

УДК 130.2:791.43

doi:10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).12

## Конститутивная кинофеноменология

Елена Андреевна Тимощук

РАНХиГС, Владимир, Россия

**Аннотация.** В статье исследуются возможности развития конститутивной (генетической) феноменологии. Формулируется идея изоморфизма конститутивной феноменологии ее технократическому корреляту в виде кинетической системы по производству впечатлений. В качестве образца современного кинематографа рассматривается испанский философский фильм «El hoyo» («Яма», «Дыра», «Платформа»). Метафора тотального контроля разворачивается как радикальный онтопозис, модернизирующий гуссерлианство темами креативности, импульса и процесса. *Структура статьи:* 1) ставится проблема перехода статической феноменологии к конститутивной модели, 2) делается обзор авторов работ по конститутивной феноменологии, 3) более подробно рассматривается феноменология Анны-Терезы Тименецки как основного феноменолога-процессуалиста, 4) кинофеноменология представляется как технократический коррелят конститутивной феноменологии, 5) разбирается концептуальное содержание кинофильма El hoyo как примера многослойного феноменологического объекта. *Результаты исследования:* 1) проанализирован генезис конститутивной феноменологии, 2) оценен вклад Тименецки в конститутивную феноменологию благодаря включению эмерджентных категорий кайрос, пролиферация, творческое воображение, онтопозис, 3) проведена аналогизирующая интерпретация конститутивной феноменологии и киноискусства.

**Ключевые слова:** конститутивная феноменология, генетическая феноменология, феноменологическая машина, кинематографическая машина, кинофеноменология

**Для цитирования:** Тимощук Е. А. Конститутивная кинофеноменология // Вестник Гуманитарного университета. 2023. № 2 (41). С. 116–126. DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).12.

## Constitutive Cinematic Phenomenology

Elena A. Timoshchuk

RANEPА, Vladimir, Russia

**Abstract.** The article explores the possibilities of applying constitutive (genetic) phenomenology to the analysis of cinema. The idea of isomorphism of constitutive phenomenology is formulated through its technocratic correlation in the form of a kinetic system for the production of impressions. As a model of modern cinema, the Spanish philosophical film “El Hoyo” (“The Pit”, “The Platform”) is considered. The metaphor of total control unfolds as a radical ontopoeisis that modernizes the Husserlian themes of creativity, impulse and process. The structure of the article: 1) the problem of the transition from static phenomenology to the constitutive model is posed, the authors of the constitutive phenomenology are reassigned, 3) the phenomenology of the Anna-Teresa Tymieniecka as the most prominent processual phenomenologist, 4) film fiction is considered as a technocratic isomorphic form of phenomenology, 5) the conceptual content of the El Hoyo movie as an example of a multi-layer phenomenological object is considered. The results of the study: 1) the genesis of constitutive phenomenology is analysed, 2) the contribution of Tymieniecka to constitutive phenomenology is evaluated through the inclusion of the emergent

categories of kayros, proliferation, creative imagination, onpoeisis, 3) an interpretation of constitutive phenomenology and cinematic art was carried out.

**Keywords:** constitutive phenomenology, genetic phenomenology, phenomenological machine, cinematic machine, cinematic phenomenology

### **Введение**

Статья посвящена анализу конститутивной феноменологии в ее изоморфной кинестетической форме. Цель статьи – определить особенности кинофеноменологии как особой лиминально-синтетической области генерации смыслов. Задачи статьи: 1) рассмотреть первоисточники по конститутивной феноменологии, 2) определить акценты и концептуальные решения Анны-Терезы Тименецки как одного из главных феноменологов-процессуалистов, 3) раскрыть процессуальный, конститутивный характер кинестетики. Статья призвана ответить на вопрос: каковы причины превращения феноменологии из статической репрезентации в динамическую систему описания, коррелирующую с кинематографом как эстетической аналогизирующей метасистемой?

### **Методы**

В статье рассматриваются особенности конститутивной феноменологии, представленной через ее корреляты в современном искусстве. Конститутивная феноменологическая модель принимает в расчет эмерджентность, процессуальность онтических порядков. Нестационарные атрибуты феноменологии раскрываются на примере кинематографа как наиболее динамического, семантически нагруженного и интертекстуального произведения искусства.

### **Становление конститутивной (генетической) феноменологии**

Тексты Гуссерля различных периодов инспирируют несхожие стратегии развития феноменологии. Доминирующее восприятие феноменологии как строгой науки об идеальном сформулировано интерпретацией ранних текстов: «Логические исследования» (1901), «Философия как строгая наука» (1911), «Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии» (1913), где имеет место констатация самоочевидных идеальных пра-структур, т. е. реальность нефизического и даже непсихического, так как законы логики, математики, геометрии не зависят от мышления. Основной сферой применения феноменологии стала проблема обоснования логики и математики и само понимание актуальности ненатурального в период развития естествознания, что потребовало сдвига сознания, феноменологической редукции. Идеалистический реализм Гуссерля определялся не только его интересом к совмещению математики и философии, но и общим курсом науки конца XIX века на рационализацию идеального и ликвидацию метафизики. Статическая феноменология заключается в описании особого статуса математики и логики как неких дофеноменальных независимых онтических порядков.

Вместе с тем уже в ранний, геттингенский период можно разглядеть аспекты конститутивности феноменологии, например, в понятии «ноэзис» или процессе мышления. Внимание Гуссерля обращено не только на сами предметные конструкции – нозмы, – но и на то, как происходит их генезис. В совокупности, нозо-ноэматический анализ становится способом различения переживаний и предметностей. Создание и удержание нозматического объекта – сложная процедура, куда включаются и память, и интендирование, и придание смысла, и корреляция, и объективация. Все эти динамические операции в целом и можно назвать конституированием, когда из некоего поля плюральностей происходит самосборка объекта. Результаты нозо-ноэматической работы зависят от всех входящих в ноззис процессов – познания, веры, воображения, переживания и т. д.

В целом же интерес Гуссерля ко всякому становлению (Werden) – характеристика его поздних работ, в которых он начинает рассматривать мир более реалистично, не с

позиции трансцендентального наблюдателя, а как аналитик intersубъективного Другого.

В своих поздних работах «Формальная и трансцендентальная логика» и «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология» (1936) Гуссерль связывает абстрактный мир и повседневность с помощью процессуальных-синергичных категорий «intersубъективность» и *Lebenswelten* («жизненный мир»). В «Картезианских размышлениях» (1931) появляется опыт Чужого. Если статическая феноменология изучает смыслы (ноэмы), то генеративная феноменология исследует возможности порождения смыслов (ноэзис).

В ранних произведениях Гуссерля мир представлен как совокупность трансцендентальных наблюдателей, самозамкнутых монад. Неизбежный солипсизм такой модели не дает ответа на вопрос о причине появления бесконечного количества идеальных и интенциональных объектов. Intersубъективность разрешает трансцендентальным эго взаимодействовать и генерировать смысловые объекты [Кушнаренко 2010].

Поздняя феноменология Гуссерля выступает объективирующим началом интерпретации конститутивного и процессуального. Генетический подход Гуссерля начинается с категорирования опыта внутри жизненного мира и развивает идею сотворчества жизненных миров.. Для того чтобы сфокусировать область исследования непосредственно на intersубъективном опыте жизненного мира и взаимодействующих субъектах, мы бракетуем или подвергаем феноменологической редукции не только общие предпосылки, личные предубеждения и предположения, но и специфические утверждения о том, что 1) чистое объективное знание может быть получено в рамках опыта жизненного мира; 2) конститутивные процессы никак не могут быть объективированы.

Сделав обоснованность нашего опыта автореферентным, Гуссерль предлагает ригористический фундамент, на котором можно осмыслить сам наш опыт. Мы общаемся, взаимодействуем с другими людьми, переживаем совместные трудности, решаем различные задачи и вырабатываем всевозможные совместные консенсусные регламенты благодаря коллективной интенциональности, осознанию внутреннего времени и кинестезии или способности переживать жизненный мир, будучи воплощенным. Осознание вкуса, счастья, страданий и способность разделять их с другими создает общие жизненные миры, которые позволяют нам вырабатывать совместные модусы принятия решений. Конструирование жизненных миров не позволяет нам оставаться объективными. Ценность конститутивной феноменологии и заключается в том, что она возвращает объективность туда, где доминируют ценности, мнения, заблуждения.

### **Постгуссерлианское развитие конститутивной феноменологии**

Феноменология, как философское учение о сознании, особенно востребована сегодня, в условиях интенсивной смыслогенерации, борьбы идеологий, идеалов, ценностей. Феноменология отстраненно фиксирует жизненные миры *homo sapiens* как подвижные ценностно-смысловые порядки, эмерджентные и конкурирующие между собой. Э. Гуссерль, Р. Ингарден, А. Шюц, П. Бергер, Т. Лукман, А. Гурвич продвинули область социокультурного познания, генерируя и актуализируя категории смыслового конструирования: жизненный мир, естественная установка, интенциональность, трансцендирование, intersубъективность, многослойность, зоны релевантностей, биографическая ситуация. Перечисленные категории развивают процессуальную, динамическую перспективу феноменологии, суть которой выражает категория конститутивности, фиксирующая подвижный характер культурно-исторического процесса. Гуссерлианский и постгуссерлианский этапы в развитии феноменологии – это преодоление статического платонизма и выдвигание в качестве главной темы идею трансцендентального генезиса [Какабадзе 1966, с. 84]. Поскольку труд феноменолога заключается в переносе внимания с объекта на его модусы переживания, сама эта интенция и многообразие оттенков аффектов подразумевают процессуальный, подвижный характер. Понятие

конститутивности тесно связано с гуссерлевской трактовкой интенциональности сознания, его ноэзо-ноэмагической (мысле-смыслопорождающей) работы.

Категория конститутивности продолжает диалектическое, неметафизическое направление философии. Как и диалектика, она делает упор на динамический характер культурно-исторического процесса, при этом особое внимание в конститутивном анализе уделяется сложности рефлексивных процессов бытия и мышления.

От направленности мышления зависит характер объекта, который существует в многообразии модусов; фиксируется в мышлении его определенная данность. Акт конститутивности заключается, таким образом, в противоречивом сочетании двух сторон действительности – чувственного явления (*hyletische Daten*) и смыслового порождения предмета (*sinngebende Daten*). Воспринимающий является одновременно и творцом, занимая производящую позицию по отношению к ценностно-содержательным сторонам объекта. Процессу конституирования подвергается не только мир вещей, но и умопостигаемые объекты, переживания, конструкции коллективного и индивидуального сознания в виде различных мировоззрений.

А. Шюц (1899–1959) представил социокультурную реальность как мир, светящийся смыслами. Парциальность смысла, его текучесть и плюральность составляют один из аспектов социокультурной конститутивности. Шюц обратился к поискам основ генезиса государства, права, используя модели идеализации, аппрезентации, множественности символических миров и систем релевантности [Nasu 2005; Parsons 1973].

П. Бергер (1929–2017) и Т. Лукман (1927–2016) раскрыли конститутивность как множество пересекающихся и конкурирующих социокультурных проектов, между которыми неожиданно устанавливаются связи и переходы [Тимошук 2019].

М. Мерло-Понти (1908–1961) продолжил изучать вовлеченность сознания в мир, феноменологический акцент в истории и политике, спецификации феноменального поля переживаемого мира. Конституирование объективного происходит из интенциональной ткани единичного и intersубъективного опытов. Конститутивность развивается у Мерло-Понти как феноменальное поле, когда предметный мир выражает себя из глубины своего безмолвия. В отличие от гуссерлевского трансцендентального Я, конституирующего мир, на феноменальном поле Мерло-Понти трансценденция выстраивает горизонтальные порядки. Сохраняется тот же акцент на вовлеченности сознания в мир, но он проходит через множественность рефлексий разного уровня и преобразуется в явленность, генеративность, целостность и присутствие.

Критикуя принятую рефлексивной философией идею конституирования единства воспринимаемого объекта сознанием, Мерло-Понти полагает, что оно обеспечивается единством и согласованностью объективных телесных механизмов, причем благодаря этому предмет *сразу* схватывается как таковой [Соколова 2000; Шуталева 2019]

Хрупкость социальных порядков и динамика конструирования общества перед лицом угроз стали содержанием конститутивного направления Арона Гурвича (1901–1973). Конститутивная феноменология в исторической перспективе – это механизмы сцепления смыслов, идеальных объектов, статусов, модусов; способы отношений и координация действий игроков. Социокультурные объекты, помещенные в разные контексты, конституируют те формы целостности, которые поддерживают их конъюнктурную устойчивость. Релевантность социальных порядков – это объективированная временем общественная конструкция. Имманентное единство образуется из конститутивной ткани согласованных действий рефлексивных и переживающих свои акты субъектов. Если эти субъекты феноменологически продвинуты, то они смогут создать поле трансцендентально очищенных переживаний. Феноменологическое наблюдение за процессом конституирования позволяет очистить поле переживаний [Гурвич 2003; Гурвич 2014; Gurwitsch 1961; Gurwitsch 2009].

Среди методологов конститутивной феноменологии выделяется Анна-Тереза Тименецки (1923–2014), которая выступила в беспрецедентной роли феноменолога жизни, внося в феноменологию темы развития, креативности, онтопоззиса, импульса и равно-

весия логоса жизни. Жизненный мир у нее трактуется как человеческая вселенная, а наука и искусство выступают двигателями личностного становления. Тименецки, феноменолог искусства, концептуализирует конституитивность как субъективно-эстетическую генерацию социокультурного бытия, или «онтопоэзис». Анна-Тереза интересовалась множеством философских тем, однако ее сквозная линия – это процессуальность феноменологического бытия. Анна-Тереза реализует этот концепт через проект всей ее жизни по изданию гуссерлевского ежегодника, который когда-то выходил в Галле («*Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung*», 1913–1930). Тименецки организует редколлегию гуссерлевского сборника в 1968 г. С 1971-го по 2018 г. вышел 121 том *Analecta Husserliana*, где собраны материалы конференций, проводившихся Анной-Терезой с привлечением феноменологов со всего мира [Тумієньска, Раупова 2016, р. 86; Раупова 2015; Verducci 2018]. Выбор тем для ежегодников демонстрирует направления и динамику концептуальных интересов Анны-Терезы, которыми затронуты:

1) история феноменологии и ее идейная эволюция («Поздний Гуссерль и идея феноменологии» (1972), «Ингардениана» (1976), «Телеологии в феноменологии Гуссерля» (1979), «Душа и тело в гуссерлевской феноменологии» (1983), «Поворотные пункты новой феноменологической эры» (1991), «Гуссерлевская феноменология в новом ключе» (1991), «Наследие Гуссерля в феноменологических философиях» (1991), «Феноменология и экзистенциализм в двадцатом веке» (2010), «Присутствие Дунса Скота в мировоззрении Эдит Стайн» (2015));

2) онтогносеологические проблемы («Феноменологический реализм возможных миров» (1974), «Логос и жизнь: творческий опыт и критика разума» (1988));

3) эстетические проблемы («Кризис культуры» (1976), «Феноменология и эстетика» (1991), «Новые вопросы в эстетике и метафизике» (1991), «Примордиальная диалектика света и тьмы: страсти души в онтопоэзисе жизни» (1992), «Новая оценка аллегории: в литературе, изобразительном искусстве, музыке и театре, ее преемственность в культуре» (1994), «Примордиальное чувство места в онтопоэзисе жизни: страсти души в *Imaginatio Creatrix*» (1995), «Феноменология жизни и творческое состояние человека» (1998), «Перевоплощение разума или онтопоэтический всплеск в творческих виртуальностях: гармонизация и сонастройка в познании, изобразительном искусстве, литературе» (1998));

4) антропософия («Я и Другой» (1977), «Человек действующий» (1978), «Несчастное сознание» (1981), «Философское осмысление человека в литературе» (1982), «Феноменология человека и человеческого состояния» (1983), «Экзистенциальные координаты человеческого состояния» (1984), «Поэтика стихий в человеческом состоянии: море» (1985), «Человек в своем жизненном мире» (1989), «Самоинтерпретация человека в экзистенции» (1990), «Интерпретация жизни и ощущение болезни в человеческом состоянии» (2001));

5) феноменология культуры («Разум, жизнь, культура» (1993), «Проявления разума: жизнь, историчность, культура разум, жизнь, культура» (1993), «Логика живого настоящего: опыт, упорядочивание, онто-поэзис культуры» (1995)),

6) феноменология религии («От сакрального к божественному» (1993), «Мистика и ее страсти» (2004), «Экофеноменология: жизнь, человеческая жизнь, постчеловеческая жизнь в гармонии космоса» (2018));

7) философские проблемы этики («Основы морали, права человека и гуманитарные науки» (1983), «Нравственное чувство в общинном значении жизни» (1986), «Радикальный выбор и теория морали» (1994), «Загадка добра и зла» (2005));

8) региональная феноменология («Японская феноменология» (1979), «Великая цепь бытия и итальянская феноменология» (1981), «Американская феноменология» (1989)); взаимоотношения феноменологии и других мировоззрений и течений («Феноменология жизни в диалоге между китайской и западной философией» (1984)).

Она погружает античные категории (телос, логос, биос, эрос, энтелехия, хронос и др.) в двигательный контекст современной культуры, где память и воображение – это креативный мотор по продвижению моментов логоса в потоке жизни. Эстетическая сущность каждого момента бытия конституируется и раскрывается в эмерджентных кайросах динамики бытия. Процессуальность, конституитивность, генеративность, пролиферация смыслов, креативность, тематизация, спонтанность, индивидуация – таковы стратегии феноменологического онтопоэзиса жизни [Tymieniecka 2002].

*Кинофеноменология как продолжение конституитивной феноменологии.* Взаимодействие акторов, символов, процессов, матриц разных культур формирует интермедиаальный дискурс, где «феноменологическая машина»/«кинематографическая машина» становятся метатекстуальными обозначаемыми. Глобальная культура как феноменолого-процессуальная область предоставляет возможность воспринимать разные культурные объекты благодаря универсальности и рациональности, а также практической возможности коммуникации с агентами «чужой» культуры.

Преобладающей моделью тела в западной философии является машина. В статье эта модель используется двояко – как генератор феноменологического опыта, собственно телесность и как кинематограф – символическая установка для продвижения феноменологической ленты времени. Конституитивная феноменология репрезентируется через череду ощущений, нарративные практики, символизм кинематографа, виртуальную повседневность. Кинематограф – это особый медиатор культуры, устроенный как феноменологическая машина с ее характеристиками конституитивности, многослойности, жизненного мира, разворачивания ленты кайросов [Лютман 1973; Тимошук 2016; Рейзен 2012].

Визуальная культура и гуссерлианство были уже проанализированы в терминах «механизм аффективного пробуждения», «конструирование связи между присутствием в кадре и сознанием воспринимающего» в работе культуролога из Санкт-Петербурга О. С. Давыдовой, которая задумалась о том, как к механической репродукции фотографии добавляется эстетизирующий идеал [Давыдова 2015]. В статье конституитивная феноменология рассматривается как теоретическая модель, а также на примере ее изоморфных коррелятов – тела как феноменологической машины и механической кинестетической установки.

Корпоральность функционирует как генератор перцепций, технократическим изоморфным коррелятом которой выступает паноптикум впечатлений, – кинематограф или кинетическая система по производству впечатлений. Рождение этого неклассического регулятора, эмпирического alter ego новоевропейского сознания обусловлено не только техническими возможностями – изобретением камеры обскура, созданием дагерротипии и кинетоскопа, открытием фотоэффекта. Кино воплотило в себе эмпирического дублера неклассического символического проектирования [Симомян 2007]. Власть масс требовала машинной интеграции в ассамбляж значений, включения в новую матрицу социального времени. Инклюзия в большую историю через механику кино осуществляется через нарративные структуры, повествовательную идентичность. Призма чистой механики производит киноленты мыслей, которые становятся программами человека-машины.

Критика кинематографического разума как калейдоскопа мемов не будет полной без описания схемы склейки впечатлений в ленту визуализаций. Кинопромышленность осуществляет эстетическую проекцию массива «трансцендентальных схем» пользователей благодаря генерации бесконечных микронарраций вместо воспроизводства больших нарративов, что связано с плюрализацией идентичностей и конкуренцией культур. Кинематограф как феноменологическая машина поставляет впечатления на рынок медийного потребления.

Статья расширяет понимание, закрепившееся за феноменологией кино, что феноменологический подход к фильму как к явлению стремится описать, как мир кино воспринимается кинозрителем [Baracco 2017].

Быть, с точки зрения феноменологии, означает различать. Репрезентизм не всматривается в сущее, а созидает картину мира, используя принятую символическую систему; помещает сущее как наличное, выводит бытие на сцену [Микешина 2007]. Кино, самое репрезентативное искусство, становится в феноменологической интерпретации описанием жизненного мира с его смыслоположениями.

Феноменологическая машина кинематографа создает динамический иллюзион перцепций, что стало возможным благодаря улучшению кинетической системы производства впечатлений (камера обскура, дагерротипия, кинетоскоп, фотоэффект, кинематографическая техника). Вся эта оснастка лишь накладывается на мифологический мир нашего жизненного мира, еще больше погружая нас в иллюзион незнакомого умвельта.

Еще одной принципиальной моделью конститутивности стала игра в целом и, конкретно, компьютерные игры, где осуществляется конституирование виртуальной реальности в некоем феноменологическом поле, где есть игроки со своими биографическими ситуациями и феноменальным функционалом, нарративы, микропорядки, гештальты,

### **Кинофеноменология *El hoyo***

Далее кинестетическая (идеомоторная) феноменология иллюстрируется на примере современного искусства кино, которое представляет в статье испанский научно-фантастический триллер «Эль-Ойо» (*El hoyo*, «Дыра»), снятый Гальдером Гастелу-Уррутиа. Художественный фильм 2019 г., запущенный в прокат компанией Netflix под названием «Платформа», добился огромного успеха у международной аудитории, ассоциировавшей проблемы вертикального контроля фильма с ситуацией пандемии [Тимошук 2022].

Фильм шокирует своей хлесткой эстетикой, жестокими эпизодами, граничащими с жанром хоррор, – это антиутопия, которая погружает нас в размышления о нашей социальной реальности. «Платформа» одновременно великолепна и тревожна, у нее неожиданный финал, и она оставляет открытыми множество вопросов.

*El hoyo* – образец brutальной феноменологии, изощренного социального дарвинизма. Это зрелищное кино бьет по чувствам демонстрацией голода, каннибализма, насилия, жестокости, физиологических актов. Паноптикум человеческой драмы и принудительная механика созерцания помещают зрелище в парадигму кафкианского абсурда и кошмара. В фильме телесность функционирует в нелинейной генеалогии времени и интенсивной событийности. Подобная эмерджентность создает эффекты конститутивности и эфемерности происходящего.

Драматург фильма, Дэвид Десола, – представитель барселонской кинематографической школы, которая считается технологически продвинутой. Именно там произошел эстетический выход к зрителю с фабрики нового авангардистского искусства [Шульц 2016]. Техника раскрытия потаенности человеческой души заключается в жанровых «подвижках», смешивающих ужасы, триллер, социальную драму и техноутопию. Визуализация достает потаенные страхи, желания, мечты, и объект раскрывает себя во множестве субъективных образов, ускользающих от прямого соприкосновения со зрителем, что также добавляет фильму феноменологической эстетики.

В антиутопии обитатели некоего социального центра, который похож на тюрьму с сотнями этажей, ждут, пока ежедневная платформа с яствами спустится через центральную шахту на свой уровень и остановится на две минуты, за которые они должны успеть поесть. При этом администрация следит, чтобы они не запасались едой. Однако это не помогает, так как до нижних этажей еда все равно не доходит. По ходу сюжета выясняется, что вся система – это социальный эксперимент, который проводится как внутри платформы, так и за ее пределами. Это самое важное отличие *El hoyo* от других произведений «политической» научной фантастики: платформа работает как террариум, куда помещаются отдельные персонажи за получение социальных бонусов или для досрочного погашения условной судимости. Ноэзо-ноэматическая специфика такого кино заключается в достраивании невидимого и проведении аналогии с современной

ситуацией социального контроля. Символизм, репрезентизм, конструктивизм – все это феноменологические стратегии перцепции художественных объектов кино. El hoуo доводит до крайности репрезентизм, или эффект творческого присутствия зрителя.

Сценарист Дэвид Десола разыгрывает непростые социальные драмы, воплощающие весь экзистенциальный заряд, который автор получил от своих кумиров – Виктора Гюго, Томаса Манна, Франца Кафки и Самюэля Беккета. В «Фельдшере» (El practicante, 2020) его герой мстит своей бывшей девушке и сам становится ее жертвой. В «Спутниках Марса» (Lunas de Marte, 2020) матери разыскивают своих детей, попавших в аварию на вершине горы. Постановка «На хранении» (Almacenados, 2015) – комедия абсурда о щепетильном складском работнике пустого помещения. «Последний глоток» (En el último trago, 2014) – повествование о пенсионерах, ищущих ответа на вопрос, если ли жизнь после восьмидесяти. «Напольная плитка» (Baldosas, 2002) – пьеса с элементами фарса, остро критикующая дегуманизацию и социально-экономические конфликты. El hoуo (2019) написана в соавторстве с Педро Ривера и представляет собой кулинарную антиутопию, некоторую реакцию на цивилизационное несварение. Антиутопия предупреждает о неблагоприятных сценариях общественного развития и имеет схожие линии развития, как подобные произведения вроде «Скотного двора», «Южного парка», «Сквозь снег» и т. п. Интенсификация присутствия референта достигается через социальный драматизм, семиотическую обнаженность, аналогизирующее сравнение современного общества с утопической моделью.

Часто антиутопия имеет тенденцию изображать реальность субъективно-фантастически, создавая сценарии, настолько далекие от повседневности, что они становятся полотном для рисования альтернативных реальностей, в которых можно спроецировать ниспровержение идей из реального мира либо на социальные аспекты современных или более архетипических философско-экономических теорий. Например, британская постановка Дж. Оруэлла «1984» напоминает историческое фашистское общество, усиленное футуристическим тоном. В то время как «Сквозь снег» (Snowpiercer, 2013) являет пример постмарксистской антиутопии южнокорейского режиссера Пон Джун Хо. Активист студенческого движения и член рабочей партии вскрывает социальные антиномии в этом и других фильмах («Вторжение динозавра», «Окча», «Паразиты»), где метафора борьбы достигается столкновением жанров – фантастики, триллера, комедии, драмы. Парадоксальность происходящего снимает отчуждение между зрителем и утопией.

El hoуo не представляет пример переоценки капиталистической логики, это скорее апелляция к культуре бактерий, которые растут экспоненциально, пока их ресурсы не закончатся и они не погибнут. В «Платформе» нет динамики классовой борьбы, как в «Snowpiercer», за занятие более высокого места в пищевой цепочке сегрегированного общества. Сознательный, чрезвычайно умный ход сценария, который можно назвать «феноменологическая самсара», состоит в том, что в «Дыре» Вы однажды находитесь на третьем этаже со столом, полным еды, а в другой день – на 230-м, и Вам нужно убить, чтобы поесть. Это не фильм «против» высшего класса и тех немногих, кто эксплуатирует подавляющее большинство. Невеселая карусель достает из лабиринтов души человека пещерные архетипы, раскрывает для героев феноменологию нуара.

В социальной антутопии Десола продолжает традиции философского искусства: как классической прозы, так и современных фильмов со смыслом. «Платформа» – это настоящий многослойный феноменологический объект, где находят отсылки к Библии, произведениям Данте Алигьери, Федора Достоевского, зашифрованные послания от Борхеса, Унамуно и Сальвадора Дали. Горенг – единственный из узников, кто выбрал книгу, человек с добрым сердце, похожий внешне на Дон Кихота. Сценарист акцентирует внимание, что он читает главу Сервантеса «О чем обмолвился Дон Кихот со своей племянницей» – часть, в которой прописан образ благородного кавалера-романтика, бескомпромиссного в своей вере в рыцарство, «выпрямляющего всю кривду» света о добродетели странствующего идадьго. Горенг следует за рыцарем-нонконформистом,



но не находит своего Санчо – Тимигасу становится предателем, следуя уже логике постмодерна. Феноменологическая очевидность сталкивает нас с реальностью через внешне утопический сюжет.

Феноменология ямы, или экзистенциальная преисподняя, ранее была развернута в «Матрице», «Облачном атласе», «Сквозь снег». Однако большинство критиков к источникам вдохновения Гастелу-Уррутии относят научно-фантастический триллер «Куб» (1997) канадского режиссера Винченцо Натали и «Этажом выше», снятый соотечественником Натали по имени Дени Вильнёв. El hoуо сравнивают с постановкой «Куб» по методу проведения эксперимента, где герои носят имена тюрем и приходят к максиме жизни: «Не ищи причину. Ищи путь наружу». В «Дыре» более детализировано назначение тюрьмы и социальный тезаурус возможностей сидельцев. Учитывая большую системность платформы, можно понять, почему так мало героев вышло оттуда.

El hoуо изображает пациентов реабилитационного центра, который оказывается изошренным концентрационным лагерем с рандомным распределением сокамерников. Пациент Имогири отработала на внешнем уровне управления центром 25 лет, и она уверена, что в системе 200 этажей. Однако их оказывается 333, что показательно для огромных систем, которые сами себя не могут осознать. Работники – это лишь винтики, которые не знают скрытых целей и способов функционирования системы. Имогири верит в гуманность системы, ее способность решать сложные социальные проблемы, но сама становится ее жертвой. Она также убеждена, что в системе нет несовершеннолетних, и это еще одна ее ошибка.

Концептуальное кино El hoуо находится на базовом крипторелигиозном уровне, поднимая вопросы справедливости, устойчивости, сознания. Сюжет сосредоточен на ужасных условиях социальной обусловленности, превращающей людей в жадных, алчных, жестоких, безумных, бесчеловечных существ. Крипторелигиозность El hoуо присутствует в тантрических образах плотоядства, сексуальности, агрессии и дефекации. Два главных героя, Горенг и Бахарат, становятся мучениками для того, чтобы передать послание, но не для администрации, которая, как они получают откровение от Гуру, не имеет сознания, а для простых работников на нулевом уровне.

Драматургия подводит нас к печальному выводу: XX век стал эпохой разочарования в политических движениях за права, однако XXI опасен тем, что в нем почти не осталось утопий, кроме технократических. Ценности устойчивого развития планеты, которые становятся ориентирами фильма, – это эмпатия, солидарность, баланс. Два сценариста показываются в мизансцене играющими в детском бассейне в одной из камер, что напоминает образ эона (вечности) у Гераклита, которая сравнивается с играющим ребенком. Созидание и разрушение – подобное легкомыслие, ребячливость космоса драматургии и есть парадокс El hoуо. Феноменологически, эта работа есть фильм-луковица, фильм-улитка – многослойное, многогранное произведение.

На протяжении фильма фигурируют знаки присутствия сложности – Платформу невозможно понять, она превосходит рациональные оценки, в ней много противоречий между ожиданиями и реальностью. Каждый этаж таит непредсказуемое, и самый низший этаж становится трамплином наверх. Образ улитки, который внедрен по ходу драмы несколько раз, – символ лабиринта, запутанности, сложности, а также смирения и спокойного принятия судьбы. То есть «улиточность» – это аллюзия к многослойным уровням кодирования: эзотерический символ цикличности жизни и смерти, средневековый христианский знак лени, протестантский образ скромности, самодостаточности, неторопливости и наслаждения моментом. Тот же процесс редукции проявляется в характере Горенга. Постепенное отделение поверхностных слоев человеческого опыта, смена приоритетов: от выживания к преобразованию мира вокруг него, от личного интереса к роли защитника чего-то большего, чем он сам, того, что, если бы оно было переделано с успехом, помогло бы изменить то, как мы живем и относимся друг к другу.

El hoуo – массовый художественный агент конститутивной феноменологии, осуществляющий дескрипцию слоев человеческого существования в технократической среде социального распределения. Кинофеноменология формирует мировоззрение масс, обладая всеми признаками тотализирующего иллюзиона – многослойным кодированием, множественной аудиторией, обращением к творческому воображению. El hoуo использован в статье как репрезентант кинофеноменологического продукта со множественными слоями кодирования.

### **Выводы**

Феноменология Гуссерля является показательным примером того, как изначально статическое описание смещается в область конституирования. Начав с консервативной программы кризиса европейских наук и трансцендентальной феноменологии, Гуссерль переходит к генеративной феноменологии. Статья призвана ответить на вопрос: каковы причины превращения феноменологии из статической репрезентации в систему динамической дескрипции, изоморфным коррелятом которой может быть кинематограф? Даже в гуссерлианской условно статической модели уже содержались предпосылки «феноменокинетики»: конститутивность, жизненный мир, индивидуация, протенция, кинестезия. В постгуссерлианской феноменологии появляются интерсубъективность, многослойность, конкретизация, социальные порядки, биографические ситуации. У Тименецки феноменология становится максимально пластичной, гибридной, открытой к новым контекстам. Эмерджентность, процессуальность онтического мировых порядков – таков новый дескриптивный запрос, и это осуществляет как философия, так и искусство в виде кинематографа.

Именно генетическая феноменология принесла популярность учению Гуссерля, так как ее стали использовать психологи, педагоги, медицинские работники. Популярность генетической феноменологии в гуманитарной деятельности связана с тем, что феноменология является идеальной основой для изучения жизненного опыта. Субъективный опыт подвергается объективирующим процедурам, при этом феноменологический исследователь стремится раскрыть истинную «сущность» или значение этого явления и представить это, поскольку это действительно, как кажется участникам, концепция, которую Гуссерль назвал «возвращением к самим вещам». Исследователи – люди, и вполне естественно, что они принесут свой собственный личный опыт, предвзятые мнения, убеждения и отношение к исследовательской ситуации. Именно эти аспекты феноменологического исследователя, принимающий гуссерлианский подход, стремятся удержать в балансе.

Динамические атрибуты феноменологии раскрываются на примере кинематографа как наиболее динамического, многослойного, семантически нагруженного и интертекстуального произведения. Эстетический опыт коллективного театра даётся нарастанием событийности жизни. Кинематографический шок культуры подталкивает конститутивную феноменологию к модернизации классического гуссерлианства. Генетическая феноменология и ее технократический коррелят в виде кинематографа выступают дескрипторами текучести ноэзо-ноэматического бытия.

### **Список источников**

1. Гурвич А. Неэгологическая концепция сознания // Логос. 2003. № 2 (37). С. 122–134.
2. Гурвич А. Порядки существования / пер. с англ. А. Корбута // Социология власти. 2014. № 1. С. 129–162.
3. Давыдова О. С. «Фотогения» Л. Деллюка: опыт феноменологического прочтения // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2015. № 4 (37). С. 106–110.
4. Какабазде З. Проблема «экзистенциального кризиса» и трансцендентальная феноменология Э. Гуссерля. Тбилиси : Мецниереба, 1966. 159 с.
5. Кушнарченко С. П. Феноменологическая методология анализа социокультурных явлений // Философия образования. 2010. № 3 (32). С. 83–91.

6. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти раамат, 1973. 135 с.
7. Микешина Л. А. Репрезентация: частный метод или фундаментальная операция познания? // Эпистемология и философия науки. 2007. Т. 11, № 1. С. 5–17.
8. Рейзен О. К. Мадрид, Провинция, Барселона. География как объект феноменологии кино // Вестник ВГИК. 2012. № 12-13. С. 204–219.
9. Симонян С. В. Киносемантика или монтажная схема «впечатлений» // Успехи современного естествознания. 2007. № 10. С. 123–124.
10. Соколова Л. Ю. Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти // История философии, культура и мировоззрение : сборник статей : к 60-летию проф. А. С. Колесникова / отв. ред. И. А. Колесникова. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 164–169. (Сер. «Мыслители», вып. 3).
11. Тимошук Е. А. Инструментальный реализм и социокультурная феноменология в современном образовании // Вестник Северо-Осетинского государственного университета имени К. Л. Хетагурова. 2016. № 1. С. 114–118.
12. Тимошук Е. А. Кинофеноменология как метафизика возможного опыта // После постпозитивизма : сборник научных статей / науч. ред. и сост. И. Т. Касавин, И. Д. Невважай, Л. В. Шиповалова, Д. С. Артамонов. М. : Русское общество истории и философии науки, 2022. С. 700–703.
13. Тимошук Е. А. Конструирование социальных процессов в феноменологии Питера Бергера // Цифровой ученый: лаборатория философа. 2019. Т. 2, № 3. С. 76–88. DOI 10.5840/dspl20192339.
14. Шульц С. А. К феноменологии визуальности в кино // Человек. 2016. № 4. С. 86–99.
15. Шуталева А. В. Конститутивность феноменологического созерцания // Дискурс-Пи. 2019. № 1 (34). С. 29–36. DOI 10.17506/dipi.2019.34.1.2936.
16. Baracco A. Phenomenology of Film // Hermeneutics of the Film World. London : Palgrave Macmillan, 2017. P. 37–63. DOI 10.1007/978-3-319-65400-3\_2.
17. Gurwitsch A. Some fundamental principles of constitutive phenomenology // The collected works of Aron Gurwitsch (1901–1973). Vol. I : Constitutive phenomenology in historical perspective / ed. by J. García-Gómez. Dordrecht : Springer, 2009. P. 307–329. DOI 10.1007/978-90-481-2831-0\_8.
18. Gurwitsch A. The Problem of Existence in Constitutive Phenomenology // The Journal of Philosophy. 1961. Vol. 58, no. 21. P. 625–632. DOI 10.2307/2023538.
19. Nasu H. How is the Other Approached and Conceptualized in Terms of Schutz's Constitutive Phenomenology of the Natural Attitude? // Human Studies. 2005. Vol. 28. P. 385–396. DOI 10.1007/s10746-005-9004-3.
20. Parsons A. S. Constitutive phenomenology: Schutz's theory of the We-relation // Journal of Phenomenological Psychology. 1973. Vol. 4 (1). P. 331–361.
21. Raynova Y. In Memoriam Anna-Teresa Tymieniecka (1923–2014) // Labyrinth. 2015. Vol. 17, no. 2. P. 74–83. DOI 10.25180/lj.v17i2.23.
22. Tymieniecka A. T. Introduction: Phenomenology as the Inspirational Force of Our Times // Phenomenology World-Wide. Analecta Husserliana, vol. 80 / ed. by A. T. Tymieniecka. Dordrecht : Springer, 2002. P. 1–8. DOI 10.1007/978-94-007-0473-2\_1.
23. Tymieniecka A.-T., Raynova Y. At the Sources of the Phenomenology of Life // Labyrinth. 2016. Vol. 17 (2). P. 84–96. DOI 10.25180/lj.v17i2.24.
24. Verducci D. The “Sacred River” Toward God: Anna-Teresa Tymieniecka's Phenomenology of Religious Experience // Open Theology. 2018. No. 4. P. 630–639. DOI 10.1515/oph-2018-0046.

***Информация об авторе***

**Елена Андреевна Тимошук**, канд. филос. наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных наук РАНХиГС (Владимир, Россия).

***Information about the author***

**Elena A. Timoshchuk**, Cand. Sci. (Philosophy), Assoc. Prof. of the Department of Social Sciences and Humanities, RANEPА (Vladimir, Russia).

*Статья поступила в редакцию | The article was submitted 07.11.2022.*

*Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 09.01.2023.*