

ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ

А.С. Шереметева*

КИНО КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФИИ В РАННИХ РАБОТАХ Ж.-П. САРТРА

В настоящей статье автор анализирует отношение французского философа Ж.-П. Сартра (1905–1980) к кино на материале его ранних работ о кино «Апология кино» (1924) и «Искусство кино» (1931), а также возможность существования экзистенциальной философии кино в контексте изменения понимания взаимодействия субъекта с реальностью и их корреляции с визуальными практиками.

Ключевые слова: философия кино, экзистенциальная теория кино, Ж.-П. Сартр, сознание, субъект, реальность.

A.S. Sheremeteva. Cinema as subject of philosophy in early works of J.-P. Sartre

In this article, the author analyzes the attitude of French philosopher J.-P. Sartre (1905–1980) to the cinema on the material of his early works on the cinema “In defence of the cinema” (1924) and “The art of Cinema” (1931), as well as the possibility of existential philosophy of the film in the context of understanding the changes in the interaction of subject with reality and their correlation with visual practices.

Key words: philosophy of cinema, existential film theory, J.-P. Sartre, consciousness, subject, reality.

Известно несколько работ Ж.-П. Сартра о кино, его отрывочные воспоминания процесса восприятия киносеансов, отдельные размышления о кинематографичности сознания в духе А. Бергсона и небольшое количество сценариев, по которым можно попытаться определить его понимание кино, а также отношение кинематографа к философии. Данным текстам посвящены, например, книга французского философа Д. Шато «Ж.-П. Сартр и кино» [D. Chateau, 2005], а также статья «Кино Ж.-П. Сартра» П. Футрие [P. Fautrier, 2006]. Их актуальность очевидна в связи с постановкой вопроса о возможности философии кино как философской дисциплины, не говоря уже об особом интересе современной философии к кино и медиа.

* Шереметева Анастасия Степановна — аспирант кафедры истории зарубежной философии философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, тел.: +7 (905) 583-04-48; e-mail: tasya.sheremeteva@gmail.com

Жан-Поль Сартр известен не только своей философской деятельностью, почетной ролью вождя интеллектуалов и символа послевоенных поколений. Из его автобиографической повести «Слова» мы узнаем о том, как юный Ж.-П. Сартр сталкивается с новыми для себя видами искусства, литературой, музыкой, кинематографом, как они глубоко затрагивают его юную душу, и то, как 59-летний философ размышляет над своими детскими впечатлениями, которые сформировали его как мыслителя. Кино, считавшееся ярмарочным «развлечением для женщин и детей» [Ж.-П. Сартр, 1994, с. 235], Сартр воспринял восторженно, увидев в нем подлинную связь людей разных социальных классов, которых объединяли их беды, незащищенность и человеческая хрупкость. «Эту обнаженность, это безотказное общение каждого со всеми, этот сон наяву, это смутное сознание, что быть человеком опасно, мне пришлось наблюдать потом только однажды в 1940 г. в лагере для военнопленных» [там же, с. 237]. В «Дневниках странной войны», литературном документе, сохранившем большой пласт размышлений философа о войне, философии, человеке, времени, Сартр ставит кино в один смысловой ряд с В.И. Лениным, З. Фрейдом, сюрреализмом, революциями и джазом. Именно так, как они «сложились в единый мир в его памяти» [Ж.-П. Сартр, 2002а, с. 179]. Все эти явления могли бы сцепиться в общем движении, но они пошли по своим единичным путям, что привело к тому, что, по мысли Сартра, им «легко свернули шею» [там же]. Что касается конкретно кино, то на почве «свернувшего шею» немного кино родилось говорящее, а во многом и кричащее искусство, которое, выражая умонастроения и переживания целых поколений, раскрывалось во всех своих, в частности, звуковых способностях и красоте. Мы можем проследить эволюцию Сартра от семилетнего мальчика, заедающего воображаемый мир экрана «конфетами со вкусом фиолетовых ламп кинотеатра» [Ж.-П. Сартр, 1994, с. 237], до призванного на войну молодого писателя и преподавателя философии, который не идет на киносеанс для солдат, потому что не хочет лишний раз погружаться в иллюзии.

Первое столкновение двух «однолеток по умственному развитию» [там же]¹ произошло, когда Сартру было семь лет, а кинематографу — двенадцать. В повести «Слова» он описывает свой личный кинематографический зрительский опыт, который вызывал в нем бурю чувств, желаний и идей: мысль об их общем будущем

¹ Ж.-П. Сартр пишет об их общем с кино детстве и об одинаковом уровне умственного развития: «Мне было семь, и я умел читать, ему — двенадцать, и оно не умело говорить».

взрослении, желание «быть как можно ближе к фильму» [там же]², чувство соучастия в происходящем и неподдельное сопереживание эмоциям немых героев, ощущение с ними «общей души» через музыкальную выразительность киноизображения. «Нечувствительный к священнодействию, я обожал колдовство; кинематограф был темной личностью, и я испытывал к нему извращенное влечение, любя в нем его тогдашнее несовершенство. В этом мерцании было все и ничего, все, сведенное к ничему» [там же]. Возможно, именно в восприятии и осознании кино как «всего, сведенного к ничему» с помощью визуального восприятия и воображения, закладывается осмысление Сартром понятия «ничто», ставшее в «Бытии и ничто» основой и главным условием сознания и свободы человека.

Кино помогало преодолеть состояние отчуждения между людьми, соединяя в едином акте восприятия разные сознания, и одновременно перешагивало через отчужденность от собственного тела, превращая человека в темном зале в сплошное воспринимающее сознание. Просмотр фильма Сартр описывает так: «...я присутствовал при конвульсиях стены, твердые тела лишались своей массивности, того, что тяготило меня даже в моем собственном теле, и эта способность к бесконечному уплощению льстила моему юному идеализму» [там же]. Мы сделаем еще два замечания о философских идеях, почерпнутых из опыта просмотра кино Сартром. Во-первых, в процессе просмотра фильма, или «соучастия», Сартр описывает специфичность героев на экране, которая заключается в том, что зритель, наблюдая за ними, всегда предугадывает будущее, которое управляет их настоящим, а сам кинематограф доказывает возможность и существование будущего. Таким образом, вырисовывается не эссенциалистский подход к личности как к сформировавшемуся архиву прошлого, но экзистенциальный подход как к будущему открытому, незавершенному и формирующемуся проекту. Во-вторых, в повести «Слова» Сартр упоминает о своем восхищении способностью с помощью кино видеть невидимое. Говорится об этом в контексте немого черно-белого кино, полюбоившиеся Сартру больше других цвета которого вбирали в себя все остальные цвета и оттенки. Учитывая данный прозрачный контекст, не получится романтизировать выражение «видеть невидимое» [там же]. Не стоит, тем не менее, недооценивать возможность критического осмысления и философского значения данного

² Ж.П. Сартр сравнивает театральные залы с помпезной дорогой обстановкой, где люди чувствовали себя неуверенно и удаленно от героев, и обычные «неуютные кинотеатры, где «уравниловка» позволяла почувствовать близость к фильму и его предназначение для всех и каждого.

выражения. Способность видеть невидимое, а именно это и позволяет сделать кино, заключается, например, в способности с помощью фильма наблюдать течение и развитие времени, а также соприкасаться с сознанием и мыслями героя и режиссера фильма, становясь соучастником происходящего и одновременно видимым самому себе творцом сознания и мысли.

Любовь к кинематографу выразилась и в названии знаменитого литературно-политического журнала “*Les Temps Modernes*” («Новые времена»)³, который начал издаваться Ж.-П. Сартром в 1945 г. Название журнала было дано под впечатлением от просмотра одноименного фильма Ч. Чаплина 1936 г., развенчивающего индустриально-техническое общество прогресса, которое планомерно превращает человека в маленького рабочего по закручиванию гаек в большой механической машине общества [Dictionnaire Sartre, 2004, p. 89–90]. В работе французского философа, автора многих книг и статей по эстетике, философии искусства Доминика Шато (по мнению ее рецензента — Л. Хюссона, она была первым исследованием, полностью посвященным представлениям Сартра о кино) Сартр предстает в качестве зрителя, практика и возможного теоретика кино. Пытаясь ответить на вопрос, возможна ли философия кино по Сартру, автор отвечает, скорее, отрицательно, указывая прежде всего не на философские, а на эстетические взгляды мыслителя. Тем не менее Д. Шато обращает внимание на некоторые теоретические и философские аспекты сартровской рефлексии о кино. Во-первых, для Сартра понятие кино близко к понятию длительности А. Бергсона, поскольку оно организуется в виде непрерывного течения и смены состояний нашего Я [D. Chateau, 2005, p. 63]. Во-вторых, кино, транслируя природу, механизмирует ее, превращая в машину, а машина сквозь взгляд кино становится органичной и одушевленной: природа, увиденная в кино, — это чаще природа, увиденная из машины, поезда, самолета и т.д. [ibid, p. 64].

Д. Шато приводит в пример цитату философа А. Данто из его работы 1979 г. «Движущиеся картинки», которая развивает мысль о параллели между возможностями сознания и кино: «Возможно, фильмы можно сравнить с сознанием, описанным Сартром, кото-

³ Журнал «Новые времена» появился во Франции в 1945 г. В издании журнала принимали участие Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, М. Мерло-Понти, Р. Арон и др. А. Камю и А. Мальро от участия в издании журнала отказались. «Новые времена» был центром интеллектуальной печатной жизни Франции, в котором соединились литература, философия и политика. После смерти Сартра в 1980 г. руководство журналом перешло к С. де Бовуар, после смерти которой в 1986 г. главой журнала стал К. Ланцманн (этот пост он сохраняет до сих пор), участник Сопrotивления, писатель, автор девятичасового документального фильма об истреблении нацистами евреев во время Второй мировой войны.

рое обладает двумя различными, но не отделимыми друг от друга измерениями, сознание чего-то как интенционального объекта и вид сознания нететического, сознания самого по себе... Фильм достигает зрелищности, не показывая только то, что он показывает, но показывая факт того, что это показывается, давая нам не только объект, но и восприятие этого объекта» [A. Danto, 1979, p. 55]. Так же как и сознание, которое транслирует саму по себе возможность воспринимать и сознавать отдельно от предметов, так и кино способно быть нететическим, репрезентируя сам процесс репрезентации. Несмотря на свою близость с сознанием, фильм, тем не менее, не обладает рефлексивностью. Сложную близость кино и сознания Шато описывает следующим образом: «Фильм — это поток более или менее длинной и спокойной реки. Сознание бежит совсем рядом, всегда опаздывая за течением, чье будущее уже зафиксировано» [D. Chateau, 2005, p. 79].

В этой же книге Шато пишет о связи двух знаменитых журналов “Les Cahiers du cinéma” («Кинематографические тетради») и “Les Temps Modernes”. Автор ссылается на книгу об истории “Les Cahiers du cinéma” Антуана де Бака, в которой рассказывается о том, что режиссеры, критики и теоретики кино, такие как А. Астрюк, А. Базен и др., сформировавшие “Les Cahiers du cinéma”, писали до этого, с 1945 г., с разной регулярностью в журнал Ж.-П. Сартра «Новые времена» [ibid., p. 11]. Астрюк и Базен были во многом последователями Сартра, чье влияние выразилось в работе А. Базена “Qu’est-ce que le cinéma?” («Что такое кино?»), где автор пытается построить свою реалистическую онтологию кино. А. Астрюк, который писал, что камерой нужно писать, как пером по бумаге, и что «Декарт сегодняшнего дня закрылся бы в комнате с 16-миллиметровой камерой и запасом пленки и записал “Рассуждение о методе” в виде фильма, потому что “Рассуждение о методе” было бы сегодня таково, что только кинематограф смог бы адекватно его передать» [A. Астрюк, 2013], снимет документальный фильм “Sartre par lui-même” («Сартр о самом себе») (1976). В этом фильме философ на камеру подробно излагает свои размышления о себе, своих мыслях, убеждениях и жизни в целом.

Известен тот факт, что Сартр, хотя и называл свои отношения с кино «плачевно неудачными», вместе с Симоной де Бовуар, опиравшей их совместное «синефильство» в своих воспоминаниях, и другом П. Низаном все же пытался снимать кино. Все снятые Сартром и компанией фильмы были утрачены, название одного из них — «Стервятник из Сьерры» (1929), Сартр исполнял в нем роль хорошего юноши, окруженного гетерами.

Существует несколько ранних работ 1924–1931 гг., посвященных проблематике кино. Прежде всего, это пока не переведенная на русский язык работа 1924–1925 гг. “*Apologie pour le cinema*” («Апология кино»), написанная, скорее всего, на первом году обучения в Эколь Нормаль, которая представляет собой не только эстетические, но и философские размышления Сартра о кино. Частично эта статья была составлена на основе маленькой работы из его Полуденного Дневника (*Carnet Midi*), где юный Сартр в виде алфавитного философского дневника записывал свои самые сокровенные мысли и определения наиболее интересных, по его мнению, понятий. Стоит отметить, что Сартр не был знаком с опубликованными на тот момент исследованиями кино. В начале статьи он признается, что «не является кинематографистом и не знает ничего о технике кино» [ibid., p. 388]. Он не читал ни «Фотогению кино» Л. Деллюка (1919) [Л. Деллюк, 1924], ни «Рождение кино» Л. Муссиака (1924) [Л. Муссиак, 1981].

В «Апологии кино» Сартр с присущей ему радикальностью суждения заявляет, что кино есть сознание, поскольку кино — это неразрывное движение. Отталкиваясь от идей А. Бергсона, Ж.-П. Сартр видит сущность кино в его движении и длительности [J.-P. Sartre, 1990, p. 390]. «Фильм — это соединение состояний, быстрое движение, неразделимое течение, неуловимое подобно нашему Я» [ibid.]. В отличие от чтения книги, когда мы не теряем ощущения нашего Я, при просмотре фильма, пишет Сартр, мы уже не можем отделить свое сознание от сознания, которое транслируется фильмом, мы не способны противопоставить свое Я внешним действиям [ibid., p. 391]. Погружаясь в кино, зритель освобождается, во-первых, от ощущения собственного тела, которое прижимает его к земле, отягощая своим наличием, во-вторых, от гнетущего сознания и собственного Я, которое трансформируется в сознание Другого, или сознание кино, тем самым давая возможность осмысления и погружения в чужое сознание. Это квазиосвобождение от собственного сознания и погружение в другое позволяет человеку лучше осмыслить собственное сознание, сознание Другого и его с ним взаимоотношения. Ощущение освобождения от собственного Я, конечно, обманчиво. Как только мы видим в кино знаки и символы, мы даем им свое толкование, «мы имеем счастье открывать для себя символ, загадочную силу вещей и кино» [ibid., p. 394].

Кино для Сартра является искусством не просто знаковым и интеллектуальным, оно способно «оживлять и раскрашивать различные манеры мышления, обновлять символы, облагораживать метафоры» [ibid.]. Именно кино способно показать всю мощь человека, его особое присутствие в мире в качестве свободного де-

миурга, при появлении и действии которого трансформируется природа, пишет Сартр, анализируя один из фильмов [ibid., p. 396]. В кино, чья природа пронизана движением и действием, можно лучше всего уловить спонтанность, возможность и красоту действия в качестве онтологических аспектов свободы человека. Природа или пейзаж предстают нам не сами по себе, но через определенный ракурс взгляда на них, т.е. мы видим не природу и пейзаж, а природу-увиденную-из-машины или природу-увиденную-с-воздуха. Все декорации приобретают антропоморфные черты или какое-то значение, которое играет определенную роль в фильме и соотносится с персонажами и их состояниями. Ж.-П. Сартр замечает, что, в отличие от театра, где мы наблюдаем искусственные, разукрашенные декорации из картона, в кино, которое дает нам увидеть предметы другим образом, море выглядит подобно герою фильма, это «настоящее море, которое разделяет влюбленных» [ibid., p. 397].

Кино не просто оживляет реальность и придает знаковую окраску окружающим предметам, но оно несет на себе почетную миссию, по мнению Сартра, по «восстановлению с помощью искусства античной и поэтической веры в антропоцентризм» [ibid.]. Философ рассматривает кино и с точки зрения искусства, видя в немецком экспрессионизме и кубизме, в частности в фильмах немецкого режиссера Ф. Мурнау, сущность самого кино, но «сущность слишком сильную, таблетку, которая вызывает мигрень, если она не растворена в воде» [ibid., p. 402]. Такое кино способно транслировать расплывчатые сны и фантазии, которые мы обнаруживаем в самой глубине нашего сознания, возвращая нас к восприятию искусственного, странного и искаженного.

С точки зрения социологии, кино несет на себе не меньшую нагрузку, являясь отражением и означающим той эпохи, в которую оно было сделано. Кино объединяет людей и обращается ко всем сразу, собирая в своих кинотеатрах, как в соборах, человеческие души, которые с надеждой смотрят на смеющееся или грустное лицо Ч. Чаплина. Для Сартра кино и мораль нельзя отделить друг от друга, поскольку первое является транслятором второго и потому так нуждается в новых героях своего времени: «Киносценарии словно басни Ла Фонтена: мораль в них лишь подразумевается, но самый ограниченный разум сможет обнаружить ее без труда» [ibid., p. 404]. Ж.-П. Сартр видит в киносценарии как первичном еще не проявленном материале кино способность к актуализации моральных интенций, которые воспринимаются через метафоричность, афористичность и обращенность фильма напрямую к разуму зрителя, который способен прочесть это закодированное послание, не прилагая больших усилий мысли.

Работа «Искусство кино» была опубликована 12 июля 1931 г. в лицее Гавра, где молодой Сартр преподавал, а затем была воспроизведена в “*Gazette du Cinema*” 2 июня 1950 г. под заголовком «Кино — неплохая школа». Статья была написана по тексту лекции, в которой молодой преподаватель философии обращается к своим студентам, рассказывая им о кино. Л. Муссиак в своей работе «Рождение кино» (1920—1924) писал на удивление современные для нашего восприятия замечания о том, что производство фильма стоит дорого, что приводит к тому, что «кто-то предлагает деньги при условии, что его возлюбленная (чьи данные абсолютно не совпадают с тем, что нужно для фильма) будет взята на главную роль, другой требует, чтобы интрига включала так называемые “зрелищные” моменты, то есть драку, сцену насилия, преследование ребенка, несчастную и добрую бабушку, симпатичного хозяина, верного пса и пр.» [Л. Муссиак, 1981, с. 24]. В таком же ключе Сартр с грустью пишет о том, что мы не имеем никакого уважения к кино, «резко врываясь, разговаривая, смеясь, употребляя пищу в кинозалах» [J.-P. Sartre, 1970, p. 547]. Кино, проникая в наше сознание, учит нас видеть и любить красоту, открывает нам новые смыслы, формирует нашу культуру в той же мере, как и философия [ibid., p. 548]. Это обращение к студентам носит просветительский характер и направлено на аргументы в пользу кино как создателя и двигателя культуры.

Пример глубокой апологии мы находим не только в работах «Апология кино» и «Искусство кино», но и в знаменитом эпистолярном послании главному редактору итальянской коммунистической газеты «Унита», где Сартр встает на защиту 28-летнего А. Тарковского, режиссера фильма «Иваново детство», премьера которого состоялась 9 мая 1962 г. Письмо изначально было напечатано на итальянском языке в «Унита» 9 октября 1962 г. Переведенное на французский язык, оно было опубликовано в декабре 1962 — январе 1963 г. во французском журнале “*Les Lettres Francaises*”. На русском языке оно появилось в 1963 г. в «Бюллетене комиссии по международным связям при Союзе кинематографистов СССР» [С.И. Фрейлих, 2008, с. 446]. Известно, что Ж.-П. Сартр и С. де Бовуар видели «Иваново детство» во время их короткого пребывания в СССР в июне—июле 1962 г. Как пишет С.И. Фрейлих, советские читатели имели доступ к этому посланию, предпочитая цитировать его устно, во-первых, потому что интерес к советскому режиссеру со стороны французского философа и успех его картины на Западе воспринимались советской общественностью настороженно, во-вторых, потому что сам Ж.-П. Сартр «не проходил тогда у нас как экзистенциалист» [там же, с. 447].

Фильм «Иваново детство», получивший «Золотого льва» на Венецианском фестивале, был в то же время встречен крайне сдержанно журналистской публикой, итальянские коммунистические журналисты обвиняли Тарковского в западничестве и буржуазности, в устаревшем экспрессионизме и символизме. Сартр, публично вставший на защиту фильма, назвал его произведением «глубоким и революционным, выражающим настроения молодого поколения советских людей» [Письмо Жана-Поля Сартра..., 2008, с. 450], а нападки журналистов — «отголосками обвинений, выдвигаемых в Советском Союзе в адрес молодого режиссера представителями умирающего академизма» [там же, с. 451], и левацким схематизмом.

Для Сартра примером буржуазной трагедии или трагикомедии является скорее трагедия ребенка, пострадавшего от семейных разбирательств. Речь идет о самом известном фильме «Четыреста ударов» представителя «Новой волны» во Франции Ф. Трюффо. «Иваново детство» А. Тарковского — это пример настоящей человеческой трагедии, которая в лице мальчика Ивана рисует «тысячи живых детей, раздавленных войной» [там же]. Анализируя фильм Тарковского, Сартр выявляет смысл трагедии человеческого существа, который может быть репрезентирован в кино и с помощью экзистенциального сопереживания герою может быть ретранслирован зрителю. Если в античной трагедии мы сталкиваемся с живым героем, который входит в различные противоречия с собой, с завистливыми или жестокими богами, в противостояние между фатализмом судьбы и свободой воли, между долгом и чувством, то в трагедии Ивана Сартр усматривает конфликт мальчика со всем живым миром, который он видит теперь только словно во сне. Для Сартра Иван является маленьким хрупким человеком, убитым нацистами в тот момент, «когда они убили его мать и уничтожили жителей деревни» [там же, с. 452]. Мальчик существует в двойном сне — сне настоящего и сне прошлого, когда он был рядом со своими погибшими близкими. Неотъемлемой чертой трагического героя является в данном анализе его невозможность отличить сон от реальности. Сартр описывает юных алжирцев, которых ему довелось встречать, которые, подобно Ивану, были полны ненависти и ужаса, не могли отличить жизнь от ночных кошмаров и, будучи эмоционально и морально уничтожены, хотели лишь героически убивать, пряча за бешеным героизмом свою ненависть и «бегство от невыносимого страха» [там же].

По ходу истории Иван занимает положение мученика, при этом парадоксальным образом представляясь в глазах других и ощущая себя опасным чудовищем. Окружающий мир воспринимается им, как пишет Сартр, в виде галлюцинации [там же, с. 453]. Из подоб-

ного восприятия мира и самоощущения Сартр выводит основную суть темы, затронутой Тарковским, — тему убийства человека в человеке другими людьми, в данном случае с помощью ужасов и возможностей войны. Выводя трагедию Ивана на исторический уровень, Сартр выражает свою мысль следующим образом: «На одном и том же витке история порождает и губит своих героев, неспособных жить без страданий в обществе, созданию которого они способствуют» [там же]. Однако история — это не просто диалектическое развитие абсолютного духа, но именно миллионы маленьких локальных трагедий каждого отдельного человека, что Сартр прекрасно понимал и, исходя из этого понимания, пытался построить марксистско-диалектическую философскую конструкцию в своей поздней работе «Критика диалектического разума». Лишь руководствуясь экзистенциальным ракурсом рассмотрения проблемы можно предпринять попытку понимания того, каким образом история «садится верхом и заставляет умереть под своей тяжестью» [там же, с. 454] людей, которых она сама и порождает. В анализе фильма мы видим тот самый гуманизм, который выражался Сартром через экзистенциализм в написанной им в 1946 г. программной статье «Экзистенциализм — это гуманизм», утвердивший ценность отдельной человеческой жизни: «...в ликовании целой нации, дорого заплатившей за право продолжать строительство социализма, черная дыра — среди многих других смерть ребенка, смерть в ненависти и отчаянии. Ничто, даже грядущий коммунизм, не искупит ее» [там же, с. 455].

Связь Сартра и кино не ограничивается названием его журнала, письмом в поддержку фильма Тарковского и несколькими работами о кино. Есть его статья 1945 г. о фильме «Гражданин Кейн» О. Уэллса под названием «Когда Голливуд хочет заставить думать», в которой Сартр рассматривает всемирно признанный шедевр кинематографии как драму американской интеллигенции. Существует ряд экранизаций его рассказов и пьес, фильмов, снятых по его сценариям, из которых он часто просил убрать свое имя, так как окончательный результат его не устраивал⁴. Из экранизиро-

⁴ Сценарий фильма «Стена» 1967 г., поставленный французским режиссером С. Рулле по одноименной новелле, который стал единственным фильмом, публично одобренным самим философом, фильм Витторио де Сика 1962 г. «Затворники Альтоны», снятый по одноименной пьесе, фильм «Салемские ведьмы» 1957 г. французского режиссера Р. Руло, сценарий и диалоги к которому по пьесе А. Миллера написал Ж.-П. Сартр, фильм «За закрытыми дверями» 1954 г. Ж. Одри, франко-мексиканский фильм «Горделивые» 1953 г. И. Аллегре, созданный по сценарию Ж.-П. Сартра «Тифус», идея которого была вдохновлена рассказом об эпидемии, которая произошла в Марокко незадолго до того, как писатель приезжал туда на каникулы с С. де Бовуар в 1938 г. По поводу фестивалей Сартр высказывал в це-

ванных и наиболее известных сценариев Сартра нужно назвать «Последний шанс» (“Les jeux sont faits”) 1947 г., поставленный режиссером Ж. Деланнуа. Другой не менее известный и доступный для ознакомления на русском языке сценарий Сартра — «Фрейд. Скрытое желание» (1962), поставленный американским режиссером Дж. Хьюстоном. В 1958 г. Хьюстон, загоревшись идеей съемок фильма о З. Фрейде, просит Сартра написать сценарий. Через год Сартр посылает Хьюстону около 800 страниц текста, на основе которого с привлечением других сценаристов появился адаптированный окончательный сценарий картины. Впоследствии Сартр был недоволен фильмом и считал, что он не имеет ничего общего с его сценарием, который просто «не мог быть поставлен потому, что в таком случае фильм длился бы семь или восемь часов».

Таким образом, мы видим, как Сартр пытался не только теоретически осмыслить феномен кино и вынести оценочные суждения, но и подходил к этому вопросу изнутри кинематографической практики, транслируя свои идеи в киносценарии, как он делал это в литературе. Участие в общественном дискурсе, критикующем художественное высказывание Тарковского на тему войны, показывает принципиальную позицию Сартра как активного участника общественной полемики, а сам текст письма иллюстрирует тонкое философское чутье мыслителя.

Возможна ли теория кино, основанная на философии и интуиции Ж.-П. Сартра? Следует заметить, что Сартр, впоследствии занявшийся разработкой другой философской проблематики, не создал и не пытался создать никакой теории кино. Сюда же следует добавить тот факт, что окончательное детерминированное определение и закрытая система понятий несколько обедняют саму возможность живого артикулирования философской мысли о кино в экзистенциальном ключе, поскольку любое определение и понимание должно быть незаконченным и находиться в становлении и развитии на пути к обретению собственной сущности. Однако философская теория кино при подпитке экзистенциальных установок вполне возможна, если она будет подкреплена размышлениями на данную тему. П. Фотье в своей статье пишет о том, что кино, по мысли Ж.-П. Сартра, в конечном итоге показывает человеку свободу, загнанную в свою собственную ловушку: «...производя

лом негативное мнение, считая, что за любой наградой стоят потребители, которыми они манипулируют. В более ранние годы, в 1943–1947 гг., Сартр написал несколько сценариев для крупнейшей киностудии Франции «*Pathe*», среди них: «Тифус», «Ложные носы» и сценарий, от которого сохранилось лишь название — «Конец света».

восхитительные и вневременные образы, позволяя переносить непеносимое», оно показывает человеку его приговоренность к смерти» [P. Fautrier, 2006].

Французский феноменолог М. Мерло-Понти писал, что философ, мыслящий современность, и кино, которое само по себе является «поэмой современности» (Ж.-П. Сартр), имеют общий способ бытия, похожий взгляд на мир, который заключается в «смещении сознания с миром, его ангажированности в теле, его сосуществования с другими» [М. Мерло-Понти, 1948]. Современная философия, в отличие от классической, по мнению философа, занимается не анализом разума и понятий, не разделением сознания на свое и чужое, а изучением сознания, которое брошено в мир под пристальный взгляд Других, как человек, по Сартру, брошен в свободу, и в этом пристальном взгляде Других на себя и себя на Других пытается узнать свою природу. Происходит смещение с классической установки объяснения связи субъекта с миром на описание этого парадоксального смещения субъекта и мира, субъекта и Другого. В этом смысле кино занимается подобным анализом-описанием.

Анализ-описание того, как сознание становится самой реальностью, преодолевая дистанцированность субъекта и объекта, мы находим и в размышлениях Сартра. Во-первых, когда он сравнивает сознание с кино, он фактически делает тождественными взгляд субъекта и разглядываемый объект экрана, т.е. описывает трансгрессию субъекта в мир визуального. Во-вторых, когда он говорит о спонтанности, протяженности и той легкости, которую придает кино сознанию при просмотре. В-третьих, когда, говоря о трагедии Ивана из фильма Тарковского, он описывает его сознание как умершее, которое существует лишь ненавистью и злобой к миру, т.е. сознание, которое фактически стало самим миром, реальностью, полной ненависти и зла. Это слияние с видимым и наблюдаемым не говорит, однако, о полном устранении самой экзистенции смотрящего. Смотрящий продолжает существовать, находясь в полной свободе своей жизни и полной свободе образов реальности, совершая выбор и, наконец, мысля себя и реальность. Подобное смещение сознания на видимое и образное приводит в конечном итоге к еще большему осознанию собственной хрупкости, конечности и быстротечности своего видения, созерцания и мышления. Исходя из самой интуиции экзистенциальной философии, можно заключить, что тождественность кино и реальности, сознания и мира образов кинополотна может привести не к созданию строгой «прямоугольной» теории, но к бесконечным зарисовкам анализирующего реальность сознания и сливающегося с объектами

взгляда субъекта, что больше соответствует самому движению современной философской практики, связанной с мыслью о кино и, по выражению Ж. Делёза, с помощью кино. Что касается вопроса о возможности философии кино как философской дисциплины, то на него ответил Делёз двухтомной книгой «Кино» и многие другие философы своими произведениями, А. Бергсон в работе «Творческая эволюция» заложил основания для последующей рефлексии, а Ж.-П. Сартр своими ранними сочинениями выразил возрастающий интерес философской мысли к кино.

Приходя к заключению о соединении реальности и визуального, субъекта и мира в попытке описания взаимоотношений человека и внешнего мира и намереваясь разрешить и проанализировать данное положение дел, мы невольно приходим к феноменологической установке, от которой отталкивался Сартр в работах «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения» и «Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии».

С точки зрения феноменологии, кино — это некий образ или синтез образов, которые относятся к объектам изображения и в то же время являются интенциональными объектами, на которые направлено сознание зрителя. Таким образом, зритель воспринимает образ образа, или образ фильма в целом и образ каждого отдельного героя и предмета. Созданные образы в кино не являются существующими в данный момент, но воспринимаются или, лучше сказать, осознаются как воображаемые образы режиссера, которые соответственно действуют на сознание и воображение зрителя. Тем не менее они, возможно, соотносятся с существующими, но отсутствующими для восприятия в данный момент объектами. По этой причине вполне логично говорить об их воображаемой природе и пытаться анализировать работу воображения и сознания в ее отношении к фильму.

Сознание зрителя, совершая феноменологическую редукцию, занимается квазинаблюдением самого себя с помощью образов кино. Выход сознания за пределы реального, который может осуществляться с помощью воображения, полагания небытия, отрицания налично-данного, а также действия и спонтанности, характеризует сознание не как детерминированное миром, но как свободное. Происходит интроспективное наблюдение себя как сознания, выходящего за пределы реального, «чтобы тем самым создать мир» [Ж.-П. Сартр, 2002б, с. 304]. В статье о Сартре в книге «Философы Франции» А.А. Костикова пишет о том, что для Сартра воображение играет важнейшую роль в функционировании сознания, проявляя его неантизирующие онтологические свойства: «Воображение

важнее восприятия: тогда как восприятие, реализуя конституирующие функции сознания, дает объект в постоянном обновлении, в воображении он предстает как отсутствующий или нереальный; здесь работает особая – “уничжительная”, или “неантизирующая” (от *le néant* – ничто), сила, которая может реализоваться только свободным сознанием» [А.А. Костикова, 2008, с. 269–270].

Кино, обладая возможностями творить воображаемое и ирреальное, что роднит его с сознанием, которому воображение позволяет выходить за границы реальности и утверждать спонтанность и свободу, становится для человека той центростремительной силой, которая уводит его разум к рассуждению о том, что он «есть только чистое ничто, только взгляд, устремленный на неподатливую, вечную, бесконечно весомую истину» [Ж.-П. Сартр, 1996, № 8, с. 1–31]. Таким образом, человек в процессе просмотра фильма трансформируется во взгляд, который, освободившись от собственной телесности и «сущностности», пытается уловить тень истины, которая может промелькнуть среди других теней и образов на экране. Ж.-П. Сартр, создавая свои самые ранние работы о кино, откликаясь на его защиту, как и вставая на защиту фильма А. Тарковского, понимал значимость размышления о феномене кино и его влиянии на сознание и мысль человека, поэтому и его первая значительная философская работа, которая стала пропедевтикой к его основному труду «Бытие и ничто», позже была посвящена феноменологической психологии воображения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Астриук А.* Рождение нового авангарда: Камера-перо. 2013 // Cineticle // URL: <http://www.cineticle.com/behind/768-la-camera-stylo.html>
- Деллюк Л.* Фотогения кино. М., 1924.
- Костикова А.А.* Философы Франции: Словарь. М., 2008.
- Мерло-Понти М.* Кино и новая психология. 1948 // URL: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml>
- Мусинак Л.* Рождение кино. М., 1981.
- Письмо Жана-Поля Сартра редактору газеты «Унита» Марио Аликате // Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2008. С. 450–456.
- Сартр Ж.-П.* Слова. Тошнота: Избр. произв. М., 1994.
- Сартр Ж.-П.* Картезианская свобода // Логос. 1996. № 8. С. 17–31.
- Сартр Ж.-П.* Дневники странной войны. Сентябрь 1939 – март 1940. СПб., 2002а.
- Сартр Ж.-П.* Воображаемое: Феноменологическая психология воображения. СПб., 2002б.

Chateau D. Sartre et le cinéma. Biarritz, 2005.

Danto A. Images mouvantes (Moving Pictures, 1979), trad.fr. in Cinéma-thèque, № 13, 1998.

Dictionnaire Sartre. Sous la direction de François Noudelman et Gilles Philippe. 2004.

Sartre J.P. L'art cinématographique / Contat M., Rybalka M. Ecrits de Sartre. P., 1970. P. 546–552.

Sartre J.-P. Apologie pour le cinéma: Défense et illustration d'un Art international // Contat M., Rybalka M. Ecrits de jeunesse. P., 1990. P. 385–404.

Fautrier P. Le cinéma de Sartre// Fabula. Decembre. 2006 // URL: <http://www.fabula.org/lht/2/fautrier.html#tocto1n2>