Для цитирования: Дядык Н. Г., Конфедерат О. В. Концептуальный фильм как форма философствования (экзистенциальная проблематика фильмов В. Вендерса) // Социум и власть. 2019. № 3 (77). С. 95—106.

УДК 140.8

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ КАК ФОРМА ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ (ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ФИЛЬМОВ В. ВЕНДЕРСА)

Дядык Наталья Геннадьевна,
Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
кандидат философских наук,
старший преподаватель,
Российская Федерация,
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, д. 69.
E-mail: djadykng@cspu.ru

Конфедерат Ольга Владимировна,
Челябинский государственный университет,
доцент кафедры всеобщей истории,
кандидат культурологии,
Российская Федерация, 454001,
г. Челябинск, ул. Братьев Кашириных, д. 129.
E-mail: olga.confederat@yandex.ru.

Аннотация

Введение. Философствование имеет разные виды и формы. Наряду с рационально-научным стилем философского мышления существует также художественно-эстетический стиль философствования, берущий свое начало от философии Ф. Ницше, С. Кьеркегора, экзистенциалистов и особенно характерный для постмодернисткого философского дискурса. Философские идеи могут открываться не только философами-профессионалами, но также содержаться в произведениях искусства. Современная философия все больше тяготеет к дискурсу художественному, когда окольными путями философствования становятся литература, кинематограф, искусство. Искусство в целом и концептуальное кино в частности оказываются одним из художественных способов философствования, требующим философской рефлексии. Изучение концептуального фильма как формы философствования помогает прояснить сходство и различие между философией и искусством, оно имеет и педагогической значение, поскольку позволяет продемонстрировать учащейся аудитории, что философия является делом не только профессиональных мыслителей, но каждого мыслящего человека. Философские проблемы, облаченные в визуальные образы, становятся более доступными для осмысления современному человеку.
Цель. Провести философский анализ концептуального фильма как формы философствования на материале фильмов немецкого кинорежиссера В. Вендерса.
Методы. Общенаучные методы**:** анализ и синтез, индукция, дедукция, абстрагирование. При анализе концептуальных фильмов В. Вендерса мы использовали герменевтический и феноменологический методы, семиотический подход.
Научная новизна. Концептуальный фильм рассматривается не как киноведческий или культурологический феномен, как это принято традиционно, а как форма философствования автора-режиссера и реципиента, который его воспринимает. Концептуальный фильм является средством погружения реципиента в состояние философствования и актуализации его экзистенциального опыта.
Результаты. В ходе исследования был проведен философско-семиотический анализ фильмов В.Вендерса по следующим уровням смысла: событийный, культурно-исторический, мировоззренческий и философский.
Выводы. Концептуальное кино является художественной формой философского вопрошания, погружающего реципиента в состояние философской рефлексии. В силу своей смысловой неопределенности концептуальный фильм требует осмысления, а все, что требует осмысления, дает возможность мыслить и философствовать. Онтологическая неопределенность является одним из главных условий философствования в концептуальном кинематографе. Концептуальные фильмы В. Вендерса посвящены философскому анализу проблем идентичности, истины, феномена и явления, проблемы заброшенности и одиночества человека, бессмысленности и неопределенности человеческого существования, проблемы любви и свободы, проблемы альгодицеи, поэтому можно судить о творчестве В. Вендерса как о визуальном философствовании, а самого его определять как режиссера-экзистенциалиста.

Ключевые понятия:
концептуальный фильм,
экзистенциализм,
концепт,
экзистенциальная альгодицея,
идентичность.

Введение

Искусство в целом и кино в частности являются сходными с философской практикой постановки философских проблем, ориентированных на предельные состояния мышления в форме вопрошания, особенно это характерно для концептуального кино. Под концептуальным кино мы понимаем направление кинематографа, для которого целью искусства является передача идеи режиссера или концепта, имеющих философский характер. Концептуальное кино также часто называют интеллектуальным, авторским, артхаусным, поскольку оно обращается прежде всего не к эмоциональному восприятию, а к интеллектуальному осмыслению увиденного. Таковы фильмы А. Тарковского, М. Антониони, Я. Одзу, Д. Джармуша, В. Вендерса, Г. Ван Сента, Л. фон Триера, А.Сокурова и многих других философствующих режиссеров. В концептуальном кинематографе предметом наблюдения является духовная реальность персонажей, их ментальные состояния, что превращает его в способ философствования. По мнению Ж.Делеза, зрелище физического мира сменяется в новом послевоенном кино зрелищем мира ментального [4, с. 293]. По Делезу, кино имеет смысл для философии, позволяя окольным путем прийти к созерцанию истины и Единого [4, с. 293]. Концептуальное кино, таким образом, является художественной формой философского вопрошания, погружающего реципиента в состояние философской рефлексии, изучению концептуального фильма как формы философствования посвящена данная статья.

Сутью философии является работа с особыми метафизическими объектами, которые не могут быть даны в рамках физического опыта, являются мыслительными конструктами (концептами), образуют платоновский «мир идей» или попперовский «третий мир». Средством репрезентации предмета философских исследований является особый символический язык. Таким образом, философия работает с символами, то есть такими видами знаков, которые характеризуются минимумом денотативности и максимумом смысла. Философ, рассуждая на самом абстрактном уровне, мыслит о том, для чего трудно найти соответствующий знак в естественном предметном языке, поэтому он вынужден создавать собственный язык, фундамент которого составляют философские категории и концепты. Сутью философии, по мысли Делеза и Гваттари, выступает расчленение образов вещей и явлений, до этого трактовавшихся концептуально целостными. С точки зрения названных авторов, главное в философском творчестве — это нахождение понятийных средств, адекватно выражающих силовое многообразие и подвижность жизни [5, с. 87]. В этом смысле философия предстает как познание мира при помощи ментальных концептов, как искусство формировать, изобретать, изготавливать концепты.

Искусство в целом и кино в частности — это также способ познания мира при помощи образов или концептов. Кино как способ познания мира оперирует кинематографическими образами, которые представляют собой сложные смысловые конструкции, подобные философскому концепту или афоризму, заключающему в себе эксплицитный и имплицитный смыслы, о чем мы писали ранее [6]. Концептуальное кино подобно афоризму, который расширяет простор мысли, оно заставляет нас мыслить, открывая нам иное. Афоризм как знак открывает пространство смысла, лежащее за пределами буквального понимания. Его означаемое принадлежит к порядку познаваемого, а познание в свою очередь «подчиняется закону поступательного движения, перехода с уровня на уровень, когда уровни надстраиваются друг над другом» [6, с. 75]. Смысл концептуального фильма, как и афоризма, быть понят только в результате интеллектуального усилия, в котором мы переходим от уровня буквального понимания к более глубоким уровням смысла: мировоззренческому и философскому. В силу своей смысловой многогранности концептуальный фильм, как и афоризм, требует осмысления, а все, что требует осмысления, дает возможность мыслить и философствовать. В концептуальном фильме, имеющем многоуровневую смысловую организацию, на визуальном пространстве означаемого создается сгущение смыслов, которые становятся доступны в результате самостоятельного размышления, актуализируя собственный экзистенциальный опыт интерпретатора. Смысл в концептуальном фильме балансирует на границе понимания и непонимания, что можно обозначить как онтологическую неопределенность, которая является условием, инициирующим акт философствования. Таким образом, кинематографическим образ это тоже своего рода афоризм или концепт, созданный средствами кинематографа и требующей философской рефлексии.

Концептуальный фильм как «окольный путь» философствования

Рефлексия, вызванная кинематографическим образом, погружает нас в состояние философской задумчивости, когда субъект отрешается от своего повседневного бытия и погружается в состояние, которое Хайдеггера называет «в-себе-самом-себя-нахождением» [15]. Если рассматривать экранный образ (фотографический, кинематографический, телевизионный, компьютерный) как инструмент и одновременно поле развертывания наличных и потенциальных, психофизических и метафизических свойств и качеств человека, то каждый элемент этого образа своим устройством сцепляется с определенным уровнем или областью нашего сознания и вовлекает их в заранее рассчитанное движение. Высокая степень жизнеподобия делает практически незаметным механизмы сцепления. Экран «втягивает» нас так же естественно, как реальность, но с большей силой, поскольку делает это преднамеренно, отбирая и компонуя наиболее аттрактивные способы вовлечения. Коммерческий фильм делает это интенсивнее, ориентируясь на определенное количество наиболее простых и безотказных перцептивных зон зрителя, на основные модусы его метафизики: страх и смех. Фильм концептуальный заинтересован в целенаправленном поиске и выборе более тонких и глубоких материй нашего существа, либо, напротив, в обнаружении тех наших свойств, которые изолируются и умалчиваются по правилам культуры только лишь потому, что нет метода их «очеловечивания». Искусство по мере сил разрабатывает такие методы. По мнению М. Мерло-Понти, спецификой кинообраза является его способность «быть воспринятым спонтанно, в перцептивной целостности с которым мы соприкасаемся всей поверхностью нашего существа» [13]. Однако концептуальный фильм не ограничивается феноменологической отзывчивостью, к каким бы метафизическим открытиям ни приводил этот путь. Особенностью кино, на наш взгляд, является то, что оно способно создать чистую экзистенциальную ситуацию «устремленности к...», «наблюдения за...», «прислушивания к...», «отношения к...» без какой бы то ни было мыслимой определенности этого отношения и устремления. «Человек с его преднамеренным вниманием и осмысленным взглядом может быть вынесен кинематографом за пределы диалогической ситуации: функцию наблюдения и отношения возьмет на себя аппарат, механически-оптическое приспособление. <...> Моделируя впервые возникновение отношения (миг, когда оживает до сих пор мертвый и безгласно-слепой механизм), кино тем самым позволяет нам пережить то, чего не хранит наше сознание — миг вступления в сознание, миг нашего возникновения на границе перехода из небытия в бытие, схваченный одновременно в этих двух состояниях», — пишет О. В. Конфедерат [9, с. 21].Таким образом, концептуальное кино оказывается еще одним «окольным путем» философии, каким была, с точки зрения А. Бадью, поэзия для философской мысли XIX века [1, с. 17]. Рассмотрим, как концептуальный фильм становится формой философствования на материале фильмов признанного мэтра концептуального и артхаусного кино, немецкого кинорежиссера-экзистенциалиста Вима Вендерса[1].

Онтологическая неопределенность как условие философствования в концептуальном кино. Концептуальный фильм как многоуровневая семиотическая система

При анализе фильмов В. Вендерса мы будем исходить из следующего теоретического положения: произведение искусства диалогично по своей сути, художественный текст, коим является и концептуальный фильм, обладает качествами послания, смысла, соотнесенного со знаками письма, которое может быть прочитано в ситуации готовности к диалогу зрителя и автора. Однако, встречаясь с произведением концептуального искусства, мы вместо ожидания того, что к нам обратятся на понятном нам языке, испытываем противоположное чувство «непонятности», онтологической неопределенности[2], которое становится одним из главных условий философствования

[1] Вим Вендерс — немецкий режиссер, родившийся в 1945 году и продолжающий снимать по сегодняшний день. Его культовыми фильмами стала дилогия «Небо над Берлином» (1987) и «Так далеко, так близко» (1993). По своему смысловому содержанию фильмы Вендерса имеют философский характер.

[2] Об онтологической неопределенности подробнее можно прочитать в главе «Нерефлексивность — переходность — неопределенность. Антропологический и эстетический аспект неопределенности в философии XX века» книги Конфедерат О. В. Прозрачный кадр. Концептуальный фильм как опыт нерефлективной антропологии. Челябинск : Энциклопедия, 2009. С. 23—108.

в концептуальном кино, ибо зачем вопрошать, если и так все понятно. Под онтологической неопределенностью мы понимаем состояние философского вопрошания, характерное для антропологии Хайдеггера. Неопределенность у Хайдеггера есть элемент вопросительной ситуации. Вопрос задается о бытии, но задается он таким образом, что становится вопросом о человеке, обращенным человеком своему собственному бытийствующему существу [15, с. 398]. Концептуальный фильм, по нашему мнению, — это визуальный способ всматривания в бытие, форма философского вопрошания о бытии.

Онтологическая неопределенность может быть драматургически разработанной ситуацией персонажа. Но и сам фильм, его материя и устройство могут моделировать вопросительную неопределенность, которая становится в таком случае ситуацией зрителя, его философской проблемой, его вовлеченностью в акт «в-себе-самом-себя-нахождения». Фильмы В. Вендерса интересны своей драматической двойственностью. Они повествуют об актах философского вопрошания, совершаемых персонажем: фотографом («Алиса в городах»), кинорежиссером («Положение вещей»), бродягой («Париж, Техас»), писателем («Хэммет), ангелом («Небо над Берлином»), — и одновременно сами становятся таким актом для режиссера и зрителя.

Особенностью искусства в целом и кинематографа в частности является многозначность. Истинное произведение искусства всегда многозначно. По Ю. М. Лотману, художественный текст «предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [12, с. 159]. Исходя из этого, концептуальный фильм как семиотический текст — это многоуровневое смысловое образование, одним из глубинных уровней смысла в нем является философский уровень, интерпретация которого возникает в ходе философской рефлексии. А. Кудрявцев предлагает использовать методику трехуровнего анализа для интерпретации художественного текста, заключающуюся в выделении событийного, социального и философского уровней смысла в тексте [10]. Мы предлагаем расширить данную методику также мировоззренческим уровнем смысла, поскольку произведение искусства — это всегда отражение мировоззрения творца, нельзя творить в отрыве от мировоззрения и вопреки ему, предлагаем также заменить формулировку социальный уровень смысла на культурно-исторический, которая кажется нам более корректной. Итак, для того чтобы понять, почему концептуальный фильм является формой философствования, проведем философско-семиотический анализ фильмов В. Вендерса по следующим уровням смысла: событийный, культурно-исторический, мировоззренческий и философский[1].

Проблема идентичности в фильмах В. Вендерса

Героями Вендерса часто являются путешественники и странники, которые колесят по дорогам в поисках какой-то недосягаемой для них цели, пытаясь обрести самих себя и смысл своего существования. Одним из ранних фильмов В. Вендерса является фильм «Алиса в городах» (1973). Событийный уровень фильма состоит в том, что журналист Филипп Винтер получил задание от газеты — написать статью об американской природе. С этой целью он отправляется путешествовать по Америке, захватив свой «Полароид», чтобы делать идиллические карточки размеренных урбанистических пейзажей. Однако, герой никак не может закончить задание, очевидно, что он переживает какой-то внутренний кризис, связанный с утратой чувства самости. На время он забывает журналистику в заботах о случайной маленькой спутнице девочке Алисе, которую надо из Америки доставить к бабушке в Германию. Герой не просто путешествует по Европе с маленькой девочкой Алисой, имя которой тоже неслучайно и отсылает нас к другой Алисе — героине сказки Л. Кэррола «Алиса в стране чудес», тоже совершающей необычное путешествие, не лишенное философского смысла. Он не столько совершает реальное физическое путешествие, сколько путешествие духовное, к своему внутреннему «я», путешествие в поисках идентичности.

Итак, второй уровень смысла В. Вендерса — культурно-исторический– это западная Европа 1980-х гг. Видно, что уклад американской жизни раздражает немца, телевидение и радио раздражают засильем назойли-

[1] Заранее оговорим, что в некоторых фильмах философский и мировоззренческий уровни смысла будут совпадать, поэтому мы будем использовать формулировку философско-мировоззренческий уровень смысла.

вой рекламы. Скудные виды, автозаправки и придорожные кафе, которые демонстрирует Вендерс из окна автомобиля вместо привычных красивостей, − очень рифмуются с состоянием журналиста Филиппа Винтера и девочки Алисы. Каждый из них переживает чувство экзистенциальной заброшенности и одиночества, которые вдруг синхронизируются совершенно иррациональным способом. Взрослый мужчина переживает свою «заброшенность», потому что он одинок и не понят, потому что находится в поиске смысла своей жизни. Этим философским чувством объясняется стремление Филиппа Винтера «завершить» себя в акте идентификации посредством постоянного фотографирования того, что он видит, в его стремлении к сообществу с миром как собранием всевозможных ответов на вопрос «что есть я?». Девочка Алиса ощущает свою «заброшенность», потому что ее бросила мать в незнакомой стране с незнакомым человеком.

Исходя из идеи о диалогичности художественного текста М. Бахтина, можно заключить, что если зритель входит в резонанс с внутренним состоянием героев фильма, то он может интерпретировать и смысл концептуального фильма, погрузившись в состояние философствования. А если зритель не попадает в состояние героев фильма, сначала очень далеких, а затем сближающихся и снова расходящихся, то кино может показаться просто бессвязным и скучным. Так что вопрос интерпретации концептуального фильма зависит от внутреннего состояния зрителя, которое проявляется на экране так же, как кинообразы проявляют свое «послание» в сознании воспринимающего. Здесь уместно вспомнить М. Бахтина, для которого текст есть «ноэма», смысл которой возникает во встрече двух интенций субъекта-автора и субъекта-интерпретатора: «Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [2, с. 477].

С точки зрения мировоззренческого уровня смысла, главный герой отражает некоторые особенности самого Вендерса, — его нелюбовь к написанию сценария, деструкцию сюжета и при этом постоянное желание снимать. Филипп Винтер снимает не потому, что невротик, дело в другом: эти полароидные фотокарточки удостоверяют, что он вообще где-то есть, они являются свидетельством того, что он действительно живой. Здесь возникает экзистенциальная проблема поиска идентичности, характерная для фильмов Вендерса. Филипп Винтер фотографирует, как дышит. Моментальный снимок — продолжение его взгляда, что-то такое специальное, единственное, на что он способен. Так снимок, где Филипп Винтер и Алиса вместе снимаются, кривляясь в фотобудке, остается с ними как свидетельство их душевной близости в общем кризисе экзистенциальной заброшенности.

От мировоззренческого уровня смысла мы переходим к уровню философскому. Алиса — это тот самый внутренний ребенок Филиппа Винтера и зрителя, который есть в каждом из нас. Научиться видеть мир таким, каков он есть, пережить мгновение чистой бытийности как истины, увидеть в окружающем нечто подлинное, не задетое, не искаженное интерпретациями — вот цель главного героя и режиссера, которую, надо сказать, он прорабатывает из фильма в фильм. Такой чистый взгляд на мир, с точки зрения В. Вендерса, присущ ребенку. Постепенно Филипп Винтер научается у Алисы чистому детскому взгляду и в финале вместе с нею беспечно созерцает просторы сельского ландшафта, высунувшись из окна скорого поезда.

На философском уровне в фильме, исходя из вышесказанного, поднимается проблема познаваемости мира, соответствия того, что мы видим или отображаем, реальному миру, проблема феномена, видимости и явления. Видим ли мы мир таким, каков он есть на самом деле (феномен), или эта всего лишь наша проекция, как в случае с фотоаппаратом (явление и видимость). Здесь возникает аллюзия из мифа Платона о пещере, где реальность — всего лишь тени на стене пещеры, а зрители находятся в оковах своей телесно-перцептивной способности. Лишь философу, ребенку и творцу дано освободиться от оков и увидеть мир в его подлинном виде, в его феноменальном «себя-в-себе-самом-показывании», как сказал бы Хайдеггер [15]. Фильма Вендерса «Алиса в городах» провоцирует зрителя поставить перед собой те же экзистенциальные вопросы, что стоят перед его героем: как я воспринимаю окружающую действительность, отличается ли мое восприятие жизни чистотой и новизной мироощущения ребенка, что я могу сделать для того, чтобы это было так, кто такой вообще я и для чего я живу.

Истинно знать и истинно быть для Вендерса являются взаимодополняющими состояниями, определяющими идентичность субъекта. Уместно было бы здесь обратиться к П. Рикеру, выделяющему два уровня идентичности: 1) «идентичность» — тождественность (idem) и 2) самость (ipse) [14].

Несмотря на то что тождественность вроде бы легко передается кинематографическими и фотографическими изображениями, самость все время ускользает, погоня за ней становится лейтмотивом творчества Вендерса и его стимулом[1]. Творческое кредо В. Вендерса звучит следующим образом: «я хотел бы снимать фильмы, как будто открываешь глаза и просто смотришь на мир, не стараясь ничего доказать» (из саундтрека к фильму В. Вендерса «Токио-Га»). Жизненный мир, несмотря на все попытки режиссера передать его при помощи технических средств, все время ускользает от него. Здесь можно провести параллель с творчеством бельгийского художника-сюрреалиста Р. Магритта, который считал, что никакая виртуозность кисти и точность наблюдения не способны отобразить на полотне реальный физический объект. Целью Вендерса, как и Магритта, является визуализация незримого, каждый из них при помощи своего арсенала средств пытается сделать мысли видимыми, и в этом отношении концептуальный фильм становится формой философствования.

Концептуальный фильм как способ всматривания в бытие

Поиск идентичности и другие экзистенциальные проблемы находят дальнейшее развитие в фильме В. Вендерса «Положение вещей» (1982).На событийном уровне речь идет о фильме в фильме: съемочная группа прерывает съемки фильма «Выжившие» из-за пропажи продюсера и прекращения финансирования картины. Режиссер фильма Фридрих Мунро стоически терпит вынужденное бездействие, а в финале отправляется в Голливуд на поиски продюсера, где погибает от пули киллера. На культурно-историческом уровне фильм отражает будни съемочной группы, оказавшейся в ситуации вынужденного бездействия и тяготившейся им, в состоянии неопределенности. Вендерсу как философствующему режиссеру важно показать экзистенциальное состояние персонажей. Для персонажей фильма внезапная утрата смысла и связи событий тягостна, просто мучительна. Прозрачные ненужные ленты фотопленок колышет сквозняк, полароидные снимки опадают, как листья, пустые бездейственные сцены и пустые диалоги сцепляются случайным образом. Все это напоминают театр абсурда, а именно пьесу ирландского драматурга С. Беккета «В ожидании Годо», герои которого, как и герои «Положения вещей», словно завязли во времени, ожидая некого Годо (Гордон у Вендерса), встреча с которым должна внести смысл в их существование. «Все сказки — о смерти», — безнадежное и стоическое резюме Фридриха Мунро. Однако, даже падая как подкошенный, от пули убийцы, он не выпускает из рук работающую кинокамеру. «В неумолимое мгновение, когда человек оборачивается и бросает взгляд на прожитую жизнь, Сизиф, вернувшись к камню, созерцает бессвязную последовательность действий, ставшую его судьбой», — пишет А. Камю о бессмысленности человеческого существования [7, с. 92]. Абсурд понятен вендеровским персонажам, также переживающим, подобно Сизифу, ощущение западни и бессмысленности своих действий. Но, как и Сизифу, им присуща твердость, готовность стоически принять и претерпеть абсурд жизни. «Я вижу этого человека, спускающегося тяжелым, но ровным шагом, к страданиям, которым нет конца. В это время вместе с дыханием к нему возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствия. И в каждое мгновение, спускаясь с вершины в логово богов, он выше своей судьбы. Он тверже своего камня» [7, с. 91], — пишет Камю о Сизифе, оценивая его как положительного героя.

В какой-то момент состояние раздражения и даже истерики, возникшее в съемочной группе, внезапно выпавшей из логики кинопроизводства, передается и зрителю, тоже с трудом выдерживающему затяжную паузу. Однако Вендерс намеренно вводит зрителя в состояние неопределенности и напряженного ожидания. Он делает это, чтобы показать абсурдность социальной жизни, мелочность ее финансовых и производственных проблем в сравнении со стихией — океаном, на берегу которого разворачивается действие фильма. Вендерс делает это и для того, чтобы дать нам опыт переживания, претерпевания неопределенности как экзистенциальной ценности. Ожидание, по Хайдеггеру, — это напряжение удержания себя в просвете бытия [15]. Ожидание в фильме Вендерса демонстрирует экзистенциальную концепцию времени Хайдеггера. Время в «Положение вещей» как будто растягивается, соответствуя состоянию напряженного и неопределенного ожидания, в котором находятся персонажи. Переживание времени глубоко субъективно. Находясь в состоянии

[1] Подробнее с проблемой идентичности в фильмах В. Вендерса можно ознакомиться в книге: Конфедерат О. В. Прозрачный кадр. Концептуальный фильм как опыт нерефлективной антропологии. Челябинск : Энциклопедия, 2009. С. 182—193.

ожидания, как следует из концепции Хайдеггера, мы наиболее интенсивно переживаем свое бытие, впадаем в «открытость», в то состояние сознания, которое в восточной философии достигается благодаря сложным ментальным практикам [15]. Если в обыденной жизни для того чтобы «впасть в открытость» нам нужно пережить особые экзистенциальные состояния (переживание смерти, вины), то концептуальный фильм создает систему приспособлений, позволяющих любому мыслящему человеку с той или иной мерой успеха преднамеренно «впасть в открытость». Указывающая способность кинематографа позволяет впасть в само по себе время-бытие, или настоящее, которое является в экзистенциальной концепции времени Хайдеггера категорией истинного.

На философско-мировоззренческом уровне смысла фильм представляет собой выражение творческого кредо Вендерса, его убежденности в том, как надо снимать кино, его философии искусства. Согласно Вендерсу, кино должно быть способом всматривания в бытие, способом вопрошания о бытии. Моменты, когда мы наиболее готовы к тому, чтобы вопрошать о бытии — это экзистенциальные моменты, связанные с переживанием любви, смерти, мучительного ожидания и неопределенности. В этом отношении важен заключительный диалог Фридриха Мунро со своим продюсером, когда он говорит: «Всякий раз, когда я снимаю сказку, из фильма уходит жизнь». Так в фильме еще раз поднимается философская проблема истины и видимости. «Жизнь цветная, но в черно-белых тонах она реалистичнее», — говорит один из персонажей фильма, объясняя, почему в эпоху цветного кино Фридрих Мунро и сам Вендерс снимают черно-белые фильмы, намеренно игнорирующие коммерческий успех. Кинематографический взгляд, по Вендерсу, следует понимать как внимание к миру и его истине. Таким образом, на философском уровне фильм «Положение вещей» представляет собой философское размышление над двумя проблемами: проблемой экзистенциальной неопределенности как модуса человеческого существования и проблемой идентичности.

В документальном фильме Вендерса «Токио-Га» (1985), который является своеобразным рубежом между «старым» и «новым» Вендерсом и отражает творческий кризис самого кинорежиссера, поводом для философствования становится путешествие автора в современный Токио в поисках примет того города и той Японии, которую он помнит по фильмам японского режиссера Ясудзиро Одзу, обладавшего удивительным свойством запечатлевать мир таким, каков он есть на самом деле. Вендерса восхищает способность японского режиссера приводить зрителя к являющему себя онтологическому истоку. Это художественный идеал, к которому стремится и сам Вендерс. Он очарован умением японского режиссера видеть мир в его самости, бросать на мир чистый непредвзятый взгляд, предшествующий мысли о мире. При таком порядке кинематографической работы возможно приближение к истине. В «Токио-Га» Вендерс дает образ современного Токио, совсем непохожего на город из фильмов Одзу 1950-х гг. Однако тревожит Вендерса не разница между Токио времен Одзу и Токио 1985 г. «Уникальность фильмов Одзу, особенно поздних, состоит в том, что все в них — истина, от первого до последнего кадра. Его фильмы — сама жизнь», — говорит Вендерс за кадром «Токио-Га». Почти весь образный ряд современного Токио построен на обратном — на симуляции, на искусственности кино, спорта, игры, достопримечательностей, развлечений, танца и еды. Несоответствие между истиной в фильмах Одзу и утратой национальной самобытности в современном Токио погружает реципиента в состояние философской рефлексии, в результате которой раскрывается философско-мировоззренческий уровень смысла данного фильма.

Для европейца, сделавшего методом познания логику и аналитику, дедукцию и аналогию простота взгляда Я. Одзу невозможна. Способность мыслить у режиссера-Вендерса предшествует его способности смотреть. Он передает сущность города в виде ощущений, настроений, шумового пространства, скорости течения времени, каких-то случайных деталей, попадающих в кадр, но простота и истина вещей то и дело ускользают от камеры, подменяясь символами, знаками, предубеждениями. Таким образом, социофилософский аспект фильма, связанный с культурными мутациями 1980—1990-х гг., дополняется и укрепляется в философско-эпистемологическом плане сомнением режиссера в действенности европейской рационально-логической, оптико-вербальной модели познания. О какой утрате печалится Вендерс в «Токио-Га»? Об утрате старого Токио? Или об утрате чистого прямого видения мира, составлявшего суть эпистемологического и художественного метода Одзу?

Путешествие в Токио по следам японского режиссера заставило Вендерса, так много

и убедительно писавшего и говорившего о «реальности», признать, что это «самое пустое и бессмысленное понятие, когда речь заходит о кинематографе». По мысли Вендерса, подлинное искусство должно запечатлевать мир таким, каков он есть на самом деле, подлинный творец — это философ, видящий мир в его идентичности и умеющий передать это в своих произведениях, обладающий чистотой и прозрачностью взгляда. Истина утверждается в момент здесь и сейчас как событие восприятия, событие присутствия, открывающее непосредственность бытия-в-мире. Истинного Токио уже нельзя уловить на кинопленку, потому что современная цивилизация лишена аутентичных объектов, не перегруженных и не искаженных ассоциациями и интерпретациями. Таким образом, на философском уровне в фильме «Токио-Га» вновь поднимается философская проблема истины, идентичности и самости, характерная для творчества В.Вендерса и характеризующая его как режиссера-экзистенциалиста.

Проблема смысла жизни и «заброшенности» в фильмах В. Вендерса

Проблема идентичности наряду с другими экзистенциальными проблемами находит дальнейшее развитие в фильме «Небо над Берлином» (1987), вышедшим в прокат незадолго до падения стены, разделявшей Германию, а с ней и весь мир, на две части. В преддверии разрушения Берлинской стены улицы двух разделенных Республик — Демократической и Федеративной — были наполнены оборванными судьбами страждущих немцев, которые живут ожиданием перемен, словно грядущего апокалипсиса, как никогда близко подошедшего к баррикадам обеих сторон. В этом пространстве бродят ангелы-хранители Даниель и Кассиэль, наблюдая и слушая мысли простых смертных, которые представлены в виде несвязного потока сознания. Ангелы обитают в своем измерении, где нет физических ощущений, ощущения времени, разнообразия цветов, что режиссер передает черно-белой съемкой. Мир ангелов — это сухой рациональный мир, в котором есть лишь бесконечность. Ангелы, читая мысли людей, мечтают о простых человеческих радостях: о чашке кофе, о том, чтобы «снять ботинки под столом и помахать ногами вот так», о том, чтоб радоваться и говорить «ой, ай, ух ты» вместо «аминь». Один из ангелов — ангел Даниэл — становится человеком, влюбившись в девушку-циркачку. И это его победа, потому что, согласно Вендерсу, быть человеком лучше, чем быть ангелом. Люди страдают, болеют, умирают, но они чувствуют и любят. Даниэль оставляет крылья ангела ради земной любви, наполненной красками и детской наивностью. Устами падшего ангела Даниэля произносится один из самых красивых монологов фильма «Когда ребенок был ребенком» об искренней любви ко всему человеческому.

На культурно-историческом уровне фильм «Небо над Берлином»— это рефлексия режиссера-немца по поводу утраченного чувства национальной идентичности, выражение ощущения эпохи и умонастроения послевоенного поколения, которое не получило от своих предков ничего, кроме развалин. Для Вендерса важны образы стариков и детей в этом фильме. Старики метафорически воплощают собой прошлое, былые времена, а дети— будущее и настоящее. Образ ребенка часто присутствует в фильмах Вендерса: девочка Алиса в «Алисе в городах», две девочки в «Положение вещей», девочку спасает ангел Кассиэль в «Так далеко, так близко». Режиссера вдохновляет детская наивность, чистота и полнота восприятия жизни, которой, по мысли Вендерса, должен обладать и творец. Ребенок как наивный философ, впервые открывая для себя мир, задает философские вопросы, как, например, что было до меня и кем я стану, когда меня не будет?

На философско-мировоззренческом уровне «Небо над Берлином» есть размышления режиссера о любви, чувстве национальной идентичности и творчестве. Любовь Вендерс понимает в экзистенциальном ключе как способ преодоления одиночества. Чувство национальной идентичности связано с проблемой свободы и грядущих перемен. Как следует из сюжета фильма, на земле много бывших ангелов, некоторые из них попали на землю из любви к искусству, из желания узнать, что значит быть человеком. Вендерс посвятил свой фильм трем великим «ангелам»-режиссерам: Я. Одзу, Ф. Трюффо и А. Тарковскому. Проблема творчества решается им через размышления над вопросом, кто такой творец. Творец Вендерса обладает наивностью ребенка, он умеет радоваться мелочам жизни. Как бывший ангел он также способен проникать в тайны мироздания и здесь вспоминается пушкинский «Пророк»: «И внял я неба содроганье, // И горний ангелов полет, // И гад морских подводный ход, // И дольней лозы прозябанье». Вендеровский творец, как и

пророк Пушкина, способен вслушиваться в голос бытия и слышать его, способен подняться над мирской рутиной, словно над черно-белым Берлином, и передавать явления в их аутентичном виде.

Фильм «Так далеко, так близко» (1993) продолжает размышления Вендерса о смысле человеческой жизни, начатые в «Небе над Берлином». Здесь снова два мира: мир людей и мир ангелов. «Как бы мне хотелось быть одним из них, узнать тайну их восприятия жизни, стать еще одним вестником света в это темное время», — произносит ангел Кассиэль, глядя на мир людей. Он становится человеком, спасая девочку, за которой наблюдал. Кассиэль оказался буквально заброшенным в этот мир без близких людей, дома, денег, работы— так Вендерс моделирует экзистенциальную ситуацию заброшенности. Кассиэль начинает буквально с чистого листа, намеренный помочь человечеству уменьшит груз грехов. Но самые благие намерения не спасают человека в отсутствии любви. Кассиэль гибнет и возвращается в свою ангельскую вечность, быть может, для того, чтобы однажды совершить вторую попытку.

Люди очень одиноки, «они верят только видимому, каждый создает мир из слуха и зрения, и это камера, из которой видна камера другого» (из саундтрека к фильму «Так далеко, так близко»). Время в мире людей течет удивительно быстро: день как взмах ресниц, неделя как поворот головы ангела. В данном фильме Вендерс понимает время исходя из бергоновской концепции «темпоральной организации сознания». А. Бергсон в «Творческой эволюции» пишет об организации сознания, при которой прошлое благодаря памяти непрерывно сплавляется с настоящим и в каждом элементе отражает целое. «Наша личность, строящаяся каждое мгновение из накопленного опыта, постоянно меняется. Изменяясь, она не дает возможности тому или иному состоянию когда-либо повториться в глубине, даже если оно на поверхности и тождественно самому себе. Вот почему наша длительность необратима. Мы не смогли бы вновь пережить ни одной ее частицы, ибо для этого, прежде всего, нужно было бы стереть воспоминания обо всем, что последовало затем», — пишет Бергсон [3, с. 151]. Вообще тема времени в фильмах Вендерса заслуживает того, чтобы стать отдельным объектом изучения[1].

Здесь скажем лишь, что хронотоп «Так далеко, так близко» служит иллюстрацией бергоновской концепции времени. Так, одна деталь — молочный зуб, найденный Кассиэлем в коробке с кинопленкой, отсылает зрителя в военное прошлое, где один из героев был водителем, глазами которого мы видим семью, бегущую из военного Берлина. У девочки из этой семьи и выпадает молочный зуб, который она прячет в коробку с кинопленкой. Дети из этой семьи — брат и сестра — в силу обстоятельств выросли порознь, и много лет спустя в послевоенном Берлине брат с помощью детектива ищет свою сестру Ханну. Так из одной незначительной детали оживает и разрастается минувшее время в сознании Конрада, водителя в прошлом, а ныне дряхлого старика. И границы между минувшим и настоящим, между временем человеческой судьбы и временем нации размываются.

На философском уровне смысла здесь также решается проблема идентичности, характерная для творчества Вендерса. Кассиэль проверяет свою предметную идентичности — зеркальные отражения «плоти», фундаментальные для европейской гносеологии и антропологии, и с этой целью оказывается в кабинки фотоавтомата: «Идентичность. Что же это такое? Об этом много говорят. <...> Фамилия, имя, дата рождения. Я должен все это иметь. Если у тебя здесь нет своего изображения, то ты никто. Только при наличии полагающейся картинки ты становишься кем-то» (из саундтрека к фильму «Так далеко, так близко»). Существенно важно, что для Вендерса не только социальные предикаты человека не могут быть инструментами его идентификации, но и фотографический оттиск — кинематографический в случае самого режиссера — еще не гарантия истины, если сам взгляд на человека и мир не является сущностно экзистенциальным актом — непреднамеренным и чистым.

В относительно позднем фильме «Все будет хорошо» (2015) Вендерс моделирует

[1] Особо хочется сказать о темпоральности фильмов Вендерса. Неподготовленному зрителю они могут показаться длинными, скучными, а порой и бессвязным, как «Небо над Берлином». Фильмы Вендерса («Алиса в городах», «Положение вещей», «Небо над Берлином») характеризуются чистой длительностью с отложенным моментом возникновения смысла. Время как бы специально растягивается режиссером, что в «Алисе в городах» передается описанием дороги, в «Положение вещей» — погружением зрителя в состояние напряженного ожидания, в котором оказываются персонажи фильма, в «Небе над Берлином» время растягивается за счет замедления действия посредством демонстрации мыслей простых смертных, которые читают ангелы. Усилие самосознания зритель может испытать лишь во время состояния неопределенности, в паузах, многоточиях и пробелах повествования.

экзистенциальную ситуацию вины и страдания. На сюжетном уровне это фильм о писателе Томасе Элдане, который становится причиной гибели ребенка и в течение последующих 12 лет переживает эту трагедию своей жизни. Герой, как это часто бывает у Вендерса, находится в творческом и личном кризисе. Вместе с ним в кризисной ситуации оказывается мать погибшего ребенка и его подросший брат, на глазах которого произошла авария. Ни один герой фильма не может ни простить, ни избыть испытанную в прошлом боль. Однако, боль, по В. Лехциеру, — это специфический модус бытия, переходящего в небытие [11]. Положительное значение боли, ее фундаментальную человекообразующую функцию на философском языке можно определить как экзистенциальную альгодицею. «Страдать означает быть от начала и до конца собой, находиться в состоянии неслиянности с миром, ибо страдание — генератор дистанций; и когда оно терзает нас, мы ни с чем не идентифицируем себя, даже с ним; а это значит, что сознавая собственное сознание, мы неустанно наблюдаем за собственным бодрствованием», — пишет В. Лехциер в работе «Боль и переходность: набросок экзистенциальной альгодицеи» [11, с. 556]. Герои Вендерса страдают и претерпевают свою боль, подобно древнегреческим стоикам. Страдание неизбежно в жизни каждого человека, и сентенция о том, что «все будет хорошо» на самом деле утешительная ложь, как полагает Вендерс. Раны не заживают, грехи не прощаются, жизнь — это боль. Разумеется, ситуация героя намеренно демонстративная, но она нужна Вендерсу для того, чтобы отчетливее прояснить свою мысль: наслаждение жизнью ненадежно, не потому что рискует прерваться кризисом, смертью, катастрофой. Оно лишает человека экзистенциальной мудрости, готовности вслушиваться в голос бытия, способности к непрерывному и трудному «себя-в-себе-самом-нахождению».

Подводя итог философско-семиотическому анализу фильмов В. Вендерса, мы можем заключить, что концептуальный фильм является одной из визуальных форм философствования. В случае Вендерса это экзистенциальное философствование о предельных человеческих ситуациях: вины, одиночества, ожидания, страдания, поисков идентичности. Концептуальные фильмы Вендерса стимулируют в зрителе интеллектуальную работу, поскольку нарративная, зрелищная и эмоциональная составляющая в них заметно ослаблена. Они требуют герменевтического анализа в каждом отдельном случае, поскольку творчество Вендерса — целостный единый текст, генезис которого восходит к философским концептам истины и бытия. В сюжетах фильмов они принимают форму поиска идентичности в плане онтологической проблематики и поисков идеальной эпистемологической модели. Философски тематизированные и философски устроенные фильмы Вендерса стимулируют функцию общения зрителя с самим собой, актуализируют эмоционально-экспрессивные, интеллектуальные и экзистенциальные стороны личности самого адресата, выступая в роли медиума, помогающего перестройке личности адресата, изменению ее структурной самоориентации, связывая его обыденное сознание с метакультурными конструкциями. Концептуальное кино, по нашему мнению, следует рассматривать как особый тип философствования, оперирующего оптическими образами в отличие от философии вербальной. Фильмы В. Вендерса — пример такого визуального философствования.

1. Бадью А. Манифест философии. СПб. : MACHINA, 2003. 182 с.

2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М. : Художественная литература, 1986. С. 473—500.

3. Бергсон А. Творческая эволюция. М. : Терра — Книжный клуб, 2001. 384 с.

4. Делез Ж. Кино. М. : Ad Marginem, 2004. 622 с.

5. Делез Г. Что такое философия? М. : Институт экспериментальной социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. 288 с.

6. Дядык Н. Г. Афоризм как способ философствования // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 3 (57). С. 4—7.

7. Камю А. Миф о Сизифе // А. Камю. Бунтующий человек. М. : Издательство политической литературы, 1990. 415 с.

8. Конфедерат О. В. Непонимание как онтологическая необходимость. Предельная интерпретация в условиях технического отражения реальности // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия. 2011. Т. 9, вып. 3. С. 26—29.

9. Конфедерат О. В. Прозрачный кадр. Концептуальный фильм как опыт нерефлективной антропологии. Челябинск : Энциклопедия, 2009. 312 с.

10. Кудрявцев Ю. Г. Трехуровневый анализ художественного творчества // Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. 1988. № 5. С. 34—45.

11. Лехциер В. Боль и переходность: набросок экзистенциальной альгодицеи // Мир философии — мир человека: приложение к журналу

«Философские науки». М. : Гуманитарий, 2007. С. 551—561.

12. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Ю. М. Лотман. История и типология русской культуры. СПб. : Искусство — СПб, 2002. С. 158—162.

13. Мерло-Понти М. Кино и новая психология. Париж : Nagel, 1948. С. 97—122. URL: http://slovoidelo.narod.ru/neomarxism/cinema.htm (дата обращения: 17.05.2019).

14. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М. : Academia-Центр : Медиум, 2008. 695 с.

15. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков : Фолио, 2003. 447 с.

16. Хоружий С. С. Конституция личности и идентичности в перспективе опыта древних и современных практик себя // Вопросы философии. 2007. № 1. С. 75—85.

17. Юнг К. Г., Кереньи К. Введение в сущность мифологии // К. Г. Юнг. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

18. Bert O.Postmodern cinema and postmodern culture: information-communication, otherness and history in Wenders's Himniel über Berlin (Wings of Desire) // Literator. 1992. № 13. 3 Nov. URL: https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/754 (дата обращения: 17.05.2019).

19. Carrol F. Angels in the Metroplex: Hegel, the Apocrypha, and Intertextuality in Der Himmel über Berlin (Wings of Desire) // Journal of Religion & Film. 2011. Vol. 15, iss. 2. Oct. URL: https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol15/iss2/2/ (дата обращения: 17.05.2019).

20. Forbey S.D. Through the [image]inary door: Lyotard, Baudrillard, Jameson and rostmodernism in film: a Senior Honors Thesis. Texas : Texas A&M University, 2000. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/6085924.pdf (дата обращения: 17.05.2019).

References

1. Bad'yu A. (2003) Manifest filosofii. St. Peterburg, MACHINA Publ., 182 p. [in Rus].

2. Baxtin M.M. (1986) Problema teksta v lingvistike, filologii i drugix gumanitarny'x naukax // M.M. Baxtin. Literaturno-kriticheskie stat'i. Moscow, Hudozhestvennnaya literatura Publ., pp. 473—500 [in Rus].

3. Bergson A. (2001) Tvorcheskaya e'volyuciya. Moscow, Terra — Knizhny'j klub Publ., 384 p. [in Rus].

4. Delez Zh. (2004) Kino. Moscow, Ad Marginem Publ., 622 p. [in Rus].

5. Delez, Gvattari. (1998) Chto takoe filosofiya? Moscow, Institut e'ksperimental'noj sociologii Publ., St. Peterburg, Aletejya Publ., 288 p. [in Rus].

6. Dyady'k N. G. (2011) *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 3 (57), pp. 4—7 [in Rus].

7. Kamyu A. (1990) Mif o Sizife // A. Kamyu.Buntuyushhij chelovek. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoj literatury Publ., 415 p. [in Rus].

8. Konfederat O. V. (2011) *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya,* vol. 9, iss. 3, pp. 26—29 [in Rus].

9. Konfederat O.V. (2009) Prozrachny'j kadr. Konceptual'ny'j fil'm kak opyt nereflektivnoj antropologii. Chelyabinsk, Enciklopediya Publ., 312 p. [in Rus].

10. Kudryavcev Yu.G. (1988) *Vestnik Moskovskogo universiteta*. *Seriya 7. Filosofiya*, no. 5, pp. 34—45 [in Rus].

11. Lexcier V. (2007) Bol' i perexodnost': nabrosok e'kzistencial'noj al'godicei // *Mir filosofii — mir cheloveka: prilozhenie k zhurnalu "Filosofskie nauki".* Moscow, Gumanitarij Publ., pp. 551—561 [in Rus].

12. Lotman Yu.M. (2002) Semiotika kul'tury' i ponyatie teksta // Yu.M. Lotman. Istoriya i tipologiya russkoj kul'tury'. St. Peterburg, Iskusstvo — SPb Publ., pp. 158—162 [in Rus].

13. Merlo-Ponti M. (1948) Kino i novaya psixologiya. Paris, Nagel Publ., pp. 97—122. Available at: http://slovoidelo.narod.ru/neomarxism/cinema.htm, accessed 17.05.2019 [in Rus].

14. Riker P. (2008) Konflikt interpretacij. Ocherki o germenevtike. Moscow, Academia-Centr Publ., Medium Publ., 695 p. [in Rus].

15. Xajdegger M. (2003) By'tie i vremya. Xar'kov, Folio Publ., 447 p. [in Rus].

16. Xoruzhij S.S. (2007) *Voprosy' filosofii*, no. 1, pp. 75_85 [in Rus].

17. Yung K.G., Keren'i K. (1996) Vvedenie v sushhnost' mifologii // K.G. Yung. Dusha i mif. Shest' arxetipov. Kiev, Gosudarstvennnaya biblioteka Ukrainy' dlya yunoshestva Publ., 384 p. [in Rus].

18. Bert O. (1992) *Literator*, no. 13, November 3. Available at: https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/754, accessed 17.05.2019 [in Eng].

19. Carrol F. (2011) *Journal of Religion & Film*, vol. 15, iss. 2, October. Available at: https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol15/iss2/2, accessed 17.05.2019 [in Eng].

20. Forbey Sarah D. (2000) Through the [image]inary door: Lyotard, Baudrillard, Jameson and rostmodernism in film. Texas, Texas A&M University Publ. Available at: https://core.ac.uk/download/pdf/6085924.pdf,accessed 17.05.2019 [in Eng].

For citing: Dyadyk N.G., Confederat O.V. Conceptual film as a form of philosophizing (existential perspective of W. Wenders's films) // Socium i vlast' 2019. № 3 (77). P. 95—106.

UDC 140.8

CONCEPTUAL FILM AS A FORM OF PHILOSOPHIZING (EXISTENTIAL PERSPECTIVE OF W. WENDERS'S FILMS)

Natalya G. Dyadyk,
South Ural State Humanitarian Pedagogical University,
Cand.Sc. (Philosophy), Senior Lecturer.
The Russian Federation,
454080, Chelyabinsk, prospect Lenina, 69.
E-mail: djadykng@cspu.ru

Olga V. Confederat,
Chelyabinsk State University,
Associate Professor of the Department Chair of General History,
Cand.SC. (Cultural Studies),
The Russian Federation,
454001, Chelyabinsk, ulitsa Bratyev Kashirinykh, 129.
E-mail: olga.confederat@yandex.ru.

Abstract

Introduction. Philosophizing has different types and forms. Along with the rational-scientific style of philosophical thinking, there is also an artistic-aesthetic style of philosophizing, originating from the philosophy of F. Nietzsche, S. Kierkegaard, existentialists and especially characteristic of post-modern philosophical discourse. Philosophical ideas can be discovered not only by professional philosophers, but also contained in works of art.

Modern philosophy is increasingly a discourse to the art, when literature, cinema, art become devious ways of philosophizing. Art in general and conceptual cinema in particular turn out to be one of the artistic ways of philosophizing, requiring philosophical reflection. Studying conceptual cinematography as a form of philosophizing helps clarify the similarities and differences between philosophy and art, it also has pedagogical significance, because it allows the students to demonstrate that philosophy is a matter not only of professional thinkers, but of every thinking person. Philosophical problems presented in visual images are becoming more accessible for comprehension to a modern man.

The aim of the study is to conduct a philosophical analysis of the conceptual film as a form of philosophizing as exemplified by the films of the German film director W.Wenders.

Methods: General scientific methods: analysis and synthesis, induction, deduction, abstraction. In analyzing W.Wenders's conceptual films, we used the hermeneutic and phenomenological methods, a semiotic approach.

Scientific novelty of the research: A conceptual film is viewed not as a film critic or cultural phenomenon, as it is traditionally accepted, but as a form of philosophizing of the director and recipient who perceives it. A conceptual film is a means of immersing the recipient in a state of philosophizing and actualizing his existential experience.

Results: In the course of the study, a philosophical and semiotic analysis of W.Wenders's films was conducted on the following levels of meaning: event-based, cultural-historical, worldview and philosophical.

Conclusion: Conceptual cinematography is an artistic form of philosophical questioning, immersing the recipient in a state of philosophical reflection. By virtue of its semantic ambiguity, a conceptual film requires reflection, and everything that requires reflection enables one to think and philosophize. Ontological uncertainty is one of the main conditions for philosophizing in conceptual cinema. W.Wenders's conceptual films are devoted to the philosophical analysis of the problems of identity, truth, phenomenon, the problems of a person's abandonment and loneliness, the meaninglessness and uncertainty of human existence, the problems of love and freedom, the problems of algodice, therefore one can judge the creativity of W.Wenders as a visual philosophizing, and to define him as an existentialist director.

Key concepts:
conceptual film,
existentialism,
concept,
existential algodice,
identity.