ОКСАНА БОРИСОВА

СОБЫТИЕ И КИНОДИСКУРС: ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ РЕВОЛЮЦИИ В ФИЛЬМАХ ВЕРТОВА И ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Прежде всего, отметим ряд положений, являющихся ключевыми для понимания проблемы соотношения события и дискурса:

1. Общим основанием, которое позволяет свести дискурс о революции к «общему знаменателю» и конкретизировать концепт «революция» является концепт «событие». Революция-Событие есть противоречивое единство субъективного и объективного, частного и общественного, феноменального и дискурсного. Событие дает начало *человеку-субъекту* посредством следования некоему экзистенциальному императиву, который внеположен ситуациям обыденности или ситуациям динамичности, задаваемых коллективом-субъектом;

2. *Событие репрезентации* как знаково-символическая реальность связано с революцией-событием процедурой «верности» (А. Бадью), и основано на возможности знака презентировать не наличную реальность, но иное, которое может быть отождествлено с событием. В столкновении субъективного и объективного, пространстве-времени пересечения зрителя и автора, персонажа и объектов, камеры и реальности, возникает специфическое *аудиовизуальное пространство кинодискурса* как специфической образно-нарративной смыслопорождающей коммуникативной деятельности, индуцированной культурной ментальностью и идеологией той или иной эпохи-события и выраженной в образах, текстах, контекстах, концептах и знаково-символических формах.

Революция как событие определяет разрыв культурных традиций (социальных, политических, ментальных и иных), воспроизводит ситуацию «обнуления субъекта», вторичного конструирования «естественного человека», нарушает не только вертикальную политическую иерархию, но и горизонтальные, онтологические субъект/объектные отношения, что и репрезентируется в кинодискурсе 20-х годов. Революция, понимаемая как событие, разрыв устоявшихся логик воспроизводства (социальных, политических, ментальных и иных) предоставляет человека «самому себе». Как правило, антропологическое измерение этого феномена трактуется как «обнуление» традиции или откат назад на уровне системы. Однако можно предположить, что это происходит не сразу. Откату и упрощению предшествует автономизация субъекта. Поскольку событие есть разрыв, и он интериоризируется на уровне конкретного субъекта, то сам разрыв следует понимать как разрыв в наследовании ценностей, идей, представлений. Хаотизацию субъекта и его деидентификацию с какой-либо традицией.

Происходит то, что можно назвать расщеплением идентичности.

Если вернуться к онтологическому измерению, то человек остается «один на один» с Бытием, событием – множественностью открытым для изменения. Говоря языком синергетики, революция есть точка бифуркации, в том числе, и на уровне конкретного субъекта.

Отсюда начинается «обнуление» субъекта, которое с полным правом отождествимо с «естественностью». Под ней следует понимать своеобразную «точку отсчета», исходный уровень переформатирования субъективации. Это уже не хаос, но начало нового, хаосмос. Однозначно идентифицировать «естественность» довольно сложно, поскольку она вязана с субъективным переживанием возврата к истоку или крушения традиционных представлений. Однако анализ кинематографического материала позволяет ее довольно четко определить, поскольку этот уровень «ноль» на уровне репрезентации маркируется символически. Дети или детство, природная стихия или причастность к ней указывают на «естественного субъекта».

Так в «*Кино-глазе*» Д. Вертова среди объектов кинематографического революционного «наступления» в большинстве случаев мы находим детей. «Деревенские» и «городские» пионеры изображаются крупным планом и их репрезентации занимают большую часть картины. Нередко их изображение совмещено с показом природы (например, идущий отряд деревенских пионеров и поток воды во втором ролике фильма). Топологии образов детей в «Кино-глазе» локализует их преимущественно вне города или деревни, которые, в свою очередь маркированы как пространство борьбы (революционной борьбы за новый мир).

Например, деревенские пионеры расклеивают агитационные листовки на стенах крестьянских изб, а городские на стенах домов. Титрами «*Звено «революция» обследует рынок*» сопровождается «революционный» поход пионеров на городской рынок с целью помощи кооперативу. Именно на рынке возникает одна из оппозиций «старого» и «нового» человека: взрослых и детей.

Сам же кооператив как локализация «нового мира» превращается в место поистине сакральное, поскольку именно там осуществляется «воскрешение» и обращение времени вспять (сюжет с оживлением быка и его возвращением на пастбище, которое пасет пионер Латышев). В этот момент впервые в фильме заявляет о себе (репрезентирует себя) «странный» субъект – сам «*Кино-глаз*». Это не визуализируемая инстанция взгляда, которая преимущественно и явно посредством титров, а неявно как единственно возможная оптика устанавливает правила и границы репрезентации. Фраза «*Кино-глаз отодвигает время назад*» выявляет его функциональность. «*Кино-глаз*» властвует над временем (время вспять) и жизнью (воскрешение животного). Но также творит «новый мир», сам являясь «естественным» субъектом-репрезентацией, поскольку «возвращает» (животное в естественную среду) и «воз-рождает» (время идет назад, но также осуществляет «прыжок» в будущее, символизируемое пионером Латышевым).

Место локализации «новых людей» - пионеров также примечательно. Лагерь пионеров (наиболее очевидно в ролике «*Утро в лагере пионеров*») занимает срединное место между городом и деревней. Это своеобразное погружение в

природу и возвращение к ней, а взятое в своей мифологической ипостаси «граница», ничейная территория, равно отстоящая от «старого мира» города и деревни. Часть под названием «*Кино-глаз рассказывает как был открыт и построен этот лагерь*» повествует об освоении этой территории где труд выступает как инструмент ее непосредственного и символического включения в пространство события революции.

Труд у Вертова выступает первым средством территоризации революции, наравне со вторым – пропагандой. Труд это основание или само-основание «естественного субъекта», его деятельность, которую с полным правом можно назвать демиургической. Безусловно, в репрезентации труда мы можем усматривать и идеологический контекст, однако претензия «*Кино-глаза*» на отражение непосредственной жизни, как она есть, дает нам право толковать труд непосредственно. Труд лежит в основании «нового человека», революция как событие разворачивается в труде, что усиливается образами крестьянки и работницы, присутствующих на открытии лагеря и в определенном смысле легитимизирующими и субъекта и революцию как основополагающая инстанция – народ.

Наше отождествление пионеров с «естественным субъектом» доказано его топикой, а использование образа «новый человек» следует рассматривать также как самоназвание, поскольку «*Кино-глаз*» показывает нам лозунг на одной из палаток лагеря: *«Мы пионеры – новые люди…»*. Однако, как мы уже сказали, это один из репрезентируемых субъектов, вторым является сам «*Кино-глаз*» и действуют они различно. Если первый связан с репрезентацией труда и борьбы (агитации), что непосредственно устанавливает связь с революцией как деятельностью эмпирического субъекта; то второй очевидным образом указывает нам на суть революционной субъектности (экзистенциальный субъект), кроющейся в демиургичности. Так в ролике «*Кино-глаз о китайце фокуснике*» он снова обращает время вспять «по желанию пионера» (дословно «*Кино-глаз продолжает мысль пионера*»). Хлеб «реверсирует» в тесто, затем в муку, зерно и рожь. Снова мы видим возврат к естественности (назад из города в деревню и поле) и актуализации демиургичности «естественного субъекта». Он как бы отменяет ложный (фокусник – фокус – обман) «старый» мир и заменяет его «новым», связанным или преображенным трудом. *Кино-глаз* же разворачивает это действо на наших глазах, предъявляет, репрезентирует событие революции.

Событийность кроется в открытии «нового человека» *Кино-глазом*. «Естественность» зрения подчеркивает грань между старым и новым, но не в форме истории (повествования), а в форме события, здесь и сейчас видимого.

«Естественный субъект» своей непосредственной деятельностью прочерчивает границу, отменяет старое и учреждает новое – революцию. Тем самым мы приходим в ряду оппозиций, которые выстраиваются в фильме. Отметим основные, к которым отнесем:

«Новый» человек – «старый» человек, «Новый» мир – «старый» мир, город – деревня, работа – развлечение (праздность). Эти оппозиции персонифицированы и «новый» человек есть пионер или ребенок. «Старый» - взрослый, беспризорник, воришка. «Старый» мир это рынок, город и деревня

взятые вне их соотнесенности с трудом. «Новый» мир – поле, любое место присутствия естественного субъекта как человека труда. Соответственно «старый» мир и город в частности изображается в его связи с болезнью (сюжеты о сумасшедшем доме) и смертью (смерть сторожа от удушья); а «новому» присуще здоровье (завершающие сюжеты о больнице).

С целью выявления «механики» удвоения «естественного субъекта» обратимся к исследованию «Отрицательная революция» в которой А. Магун прослеживает процессы революционной субъектности на примере Великой Французской буржуазной революции и ее репрезентации, когда народ, бедняки, массы воспринимались как «естественный» и даже «природный» объект с чего начиналось их «просвещение» и «возвышение» до политического субъекта: «*Революция предлагает обществу двойную детерминацию человека: он выступает, во-первых, как квазиприродный объект, который темен в своей внеположности, а во-вторых, - как темный в своей интериорности субъект, недоуменно взирающий на непостижимый объект. Таким образом, отношение между субъектом и объектом перестает быть односторонним и иерархичным: на его место приходит идентификация субъекта знания с его объектом. Посредством этой идентификации субъект знания и власти приобретает возможность бросить взгляд на самого себя. Этот переворот и релятивизация иерархии «субъект/объект», совершающиеся в ходе политической революции, аналогичны коперниканской революции*…» (Магун, 2008: 132).

Тем самым событие в своей замкнутости и ограниченности сталкивает субъекта с самим собой как объектом и субъектом и в этом суть описываемого нами удвоения «естественного субъекта». Здесь усматривается не только логика самого события как разрыва и «обнуления» на уровне конкретного человека до уровня естественности, равно как и системного отката социокультурной системы к своим более упрощенным формам, но также динамика субъектности в ее самодвижении идентификации от объекта к субъекту. Иначе говоря, человек, будучи включенным в сложившуюся систему общественных отношений, не обладает возможностью авторефлексивности. «Запросы» выстраиваемой идентичности дают ответы, санкционируемые традицией и генерируемые институциональными дискурсами. Революция нарушает иерархию субъект/объектных отношений. Человек как объект власти-знания (термин М. Фуко) в ходе усвоения, интериоризации знания становится субъектом. Однако его «понятность» и проницаемость властным практикам в событии революции дает сбой и человек сталкивается с самим собой, что есть автономность и естественность. Подобное, только на уровне события-репрезентации проделывал Д. Вертов в своем экспериментальном кино и художественно-эстетическом проекте «кино-глаза», в котором герои картины были ее же авторами, соединяя в себе объект и субъект, субъекта действующего и субъекта воспринимающего/переживающего, героя картины и зрителя.

Субъект и объект в их неразличимости Вертов пропагандирует в манифесте «Мы», уравнивая «нового человека» революции и машину: «*Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей.*

Нам радость пляшущих пил на лесопилке понятнее и ближе радости человечьих танцулек,

МЫ исключаем временно человека как объект киносъемки за его неумение руководить своими движениями.

Наш путь - от ковыряющегося гражданина через поэзию маши-ны к совершенному электрическому человеку.

Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз, мы вносим творческую радость в каждый механический труд,

мы родним людей с машинами, мы воспитываем новых людей, Новый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными к легкими движениями машины, будет благодарным объектом киносъемки» (Вертов, Вариант…). Здесь Вертов смешивает субъектность человека и его «объектность». Человек как объект киносъемки, не подходит для революции, поскольку восходит к субъекту, чувственности, индивидуальности. Радикализм Вертова в «обнулении» человека до орудия труда, предмета, станка, трактора и прочего. Своей деятельностью он творил революцию, создавая событие-репрезентацию революции на антропологическом уровне, «сталкивая» субъект и объект в восприятии.

Ту же установку, но в несколько другом ракурсе мы находим в его «*Киноглазе*». В своей заметке «*О фильме «Киноглаз»*», Вертов довольно четко определяет свою позицию, которая не лишена антропологического смысла: «*Все действующие лица продолжают делать в жизни то, что они делают обычно.*

Настоящая картина представляет собой атаку киноаппаратами нашей действительности и подготавливает на фоне классовых и бытовых противоречий тему всесоздающего труда. Вскрывая происхождение вещей и хлеба, киноаппарат дает возможность каждому трудящемуся наглядно убедиться, что все вещи делает он сам, трудящийся, а следовательно, они ему и принадлежат» (Вертов, О фильме…). «Атака киноаппаратов» здесь принципиальная установка на объективизацию или десубъективизацию стоящего за аппаратом человека. Помимо этого тот факт, что акцент в первом же предложении сделан на фиксации обыденной жизни говорит в пользу нашего тезиса.

Очевидно, что по мысли Вертова главным объектом является труд и вещи, возникающие как его результат, то есть, процесс «естественный». Ему соответствуют такие же «естественные» люди.

Вместе с тем, утверждение о репрезентации Вертовым революции в «Кино-глазе», требует пояснения (тем более что в его творчестве есть другие картины, более близкие тематически и хронологически). «Киноглаз» следует трактовать как «атаку киноаппарата» на революционную действительность, фиксацию события революции в его непосредственности, о чем говорит сам Вертов: «*Раздевая флиртующую буржуйку и заплывшего жиром буржуя и возвращая еду и вещи сделавшим их рабочим и крестьянам, мы даем возможность миллионам трудящихся увидеть правду и усомниться в надобности одевать и кормить касту паразитов*» (Вертов, О фильме…). Этот фильм есть своеобразный «нулевой» уровень репрезентации революции как события, в котором осуществляется сложный процесс удвоения субъекта, характеризуемого как естественного и демиургического (см. Прим.).

Сутью удвоения является столкновение субъекта в событии революции

как объекта и субъекта, что схоже с марксовым описанием отчуждения у Гегеля, где: «… *противоположность между в-себе и для-себя, между сознанием и самосознанием, между объектом и субъектом, т.е. противоположность между абстрактным мышлением и чувственной действительностью*…» (Маркс, 1974: 157).

Подобное мы встречаем и в работах С. Эйзенштейна, особенно периода 20-х годов. Это время обоснования его теории «монтажа аттракционов», которое, на наш взгляд, отражает «дух» времени и концепцию «естественного субъекта». Несколько позже возникнет идея «интеллектуального кино» с приматом идеологии над образом.

Интересующую же нас тенденцию отражает фильм «*Броненосец Потемкин*», в котором событие (восстание на броненосце), разворачивается в киносюжет (жанр хроники), историю, но историю не составляющую повествование, а скорее цепь сингулярных образов, образов-движений (Ж. Делез). Образы в их совокупности образуют событие-репрезентацию в его замкнутости и цельности.

Реальность сливается с идеей, образуя событие-репрезентацию революции. Однако в картине существует и идеологическая составляющая, которая декларируется самим автором и должна учитываться в анализе: «*Что же касается моей точки зрения на кино вообще, то я должен признаться, что требую идейной направленности и определенной тенденции. На мой взгляд, не представляя ясно – «зачем», нельзя начинать работу над фильмом. Нельзя ничего создать, не зная, какими конкретными чувствами и страстями хочешь «спекулировать»… Мы подстегиваем страсти зрителя, но мы также должны иметь для них и клапан, громоотвод, этот громоотвод – «тенденция». Отказ от направленности, рассеивание энергии я считаю величайшим преступлением нашей эпохи. Кроме того, направленность, мне кажется, таит в себе большие художественные возможности, хотя она может быть и не всегда такой острой, осознанно политической, как в «Броненосце*…

Надо поднять голову и учиться чувствовать себя людьми, нужно быть человеком стать человеком – ни большего и ни меньшего требует направленность этого фильма» (Эйзентштейн, Эйзенштейн о …). Эта «направленность» фильма есть идейная позиция автора и на уровне типического антропологии революции ее можно трактовать как трансформацию «естественного» субъекта в субъекта «политического».

Вместе с тем, событийность (равно как и репрезентация «естественности» субъекта) в фильме сохраняется, но реализуется несколько иначе, чем в «*Кино-глазе*» Вертова. Эйзенштейн доказывает, что событие репрезентирует себя не только в столкновении камеры и непосредственно жизни, но и на уровне монтажа и реальности. Где монтаж – идея, продолжение идеи революции (события) в голове режиссера и она репрезентирует событие революции и реконструирует его, буквально воскрешает в памяти, что является одной из задач фильма: «*И вместе с тем любопытно вспомнить сейчас, что этот исторический эпизод как-то был в забытьи: где бы и когда бы мы ни говорили о восстании в Черноморском флоте, нам сейчас же начинали рассказывать о лейтенанте Шмидте, об «Очакове». «Потемкинское» восстание как-то более изгладилось из памяти. Его помнили хуже. О нем говорили меньше. Тем более важно было поднять его заново, приковать к нему внимание, напомнить об этом эпизоде, вобравшем в себя столько поучительных элементов техники*

революционного восстания, столь типичного для эпохи «генеральной репетиции Октября» (Эйзенштейн, Броненосец…).

На уровне монтажа это взаимопереход обыденной жизни в восстание, когда революция подобно стихии захватывает людей, низводя до уровня рефлексов и простых эмоций (так гнев молодого матроса на ударившего его боцмана в первой части «Люди и черви» переходит в массовое недовольство матросов отношением офицеров к еде). Сам Эйзенштейн задает такой режим интерпретации фразой в начале фильма: «*Дух революции носился над русской землей… Личность, едва успев осознать себя, растворялась в массе, масса растворялась в порыве*». Столкновение противоречий в их различных ипостасях, как то матросы – офицеры, матросы – поп, корабль – город и прочее, находят разрешение в кульминации: столкновении двух реальностей (революции и «старого мира»), разграничивает которые «естественный» коллективный субъект, субъект-масса, которая сама осознает себя. Этот коллективный субъект революции (масса) последовательно возрастает в сюжете фильма в стыках полярных частей и образов; репрезентирующих противоречия и несовместимость двух реальностей, «старого» и «нового» мира и человека, из которых вырастает «политический» субъект (победа идеи единства, братства матросов и горожан как пример), вырастает из субъекта «естественного» (начиналось все с реакции на пропавшую еду в первой части фильма).

Сравнивая особенности репрезентации революции у Вертова и Эйзенштейна в аспекте соотнесенности реальности и образа, жизни и идеи, можно выделить две характерные схемы. Вертову соответствует первая схема движения реальности в образ, когда революция, событие переходит в событие-репрезентацию, то есть образ (что подтверждается самой концепцией Киноков). Соответственно, репрезентация не содержит в себе педагогической интенции, поскольку «естественный» субъект революции так же естественно входит в образ и становится им. У Эйзенштейна эта схема переворачивается и репрезентацию можно трактовать как ре-презентацию/воскрешение революции в событии-репрезентации. Он идет от документа к образу. Революционный субъект здесь конструируется (что явно в педагогической и этической направленности «*Броненосца Потемкина*») средствами монтажа, актерской игры, особенностями построения сюжета. Здесь событию-репрезентации предшествует не само событие в его непосредственности (здесь и сейчас как жизни), а «след» события в его идеальности, «верность событию» (в терминологии Бадью).

Таким образом, революция как событие есть разрыв устоявшихся логик воспроизводства (социальных, политических, ментальных и иных) предоставляет человека «самому себе». Так Вертов в своей работе «*Кино-глаз*» смешивает «субъектность» человека и его «объектность». Он «обнуляет» человека до орудия труда, предмета, станка или трактора, создавая событие-репрезентацию революции на уровне непосредственности, когда революцией оказывается сама жизнь. Событийность кроется в открытии «нового человека» *Кино-глазом*. «Естественность» зрения подчеркивает грань между старым и новым, но не в форме истории (повествования), а в форме события, здесь и

сейчас видимого. «Естественный субъект» своей непосредственной деятельностью прочерчивает границу, отменяет старое и учреждает новое – революцию.

У С. Эйзенштейна событие революции репрезентирует себя не столько в столкновении камеры и жизни, сколько на уровне монтажа и реальности. Монтажа как идеи революции, которая репрезентирует, ре-конструирует себя в памяти и образе. На примере фильма «*Броненосец Потемкин*» мы можем увидеть взаимопереход обыденной жизни в восстание, когда революция подобно стихии захватывает людей, низводя до уровня рефлексов и простых эмоций. Столкновение противоречий находят разрешение в столкновении двух реальностей (революции и «старого мира»), разграничивает которые «естественный» коллективный субъект, субъект-масса.

Примечания:

Однако, трактовка естественного субъекта как демиурга у Вертова не означает, что он несет и героические черты. Скорее он связан с разграничением и утверждением революции как события. Если он и является героем, то тем, который творит реальность-универсум, а не историю.

Список литературы:

1. Вертов Д. Вариант манифеста «Мы» URL: http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov/ (дата обращения: 22.08.2011)
2. Вертов Д. О фильме «Киноглаз» URL : http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov/ (дата обращения: 22.08.2011)
3. Магун А. Отрицательная революция. СПб., 2008.
4. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года / К. Маркс, Ф. Энгельс Сочинения. Т.42., М., 1974.
5. Эйзенштейн Сергей. Броненосец «Потемкин», 1925. С экрана в жизнь URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_bronenosec.txt (дата обращения: 22.08.2011)
6. Эйзенштейн Сергей. С.Эйзенштейн о С.Эйзенштейне, режиссере кинофильма «Броненосец Потемкин» / URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_yejzenshtejn.txt (дата обращения: 22.08.2011)