



АНТРОПОЛОГИЯ РЕВОЛЮЦИИ: МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА СОБЫТИЯ И КИНО-РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

О.С. БОРИСОВА¹
С.Н. БОРИСОВ²

¹ *Белгородский государственный
национальный исследовательский
университет*

e-mail: Borisova@bsu.edu.ru

² *Белгородский государственный
институт искусств и культуры*

e-mail: SBorisov@bsu.edu.ru

Статья посвящена анализу методологии исследования революции как события и репрезентации в дискурсе кинематографа. Обосновывается тезис о событии революции как событии истины и событии репрезентации.

Ключевые слова: революция, кинематограф, репрезентация, событие, дискурс.

Даже краткий анализ антропологического содержания феномена революции позволяет сделать вывод о том, что исключение этого измерения революции из философского дискурса эпохи модерна не исключают возможности манифестации человека другими средствами и в других дискурсах, что, в свою очередь, нуждается в обращении к развернутой методологии, содержащей не только собственно философские, но и иные методы и модели интерпретации, в том числе культурно-антропологические и культурно-семиотические. Позволим себе предположить, что применительно к феномену революции происходит своеобразная «миграция» антропологических смыслов в сферу искусства. Мы ограничим область нашего анализа только киноискусством.

Нашими исходными положениями будут являться: 1) тезис о переходе антропологического измерения из философского дискурса о революции как событии в дискурс кино/искусства; 2) это предполагает второе утверждение – о тройственной связке философии, кино/искусства и политики; 3) тезис о событии проявляющем себя двойственно, как *событие истины* и как *событие репрезентации*, т.е. событие, длящееся в дискурсе и сохраняющее онтологическую верность событию истины¹.

Наш первый тезис о переходе антропологического (исходно философского) как истины о человеке (отталкивающегося от идеи истины) в сферу искусства, в частности кино, фундирован целым рядом высказываний о статусе философии. В качестве определяющего можно указать определение философии А. Бадью, который пишет, что «философию предписывают условия, которые являются типами истинностных, или родовых процедур. Эти типы суть наука (точнее, математика), искусство (точнее, поэма), политика (точнее, политика изнутри, или политика раскрепощения) и любовь (точнее, процедура, которая превращает в истину разъединенность половых позиций)»². Философия топологически оказывается местом реализации искусства и политики (науки и любви); функционально – способом манифестации истин. Философия предстает своеобразным дискурсом «пустоты», который делает возможным организацию множества в единство, то есть возникновение истин искусства и пр.

В этой связи «миграция» антропологического есть не столько «вхождение» философии в искусство, сколько реализация самой философии, равно как и искусства кино. Примечательно описание типологии монтажа, которое дает Ж. Делез в своей работе «Ки-

¹ Эти положения во многом уже рассматривались нами. Борисова О.С., Борисов С.Н. Событие и дискурс: к антропологии русских революций начала XX века // Научные ведомости БелГУ. Серия «Философия. Социология. Право». – 2011. № 8(103). Вып.16 – С. 192-199.

² Бадью А. Манифест философии. СПб., 2003. – С.168.



но», где советский монтаж С.С.Эйзенштейна назван «диалектическим»³. И это было сознательной реализацией диалектики в теории и практике кино.

Если для Бадью самореализация искусства совпадает с реализацией философии (то есть они родственны как «родовые процедуры» производства истины), то Ж. Делез и Ф. Гваттари принципиально разводят философию и искусство, так как «из фраз или их эквивалента философия добывает концепты (не совпадающие с общими или абстрактными идеями), тогда как наука – проспекты (пропозиции, не совпадающие с суждениями), а искусство – перцепты и аффекты (также не совпадающие с восприятиями или чувствами)»⁴. Вместе с тем, несмотря на разность концепта и перцепта, можно найти точки их пересечения. Концепт есть точка пересечения сингулярностей, бесконечная множественность (что роднит концепт с символом!), очерченная пролегающей в ней интенсивностью. И в этом смысле концепт вне опытен, так как «философский концепт не нуждается в компенсирующей референции к опыту, но сам, в силу своей творческой консистенции, создает событие, парящее над всяким опытом, как и над всяким состоянием вещей»⁵.

Таким образом, концепт, будучи *планом организации множественности*, форматирования его в единство (фрагментарное единство), способен соотносится с перцептом и аффектом посредством события, которое он инициирует. Тем более, что таким событием будет революция как чистое событие. В этом качестве Революция есть концепт, *реализация невозможного* (протест против существующего положения), совершенно новый план манифестации множественности. В терминологии Бадью можно говорить о том, что событие революции продолжается посредством различных дискурсов, в том числе и языка кино, с сохранением верности исходному онтологическому событию истины.

Указанное дискурсивное «облачение» истины или концепта связано также с практикой. И именно в этом направлении событие как вектор интенсивности сингулярностей, организации множественности реализуется не только философски (как истина), но также политически и идеологически в их символическом, *семиотическом воплощении*. Указанная триада (философия – кино/искусство – политика/идеология) в соотнесенности элементов находит подтверждение в словах С.С. Эйзенштейна, который говорит, что «если революция привела меня к искусству, то искусство целиком ввело в революцию. Углубление в историю партии и революционное прошлое русского народа давало то идеологическое наполнение, без коего невозможно большое искусство»⁶. Более того, искусство и политика объемлются событием, *объединены им*, или *растворены в нем*, или формируют, *семиотически конструируют его*. Образуются своеобразные триангуляции: философия – искусство – политика; субъективное – интерсубъективное – объективное.

Дальнейшее существование этого события связано с его воплощением в творчестве режиссера, где оно и предстает в качестве выделяемого нами *события репрезентации*, т.е. культурно-семиотически. Это второе событие связано с первым процедурой верности, сохранением невозможности прежнего существования и творчества, разрывом со старой ситуацией, хотя и «кишит интерпретациями» (В.А. Подорога).

Не менее важным является необходимость различия кино и конкретного фильма как *уровней семиотической манифестации события*. Естественно, не стоит рассматривать их изолированно, поскольку они соотносятся и конкретный фильм отражает общие тенденции развития «языка кино». Вопрос в том, на каком уровне событие вторгается в киноповествование, ведет ли оно к изменению целого («языка кино» как такового) или части (конкретного фильма)? Мы склоняемся к той точке зрения, что только в конкретном фильме может произойти «разрыв» и вторжение события как *одной из* его семиотических интерпретаций. В нашем случае революция 1917 г. привела к коренной перестройке «языка» кинематографа в России, что и проявилось в конкретных фильмах.

Уточнения требует ключевой концепт (именно концепт, так как понятийно он слабо эксплицирован даже на уровне тезаурусном, словарно-энциклопедическом) – **репрезентация**, поскольку даже в первом приближении очевиден ее сложный характер,

³ Делез Ж. Кино. М., 2004. – С.78-87.

⁴ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М., 2009. – С.31.

⁵ Там же. – С. 41.

⁶ Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т.1. М., 1964. – С.74.



закрывающийся не только во влиянии приведенных троичностей, взаимном наложении дискурсов философии, политики и искусства; но также события как разрыва в плане имманенции. Словарное определение репрезентации фиксирует два преимущественных значения этого понятия: *замещение* (одно вместо другого); и *представительство* (вторичное присутствие)⁷. Репрезентация предполагает, тем самым, наличие *объекта, знака (символа)* его замещающего и собственно *воспринимающего*.

Вторая, не менее значимая трактовка репрезентации, делает акцент на «выражении чего-либо» и берет начало в философии (гносеологии и семиотике) Нового времени⁸. Но взятая в своей схематичности, репрезентация в целом актуализирует ряд проблем: явленности и сокрытости бытия, истинности и ложности знания, а также статуса знака в его соотношении с реальностью. Не затрагивая религиозно-герменевтический ракурс проблемы (аспекты явленности/сокрытости бытия), остановимся на актуальной в современной философской гносеологии и семиотике проблеме соотношения знак – реальность.

Существуют две «титულных» позиции в осмыслении данной проблемы. Одна из них представлена подходом Ч. Пирса, который устанавливает жесткую связь между знаком и объектом, предлагая «триадичную» модель знака, включающую репрезентант (форма знака), интерпретант (смысл знака) и объект (замещаемое знаком)⁹. Триадичность знака основана на постулате о троичной природе знаковой реальности, отражающей предмет. Очевидно, что конститутивная *проблема репрезентации*, заключающаяся в *разрыве означаемого и означающего*, преодолевается у Пирса обращением к субъекту, поскольку именно в *сознании человека* происходит пересечение репрезентанта, интерпретанта и объекта.

Другой подход представлен концепцией Ф. де Соссюра, который, опираясь на структурный подход в лингвистике, выделяет две составляющих знака. Означаемое и означающее; *форма*, которую принимает знак, и *объект*, то, что он замещает, по его мнению, находясь в отношениях *произвольности*. Критика подобия основывалась на утверждении, что связь слова и вещи совсем не очевидна и механизм связи означаемого и означающего иной: «Языковой знак связывает не вещь и имя, но понятие и акустический образ. Этот последний не есть материальный звук, вещь чисто физическая, но психический отпечаток звука, представление, получаемое нами о нем, посредством наших органов чувств»¹⁰.

Вместе с тем, несмотря на различия в концепциях Пирса и Соссюра, мы можем выделить важную для нас идею, заключающуюся в *возможности знака презентовать не наличную реальность, но иное, которое может быть отождествлено с событием*. Акцентируемый разрыв означаемого и означаемого у Ф. де Соссюра или иконический знак у Ч. Пирса создают *пространство виртуальности, нечто идеальное*, которое не менее реально, чем материальное, и анонсируют появление *события истины*, выражаясь словами А. Бадью.

Указанная проблема может пониматься как событийная (событийно обусловленная) «двойственность» знака, и во многом она присуща кинематографу. Ю.М. Лотман, понимая под знаком материально выраженную замену предметов, процессов и прочего в коллективе, и устанавливая, казалось бы, жесткую связь между знаком и непосредственной реальностью, допускает в кино не только отражение реальности, но и событийного (как воли к не-реальному как *идеальному* в философском, а не эстетическом смысле)¹¹. Не беремся уточнять статус слова «событие» в работе Лотмана, но контекст свидетельствует о наделении его значением «подлинной реальности», *нереальное (фантазийное)* получает статус *реального (объективного)* благодаря эмоции или аффекту. Далее в работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» мы можем найти указание Ю.М. Лотмана на то, что основная задача искусства – это не воспроизведение реальности, а наделе-

⁷ Репрезентация / Новейший философский словарь. Мн., 2003. – С. 826.

⁸ Там же.

⁹ Пирс Ч. О знаках и категориях (письмо к Леди Уэлби)/ Избранные философские произведения. М., 2000.

¹⁰ Соссюр де Ф. Курс общей лингвистики. М., 1998. – С.66-68.

¹¹ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин., 1973. – С. 36.



ние объектов *смыслом*, т.е. их *семиотическая репрезентация*¹². И если смысл может (должен) отсылать к истине, то задачей кино может стать *культурно-семиотическое воспроизводство события*.

Безусловно, сам процесс знакообразования (семиотизации) в кино в его связи со смыслообразованием достаточно разработан. Одной из работ, посвященных этой проблеме, является «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» У. Эко, в которой он анализирует специфику визуальной коммуникации и значительное внимание уделяет «языку кино». Критикуя понятие иконического знака у Ч. Пирса и Ч. Морриса, У. Эко приходит к идее укорененности иконического знака не в подобии, а в *кодах восприятия*, своеобразных «графических конвенциях», в которых «иконический знак представляет собой модель отношений между графическими феноменами, изоморфную той модели перцептивных отношений, которую мы выстраиваем, когда узнаем или припоминаем какой-то объект. Если иконический знак и обладает общими с чем-то свойствами, то не с объектом, а со структурой его восприятия, он выстраивается и узнается в ходе тех же самых умственных операций, которые мы совершаем, формируя образ, независимо от материала, в котором закрепляются эти отношения»¹³.

В случае кино, по мнению У. Эко, следует говорить об аудиовизуальной коммуникации, также выстраивающейся на основе кода. При этом следует различать уровень фильма и «языка кино». Опираясь на работы Меца и Пазолини, Эко говорит о наличии неких элементарных единиц «языка кино», которые соответствуют реальности и конфигурации которых определяются кодом. В целом, пытаясь обобщить подходы Меца и Пазолини, можно говорить об уподоблении «языка кино» «словесному языку» с выделением *кинем* (аналог фонем) и *кадра* (аналог монемы). Учет новации Эко позволяет дополнить указанную параллель следующими замечаниями: 1) кинема не соотносится с реальностью, а является результатом конвенции; 2) кинема является «значащим целым» также, как и более крупная единица кадр¹⁴. Результатом является критика положения о кино как отражении реальности, построенном на непосредственном «узнавании».

Другой, не менее значимой работой в данной сфере, является «Кино» Ж. Делеза. В отличие от У. Эко, Делез избегает структуралистского ракурса и свойственных ему оппозиций означающего и означаемого, проблемы соотношения знака и образа. Фундамент его анализа находится вне рамок собственно языка и сосредоточен более на *проблеме восприятия*, раскрываемой в пространстве кино. Преимущественным метафизическим основанием служит концепция *хронотопа*, времени-пространства А. Бергсона и идея *множественности бытия*, разработанная Делезом в «Логике смысла» и ряде других работ.

Интересно, что у Делеза это напрямую связано и с категоризацией концепта «событие». В.А. Подорога отмечает: «Принципы, образующие событие: структурность (всякое событие выявляется лишь благодаря неизменной повторяемости им охватываемого содержания); имманентность (всякое событие имманентно другому: будущее имманентно настоящему, а настоящее – будущему в силу имманентности завершенным состояниям прошлого); каузальная независимость, в силу чего события могут формироваться в индивидуальные комплексы. Вследствие отсутствия «жесткой» корреляции перцептивного и событийного в акте восприятия образуется промежуток нейтрального времени, эффект прерывистости процесса восприятия, ибо восприятие имеет собственное время, которое является асинхронным времени воспринимаемого; так появляется пустой временной промежуток «между-время» события, «мертвое время» (Делез)»¹⁵. Мы об этом писали выше, связывая два концепта события и революции, но здесь мы выходим на проблему репрезентации революции как события в семиотике кино.

Соединяя исходную интуицию о сущности кино – движении – с рядом онтологических положений теории Бергсона, Делез находит в основании кино не статичный первоэлемент, подобный знаку, а *подвижный образ*. Движение, рассмотренное не как перемещение тел из точки А в точку В, а как разрыв между вещами, длительность множества

¹² Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин., 1973. – С. 37.

¹³ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998. – С.135.

¹⁴ Там же. – С.166.

¹⁵ Подорога В.А. Событие./ Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2010. Т.3. – С. 230.



составляющей вещи и множества вещей, позволяет ему прийти к ряду выводов: «1) существуют не только моментальные образы, то есть мгновенные срезы движения; 2) существуют «образы-движения», которые представляют собой подвижные срезы длительности; 3) существуют, наконец, «образы-время», то есть образы-длительность, образы-изменение, образы отношение, образы-объем»¹⁶. Эти образы можно отождествить с сингулярностями некоего плана имманенции, постоянно движущимися, окруженными иными сингулярностями – образами потенциальности. Не статичная кинема, а *динамичный образ* делает возможной *метафизику кино* по Делезу.

Именно бергсоновские понятия движения и бытия множественности помещают кино в оппозиции часть – целое. Движение сообщает возможность соединения и разделения, обладая двойственностью, так как «у движения имеются две стороны, столь же неотделимые друг от друга, как лицевая сторона и изнанка, лицевая и обратная стороны листа: это отношение между частями и влияние целого»¹⁷. Образы-движения следует рассматривать как манифестации, проявления единичности и в то же время отражение скрытого единства.

По Делезу образ есть своеобразное «обещание» целого, поскольку целое подразумевается в единичном образе-движении. Соединение образов есть не что иное как монтаж, и его Делез определяет не только как техническую процедуру, но как процедуру «метафизическую», ибо «монтаж проходит через соединения, купюры и ложные соединения и определяет глобальное Целое... Монтаж и есть та операция, что направлена на образы-движения с целью извлечения из них целого, идеи, образа-времени»¹⁸. Тем самым монтаж не только завершает создание кино как целого, но также предшествует ему как план, идея, заключенная в каждой единичности до их соединения.

В этом смысле факт «вхождения» события истины в материю фильмического может быть отождествлен в некотором смысле с процедурой монтажа как идеи. Можно предположить, что революция как событие истины должно оказать влияние на монтаж. И именно так и есть, если согласиться с анализом творчества С.С. Эйзенштейна, Д. Вертова и ряда других советских кинематографистов у Делеза, поскольку принципом монтажа у них становится диалектика, так как «если можно говорить о советской школе монтажа, то не потому, что режиссеры друг на друга похожи, но потому, что хотя им всем свойственна диалектическая концепция, они различаются между собой по предпочтению, оказываемому тому или иному закону диалектики, воссоздаваемому конкретными режиссерами»¹⁹.

Соответственно событие может проявлять себя в кино на уровне *организации образов*, своеобразного плана вторичной реальности. При этом монтаж присутствует до самого кино, в нем, и после. Здесь можно говорить о своеобразной *топологии события*, поскольку в случае кино речь не идет о презентации, то есть непосредственном отражении, калькировании реальности. Революция как событие истины, произошедшее в определенном пространстве-времени, не соответствует революции в кино, *событию репрезентации*, в котором оно существует как *одна из интерпретаций*, то есть в репрезентации онтологическое основание событийности постоянно ускользает в *чистую, революционную событийность*. Хотя они связаны отношениями «верности», что и позволяет выстраивать *этику истины*. Вместе с тем, событие истины может быть локализовано и в собственно пространстве кино, среде образов.

В нашем случае, следует учесть именно первое, когда событие истины (революция 1917 г.) локализовано в реальности (можно назвать ее константной), а событие репрезентации – в пространстве (и времени) кинематографа. Индуцированный процедурой верности субъект (режиссер), является своеобразной *точкой сборки события репрезентации*, воплощающегося в монтаже как идее до конкретного фильма, в нем и после него. Последний элемент, «после него» требует пояснения, поскольку неочевиден. Более того, он затрагивает аспекты соотношения субъективного и объективного, и трактуется Делезом в том смысле, что «камера не просто показывает мировидение персонажа, она еще и

¹⁶ Делез Ж. Кино. М., 2004. – С. 52.

¹⁷ Там же. – С. 61.

¹⁸ Там же. – С.74.

¹⁹ Там же. – С.84.



навязывает иное видение (курсив наш – О.Б.), в котором трансформируется и переосмысливается первое... существуют образы, претендующие на объективность или субъективность; однако же при несобственно-прямом субъективном речь идет об ном явлении, о преодолении субъективного и объективного по направлению к чистой Форме, чьей функцией является автономное видение содержания»²⁰.

То есть, в столкновении субъективного и объективного, пространстве-времени пересечения зрителя и автора, персонажа и объектов, камеры и реальности, возникает хронотоп, который с полным правом можно назвать привилегированным для отражения самой идеи, Формы или События. Если обозначить среду кинообразов как виртуальную, создающую возможности для реализации «чего угодно», то событие революции встречает в ней гораздо меньшее сопротивление, чем в среде физической (константной реальности).

Список литературы

1. Борисова О.С., Борисов С.Н. Событие и дискурс: к антропологии русских революций начала XX века // Научные ведомости БелГУ. Серия «Философия. Социология. Право». – 2011. № 8(103). Вып.16 – С. 192-199.
2. Бадью А. Манифест философии. Спб., 2003.
3. Делез Ж. Кино. М., 2004.
4. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М., 2009.
5. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин., 1973.
6. Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2010. Т.3.
7. Новейший философский словарь. Мн., 2003.
8. Пирс Ч. О знаках и категориях (письмо к Леди Уэлби)./ Избранные философские произведения. М., 2000.
9. Соссюр де Ф. Курс общей лингвистики. М., 1998.
10. Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т.1. М., 1964.
11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998.

ANTHROPOLOGY OF REVOLUTION: METHODOLOGY OF EVENT AND CINEMATIC REPRESENTATION

O.S. BORISOVA¹
S.N. BORISOV²

¹ *Belgorod National Research University*

e-mail: Borisova@bsu.edu.ru

² *Belgorod State Institute
of Arts and Culture*

e-mail: SBorisov@bsu.edu.ru

The article considers the methodology of the study of revolution as an event and representation in cinematic discourse. The paper claims the thesis of the event of revolution as an event of truth and event of representation.

Key words: revolution, cinema, representation, event, discourse.

²⁰ Делез Ж. Кино. М., 2004. – С.127.