой по имени Саманта. Достаточно подробно мы проанализировали этот футуристический и философский кино-текст Джонса в нашей статье, посвященной виртуальной реальности [21, с. 19–20]. Останемся лишь на некоторых основных идеях.

Важно отметить, что визуальная и цветовая (оранжевая) тональность фильма, создающая ощущение комфорта, умиротворения и свободы, на самом деле является иллюзорной. Поскольку скрывает одиночество и отчуждение человека в современном атомистическом мире, построенном не на присутствии, а на бытийном отсутствии Другого.

Примечательно, что пол века назад эти же темы отчуждения, одиночества и некоммуникабельности в кинематографе поставил Микеланджело Антониони, визуально обозначив экзистенциальную апатию своих героев (особенно в картине «Затмение») через пустынные урбанистические интерьеры. Компьютерный (виртуальный) дубликат человека в форме операционной системы при абсолютной пластичности его свойств сохраняет единственный (хотя и искусственный) человеческий признак — голос. Голос без тела.

Невольно «Она» Джонса является ответом на философскую сентенцию Снаута в «Солярисе» Тарковского: человеку не нужны другие миры и инопланетное общение, человеку нужен человек. Джонс предлагает футуристическую и идеальную модель человека для общения. Саманта выгодно замещает живого человека, поскольку идеальна. Она гипертекст совершенства.

Однако, замена реального (телесного) человека и человеческого общения дигитальным симулякр ом оборачивается для главного героя полным крахом, равно как и решение проблемы единственности и неповторимости каждого человеческого общения. Цифровая идиллия рушится «человеческим, слишком человеческим».

Наконец, при всём совершенстве конфидента, Саманта не является личностью, поскольку лишена главных личностных свойств — самостоятельности и независимости. В любой момент, по желанию главного героя, её, как любой компьютер, можно включить и выключить.

Подведем краткий итог. В рассмотренных нами кинопроизведениях конструируются особые и различные по своей тональности миры. Эти миры могут быть непостижимо-пугающими, комфортно-соблазнительными или гнетуще-омерзительными, но они всегда создают ту целостность, которая и является предметом философии. При этом мир как целое воспринимается нами эстетически, то есть наглядно-чувственно. Кино как визуальная форма философии, тем самым, соединяет философские идеи и философские чувства: удивление Аристотеля, благоговение Канта-Швейцера, печаль Экклезиаста, страх и трепет Кьеркегора. И если, как писал Чаадаев, в чувстве гораздо больше разума, чем в разуме чувств, то искусство кино выводит нас на совершенно новое качество — мировоззрение на эмоциональном уровне.

В заключение необходимо отметить, что проведённый нами анализ является только начальным опытом обращения к кинематографу как к феномену, имеющему философское содержание. Дальнейшее движение в этом направлении имеет как отдельное философско-теоретическое значение, так и практическое применение в сфере образования. Авторы статьи уже имеют апробацию изложенных идей в таких университетских курсах, как «Философия», «Культурология», «История и философия науки», «Логика и риторика», спецкурсах по этике, эстетике и философии в нефилософских формах. Кино-произведения используются в учебном процессе не в иллюстративной форме, а в качестве видео-текстов для самостоятельного анализа студентами и магистрантами. Эта практика включения фильмографии наряду с библиографией в предмет исследования магистрантами и соискателями учёной степени уже давно стала привычной в зарубежном образовании, а в нашем случае имеет огромный инновационный потенциал.

Список литературы

- 1 Витгенштейн Л. Философские работы. – М: Гнозис, 1994. – 612 с.
- 2 Павлов А. Постмодернизм в философии культуры Джеймсона, ПостНаука. // [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/MS3araQdK2Y?si=DMbKYNB8oyrUOIoa/> (дата обращения: 03.09.2024).
- 3 Муратов С. Вверх по лестнице, ведущей вниз. Предисловие к эссе Гюнтера Андерса // Искусство кино. – 2005. – №2. – С. 86–89.
- 4 Хоркхаймер М. и Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. – М.-СПб.: Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.
- 5 Андерс Г. Мир как фантом и матрица // Искусство кино. – 2005. – №2. – С. 90–99.
- 6 Подорога В. А. Революция как миф авангарда. Высокая ставка: Дз. Вертов - С. Эйзенштейн // Философский журнал. – 2018. – №3. – С. 121–136.
- 7 Юренев Р.Н. Эйзенштейн в воспоминаниях современников. – М: Искусство, 1974. – 426с.
- 8 Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. – М.: Издательство Института Гайдара, 2019. – 808 с.
- 9 Иглтон Т. Идеи культуры. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. – 192 с.

- 10 Ross A. No Respect: Intellectuals and Popular Culture. – London and New York: Routledge, 1989. – 288 p.
- 11 Зонтаг С. Мысль как страсть. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с.
- 12 Павлов А. В. Философия постмодерна и популярная культура // Вопросы философии. – 2019. – №3. – С. 206-214.
- 13 Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: сборник эссе. – Екатеринбург: Гонзо, 2014. – 472 с.
- 14 Камю А. Творчество и свобода. Статьи. Эссе. Записные книжки. – М.: Радуга, 1990. – 608 с.
- 15 Арнхейм Р. Кино как искусство. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 208 с.
- 16 Делез Ж. Кино. – М.: Ad Marginem, 2004. – 624 с.
- 17 Харитонов В. Матрица как философия. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 373 с.
- 18 Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах, т.4. – М.: Культурная Революция, 2007. – 432 с.
- 19 Хитченз К. Бог не любовь: Как религия все отравляет. – М.: Альпина нон-фикшн, 2011. – 183 с.
- 20 Трофименков М. Довольно средние века. «Трудно быть богом» Алексея Германа в российском прокате // [Электронный ресурс] URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2417757> (дата обращения: 04.09.2024).
- 21 Борецкий О.М., Ким Л.М. Свобода и отчуждение виртуального мира: от телевидения до интернета // Адам әлемі. – 2016. – №1(67). – С. 13-22.
- Transliteration**
- 1 Vitgenshtejn L. Filosofskie raboty [Philosophical Works]. – М: Gnozis, 1994. – 612 s. (in Russ)
- 2 Pavlov A. Postmodernizm v filosofii kul'tury Dzejmisona, PostNauka [Postmodernism in Jameson's Philosophy of Culture, PostNauka] // [Elektronnyj resurs] URL: <https://youtu.be/MS3araQdK2Y?si=DMbKYNB8oyrUOIoa/> (data obrashhenija: 03.09.2024). (in Russ)
- 3 Muratov S. Vverh po lestnice, vedushhej v niz. Predislovie k jesse Gjuntera Andersa [Up the Down Staircase. Preface to Gunther Anders's Essay]// Iskusstvo kino. – 2005. – №2. – S. 86-89. (in Russ)
- 4 Horkhajmer M. i Adorno T. Dialektika Prosveshhenija. Filosofskie fragment [Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments]. – М.-SPb.: Medium, Juventa, 1997. – 312 s. (in Russ)
- 5 Anders G. Mir kak fantom i matrica [The World as Phantom and Matrix]//Iskusstvo kino. – 2005. – №2. – S. 90-99. (in Russ)
- 6 Podoroga V. A. Revolucija kak mif avangarda. Vysokaja stavka: Dz. Vertov - S. Jeizenshtejn [Revolution as a Myth of the Avant-Garde. The High Stakes: Dz. Vertov - S. Eisenstein]// Filosofskij zhurnal. – 2018. – №3. – S. 121-136. (in Russ)
- 7 Jurenev R.N. Jeizenshtejn v vospominanijah sovremennikov [Eisenstein in the Memories of Contemporaries]. – М: Iskusstvo, 1974. – 426 s. (in Russ)
- 8 Dzejmison F. Postmodernizm, ili Kul'turnaja logika pozdnego kapitalizma [Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism]. – М.: Izdatel'stvo Instituta Gajdara, 2019. – 808 s. (in Russ)
- 9 Iglton T. Ideja kul'tury [The Idea of Culture]. – М.: Izdatel'skij dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2012. – 192 s. (in Russ)
- 10 Ross A. No Respect: Intellectuals and Popular Culture. – London and New York: Routledge, 1989. – 288 p. (in Russ)
- 11 Zontag S. Mysl' kak strast' [Thought as Passion]. – М.: Russkoe fenomenologicheskoe obshhestvo, 1997. – 208 s. (in Russ)
- 12 Pavlov A. V. Filosofija postmoderna i populjarnaja kul'tura [Postmodern Philosophy and Popular Culture] // Voprosy filosofii. – 2019. – №3. – S. 206-214. (in Russ)
- 13 Zhizhek S. Kinogid izvrashhenca: Kino, filosofija, ideologija: sbornik jesse [The Pervert's Film Guide: Cinema, Philosophy, Ideology: A Collection of Essays]. – Ekaterinburg: Gonzo, 2014. – 472 s. (in Russ)
- 14 Kamju A. Tvorchestvo i svoboda. Stat'i. Jesse. Zapisnye knizhki [Creativity and Freedom. Articles. Essays. Notebooks]. – М.: Raduga, 1990. – 608 s. (in Russ)
- 15 Arnhejm R. Kino kak iskusstvo [Cinema as Art]. – М.: Izdatel'stvo inostrannoј literatury, 1960. – 208 s. (in Russ)
- 16 Delez Zh. Kino [Cinema]. – М.: Ad Marginem, 2004. – 624 s. (in Russ)
- 17 Haritonov V. Matrica kak filosofija [The Matrix as Philosophy]. – Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2005. – 373 s. (in Russ)
- 18 Nicshe F. Polnoe sobranie sochinenij: V 13 tomah [Complete Works: In 13 Volumes], t.4. – М.: Kul'turnaja Revolucija, 2007. – 432 s. (in Russ)
- 19 Hitchenz K. Bog ne ljubov': Kak religija vse otravljajt [God is Not Love: How Religion Poisons Everything]. – М.: Al-pina non-fikshn, 2011. – 183 s. (in Russ)
- 20 Trofimenkov M. Dovol'no srednie veka. «Trudno byt' bogom» Alekseja Germana v rossijskom prokate [Quite the Middle Ages. "It's Hard to Be a God" by Alexei German in Russian Distribution]// [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2417757> (data obrashhenija: 04.09.2024). (in Russ)
- 21 Boreckij O.M., Kim L.M. Svoboda i otchuzhdenie virtual'nogo mira: ot televidenija do interneta [Freedom and Alienation of the Virtual World: from Television to the Internet]// Adam әлемі. – 2016. – №1(67). – S. 13-22. (in Russ)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Олег Михайлович Борецкий

доцент, кандидат философских наук, Казахский национальный университет имени аль-Фараби, Алматы, Казахстан, email: cinema-paradiso@mail.ru, ORCID ID: 0009-0007-9035-1849

Жулдыз Машинбаевна Иманбаева

преподаватель, магистр гуманитарных наук, Казахский национальный университет имени аль-Фараби, Алматы, Казахстан, email: izhuldyz2015@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6403-2114

Олег Михайлович Борецкий

доцент, философия ғылымдарының кандидаты, Әл-Фараби атындағы қазақ ұлттық университеті, Алматы, Қазақстан, email: cinema-paradiso@mail.ru, ORCID ID: 0009-0007-9035-1849

Жулдыз Машинбаевна Иманбаева

оқытушы, гуманитарлық ғылымдарының магистрі, Әл-Фараби атындағы қазақ ұлттық университеті, Алматы, Қазақстан, email: izhuldyz2015@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6403-2114

Oleg Boretskiy

Associate professor, Candidate of Philosophical Sciences, Al-Farabi Kazakh National University, Almaty, Kazakhstan, email: cinema-paradiso@mail.ru, ORCID ID: 0009-0007-9035-1849

Zhuldyz Imanbayeva

Lecturer, Master, Al-Farabi Kazakh National University, Almaty, Kazakhstan, email: izhuldyz2015@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6403-2114