

# ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Т.1 №2 (зима 2017)



# Содержание

К читателям	2
Российское эстетическое общество: текущие дела	3
Информационное письмо о творческом конкурсе на создание обложки	4
Информационное письмо о журнале «Aesthetica Universalis»	6
Анонсы конференций, семинаров и круглых столов	8
Эксклюзив: Д. Фремптон	11

# К ЧИТАТЕЛЯМ

Уважаемые читатели,

Перед вами – информационный бюллетень Российского эстетического общества «Эстетический вестник», издаваемый 4 раза в год.

Прочитав этот номер, вы:

- узнаете две или три вещи о жизни Российского эстетического общества;
- воспользуетесь (кто может) своей возможностью написать статью в журнал «Aesthetica Universalis» и победить в cover-competition;
- выберете, какому из научно-эстетических событий вы посвятите уик-энд;
- заинтересуетесь, что такое фильм как фильм, ознакомившись с философией кино от Дэниеля Фремптона в разделе «Эксклюзив».

Авторы «Эстетического вестника» постарались сделать его максимально удобным, полезным и эстетичным. Если у вас есть какие-либо предложения информация, подходящая для нашего вестника, – свяжитесь с нами по адресу [rsaesthetics@gmail.com](mailto:rsaesthetics@gmail.com).

С уважением, Российское эстетическое общество.

# ТЕКУЩИЕ ДЕЛА

## Российское эстетическое общество

С учредительного съезда Российского эстетического общества миновало больше полугода. За это время мы успели начать интенсивную работу по всем направлениям.

Профильный журнал РЭО «Aesthetica Universalis» сформировал редколлегию, куда вошли представители разных городов России: С.А. Дзикевич (Москва), А.Е. Радеев, В.В. Прозерский, А.А. Грякалов, С.Б. Никонова, А.Ю. Тылик, Б.В. Орлов, Л.А. Закс, Д.А. Поликарпова (Санкт-Петербург), И.М. Лисовец, Н.Л. Быстров (Екатеринбург). Несмотря на то, что количество кафедр эстетики в российских университетах стремительно сокращается, мы надеемся, что деятельность Общества будет способствовать налаживанию горизонтальных связей между всеми заинтересованными в развитии эстетики в нашей стране. Одной из наиболее продуктивных форм такого взаимодействия может быть публикация статей в «Aesthetica Universalis». Подробную информацию о порядке предоставления материалов вы найдете в одном из разделов «Эстетического вестника», а также – на нашем [сайте](#).

Для тех, кто желает помочь будущему журналу другим способом, объявлен конкурс на разработку обложки журнала, условия которого вы также найдете в этом выпуске или на нашем [сайте](#).

Кроме того, в настоящий момент ведутся последние переговоры о порядке проведения Российского эстетического конгресса, информация о котором также в скором времени будет размещена на сайте Общества в разделе «События».

Также Российское эстетическое общество работает над расширением контактов с зарубежными эстетическими ассоциациями. Мы планируем проводить серию двусторонних конференций, круглых столов с коллегами из стран Европы и Азии. В этой связи обращаем ваше внимание, что в июле в Хельсинки под эгидой Международной эстетической ассоциации будет проходить крупная международная конференция «Границы, будущее и задачи эстетики», где, помимо прочего запланирована секция по эстетике в России. Информацию об этой и других конференциях вы найдете ниже.

Помимо международных контактов, нам также хотелось бы как можно скорее наладить связи с коллегами-эстетиками из других городов, в том числе, для своевременного информирования об эстетических событиях. Мы будем рады сотрудничать с теми, кто желает оповестить широкий круг ученых о конференциях, круглых столах, симпозиумах и других научных мероприятиях, проводимых в вашем городе. Если вы располагаете информацией о таких событиях или сами их организуете – пожалуйста, напишите нам, будем очень рады принять участие!

Не менее важной задачей на данный момент является привлечение к работе в РЭО новых исследователей и информирование о наших успехах широкого круга интересующихся. Информацию о работе Общества можно найти на нашем [сайте](#), в социальных сетях: [twitter](#), [vk](#), [facebook](#).

Мы хотим подчеркнуть, что Российское эстетическое общество горизонтально не только в смысле институциональной свободы, но и в отношении возраста и статуса в академическом мире. Мы будем особенно рады студентам и молодым ученым, интересующимся эстетикой, в качестве членов РЭО, авторов статей, докладчиков на конгрессах и конференциях, соразработчиков наших проектов.

О том, как вступить в Российское эстетическое общество, вы можете узнать на [сайте](#).

Очень ждем вашего энтузиазма и готовности продуцировать и воплощать новые идеи!

# ТВОРЧЕСКИЙ КОНКУРС НА СОЗДАНИЕ ЛОГОТИПА И МАКЕТА ОБЛОЖКИ ЖУРНАЛА «Aesthetica Universalis»

## Общая информация

Президиумом Российского Эстетического Общества (РЭО) принято решение об учреждении теоретического журнала Aesthetica Universalis и настоящим объявляется открытый конкурс на создание базового макета обложки журнала. Цель конкурса – выбрать наилучший вариант, отражающий миссию Общества и роль эстетики в жизни социума. Информация о РЭО размещена на [сайте](#).

Срок приема работ:  
с 10 ноября по 10 декабря 2017 г.  
Объявление результатов:  
15 декабря 2017 г.

## Условия конкурса

Для участия в конкурсе принимаются работы в формате .jpg размером от 1500 пикселей по ширине и 2500 пикселей по высоте. Объем файла – не более 10 Мб.

Для участия в конкурсе необходимо прислать на электронный адрес [aestheticauniversalis@gmail.com](mailto:aestheticauniversalis@gmail.com)

- 1) фотографию с расширением .jpg с вариантом макета обложки журнала
- 2) CV с указанием ФИО, года рождения, места жительства, контактного телефона, и любой дополнительной информации по желанию.

Победитель конкурса передает право на безвозмездное и бессрочное пользование макетом журнала. Победитель указывает в выпускных данных каждого номера журнала, на сайте журнала с размещением фотографии автора. Интервью с победителем будет опубликовано в первом номере журнала, во всех информационных ресурсах Российского Эстетического Общества.

В теме письма напишите «Конкурс обложки».

## Основные содержательные требования к работе

Логотип и обложка должна учитывать исторически сложившийся облик научных журналов и отвечать новейшим тенденциям полиграфического дизайна, быть привлекательной для эстетически требовательного читателя, быть интересной для потенциального рекламодателя (художественные галереи, театры, дизайнерские и архитектурные бюро и т.д.).

На лицевой стороне обложки должны быть размещены:

1. название (логотип) журнала: Aesthetica Universalis
2. подзаголовок на русском и английском: Теоретический журнал Российского Эстетического Общества
3. год выпуска и порядковый номер журнала
4. площадь для размещения возможной визуальной рекламы или иллюстрации

На корешке должны быть размещены:

1. название журнала
2. год выпуска и порядковый номера журнала

На задней стороне обложки должна быть размещена информация о:

1. спонсоров
2. Грантодателях

**Искренне благодарим Вас за участие!  
С нетерпением ждем Ваших работ!**



РАБОЧИЙ ВАРИАНТ ЛОГОТИПА И МАКЕТА ОБЛОЖКИ  
AESTHETICA UNIVERSALIS,  
ИСПОЛЬЗОВАВШИЙСЯ В ИНФОРМАЦИОННОЙ РАБОТЕ  
ДО ОБЪЯВЛЕНИЯ КОНКУРСА



# Информационное письмо о журнале «Aesthetica Universalis»

## **Дорогие коллеги по эстетическому сообществу!**

Настоящим информационным письмом редакционная коллегия официально объявляет набор профильных статей в первый номер журнала «Aesthetica Universalis (Всеобщая эстетика)», который планируется издать в первом квартале 2018 года в печатном и в электронном вариантах с последующим выходом издания в крупнейшие системы индексирования.

## **Идея и миссия журнала**

Журнал «Aesthetica Universalis», который начинает издавать Российское эстетическое общество, взаимодействующее с Международной эстетической ассоциацией (ИАА), крупнейшей в мире по нашей специализации, планируется как уникальное российское специализированное издание по эстетической проблематике, предназначенное для исследователей, преподавателей и одновременно для широкой аудитории. В число членов редколлегии и штатных рецензентов вошли известные российские специалисты. Важнейшей задачей журнала является координация теоретических публикаций в нашей области, консолидация интеллектуальных усилий российских эстетиков различных институций, регионов и направлений исследования эстетического опыта.

Будучи исключительной инициативой Российского эстетического общества, журнал призван также наладить прочные научно-информационные связи с коллегами во всем мире и выйти на мировой уровень публикаций и в этом отношении он представляет собой международное издание. Для этого в редакционный совет журнала приглашены ведущие специалисты из многих стран: Ноэль Кэрролл (Noel Carroll), США; Богдан Дземидок (Bohdan Dziemidok), Польша; Мария Вабалайте (Maria Vabalaite), Литва; Мишко Шувакович (Mishko Suvakovic), Сербия; Джэйл Эрзен (Jale Erzen), Турция; Золтан Сомеги, (Zoltan Somhegyi), Объединенные Арабские Эмираты; Адриан Квокачка (Adrian Kvokacka), Словакия; Кеничи Сасаки (Ken ichi Sasaki), Япония; Пэн Фэн (Peng Feng), Китай; Джоосик Мин (Joosik Min), Республика Корея; Макс Риинанен (Max Ruunänen), Финляндия; Кристоф Вольф (Christoph Wolf), Германия; Беата Фридричак (Beata Frydryczak), Польша; Харри Леманн (Harry Lehmann), Германия; Себастьян Станкевич (Sebastian Stankiewicz), Польша; Арто Хаапала (Arto Haapala), Финляндия. Поскольку журнал имеет не только отечественную, но и международную аудиторию, представляя современную эстетику в глобальном аспекте, его содержание и структура являются двуязычными. Рабочими языками издания равноправно признаны русский и английский, что создает режим свободного диалога эстетиков всех стран на страницах российского эстетического издания.

Редколлегия журнала надеется, что журнал “Aesthetica Universalis”, при Вашем заинтересованном и деятельном участии, станет регулярным изданием с интересными и глубокими статьями по различным направлениям эстетических исследований и формам эстетических практик. В журнале предполагаются следующие тематические рубрики:

- ТЕОРИЯ (актуальные проблемы эстетической теории);
- ИСТОРИЯ (историко-эстетические исследования);
- ПЕРЕВОДЫ (введение в русскоязычный оборот ранее непереведенных источников);
- ОБЗОРЫ (рецензии на публикации, диссертации и дискуссии по эстетике);
- ПРАКТИКА (описание эстетического опыта во всех проявлениях).

#### **Требования к присылаемым материалам**

Рукопись подается на русском или английском языке с переводом части аппарата.

Структура рукописи:

- имя и фамилия автора (на русском или английском);
- аффилиация автора (на русском или английском);
- город, страна, адрес электронной почты; — название статьи (на русском и английском);
- аннотация объемом 200-300 слов (на каждом языке);
- ключевые слова (на русском и английском, по 5-7 слов на каждом языке);
- текст статьи (на русском или английском, 20-40 тыс. знаков);
- список литературы.

Наш журнал поддерживает [Harvard style](#) в оформлении ссылок.

Файл должен быть сохранен в Rich Text Format (rtf).

Гарнитура Book Antiqua, 12 для главных частей, 10 для аппарата, как показано в вышеприведенном образце.

Интервалы и поля — как образце, см. [тут](#).

## **МЫ РАССЧИТЫВАЕМ НА ДЛИТЕЛЬНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО**





# Конференции, семинары и круглые столы

## АНОНСЫ

Международная конференция «Границы, будущее и задачи эстетики» (под эгидой Международной эстетической ассоциации)

Место и время: Хельсинки, 5-7 июля 2018

Дедлайн подачи заявок: 15 января 2018

Подробная информация на [сайте](#).

1

2

Международная конференция  
«После (пост)фотографии»

Место и время: Санкт-Петербург, 16-18 мая 2018

Дедлайн подачи заявок: 20 декабря 2017

Подробная информация на [сайте](#).

Международная конференция  
«Эстетика популярной культуры»

Место и время: Варшава, 4-6 мая 2018

Дедлайн подачи заявок: 1 февраля 2018

Подробная информация на [сайте](#).

3

4

Международная конференция  
«Объекты желания»

Место и время: Лилль, 24-26 мая 2018

Дедлайн подачи заявок: 15 декабря 2017

Подробная информация на [сайте](#).

Международная конференция  
«Мода, костюм и визуальная культура»  
Место и время: Загреб, 17-19 июля 2018  
Дедлайн подачи заявок: 23 февраля 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

5

6

Седьмая международная конференция  
по философии искусстве в Дубровнике  
Место и время: Дубровник, 23-27 апреля 2018  
Дедлайн подачи заявок: 20 марта 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

Ежегодная конференция  
Британского эстетического общества  
Место и время: Оксфорд (Англия),  
21-23 сентября 2018  
Дедлайн подачи заявок: 1 марта 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

8

Ежегодная конференция  
Скандинавского эстетического общества  
«Конфликты: Антагонизм, Агония, Аффект»  
Место и время: Париж, 31 мая – 2 июня 2018  
Дедлайн подачи заявок: 15 января 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

Международная конференция «Сомаэстетика:  
между и по ту сторону человеческого тела»  
Место и время: Сегед (Венгрия), 14-16 мая 2018  
Дедлайн подачи заявок: 15 января 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

9

10

Международная конференция «Обман и подлин-  
ность в искусстве: мораль, язык и эстетика»  
Место и время: Уппсала (Швеция),  
9-10 апреля 2018  
Дедлайн подачи заявок: 15 января 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

11

Ежегодная конференция  
Европейского эстетического общества  
Место и время: Марибор (Словения),  
14-16 июня 2018  
Дедлайн подачи заявок: 15 января 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

8-й международный симпозиум  
«Вкус, плохой вкус, безвкукусность»  
Место и время: Ашеа (Италия), 25-28 мая 2018  
Дедлайн подачи заявок: 15 февраля 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

12

13

28-я международная конференция  
по экранным искусствам  
Место и время: Глазго, 29 июня – 1 июля 2018  
Дедлайн подачи заявок: 7 января 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

Ежегодная конференция по философии кино  
(«Film-Philosophy Conference»)  
Место и время: Гетеборг (Швеция), 3-5 июля 2018  
Дедлайн подачи заявок: 31 января 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

14

15

25-я биеннале американского гегелевского  
общества «Гегель, трагедия и комедия»  
Место и время: Бостон, 26-28 октября 2018  
Дедлайн подачи заявок: 31 января 2018  
Подробная информация на [сайте](#).

Международная конференция  
«По направлению к пост-медиа в Азии»  
Место и время: Токио, 27-28 января 2018  
Дедлайн подачи заявок: 15 декабря 2017  
Подробная информация на [сайте](#).

16

# ЭКСКЛЮЗИВ

## Дэниел Фремптон Фильмософия Введение

**Перевод: Анастасия Озерская** (lukaspinach@gmail.com).  
Приводится по изданию: Frampton D. Filmosophy.  
London, Wallflower Press, 2007. P.1-15.

*Об авторе:* Дэниел Фремптон – английский теоретик кино, создатель и редактор интернет-журнала Film-Philosophy. В 2006 году вышла его главная книга «Фильмософия» («Filmosophy»), с интересом принятая исследователями кино. Фремптон выдвинул масштабный проект, «манифест радикально нового способа понимания кино», как было обозначено на обложке. Косвенно полемизируя с предшествующими способами взаимодействия между кино и философией, подход Фремптона нацелен на выведение кино из-под гнета философии, предоставляя ему возможность самостоятельного и независимого непонятного «киномышления». Ниже приводится перевод введения «Фильмософии», включившего в себя как точки принципиального несогласия с привычными способами рассуждать о кино, так и пути, по которым возможно дальнейшее движение.

Летом 1896 года Максим Горький посетил показ синема-тографа Люмьеров в Нижнем Новгороде и оставил знаменитый отзыв об этой ранней беззвучной черно-белой проекции в местной газете:

«Вчера я был в царстве теней. Как страшно там быть, если бы вы знали! Там звуков нет и нет цветов. Там всё – земля, деревья, люди, вода и воздух – окрашено в серый, однотонный цвет, на сером небе – серые лучи солнца; на серых лицах – серые глаза; и листья деревьев и то серы, как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения».

Сто лет спустя на DVD с фильмом «Контакт» Джоди Фостер дает комментарий о создании этой ленты и в какой-то момент упоминает простую сцену разговора между ее персонажем и возлюбленным героини, которого играет Мэттью Макконахи. Фостер с немалым шоком рассказывает, что режиссер Роберт Земекис с помощью цифровых технологий подправил ее выражение лица. Земекис стер ее движение бровями, чтобы героиня реагировала иначе, чем Макконахи. Фостер была очевидно рассержена – не только потому, что ее игру посчитали неуместной, но и как если бы ее личность была осквернена цифровым эффектом. «Хватит играть с моим лицом!» – заявила актриса.

Горький и Фостер иллюстрируют один простой факт: кино никогда не было (и очевидно становится все менее и менее) прямым и правдивым отражением реально-

сти. Кино – это свой собственный мир, будь то мир серых беззвучных теней или легко изменяемый монтажером. Киномир это плоский, упорядоченный, сжатый мир, скрыто, почти невидимо организованный. Двоюродный брат реальности. А огромное количество визуальной информации в XXI веке означает, что кино-реальность – это второй мир, в котором мы живем. Второй мир, который питает и формирует наше восприятие и понимание реальности. Вот почему особенно важно окончательно разобраться с нашим отношением к движущемуся изображению, чтобы найти концептуальные рамки для его анализа. Невозможно обсуждать социологию кино, не выработав адекватных философских оснований для понимания кинематографа. Другими словами, перед тем, как говорить о социальном эффекте, необходимо изучить персональный аффект – то, как фильм воздействует на нас непосредственно, эмоционально. И философы, и теоретики кино занимаются этим со времен изобретения кинематографа. Они поняли, что то, как мы взаимодействуем с кино, отражает то, как мы взаимодействуем с реальностью, и что эстетический опыт как форма познания не менее важен, чем рациональная мысль. Для Иммануила Канта эстетическое суждение не является концептуальным, интеллектуальным суждением: мы заведомо эстетические существа с врожденным эстетическим чувством и рациональной потребностью в таких эмоциях, как восхищение и удовольствие.

Мозг активизируется глазом, а красота в глазах смотрящего, следовательно, без красоты не будет и нас, – вот как важна эстетика для философии. Люди – эстетические существа не только в момент «созерцания» какого-нибудь произведения искусства, мы всегда думаем эстетически: выбирая друзей, строя планы на будущее, даже смотря телевизор. И этот эстетический образ мыслей, очевидно, становится все важнее в современную визуально насыщенную эпоху.

Но давайте на секунду забудем о культуре, теориях и о философах и подумаем о кино как таковом, просто о личном опыте кинопросмотра: что такого представляет фильм, что кажется нам интересным и глубоким? Что за мир он показывает? Почему он одновременно непривычный и знакомый? Что выявляют его одновременная обособленность и близость? Нам всем нравятся вымыслы кинематографа – эти упорядоченные гладкие истории – частично потому, что в реальности мы проживаем плохой бессвязный сценарий, который, кажется, будет разворачиваться всю жизнь (наверное, мы все в тайне хотим пожить кино-жизнью). И я совершенно счастлив признать, что поход в кино может быть классической мечтой о победе – наркотиком грез. Ожидание, когда вы уже пришли и заняли свое место, – это тоже часть удовольствия, ожидание наслаждения, новых знаний, эстетического обновления, зрелища и забвения. Темнота зрительного зала кажется чем-то необходимым для полного взаимопроникновения между фильмом и зрителем: мы лишаемся своих тел и разум берет верх, действуя в одиночку, запертый в кино-мире.

На выходе из кинозала лично я часто чувствую себя истощенным и смущенным, почти что оторванным от реальности, пусть даже на несколько минут. Настоящая жизнь кажется беспорядочной, аморфной, хаотичной. Возвращаться из другого мира ослепленным и моргающим – опыт сам по себе. Опора найдена, но как жить дальше – ещё предстоит найти (как правило, в ближайшем баре). Нужно время, чтобы фильм вышел у меня из головы, а реальность снова стала реальной – время, чтобы разум и тело перенастроились. Некоторые же фильмы оказывают более длительный, затяжной эффект. Они пусть не изменяют окружающую действительность, но мягко встраиваются в наше сознание и надолго поселяются в нём. Жизнь вне кинотеатра освещена, свободна. Время растягивается, движения преувеличены – мои восприятия становятся картинками: глаза превращаются в камеры, не боящиеся выхватывать лица, сцены, моменты. Кино проливает свет на реальность, именно показывая ее искаженное отражение. Фильм преобразует узнаваемое, и эта мгновенная трансформация убеждает, что мысль может изменить мир.

Это чувство, когда выходишь из кино, может воплотиться в перемене, в маленьком новом открытии. Почему мы так себя чувствуем? Как фильм создает это ощущение? Судя по всему, фильм в некоторых своих

проявлениях может перестроить наше взаимодействие с жизнью и, возможно, даже усилить наши познавательные способности. Кинематограф позволяет пере-увидеть явь, расширяя наше восприятие и показывая новую действительность. Кино подвергает сомнению наш взгляд на реальность, подталкивая к феноменологическому пониманию того, как она воспринимается нашим разумом.

Судя по всему, именно уникальный способ, которым кинематограф захватывает и переформулирует действительность, стоит за таким эффектом для зрителя. Но всегда ли нам необходимо начинать с вопроса о взаимоотношении кино и жизни, чтобы понять фильм? Например, одному неизвестному раннему французскому теоретику, как он писал в 1912, фильм представляется «неправдоподобным реализмом». Шесть лет спустя Эмиль Виллермо, французский музыкальный критик, заметил, что кино производит «сверхреальность», которая может быть насыщеннее, чем правда. То, что кино показывает нам узнаваемый мир, значит не то, что мы должны выяснить «почему это не копия реальности», а то, как оно становится новой реальностью, новым миром. Эпистемологическая разница здесь ключевая, и для такого режиссера, как Всеволод Пудовкин, – главная в понимании кино как искусства: «Между событием действительности и его возникновением на экране – подчеркнутая разница. Именно эта разница и делает кино искусством». В некотором смысле, мир, схваченный фильмом, мгновенно преобразуется, но также можно утверждать, что на экране появляется только один кинематографический срез и что, когда камера выключена, определенная реальность пробивается на первый план, как фанатичный эпигон. На эту кинематографическую реальность обратил внимание немецкий теоретик Вальтер Беньямин, который заметил, что «камере открывает совсем иная реальность, чем невооруженному глазу».

В своей книге «Зримый мир» 1971 года американский философ Стенли Кэвелл напоминает, что частичной причиной нашего удовольствия от кино является не что иное, как желание увидеть мир заново созданным и пересказанным как собственное отображение. Для Кэвелла суть кино в том, что режиссеры реорганизуют картинку реальности так хорошо, как могут. Фильм – это последовательность «автоматических проекций мира», которой придают смысл «художественные находки в области формы, жанра, стиля и техники»: кинохудожник просто управляет этими автоматическими изображениями, насколько способен творчески. Поэзия кино, по Кэвеллу, это именно то, что происходит с героями, мотивами и местом действия по мере того, как их по-разному формируют и перемещают камера и экран. Этот преобразованный мир существует вне нашей досягаемости (и, возможно, отражает нашу отчужденность от собственного мира): «чувство реальности», вызываемое фильмом, это всегда чувство той реальности, заведомо от нас дистанцированной». Киномир Кэвелла это отдаленная копия действи-

тельности, действительность, перестроенная автором. И далее Кэвелл задается вопросом: кино – это запись показа прошлого или показ записи вечно настоящего?

Мы смотрим на вещи, которые не существуют в настоящем? Но как это возможно, если мы признаем фильм как нечто, существующее в настоящем? Первый вывод Кэвелла: реальность фильма современна мне, при том, что я не современен ей, а мир, который я знаю и вижу, но которому я тем не менее не современен это... прошлое. И только сто или около того страниц спустя он пересматривает свою позицию: сотворенный в кино мир это не просто ушедший мир, прошлое или выдумка, а мир ближайшего будущего. Именно в этом смысле Кэвелл не видит в кино мир, существующий в прохождении, завершении, мимолетности, мир не тогда или сейчас, а совершенно новый.

Сходной точки зрения придерживается английский киновед В. Ф. Перкинс. Он считает, что кино незаметно переиначивает ту действительность, которую запечатлевает, меняя отношения времени и пространства. Тем не менее, готовый продукт – убедительный мир, существующий по своему собственному праву. Но Перкинс утверждает, что первые теоретики не могли приписать заснятым действиям художественной ценности, и что фильм может сформировать только то, что предварительно записано. Очевидно, сейчас трудно найти фильм, который бы не включал какие-нибудь изображения мест или людей, которых не было перед камерой (дублеры, искусственные фоны, здания, сделанные на компьютере). Кино больше не автоматическая съемка (даже если не брать в расчет классическое мастерство угла съемки, экспозиции и т.д.), и вывод, что киномир – просто копия действительности, кажется несколько ограниченным. Современная компьютерная визуальная составляющая не только делает утверждение Перкинса 1972 года о том, что все, происходящее на экране, «случилось перед камерой» устаревшим, но и требует от нас глубокого переосмысления киноизображения. Именно эта изменчивость киноизображения – нового цифрового управляемого изображения – может заставить нас понять, что мы нуждаемся (и, по факту, всегда нуждались) в новой концепции киноискусства.

Да, кинематограф использует действительность. Но он схватывает ее и тут же видоизменяет, переосмысливает и представляет зрителю уже как интерпретацию. Съемочная техника автоматически меняет реальность, и режиссер художественно переосмысляет действительность. Начнем с того, что пленка уплощает реальность – явление, которое Кэвелл характеризует как «онтологическое равенство между неодушевленными предметами и человеческими существами на фотографии». Персонажи и здания, пейзажи и предметы больше не реальны, не часть природы, а часть фильма. Привязывая весь кинематограф к реальности, мы сужаем возможности кино-поэзии, принципиально ограничивая пути кинематографических стилей и киномира. Чтобы выжать

из фильма максимум, нужно признать, что кино не часть мира, оно само – мир, со своими побуждениями и творческим потенциалом. Кино – это проекция, демонстрация размышлений о действительности.

Основная мысль этой книги основывается на идее, что кино представляет собой уникальный мир, практически мир будущего (не в последнюю очередь потому, что опыт киногероев воспринимается, как что-то новое). Кино – это собственный мир с собственными правилами (и философии стоит поучиться у него гибкости в осмыслении опыта и знаний). Это создание нового (нематериального, возможного) мира даже отражено в некоторых художественных произведениях: в фильме «Подозрительные лица» тут же возникают миры, описанные персонажем Болтуном. Одна из задач этой книги – поставить под вопрос концептуальную связь между кино и реальностью (и, вместе с тем, сделать акцент на том, как кино преобразует наше восприятие и понимание реальности). Без сомнения, большая часть фильмов начинается со съемок реальности, но я хочу доказать, что попытки понять кино только связи с той реальностью, которую оно запечатлевает, обедняют зрителя. Можно быть уверенным, что куда более захватывающим опытом будет постоянное сравнение и сопоставление с нашей реальностью все более подвижного мира кино.

В силу вышесказанного кино следует понимать именно как созидающее собственный мир, свободное показывать нам таких персонажей или сцены, какие только захочет. Кино становится все реже отображением действительности, все чаще – новой действительностью, которая лишь иногда похожа на нашу (она может различаться от реальности жанра нуар до другого мира «Звездных Войн»). (...) Не прекращающееся сравнение кино и «яви» препятствовало развитию киноведения и помешало кардинальному переосмыслению кинобытия. Современный кинематограф дарит нам бесконечно одушевляемый мир, который может быть чем угодно, идти, куда вздумается, выдумать что угодно: «гигантские видения человечества, сокрушаемого неумолимой силой войны и благословенного ангелом мира, проходят перед вашими глазами во всем их духовном значении» - писал Гуго Мюнстерберг в 1916 году. Этот могущественный киномир проявляет себя в любой форме, и духовные метафоры можно продолжить: может быть, это Бог, который непрестанно выдумывает наш мир? Может быть, наше удовольствие от кино основано на мечте быть частью идеального мира, сотворенного «абсолютным разумом»? Иная реальность фильма ставит собственный (более формальный) вопрос об объективности и субъективности. Например, в то время как Мюнстерберг утверждал, что фильм – это, прежде всего, посредник, средство выражения собственной субъективности, Андре Базен понимал кино как «объективность во временном измерении». Не существует объективного взгляда на реальный мир, но взгляд зрителя на киномир – единственно воз-

можный, а потому «объективный» - хотя образы фильма тоже часто оказываются субъективными.

Для Мюнстерберга киномир – это полное преобразование мира реального. Кино движется от реальности к рассудку. Именно в уме происходит это преобразование, пересоздание формы мира. Следовательно, фильм должен восприниматься как плод воображения (даже если он изначально кажется реалистичным). У кино свое пространство, напоминающее действительность, но плоское и ограниченное. Кино – это другой мир, новый мир, организованный, искусственный, выдуманный, и как зрители мы обычно наслаждаемся погружением в мир этого «искусственного интеллекта». Беньямин интуитивно понял разницу между жизнью и кинематографом: «бессознательное проникновение в пространство заменяется его осознанным освоением».

С помощью кино человек может контролировать реальность. Следовательно, кино можно рассматривать как уникальную и потому очень важную связь между человеком и миром: фильм становится объяснением нашего положения, разыгрывает взаимодействие, в котором мы, как в зеркале, можем узнать наше взаимодействие с нашим собственным миром. Это разыгрывание – своего рода умственное усилие, особая мысль. Киномир – это упорядоченный и продуманный мир: персонажи встречаются, влюбляются, умирают и находят себя, и все это ровно за два часа! Философ Жиль Делез находил, что кино напоминает высшую, духовную жизнь: царство трезвых решений, абсолютной детерминации, выбора модели существования. Создание этого мира завершено и потому неизменно – это непоколебимое намерение, решение, выбор, вера: кинематографический способ мысли.

\*\*\*

Фильмософия – это изучение фильма как мышления. Она состоит из теории кино-бытия и кино формы. «Киноразум» это концепция кино-бытия в рамках фильмософии, теоретический создатель изображений и звуков, которые мы воспринимаем, а киномышление это теория киноформы, в рамках которой действие формы рассматривается как драматическое размышление киноразума. Таким образом, фильмософия в известном смысле может пониматься как расширение и взаимопроникновение паранарративного «изложения» и эстетики мизансцены. Фильмософия считает, что если рассматривать киноформу как нечто не менее значимое, чем драматическое решение фильма, можно понять множество способов, которыми кино влияет на зрителя. На возникновение фильмософии повлияли два аспекта современного кинематографа: во-первых, все большее распространение неустановимого повествователя и не-субъективной «точки зрения» и, во-вторых, развитие цифровых технологий, которое делает возможным показать фактически что угодно.

Чтобы созидательно и продуктивно освоить новые черты кинематографа, киноведению нужна концепция

создания киномира и описательный язык, одновременно гибкие и поэтичные.

Киноразум это не эмпирическое описание фильма, а скорее идейное понимание причин всех действий и событий фильма. Другими словами, зритель может использовать фильмософию как часть своего понятийного аппарата. Тогда он будет смотреть фильм в рамках этой концепции. Фильмософия концептуализирует фильм как органический разум: «киносущество», размышляющее о героях и темах фильма. Тем не менее, понятия киноразума и киномышления не предлагаются в качестве замены «рассказчику» и «повествованию», это скорее предложения, которые обнаруживают границы идеи «рассказчика», а также уость и литературоцентричную природу теорий «повествования» (первая не способна объяснить создание кино-миров, а вторая ограничена тем, что по традиции имеет дело с тем, что не может быть приписано персонажу-повествователю). Киноразум это не внешняя сила, но и не мистический невидимый другой, он находится в фильме, это сам фильм, который направляет собственный (дис)курс. Киноразум – это фильм как таковой.

Есть две составляющие киноразума: это создание первичного киномира узнаваемых людей и объектов, а затем его разработка и переосмысление. Именно это пересоздающее, перестраивающее преобразование и есть то, что называется киномышлением. Понять киномышление поможет одно предложение из книги Делеза «Кино»: «Именно камера, а не диалог, объясняет, почему у героя фильма «Окно во двор» сломана нога (кадры сломанной машины, в его комнате, сломанная камера)». В фильме показывается арендованный внутренний двор, перед тем как камера возвращается к Джефри, спящему в кресле с за гипсованной ногой, откуда затем движется через его квартиру, выхватывая фото автокатастрофы и разбитую камеру. Таким образом, киномышление – это действие формы фильма по усилению напряженности киноразума. Важно, что фильмософия не проводит прямых аналогий между человеческой мыслью и фильмом, потому что кино отличается от нашего способа мышления и восприятия: как мы уже заметили, фильм кажется одновременно и субъективным, и объективным в своих действиях. Однако есть функциональное сходство: постоянная направленность фильма, отношение к своим героям и пространствам может быть концептуализировано как новый способ мышления. Феноменологические метафоры человеческого восприятия ограничат смысловые возможности фильма (тогда камера станет еще одним персонажем, и все не антропоморфные действия камеры будут знаком избыточности или рефлексивности). Киномышление не походит ни на один из видов человеческой мысли, но, возможно, напоминает функциональную основу человеческого мышления: киномышление кажется сочетанием идеи, чувства и эмоции.



Фильмософия – это органичная философия кино. Киноразум позволяет зрителю пережить фильм как драму, исходя из самого себя, а не выводя за пределы этого опыта к действиям авторов, режиссеров или невидимых рассказчиков. Концепция киноума также предполагает, что весь фильм целесообразен, считая все формальные ходы важными и исполненными возможных значений, обогащающими опыт фильма, и помогающими зрителю сформировать отношение к поворотам сюжета. Из понятия киномышления органично вытекают две идеи: она привязывает форму к содержанию и естественно развивает язык описания фильма, что положительно влияет на зрительский опыт. Идея киномышления скрепляет форму с содержанием, делая стиль частью действия: переживание фильма становится в каком-то смысле естественным, потому что стиль связан с сюжетом природными, глубокими узами намерения, что делает воплощение замысла фильма скорее драматическим, чем техническим. В рамках фильмософии форма – это не просто приложение к содержанию, но буквально еще одно содержание (просто другой природы).

То, как персонаж снят, может быть понято не только как имеющее отношение к нему непрямым, метафорическим образом, но и как становление этого персонажа или, возможно, размышление об идее этого персонажа с точки зрения фильма. Когда фильм помещает героя в кадр, сам акт выбора его положения в кадре создает способ видения (как центрального, периферийного или крупным планом). Зритель видит героя посредством размышления фильма о нем, и это размышление – буквально действие формы как драматического намерения. Эффект усиливается, если зритель понимает действия фильма как эмоциональные раздумья, – через эту вовлеченность зрители погружаются в фильм намного глубже, потому что их естественное эстетическое чувство действует более непосредственно. Зритель переживает фильм более интуитивно. Не посредством технологии или внешнего авторства, но напрямую, как нечто разумное. Делая стиль неотъемлемой частью мышления фильма (а не дополнением к его «главной содержательной части»), фильмософия надеется расширить и углубить опыт зрителя. Форма всегда присутствует, и потому она важная часть действия и событий кино, и фильмософия целостно связывает действия фильма с драматически продуманными мотивами и намерениями. Таким образом, стиль съемки становится частью драматического содержания самого кинофильма.

Самый очевидный эффект реконцептуализации фильма как мышления относится к тому, как мы говорим о кино. В первую очередь, это привлекает внимание к важности изображения и звука, зачастую вообще не упоминаемых в работах о кино. Идеи фильмософии улучшают связь между фильмом и зрителем, предоставляя подходящий набор понятий, выведенных из концепции киномышления. Одна из задач этой книги – попу-

ляризовать возможности фильма (всех движущихся озвученных изображений) с помощью переизобретения языка для описания кино. Слишком мало написано о силе и влиянии изображения, – большинство доступных широкой публике работ относятся к сюжету, игре актеров или культурным отсылкам. Я считаю, что реконцептуализация кино поспособствует, надеюсь, более поэтичному вхождению в интеллект фильма. Фильмософия предлагает не просто связать мышление и кино (это не интерес к сравнениям). Это не просто вопрос решения загадки «что приводит фильм к существованию?», потому что не менее важно то, как мы создаем его теорию, его язык визуального описания и его роль в интерпретации.

Возможно, киноведение и философия должны уметь, чтобы воскреснуть в новом облике. Это «и» сейчас соединяет две дисциплины, но нарушает гармонию. Как теоретики литературы 70-х, философы прерывают рассуждения о Сократе для развлекательной паузы с видеоплеером (часто не получая даже картинки). Все, что они на самом деле хотят, – это расцветить лекцию парой сцен из классического фильма. Этих философов интересуют только истории и персонификации, которые иллюстрируют известные философские идеи. Но кино – это больше, чем удобный каталог философских проблем, и убеждение, что фильм только представляет идеи в форме историй и диалогов это узкий, литературный взгляд на потенциальную силу и влияние кинематографа. Если исходный пункт таких философов «чем может кино служить философии?», то сколько же времени потребуется прежде, чем они поймут, что кино предлагает философии?

Огромное число работ в области «кино и философия» попросту игнорируют все собственно кинематографическое, и концентрируются на сюжетах и мотивациях персонажей. Стоит только герою сказать, что «нет человека, который был бы как остров», как найдется кто-нибудь, кто объявит этот фильм философским (должно быть, если бы кому-то пришлось пересказать нравоучительную басню, танца джигу, это называлось бы «танец как философия»). Подобные работы слишком сильно зависят от традиционных тем академической философии, соединяя эти дисциплины как масло и воду: кино плюс философия. Многие из этих трудов имеют такую форму, как если бы философия предлагала свои услуги кинематографу, занимая покровительственную, высокомерно-нисходительную позицию: фильм не понимает, какая философская проблема в нем заложена, философия может показать истинное, скрытое значение фильма (помогать философии?). Как команда академических SAS, они являются, чтобы расчистить беспорядок после киноведов. Это инфицирование фильма философией. Такие авторы очень незатейливо, но эффективно используют кино для обучения на курсах по философии, – в качестве иллюстрации классических философских проблем и вопросов. Они поглощены исключительно сюжетной составляющей фильма (основные повороты диалогов и фабулы, моти-



вы героев), а затем оставляют кино для тщательной разработки самой проблемы. Эти классические проблемы сухой академической философии насильно втиснуты в фильм: с таким же успехом можно было бы выдумать историю об «одном друге моего друга» вместо того, чтобы убеждать некоторых читателей, что они на самом деле сообщают нам что-то о самом фильме. Хуже всего то, что такие философы подают пример еще одному поколению студентов-киноведов игнорировать движущееся изображение и концентрироваться только на героях и сюжете.

Однако выживание нового междисциплинарного предмета зависит от того, насколько хорошо он создает новый тип исследования. Без сомнения, фильм может служить пластилином для философов. Некоторые ленты действительно проигрывают известные философские идеи, и, скорее всего, именно философы лучше всех их поймут, но кино – это больше, чем просто диалоги и сюжет. Некоторые из этих авторов до сих пор используют консервативные термины, заимствованные у отделений литературоведения еще в 70-е годы, и эти внешние, не органичные для кино концепции отклоняют анализ от самих форм фильма, в то время как изучение кино с позиции собственного, кинематографического философского значения даст возможность поставить интересные вопросы в будущем. Философии нужно содействовать киноведению, чтобы восстановить равновесие с теми работами, которые используют фильмы как философские иллюстрации. Философская разработка кино (а не приложение философии к фильму) открывает, что фильм явление куда более философское, чем можно было предположить. Как пишет Делез: «Я начал писать о кино, но не по праву рефлексии, а когда обратился к нему в поисках ответов на философские вопросы, и затем оно само сформулировало другие проблемы».

Таким образом, среди прочего, эта книга утверждает, что вопросы, которые сформулировала философия, – о том, как фильм преобразовывает свои темы, связывает идеи, чем он напоминает воспоминание, сон или поэзию, как красиво и изящно он смешивается с нашими собственными мыслями – могут найти направление и вдохновение для решения в фильмософии и ее двух основных понятиях – киноразуме и киномышлении. Когда в предмет философии кино вторгается киномышление, появляются новые формы философского фильма для обсуждения. Если раньше некоторые удовлетворялись тем, что писали о фильмах, которые содержали философские размышления или проблемы, то сейчас определенные фильмы можно понимать как философское размышление само по себе. Мы можем спросить: как «Взгляд Улисса» размышляет о пейзаже и человечестве? Как «Бойцовский клуб» думает о личности и психозе? Как «Аромат зеленой папайи» думает о любви?

Фокусировка, монтаж, движение камеры, звук, кадрирование – все «выдумывает» особое отношение к рассказываемой истории. Конечно, нет конкретных форм

или цветов, которые соответствовали бы определенным идеям, иначе фильм будет сводиться к языку. Философия производит идеи в точном смысле, в то время как фильм – это поэтическое мышление, достигающее другого способа философствования, безмолвное размышление, которое Витгенштейн считал невозможным в обыденном разговоре. И мы сами завершаем мысли фильма, решаем, какие идеи почерпнуть из него. Безусловная цель фильмософии – выдвинуть изображение со второстепенных позиций в человеческом взаимодействии, отстаивая мыслительный потенциал кино. Пытаясь понять, что может быть вдумчиво достигнуто кинематографическим методом, фильмософия делает попытку найти философское в движении и форме фильма. Если это новый тип мышления, то что он значит для нашего сознания? И что может фильм философски представлять? Какие философские выводы можно сделать, понимая кино таким образом? Как философия пыталась думать изображениями? Как на практике можно применить киномышление к современным проблемам и спорам? Как мы могли бы использовать это не-понятийное мышление в философии? Таким образом, философии стоит сделать кино своим компаньоном в создании новых идей. Возможно, кино содержит совершенно новую систему мысли, новую эпистему. Философия – это не просто университетская дисциплина, это практика, созидательный метод. И кино дает такому философу как Делез столько же материала для создания смыслов, сколько наука или сама философия: «Кино это один из способов изображения. Между различными типами эстетического изображения, научных функций и философских концепций происходит постоянный взаимный обмен без окончательного первенства какой-либо из областей». Нам нужно признать, что фильм может принести новый способ мысли в философию, которому может помочь полное понимание образного мышления. В свою очередь, философия в таком случае станет особым типом кино.

Фильмософия не стремится стать решением всех задач киноведения, но должна использоваться, меняться и приспособливаться вкуче с другими перспективами и схемами интерпретации. Исключительно фильмософское прочтение фильма – это только частичное прочтение, к которой нужно добавить другие подходы. Эта книга сознательно задумана как провокация, почти как манифест: надеюсь, она поставит вопросы, но также покажет и способы применения фильмософии. В этом смысле ее задача – начать дискуссию (о фильме как (раз)мышлении), создать концепцию, с которой можно не соглашаться, которую можно обсуждать и расширять, если потребуется. «Фильмософия» – очевидное слово, перекликающееся с неологизмами 1920-х годов. Как писал Риччото Канудо в 1923 году: «Синеграфия, синеология, киноманья, синефилия и синефобия, синематургия, синехромизм – список можно продолжить. Только время и случай покажут, какие термины останутся с нами».

Российское эстетическое общество:  
<http://rusaesthetics.ru>  
[https://twitter.com/Rus\\_Aesthetics](https://twitter.com/Rus_Aesthetics)  
[https://vk.com/rus\\_aesthetics](https://vk.com/rus_aesthetics)  
<https://www.facebook.com/RussAesthetics/>

