

Столбова Н.В. «Флаэртиана-2016»: опыт философского анализа // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Культура. История. Философия. Право. – 2016. – № 4. – С. 85–92.

Stolbova N.V. "Flahertiana-2016": experience of the philosophical analysis. *Bulletin of Perm National Research Polytechnic University. Culture. History. Philosophy. Law.* 2016. No. 4. Pp. 85-92.

УДК 141.319.8

Н.В. Столбова

«ФЛАЭРТИАНА-2016»: ОПЫТ ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА

В статье – философском эссе – рассматриваются актуальные для современной культуры множественные партикулярные смысловые пространства, сформированные вокруг проходящего уже на протяжении двадцати одного года в Перми международного фестиваля документального кино «Флаэртиана». Цель данной статьи носит двойственный характер: во-первых, автор обосновывает необходимость существования множественных партикулярных смысловых пространств как таковых, а во-вторых, рассматривает антропологическую специфику восприятия документального кино как элемента в структуре сознания на примере фильмов, представленных на фестивале «Флаэртиана» в 2016 году.

Методологией данного исследования является трансцендентальная и посттрансцендентальная философия (от И. Канта к Ж. Делезу), которая позволяет наиболее полно показать специфику воспринимающего сознания и применить ее к восприятию документального кино.

В результате автор приходит к выводу об исходном существовании партикулярных смысловых пространств как множественности и о тройственности воспринимающего сознания, трансформирующегося в любом из указанных аспектов в зависимости от ситуации.

Ключевые слова: Флаэртиана, документальное кино, множественные партикулярные смысловые пространства, сознание, когитарное сознание, становление, ставшее, трансцендентальная философия.

N.V. Stolbova

“FLAHERTIANA 2016”: EXPERIENCE OF THE PHILOSOPHICAL ANALYSIS

In an article in the form of philosophical essays the multiple particularistic content spaces are considered. They are relevant to contemporary culture and formed around the Perm International Documentary Film Festival "Flahertiana". This festival has been existed for over twenty-one years. The purpose of this article is twofold: firstly, the author proves the necessity of the existence of multiple particularistic content spaces themselves. Secondly, the anthropological specificity of the documentary films perception as an element in the structure of consciousness is considered, according to the example of films presented at the festival "Flahertiana" in 2016. The methodology of this study is transcendental and post- transcendental philosophy (from I. Kant to G. Deleuze), which allows us to more fully demonstrate the specificity of the perceiving consciousness and apply it to the perception of documentaries. As a result the author comes to the conclusion that the initial existence of particularistic content spaces as a multiplicity is existed. The trinity of perceiving consciousness is existed too and it is transformed in any of the aspects, depending on the situation.

Keywords: Flahertiana, documentaries, multiple particularity content space, consciousness, cogito, becoming, became, transcendental philosophy.

© Столбова Наталья Викторовна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и права, ФГБОУ ВО «Пермский национальный исследовательский политехнический университет», e-mail: pilthekid@mail.ru.

*«Поскольку философия после своей смерти
разлита по всему пространству культуры,
то почему бы не найти ее в кино?»*

Ж. Делез

В предыдущей статье, посвященной «Флаэртиане», фестиваль рассматривался как актуальное для современной культуры партикулярное смысловое пространство, в котором отсутствует необходимость присоединения к заданной «трансцендентной» идеологии, наоборот, актуализирована игра смыслообразования. Особое внимание уделялось именно камерным интимным пространствам, играющим значимую роль в документальном кино, стремящемся показать многогранность и особенность жизни человека (даже имела место их гипертрофированность)[1].

В данной же статье наша задача будет заключаться в том, чтобы показать антропологическую специфику восприятия фильма внутри смыслового пространства документального кино и ответить на вопрос, почему игра и свобода смыслообразования в принципе стала возможной и актуальной в современной культуре.

Начнем с примера. В лекции «Означающее в кинематографе» психотерапевт Д.А. Ольшанский приводит следующий пример: в немом кино имели место вставки-комментарии, описывающие текстуально эмоции героев. Лектор удивляется: какую смысловую нагрузку несли эти вставки, если то, что происходило на экране, вполне очевидно, и зачем это нужно дополнительно комментировать. И сам отвечает на свой вопрос: эти текстовые вставки никакой функции больше не несли, кроме одной – эффекта моргания, – они просто на момент прерывали картинку [2]. Фактически в этом примере речь идет о дискретности восприятия, и, с точки зрения Д.А. Ольшанского, опирающегося в этом контексте на концепцию монтажа, представленную в работе Ж. Делеза «Кино», и на идеи психоанализа о роли кастрации (реальность рождается через ограничение), дискретность есть необходимое условие восприятия смысла.

Но прежде чем говорить об антропологической интерпретации восприятия, обратимся к ее онтологической трактовке в контексте дискретности.

Классическая западная интеллектуальная традиция изучения восприятия была направлена на преодоление дискретности и выработала для этого целый комплекс процедур. Такая направленность была связана прежде всего с необходимостью сделать восприятие (как элемент структуры сознания) частью надежной методологии получения истинного научного знания (в первую очередь в контексте наблюдения как специально-научного метода). Именно этот контекст классической традиции был подробно раскрыт М. Мамардашвили в работе «Классический и неклассический идеалы рациональности».

Обратимся к этой трактовке. По Мамардашвили, для того чтобы просто обосновать возможность наблюдения как метода получения истинного знания

(Мамардашвили – сторонник корреспондентной теории истины, согласно которой истина есть репрезентация реальности в логических структурах категорий сознания), необходим целый ряд допущений, направленных на преодоление дискретности сознания, которые принимались классической наукой. А именно: признание того факта, что, с одной стороны, вещи доступны наблюдению в полной мере, они полностью развернуты в пространстве (ничего не скрыто в складках пространства – этих складок просто нет с точки зрения нововременной субстанциальной концепции пространства) и отождествлены с внешней по отношению к сознанию материей. С другой же стороны, сознанию доступны практики выведения себя на предел (декартовское «когито»), внутри которого процедуры сознания (в том числе и восприятие) носят уже общий характер, а отнюдь не индивидуальный. Тем самым наблюдает материальные объекты не человек, а универсальный трансцендентальный субъект, выход к которому позволяет обеспечить «непрерывность опыта», без чего невозможно достоверное знание. Стоит здесь уточнить, что предел есть преодоление дискретности сознания прежде всего в пространственно-временном аспекте (как указано ранее, нововременное понимание пространства позволяло это сделать): первичная дискретность человеческого сознания заключается в доступности для него в каждый момент времени и в каждой точке пространства определенного набора наблюдаемых явлений; при выведении сознания на предел «предполагается, что есть некоторое «одно сознание» – непрерывный носитель осознаваемых событий или наблюдений событий. Короче говоря, во всех точках пространства наблюдения возможен (непрерывный) перенос наблюдения, не нарушаемый ни в одной его точке» [3, с. 18]. И вся эта конструкция допущений, принятых в Новое время, скреплялась фигурой Бога как гаранта тождественности сознания, выведенного на предел, и материи, полностью развернутой в пространстве материи.

Если все эти допущения перестают существовать (например, при переходе к неклассической рациональности, как это показывает М. Мамардашвили), то картина разваливается – сознание не может понять, что оно наблюдает и воспринимает.

Однако на основе этой аргументации можно выделить ряд значимых для нас идей.

Идея 1. Вывод сознания на предел (к универсальному когитарному сознанию) можно трактовать по-разному. Например, вслед за В.Н. Железняком мы можем взять эту процедуру как целое, оторвать от ее нововременных онтологических допущений и перенести в неклассический философский контекст (вслед за В.Н. Железняком – в онтологию М. Хайдеггера и К. Ясперса), изменив статус рассматриваемой процедуры [4]. Результатом такого жеста будет понимание восхождения сознания к когитарному как антропологической практики преобразования своего сознания (и всех его компонентов). Фактически предлагается функционирующее стихийно сознание разбирать, а затем заново собирать и

быть ответственным за его ход не для нужд научного познания, а в качестве повседневной процедуры, укореняющей человека в бытии особым способом.

При такой трактовке мы легко можем перенести процедуру выхода к когитарному сознанию в любую область повседневности, в том числе в кинематограф. В результате у нас получится, что все носители сознания, погруженные в эту сферу, могут данную практику осуществлять (мы ограничимся такими участниками, как зритель и режиссер, так как более подробный анализ в этом отношении не является нашей задачей). Как результат перед нами образуются две интеллектуальные матрицы – идеальный зритель, с одной стороны (как нужно смотреть этот фильм?), и идеальный режиссер, с другой стороны (как нужно создавать этот фильм?). Стоит уточнить, что на данный момент мы абстрагируемся от популярного в наши дни философского осмысления кинематографа, в котором анализируется воображаемый зритель (например, от уже ставшей классической семиотики кино К. Меца [5]). Нам важно ограничиться именно трансцендентальной традицией, делающей акцент не на психоанализе, как К. Мец, а на интеллектуальных процедурах.

Значимость понятий именно на основе трансцендентальной традиции интеллектуальных матриц заключается в том, что идет процесс преодоления дискретности (т.е. на определенном уровне сохраняется изначальная функция этой процедуры, правда, результат ее не определен – мы не понимаем, к чему мы выходим в итоге (так как сопутствующие допущения для современной культуры тоже не актуальны: «Бог умер», а пространство не однородно, и материальные объекты в нем полностью не развернуты)). А также образуется некоторый интеллектуальный подход к кинематографу, который направляет носителя сознания внутри смыслового отношения к кино.

Идея 2. Процедура перестройки сознания для преодоления дискретности и выхода к когитарному сознанию по своей сути есть то, что удваивает мир: есть стихийное схватывание, и есть работа сознания как самосознания (в случае когито). Эта дихотомия, которая в Новое время была выходом к свободе, к бытию, на сегодняшний день заключает человека в жесткие рамки: стихийное схватывание всегда ложно, так как не рационализировано, а вот когитарное схватывание все равно дискретно, так как непонятно, что мы воспринимаем: необходимо ответить по-новому на вопросы, что такое сущее, что такое бытие, что такое реальность? Применительно к кинематографу эти вопросы объединятся в следующие: что собой представляет кино (в нашем случае документальное кино) как смысловое пространство, укорененное в бытии? Когда мы смотрим фильм, что мы воспринимаем?

И с этой точки зрения проблема преодоления дискретности оказывается ключевой. Становится очевидным, что, во-первых, уровни дискретности множатся (здесь мы погружаемся в онтологию Ж. Делеза, характеризующуюся стремлением схватить бытие как становление конкретного сущего через различие посредством отказа от понимания сознания как самосознания (классического «ко-

гито»)). Таким образом, в этом ключе ответ на вопрос о дискретности восприятия решается следующим образом: дискретность восприятия не нуждается в преодолении, наоборот, для нас важно смотреть фильмы иначе. Что, собственно, и транслируется в приведенном примере из лекции Д.А. Ольшанского.

Таким образом, смысловое пространство кинематографа сегодня – плюралистичное, заключающее в себе максимальную смысловую множественность.

Идея 3. Однако остался один вопрос, а именно вопрос о судьбе антропологической практики выведения сознания на предел. Каким образом возможно существование в современной культуре: является она просто элементом культурного архива, с которым мы как наследники классической традиции имеем дело, или же она имеет определенное значение в современной культуре? Какую роль практика выведения сознания на предел играет при восприятии фильма?

Наша точка зрения заключается в том, что отбрасывать когито как самосознание было бы преждевременным. Так, анализируя идеи Ж. Делеза, С.В. Комаров пишет: «Cogito есть имплицитированная/ эксплицитированная индивидуальность, и в этом смысле самосознание всегда есть уже ставшее (осознанное) различие. Мы уже случились в мире в качестве сознательного «Я»; и теперь мы можем исходить из этой эксплицитированной структуры, пытаюсь двигаться к импликациям, которые в ней упакованы» [6, с. 223]. Таким образом, работа со ставшим, функционирование определенным интеллектуальным способом внутри исходной множественности, является неотъемлемой частью человеческого восприятия. То есть указанная нами дихотомия стихийного сознания и сознания когитарного трансформируется в триаду: стихийное сознание, становящееся сознание через различение и когитарное сознание. При восприятии фильма актуализированными оказываются все способы восприятия (как элемента в структуре сознания).

Подведем итог. Кино – это множественное смысловое пространство, в котором формирование смыслов идет через игру между становлением и ставшим (между стихийным, становящимся и когитарным сознанием). В эту игру вовлечены как зрители, так и создатели фильмов, в этом отношении и те, и другие находятся в равных условиях (здесь нет критериев различения – зритель в своем восприятии творит смыслы в равной степени с режиссером). Таким образом, специфика каждого отдельно взятого фильма заключена в отношении становления и ставшего.

Попробуем проиллюстрировать полученные нами выводы на примере фестиваля «Флаэртиана-2016».

Здесь сразу стоит оговориться, что речь идет о документальном кино. Соответственно, баланс в сторону становления очевиден. Например, это видно по такой значимой для философии кино Ж. Делеза теме, как монтаж. Если применительно к игровому кино Ж. Делез фактически разворачивает тезис Эйзенштейна, что «монтаж есть целое фильма, его Идея» [7, с. 40], показывая целые культурные

традиции монтажа: американскую, советскую, довоенную французскую и немецкую, функционирующие по своим правилам, то в документальном кино монтаж не является приоритетным. Принципы, которые провозглашал в этом отношении Р. Флаэрти как оператор до невозможности просты: снимать то, что интересно, и комбинировать статику с динамикой, чтобы удерживать внимание зрителя. Конечно, здесь присутствуют когитарные структуры (особенно понятые в контексте философии М. Шелера – *ordo amoris*, структурирующий притяжения и отталкивания от феноменов бытия). Однако приоритет становления не дает сознанию полностью захватить воспринятое и переработать через Целое, через Идею. Так, например, документальный фильм «Старше на десять минут» режиссера Герца Франка сделан без единой склейки и одним планом, но при этом является классикой документального кино и вызвал множество попыток повторить подобную идею. Таким образом, в документальном кино акцент делается именно на становлении, которое лишь отсылает к ставшему.

Наиболее явно, по нашему мнению, игра становления и ставшего проявлена на «Флаэртиане» в 2016 году в двух фильмах: «Чем ближе мы становимся» (реж. Карен Гатри, Великобритания, 2015) (становление) и «Сонита» (Рохсаре Гаем Магами, Германия – Швейцария – Иран, 2015) (ставшее).

Карен Гатри снимает семейный фильм: ее мать больна, и вся семья, которая давно не собиралась вместе, возвращается в большой родительский дом и начинает совместно жить и заботиться о матери. Режиссера, по ее собственному признанию, мучало непонимание – как относиться к членам своей семьи. Семейное видео именно для этого: Карен говорит в кадре о том, что если она сама не может разобраться, то пусть фильм покажет, что и как. Задача «идеального режиссера» здесь такова: собрать максимально полно и беспристрастно материал для анализа и личностных переживаний. Камера становится членом семьи – люди живут с ней. А фильм – как будто снятым кем-то другим, взглядом со стороны, который поможет понять.

Семья очень интересная, и люди очень неоднозначные: ее отец – путешественник, он любит мать Карен и преданно заботится о ней, но при этом у него есть вторая жена в Африке, его африканский сын живет здесь в Европе и ищет себя. Как жить вместе? Как относиться друг к другу? Ответить на этот вопрос возможно, только взглянув со стороны – умножив восприятие. Фильм, отзывы зрителей, критиков, родственников и знакомых – все это материал, то, что поможет разобраться. Фильм вбирает в себя множественность трактовок. Например, я посмотрела этот фильм через призму уважения к старшим, последним счастливым дням умирающей матери, окруженной близкими людьми, собрать которых вокруг себя у нее хватило сил. Однако это лишь мой опыт, ничей больше. Фильм богаче – он есть собрание множественных смыслов.

Рохсаре Гаем Магами сняла абсолютно иной фильм – предельно волюнтаристский. Во время дискуссии после просмотра фильма на «Флаэртиане» ряд

зрителей из зала даже выказали свое возмущение, задав вопрос: «Разве Вы Бог, чтобы решать жизнь девушки?». И документальное ли это кино? Ведь документальное кино предполагает невмешательство, а здесь речь идет об активной позиции режиссера, который изменяет все, попутно снимая изменения. Рохсаре Гаем Магами изначально задумывает вполне классический фильм-историю о девушке Соните Ализаде, которая сбежала из Афганистана в Иран. Однако в процессе выясняется, что родственники девушки хотят продать ее без ее согласия (обычная традиция в Афганистане). Режиссер не может не вмешаться, она помогает девушке (увлекающейся рэпом) снять клип и разместить его в ютубе, а также поучаствовать в музыкальном конкурсе. Девушка выигрывает конкурс – ее судьба впечатляет жюри – и получает стипендию в Американском университете. Режиссер, очень рискуя и скрывая от родственников девушки задуманное, оформляет документы Сониты и вывозит ее в США.

Фильм фактически делится на две части: классическое документальное киноописание в первой части и волонтаристское преобразование реальности и документальное его сопровождение – во второй.

Как результат зритель имеет дело не со множественным смысловым пространством, а с вполне обозначенной позицией (не со становлением через различие, а со ставшим), которую можно по-разному оценивать.

Как мы видим, в первом фильме акцент делается на становлении через различие, во втором же случае основополагающим является ставшее. Стихийность же сопровождает как одно, так и другое.

Причем, если в первом фильме зритель и его восприятие (множественность восприятия) крайне важны, во втором фильме зритель как бы отсутствует (его восприятие не имеет активной роли – его сознание сведено лишь к внешней, оценивающей реальности). Стоит отметить, что фильм «Сонита» является крайне нетипичным для документального кино и, по словам автора, таким, каким он получился, отнюдь не задумывался. Перестройка позиции режиссера произошла в процессе погружения в ситуацию, т.е. произошла перестройка сознания (от становления к ставшему).

Таким образом, на примере разобранных фильмов «Флаэртианы-2016» мы видим, как возможно множественное партикулярное смысловое пространство и как оно функционирует через призму специфики антропологического восприятия документального кино режиссером и зрителем. Воспринимающее сознание есть тройственное (стихийное, становящееся и ставшее) – но при этом сознание есть поток, единый процесс, в котором возможна игра и смыслообразование. Современное смысловое пространство при такой постановке вопроса есть изначально множественное, однако мы можем говорить о степени множественности, показывая особенности смысловой игры в каждом конкретном случае (минимум в фильме «Сонита», например, и максимум в фильме «Чем ближе мы становимся»).

Список литературы

1. Столбова Н.В. Пути «Флаэртианы»: антропология смыслообразующих пространств // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – 2015. – № 3. – С. 49–57.
2. Ольшанский Д. А. Знак в кинематографе / Открытая лекция цикла «Кинотеориум» от 20.04.2016 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ot2n25FoCbw> (дата обращения: 6.11.2016).
3. Мамардашвили М. Классический и неклассический идеалы рациональности. – М.: Азбука, 2010. – 228 с.
4. Железняк В.Н. Мышление и воля. Принцип тождества мышления и воли в классическом рационализме и его историческая эволюция. – Пермь: Изд-во Перм. нац. исслед. политехн. ун-та, 2015. – 616 с.
5. Мец К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с.
6. Комаров С.В. Анатомия складки Жиля Делеза // Личность. Культура. Общество. – 2010. – Т. XII, № 3(57–58). – С. 217–223.
7. Делез Ж. Кино. – М.: Ad Marginem, 2013. – 560.

References

1. Stolbova N.V. Puti «Flaertiana»: antropologiya smysloobrazuiushchikh prostranstv [The Flaertiana's ways: anthropology of sense-making spaces]. *Vestnik Permskogo natsional'nogo issledovatel'skogo politekhnicheskogo universiteta. Kul'tura. Istorii. Filosofii. Pravo*, 2015, no. 3, pp. 49–57.
2. Ol'shanskii D. A. Znak v kinematografe. Otkrytaia leksiia tsikla "Kinoteorium" ot 20.04.2016 [Sign in film. Open Lecture "Kinoteorium" cycle on 20.04. 2016], available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Ot2n25FoCbw>.
3. Mamardashvili M. Klassicheskii i neklassicheskii idealy ratsional'nosti [Classical and non-classical ideals of rationality]. Moscow: Azbuka, 2010. 228 p.
4. Zhelezniak V.N. Myshlenie i volia. Printsip tozhdestva myshleniia i voli v klassicheskom ratsionalizme i ego istoricheskaia evoliutsiia [Thought and Will. The principle of the identity of thought and will, in the classic-al rationalism and its historical evolution]. *Permskii natsional'nyi issledovatel'skii politekhnicheskii universitet*, 2015, 616 p.
5. Mets K. Voobrazhaemoe oznachaiushchee. Psikhooanaliz i kino [The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2013. 334 p.
6. Komarov S.V. Anatomii skladki Zhilia Deleza [Anatomy of "plait" by Gilles Deleuze]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*, 2010, vol. XII, no. 3 (57–58), pp. 217–223.
7. Delez Zh. Kino [Cinema]. Moscow: Ad Marginem, 2013. 560 p.

Получено 07.10.2016