

Національний університет «Києво-могилянська академія»
Кафедра культурології

«Оптичне несвідоме» у візуальній культурі

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня магістра культурології

Студент: Олексій Радинський

Науковий керівник: Михайло Собуцький

Київ 2008

План

Вступ 1

1. «Оптичне несвідоме» 9
2. Інженери людських очей 20
3. Кіноправда, структурована як фікція 34
4. Симфонія кіноапарату 47
5. Друге життя Деніса Кауфмана 66

Висновки 78

Список використаної літератури 81

Вступ

Доцільність та актуальність дослідження

„Камера вводить нас до оптичного несвідомого, як психоаналіз – до несвідомих імпульсів”.

Загадковість цієї фрази, якою завершується тринадцятий фрагмент Беньямінового „Твору мистецтва в добу його технічної відтворюваності”, часом затьмарює її теоретичну цінність. Зрештою, доля цього твердження подібна до багатьох інших осяянь Вальтера Беньяміна. Згадані Беньяміном побіжно, мимохідь, найчастіше – у несподіваному, невластивому контексті, ці концепти продовжують існувати як такі собі бастарди гуманітарної теорії, залишені напризволяще їхнім батьком, що помер, не встигнувши наділити їх необхідним значенням. Через власну фрагментарність та недомовленість вони відкривають простір для надзвичайно широкого теоретичного маневру, не завжди співмірного з інтенцією їхнього автора. Ця позірна внутрішня порожнеча евристично привабливих концептів спонукає теорію використовувати їх на свій лад, наповнювати їх щоразу іншим, але завжди вже пост-беньямінівським значенням. Поняття „оптичного несвідомого” є одним із таких покидьків, що дісталися нам від Беньяміна.

В контексті сучасної медіатеорії беньямінівське „оптичне несвідоме” є взірцевим прикладом медіаонтологічної підозри (термін Боріса Гройса) – незаперечного, але й непідтвердженого припущення, що за медійною поверхнею існує прихований, недоступний для ока, „субмедійний” простір. Звісно, ця підозра аж ніяк не є унікальним явищем сучасності, адже саме підозра, що речі всередині себе є зовсім не такими, якими постають перед очима, є рушієм чи не всієї філософської традиції Заходу. Але якщо філософія від Платона до Декарта шукала джерело онтологічної підозри в зовнішньому світі (даючи йому такі імена як „ідея”, „субстанція”, „Бог” чи „матерія”), то картезіанська свідомість знаходить його джерело в самому спостерігачі. Подальший розвиток „герменевтики підозри” в особі Маркса, Фрейда та Ніцше

постулював, що прихована сутність речей залишається недоступною для самототожного суб'єкта, адже світ неодмінно постає перед ним у хибному, викривленому вигляді.

В сучасній культурі, що її називають „культурою медійної трансляції”¹, на зміну філософському сумніву приходять медіаонтологічна підозра, а сама теорія медіа, за висловом Гройса, стає продовженням класичної онтології в нових умовах та новими засобами. Сформулювати її підвалини можна таким чином: „Медіум, в якому суб'єкт мови втілює своє висловлювання, <...> одночасно й паралельно останньому утворює своє власне висловлювання – причому суб'єкт повідомлення рідко усвідомлює це висловлювання медіуму й ніколи не може свідомо його контролювати”². Таким чином, поле сучасної медіатеорії практично зникається з полем психоаналізу, адже їхньою конститутивною передумовою є визнання того, що суб'єкт не здатен вповні контролювати свій дискурс. Разом зі свідомо закладеним у повідомлення смислом завжди транслюється певне несвідоме послання: маніфестація несвідомого бажання в психоаналізі, власне висловлювання медіуму в медіатеорії.

Класична медіатеорія вирішувала цю проблему шляхом, утвореним Маршалом Маклюеном. Оскільки медіум і є повідомленням, його висловлювання не можна вважати несвідомим, адже воно локалізоване в безособових в медійних носіях. Але це припущення передбачає, що медійна поверхня насправді нічого не приховує, що речі насправді є такими, якими постають перед зором, отже, будь-які пошуки істини позбавлені сенсу. Маклюєнівська формула здатна тимчасово заспокоїти суб'єкта підозри перед обличчям технологічного прогресу, що постачає його все новими тривогами, але не здатна прояснити фундаментального для людської психіки припущення, що не лише суб'єкт дивиться на світ, але й світ – безособовий, неодушевлений об'єктний світ – також дивиться на суб'єкта.

¹ Див.: Гройс, Борис. Под подозрением. М., 2006.

² Там само, ст. 79.

Таким чином, „оптичне несвідоме” Вальтера Беньяміна розташовується в тривалій традиції герменевтики підозри, синтезуючи фрейдівський постулат про несвідому детермінованість культурних практик із марксистським прагненням емансипації від невидимих структур, що поневолюють суб’єкта. Припущення, що завдяки кінокамері зір набуває властивості бачити те, що раніше було приречене залишатися непоміченим, перевертає структуру класичної онтологічної підозри (що не може бути ні підтверджена, ні заперечена) й надає їй потенціалу позитивності. Даючи доступ до „оптичного несвідомого”, камера дозволяє бачити те, що раніше вислизало від людського ока й тому видавалося прихованим під поверхнею репрезентації.

У цьому пункті проект Беньяміна збігається з програмою модерністського авангарду, чиїм завданням було звільнити перцепцію від тенет конвенційних форм і змістів, щоб таким чином позбутись диктатури свідомості. Митець-авангардист прагнув максимально виключити зі свого твору свідомо заданий зміст задля того щоб працювати з медіумом як таким, з його чистими формами, інакше кажучи – з його власним повідомленням. Звідси типове для авангардистів нестримне бажання віднайти питому сутність свого медіуму, очистити його від зовнішніх нашарувань, що є, на їхню думку, чужими для цього медіуму: абстракціонізм відкидає перспективістський мімесис, а модерністська поезія розкладає мову зсередини, прагнучи віднайти автентичне звучання слова. Такий принциповий для сучасності медіум як кінематограф також викликав у діячів авангарду бажання дістатися його „чистої форми”. Одним із найбільш принципових і послідовних у цьому прагненні авангардистів був Дзига Вертов.

Статус Дзиги Вертова в сучасній теорії є вельми неоднозначним. Його творчість увійшла до канону модерністського мистецтва й була інституціоналізована (в Радянському Союзі та на Заході) в якості новаторської розробки властивостей медіуму кіно, що мала величезний вплив на його розвиток. Аннет Майклсон, чільний популяризатор та інтерпретатор творчості Вертова на Заході, стверджує, що жоден із діячів кіноавангарду не відповідає на

сучасні виклики часу з такою влучністю, як Вертов³. Останнім часом рефлексія над його творчістю на Заході помітно активізувалася. Впливовий американський часопис *October*, що визначає тенденції західного арт-істеблїшменту, нещодавно випустив число під заголовком *New Vertov Studies*. Його фільми стали об'єктом детального розгляду в двох принципових для медіатеорії роботах, написаних протягом останнього десятиріччя. Лев Манович, автор книги „Мова нових медій”⁴, розташовує „Людину з кіноапаратом” на самому початку своєї медіаархеології, демонструючи використання революційних розробок Вертова в сучасних медіа від телебачення до інтернету. Джонатан Беллер, автор книги „Кінематографічний спосіб виробництва”, використовує „Людину з кіноапаратом” для обґрунтування концепту, винесеного в назву дослідження.

Спільним для усіх цих інтерпретацій спадку Вертова є те, що вони фокусуються на його вершинних здобутках, повністю (або майже повністю) залишаючи поза увагою еволюційну динаміку його творчості. Тим часом простеження розвитку Вертова демонструє природу тих трансформацій, які зазнав медіум кіно протягом ХХ століття. Як відомо, Вертов пройшов шлях від завідуючого відділом кінозйомок Московського кінокомітету, начальника агітаційного кінопоїзда та режисера хронікальних кіножурналів до автора новаторських неігрових фільмів, а протягом останніх десяти років життя працював режисером кіножурналу „Новини дня”. Ця еволюція зазвичай прочується як парадоксальний шлях митця, пригніченого непередбачуваними історичними обставинами. Але кар'єра Вертова може видатися суперечливою тільки для поверхового погляду. Важко не помітити, що всі радикально новаторські твори Вертова були створені на замовлення ідеологічних інституцій та більшою (як „Шоста частина світу” чи „Симфонія Донбасу”) чи меншою (як „Людина з кіноапаратом”) відповідали курсу радянської пропаганди. Як фільми, так і теоретичні твори Вертова наочно демонструють, що революційна політика та авангардне мистецтво не були для нього

³ *October* 121. *New Vertov Studies*. Summer 2007.

⁴ Manovich, Lev. *Language of the New Media*. MIT Press, 2000.

структурно несумісними складовими одного феномену (як це описує Славою Жижек у „Погляді паралаксу”⁵), а єдиним та нерозривним проектом. Таким чином, було б несправедливо покласти на Вертова лише відповідальність за розробку революційних винаходів у галузі медіа, ігноруючи при цьому їхнє подальше політичне використання. Розробка специфічного для медіуму кіно способу висловлювання, очищення цього медіуму від „чужорідних” медійних нашарувань – у першу чергу театру та літератури – були для Вертова не стільки естетичним, скільки політичним проектом. Кіно, на його думку, мало в першу чергу слугувати „організації зору трудящих”. Пролетаріат, витіснений з буржуазних репрезентаційних практик, на думку Вертова, був позбавлений можливості бачити себе, отже й не мав змоги консолідуватися задля спільної боротьби з гнобителем. Нині можна із впевненістю твердити, що омріяна Вертовим „організація зору трудящих” була реалізована в Радянському Союзі, причому за безпосереднього використання розроблених Вертовим засобів. Втім, наслідки цієї організації були трагічними в тому числі й для самого Вертова.

Отже:

Предмет дослідження – взаємодія марксистського та психоаналітичного проектів в теорії та практиці неігрового кіно 1920-30-х років.

Об’єкт дослідження – кінематограф Дзиги Вертова в контексті авангардно-утопічної культури.

Мета дослідження – окреслити проблемне поле „оптичного несвідомого” в теорії медіа; розробити механізми адекватного використання концепту Вальтера Беньяміна для аналізу візуальних культурних практик.

⁵ Žižek, Slavoj. The Parallax View. MIT Press, 2007. P.7.

Попри те, що Вальтер Беньямін визнаний „попередником апаратної теорії”⁶ завдяки його введенню проблематики позиції глядача як принципової для теорії кіно, його евристичний, інтуїтивний та навіть афективний стиль потребує відповідного дослідницького ставлення. Тому концепт „оптичного несвідомого” застосовується до культурного явища з надзвичайно близького для Беньяміна контексту радянського ліворадикального кіноавангарду 1920-х років. Беньямін і Вертов є доволі близькими фігурами в історичному часі та просторі фігурами. Наприкінці 1920-х років Дзига Вертов подорожував Німеччиною, демонструючи свої фільми й супроводжуючи їх теоретичними промовами⁷. Беньямін не міг не бачити фільмів Вертова: відомо, що під час перебування в Москві він подивився „Шосту частину суходолу”⁸; у „Творі мистецтва в добу його технічної відтворюваності” він посилається на „Три пісні про Леніна” як на зразок зміненої кінематографом взаємодії мас із власним медійним образом. Подорож до Москви 1926-го року мала величезний вплив на Беньяміна – в тому числі й на його рефлексії щодо масової репродукції творів мистецтва. Отже, видається правомірним реконтекстуалізувати одну з тогочасних рефлексій Беньяміна (перша згадка „оптичного несвідомого” датована 1931 роком) в проблемному полі революційної авангардної культури 1920-х та її взаємодії зі сталінським культурним проектом.

Завданням дослідження є аналіз взаємодії теорії та практики в ліворадикальному авангарді 1920-30-х років. Культура радянських 1920-х становить особливий інтерес для медіатеорії завдяки унікальному синтезу „революційної практики, теоретичного запитування та артистичної інновації”⁹. Тому не обтяжену академічною скрупульозністю беньямінівську медіатеорію варто прикласти до явища зі сфери авангардно-революційної практики. Зблизити Вертова й Беньяміна нескладно ще й тому, що лідер „кіноків”, як справжній авангардист, продукував чимало теоретичних праць, дискусійних промов та радикальних маніфестів – отже, діяв „в одному медіумі” з німецьким

⁶ Брюховецька, Ольга. Психоаналітична концепція суб’єкта та її застосування в теорії кіно. Автореф.дис. ... канд-та філос.наук: КНУ ім Т.Г.Шевченка – К., 2006.

⁷ Див.: Вертов, Дзига. Статті, днівники, замисли. М., 1965.

⁸ Див.: Беньямин, Вальтер. Московский дневник. М., 1997.

⁹ The Editors, ‘About October’, October 1, p.3.

теоретиком. Паралельне прочитання теорій радянського й німецького авторів дозволяє запропонувати новий ракурс на кінематографічну практику Дзиги Вертова. Цими міркуваннями й продиктований вибір джерел.

Теоретичними джерелами дослідження є тексти Вальтера Беньяміна (в першу чергу „Твір мистецтва в добу його технічної відтворюваності” та „Коротка історія фотографії”), а також твори, що коментують та розвивають артикульований в цих текстах процес думки. Важливими „вторинними” джерелами є два принципові коментарі до „Твору мистецтва в добу його технічної відтворюваності” – есей Сьюзен Бак-Морс „Естетика та анестетика: переглянутий ‘Твір мистецтва...’” і текст Мір’ям Гансен „Беньямін, кіно та досвід: ‘Блакитна квітка в країні технології’”. Задля реконструкції культурного контексту радянського авангарду в першу чергу використані праці Бориса Гройса: „Gesamtkunstwerk Сталін”, де сформульовано принципове для цього дослідження обґрунтування прямої культурної та історичної спадковості між радикальним авангардом та культурою соцреалізму; „Комуністичний постскрипtum”, де дається парадоксальна інтерпретація радянського державного проекту як „сучасної форми прикладного платонізму”, що реалізовувався головно за посередництва „управління метаноєю”; та „Під підозрою”, де сформульовано загальні проблеми сучасної теорії медіа. Надзвичайно важливими для орієнтації в сучасних теоріях бачення виявилася праця Мартіна Джея „Потуплені очі”¹⁰, а в психоаналітичних теоріях кіно – дисертація „Психоаналітична концепція суб’єкта та її застосування в теорії кіно” Ольги Брюховецької.

Надважливим джерелом дослідження є збірник текстів Дзиги Вертова під назвою „Маніфести. Щоденники. Задуми”, що експлікує багато проблемних точок вертовського „кіноцтва”.

Практичними джерелами дослідження є фільми Дзиги Вертова: вибрані випуски кіножурналу „Кіноправда” використовуються задля інтерпретації ранньої взаємодії авангардного кіномистецтва з медіями масової комунікації;

¹⁰ Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in French XX-century thought*. University of California Press, 1993.

„Кіно-око”, „Шоста частина суходолу”, „Крокуй, Радю!” та „Одинадцятий” згадуються задля реконструкції загальної творчої еволюції Вертова; не применшуючи значення „Людини з кіноапаратом”, чиєму розгляду присвячено чимало уваги, дослідження найуважніше фокусується на наступному творі Вертова – фільмі „Симфонія Донбасу (Ентузіазм)”, де, як видається, теоретична позиція Вертова дістала найбільш послідовного втілення.

1. „Оптичне несвідоме”

Про що ж ідеться Беньямінові у тринадцятій тезі „Твору мистецтва в добу його технічної відтворюваності”¹¹?

Фрагмент починається з заяви, що найчастіше проходить повз увагу інтерпретаторів. Втім, саме це припущення може слугувати підґрунтям радикально антиілюзійної теорії неігрового кіно. Специфіка кіно як медіуму, за Беньяміном, полягає не лише в особливостях саморепрезентації людини перед камерою, але й у способі репрезентації довколишнього світу, відтвореного за допомоги кінематографічного апарату. Здатність апаратури проводити досліди, про яку говорить Беньямін, звісно, не є його відкриттям. Кіноапарат використовувався в наукових цілях майже так само давно, як і в розважальних. Для того щоб проілюструвати власну гіпотезу, Беньямін проводить паралель між кінематографічним апаратом та інституцією психоаналізу. Поява „Психопатології повсякденного життя”, пише Беньямін, ізолювала й зробила придатними до аналізу явища, які раніше лишалися непоміченими в „широкому потоці сприйняття”. Беньямін вважає, що кінематографічний медіум спричинив подібне поглиблення світосприйняття – цього разу в сфері оптичної, а згодом і акустичної перцепції.

Важливо уважніше розглянути паралель між інституціями кіно та психоаналізу у версії Беньяміна, що суттєво відрізняється від моделей використання фрейдівської теорії в психоаналітичній теорії кіно. Приклад, що його наводить Беньямін – обмовка, що п’ятдесят років тому минала непоміченою, раптом стає об’єктом аналізу, здатним „вкрити глибинний план розмови” – вказує на дискурсивну підкладку психоаналітичного „відкриття

¹¹ Беньямін, Вальтер. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Вальтер Беньямін. Вибране. Львів, 2002. С. 73-75.

несвідомого”. Звісно, обмовки і до „Психопатології повсякденного життя” являли собою непідконтрольні розуму маніфестації роботи несвідомого. Важливо не те, що Фрейд „відкрив” їхню приховану сутність, а те, що це відкриття потягло за собою незворотні зміни в структурі дискурсу, перетворило обмовку на беззаперечний значеннєвий факт, зробило її його доступним для свідомості, „ввело” суб’єкта до несвідомого, як сказав би Беньямін.

Продовжуючи розглядати аналітичну функцію кіноапаратури, Беньямін констатує, що об’єкти фільмованої реальності можуть бути розглянуті з більшої кількості точок зору, ніж дозволяє будь-який інший медіум, а отже зафільмована поведінка якнайкраще надається до аналізу. Ця обставина, пише Беньямін, уможлиблює взаємопроникнення науки та мистецтва, адже кожен зафільмований „аспект дії” становить рівний інтерес для наукового дослідження та художньої творчості. Тут Беньямін упритул підходить до однієї з найважливіших для цього дослідження тез свого тексту: „Однією з революційних функцій фільму стає ототожнення мистецького і наукового застосування фотографії, які раніше здебільшого були розподібненими”¹².

Далі слідує один із найбільш цитованих, та від того не менш загадкових беньямінівських абзаців – захоплений перелік емансипаційних властивостей фільму, чийм зворотнім боком є їхнє потенційне перетворення на засоби пригнічення та контролю: „За допомоги близьких планів навколишніх речей, фокусуючись на прихованих деталях знайомих об’єктів <...> фільм, з одного боку, розширює наше розуміння необхідностей, що керують нашим життям; з іншого боку, йому вдається вивільнити нескінченний і несподіваний простір дії”¹³. Уповільнена зйомка, близький план, збільшення зупиненого кадру є для Беньяміна засобами відкриття цілковито нових для сприйняття вимірів візуального досвіду. Кульмінацією цього відзначення трансгресивних функцій медіуму кіно є твердження, котре неможливо оминати для розуміння беньямінівської теорії кіно: „З очевидністю, інша природа відкривається камері,

¹² Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Вальтер Беньямін. Вибране. Львів, 2002. С. 74.

¹³ Там само (переклад виправлено).

ніж та, що постає перед людським оком, - хоча б тому, що місце простору, освоєного свідомістю, заступає простір, освоєний несвідомо”¹⁴. Цей „простір, освоєний несвідомо” не залежить від специфіки людського зорового сприйняття, адже він автоматично, нейтрально фіксується камерою. Тому камера вводить нас до оптичного несвідомого [das Optisch-Unbewusste], як психоаналіз – до несвідомих імпульсів.

Таким чином, „нормальне” людське бачення відноситься до оптичного несвідомого так само, як свідомість відноситься до несвідомого, що існує незалежно від факту його відкриття, але, потрапивши у поле сприйняття, воно самою своєю присутністю змінює його назавжди. „Оптичне несвідоме” приписується суб’єктом бажання камері, що претендує на роль нейтрального передавача візуальної інформації, але приречена бути підозрюваною в трансляванні „чогось іще”, чогось надмірного й несимволізованого.

Тепер варто ще раз озирнутися на прочитаний текст та віднайти зв’язок між трьома його центральними тезами. Яким чином введення (до) оптичного несвідомого може прислужитися „революційній функції фільму” – ототожненню мистецького і наукового застосувань цього медіуму, та що воно може сказати про його специфіку – спосіб, у який людина репрезентує навколишній світ? Спробуймо віднайти відповідь у дослідників, що звертаються до концепту „оптичного несвідомого” у власних теоретичних побудовах.

Словосполучення „оптичне несвідоме” набуло певного розголосу в гуманітарії завдяки однойменній книзі Розалінд Краусс¹⁵. Втім, її використання цього концепту є підкреслено дистанційованим від теорій Беньяміна. Про це свідчить вже той контекст, у якому Краусс вводить поняття „оптичного несвідомого” в першому розділі книги – контекст пізньомодерністської відмови від „оптичної логіки головного річища модернізму”, що його Краусс пов’язує з

¹⁴ Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Вальтер Беньямін. Вибране. Львів, 2002. С. 75. (переклад виправлено).

¹⁵ Krauss, Rosalind. The Optical Unconscious. Cambridge: The MIT Press, 1993.

концептами мімікрії, моторошного, стадії дзеркала, Wiederholungszwang, з фігурами Джакометті, Далі, Мен Рея, Батая, Бретона, Фрейда та Лакана¹⁶. Показово, що згадка про Беняміна відсутня в цьому полі, що його Краусс спершу означає як „антибачення”, але одразу замінює на „оптичне несвідоме”. Краусс експлікує цей концепт через лаканівську L-схему, що постулює суб’єкта в якості ефекту, наслідку внутрішньої суперечності всередині самодостатньої структури. Цей лаканівський „граф бажання” є, за Краусс, ізоморфним до греймасівського семіотичного квадрату, розглянутого на попередніх сторінках книги та постульованого нею в якості демонстрації логіки модернізму.

Краусс повертається до „оптичного несвідомого” у версії Беняміна в підрозділі „Фотографія” з четвертої глави своєї книги. Простежуючи генеалогію цього концепту, вона закономірно посилається на „Коротку історію фотографії”, що є в багатьох відношеннях попередником найвпливовішого теоретичного тексту Беняміна. Зокрема, там майже дослівно повторюється теза про відкриття оптичного несвідомого – з тією різницею, що у ранній версії „введенню” в оптичне несвідоме слугує не фільм, а фотографія. Краусс одразу ж вказує на теоретичну непевність „оптичного несвідомого”, закладений у ньому конфлікт із фрейдівською теорією:

Про що можна говорити у візуальному полі, що могло б бути аналогом „несвідомого” як такого – структури, що передбачає, по-перше, чутливу істоту, в якій воно оперує, та, по-друге, структуру, що має сенс лише в тому разі, якщо вона перебуває в конфлікті зі свідомістю цієї істоти? Чи може оптичне поле – світ видимих феноменів: хмари, море, небо, ліс – *мати* несвідоме?¹⁷

На поставлене таким чином питання можна відповісти лише негативно, що Краусс і робить у наступному абзаці, посилаючись на Фрейда, для якого зовнішній світ, звісно, не може мати несвідомого – лише „мікροструктури, що недосяжні для голого ока, але не є ані свідомими, ані несвідомими, й не можуть

¹⁶ Ibid, p. 21-22.

¹⁷ Krauss, Rosalind. The Optical Unconscious. Pp. 178-79.

бути в конфлікті зі свідомістю”¹⁸. Читаючи Беняміна, Краусс, видається, буквалізує поняття „оптичного несвідомого”, випускає з поля уваги той факт, що воно стосується радше реєстру уявного, а не реального, „фізичного” стану речей. Адже бенямінівське „оптичне несвідоме” – результат взаємодії видимого світу, апарату технічного відтворення (ні перший, ні другий, звісно, не мають ані свідомості, ані несвідомого) та суб’єкта погляду, що має не лише несвідоме, але й властивість поширювати структуру власної психіки на увесь навколишній світ.

Не дивно, що внаслідок такого прочитання Краусс „перестрибує” через версію „оптичного несвідомого”, представлену в „Творі мистецтва в добу його технічної відтворюваності”, та віднаходить розвиток цього поняття одразу в епілозі цього тексту – найпопулярнішому серед американських теоретиків його фрагменті. На думку Краусс, саме в „масових рухах, що їх легше розгледіти камерою, ніж голим оком” зустрічається певна форма несвідомого, що може бути схоплена кінематографічним апаратом. Велелюдні зібрання, доступні лише оку камери, унаочнюють колективну свідомість, що може бути проаналізована в термінах несвідомого. Але, як справедливо руйнує власну аргументацію Краусс, ці зібрання складаються з людей, чиє несвідоме є не оптичним, а психічним. Зрештою, Краусс зізнається, що її бачення „оптичного несвідомого” перебуває „під кутом” до Беняміна. У версії Краусс, якщо й можна говорити про екстерналізацію „оптичного несвідомого” у візуальному полі, то це тому, що „група розрізнених митців” сконструювала його саме таким, відрефлексувавши втрату людським баченням позиції „господаря всього, що воно оглядає”¹⁹.

Така позиція, видається, суттєво суперечить теоретичній лінії, що її провадить Бенямін. Він неодноразово іронізував над характерною для модернізму тенденцією ставити митця у привілейоване становище інстанції створення культурних контекстів. Зокрема, в тій самій „Короткій історії

¹⁸ Ibid, p.179.

¹⁹ Ibid, p.180.

фотографії” він пише, що саме розповсюдження технік масового репродукування змінює статус творів мистецтва як таких: „На них уже не можна дивитися як на твори окремих людей; вони стали колективними творіннями, настільки потужними, що для того, щоб їх засвоїти, їх необхідно зменшити”²⁰. Тим не менше, окреслене Розалінд Краусс референтне поле „оптичного несвідомого” буде корисним у подальшому викладі – йдеться не лише про паралельне прочитання „Короткої історії фотографії”, а й про текст, на який Краусс посилається як на „ближчу до тексту” інтерпретацію розглядуваного концепту – есей Мір’ям Гансен „Беньямін, кіно та досвід: ‘Блакитна квітка в країні технології’”²¹.

Мір’ям Гансен, як і Розалінд Краусс, починає свій розгляд „оптичного несвідомого” з „Короткої історії фотографії”, де Беньямін помічає залишки аури в ранніх портретних фотографіях, простежуючи генеалогію фотографічного зображення від цих портретів з їхнім „маскарадом соціальної ідентичності на фоні буржуазних інтер’єрів” до знімків Ежена Атже, де людину витісняють повсякденні об’єкти, та сюрреалістської фотографії, що стверджує „цілюще відчуження людини від її середовища”. Беньямін закликає до розриву з центрованою на особистості, комерціалізованою традицією репрезентації, до відновлення фізіономічної чуттєвості між людським тілом та світом речей, продемонстрованої „кращими з російських фільмів”, де навколишнє середовище відкривається камері в їхньому „безіменному відображенні, що виникає в людському обличчі”. Саме це „безіменне відображення” і є, на думку Гансен, „більш містичним означенням” того феномену, який Беньямін називав „оптичним несвідомим”. Гансен простежує тенденцію приписувати камері психічні, фізіономічні та психоаналітичні здатності в теорії кіно 1920-х років, особливо в Епштейна, Балажа та Кракауера. В своєму есеї „Фотографія” Кракауер (спираючись, як і Беньямін, на традицію єврейського містицизму, стверджує Гансен) розташовує радикальну функцію медіуму в довільності

²⁰ Беньямин, Вальтер. Короткая история фотографии // Беньямин, Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

²¹ Hansen, Miriam. Benjamin, Cinema and Experience: “The Blue Flower in the Land of Technology” // New German Critique, No. 40 (Winter 1987), pp. 179-224.

моменту експозиції, „випадкового моменту, що може закарбувати аспект природи, водночас відчужений та звільнений від тиранії людського наміру”²², що може бути метафорично означений як „відстій історії”. Подібно до Кракауера, Беньямін розвиває поняття „оптичного несвідомого” зі спостережень над темпоральністю деяких старих фотографій, котрі, не зважаючи на власну постановочність, незрідка містять „тонкий спалах випадку, „тут і тепер”, що ним таврована реальність”, і таким чином призводять до „моменту майбуття, що відповідає на погляд, звернений у минуле”²³. Цей залишковий слід аури, присутній в старих фотографіях, є недоступним для кінематографу, чия темпоральність є цілковито інакшою.

Простежуючи цю лінію думки в „Творі мистецтва в добу його технічної відтворюваності”, Гансен констатує: „Якщо есей про фотографію ілюструє „оптичне несвідоме” прикладами з біофізики та ботаніки, „Твір мистецтва...” використовує образність соціального та механізованого світу, дискурс відчуженого досвіду”. За Гансен, Беньямін наголошує на фрагментуючому, деструктивному, алегоризуючому ефекті кінематографічних приладів, що виявляє „природній” вигляд капіталістичного повсякдення як алегоричний пейзаж. Таким чином, відкриття камерою „несвідомо освоєного простору”, збігається з „полем дослідження, що його провадять, кожен по-своєму, фланер, сюрреаліст, діалектичний історик”²⁴. Задіяти такого роду міметичні здатності фільму, пише Гансен, означало б виявити залишки досвіду, досі не підкорені соціальної та економічної раціональності, „зробити їх прочитуваними як емблеми „забутого майбутнього””. Інакше кажучи, хоча медіум фільму й спричиняє історичний занепад аури, він здатний „надавати об’єктам фізіономічного виразу, змушувати другу природу повертати погляд”, що є відповідником зниклого ауратичного досвіду. Але практикування цих можливостей кіно вимагає відмови від класичних стандартів цілісності та правдоподібності, так само як і від буржуазного культу мистецтва; натомість, кіно мусить сфокусувати міметичні здатності на ‘нечуттєвій подібності, на

²² Ibid, p.208.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

прихованих відповідностях, у яких світ-сон товарів може зіштовхнути нас зі структурою нетривкої інтерсуб'єктивності”²⁵. Таке повернення погляду, за Беньяміном, завжди передбачає трансгресивний момент та не має нічого спільного зі зверненням на суб'єкта поглядом реклами.

В своєму розгляді „оптичного несвідомого” Гансен вказує на теоретичне балансування Беньяміна між описом властивостей технічного апарату та їхнім емансипаційним потенціалом, між історичним аналізом та утопічним прагненням звільнення. Оскільки несвідомо освоєний простір, пише Гансен, за даних історичних обставин може бути лише колективним, „кіно стає місцем, де руйнуються традиційні класові структури, дозволяючи буржуазному інтелектуалу змінювати політичну орієнтацію”²⁶. Крім того, поняття оптичного несвідомого, на думку Гансен, відкриває перспективу розгляду маргіналізованих форм глядацтва. До прикладів, наведених Гансен (раннє „кіно атракціонів”, а також позиція жінки стосовно класичних наративних кодів) варто додати глядацьку позицію пролетаріату, так само ігноровану доміантним способом репрезентації. За словами Гансен, „розрив людського самовідчуження, що відкривається технічно опосередкованому погляду завдяки оптичному несвідомому, має не лише ідилічні, нешкідливі та ностальгічні якості”²⁷.

Розкриваючи ще один вимір „оптичного несвідомого”, Гансен посилається на першу версію „Твору мистецтва в добу його технічної відтворюваності”, де відсилка до „Психопатології повсякденного життя” відсутня. Натомість, розділ, де вводиться „оптичне несвідоме”, має назву „Міккі Маус”. Розглядаючи цього диснейвського персонажа, Беньямін стверджує, що кіно з його техніками міметичної формотворчості може візуалізувати цілий ряд модусів досвіду поза полем так званого нормального сприйняття. Цей процес візуального втілення різного штибу психічних деформацій, таких як галюцинації та психози – передбачає трансляцію

²⁵ Ibid, p.210.

²⁶ Ibid, p.215.

²⁷ Ibid, p.221.

індивідуального досвіду в колективну форму. Кіно, пише Беньямін, започаткувало „атаку проти старої гераклітівської істини, згідно з якою наяву ми ділимо один і той самий світ, але уві сні кожен із нас перебуває в окремому світі”²⁸. Це стає очевидним у створенні „фігур колективного сну” на кшталт Міккі Мауса. Беньямін вважав колективні сні таким само суб’єктом історичної деформації як і індивідуальні. Згадка про Міккі Мауса в контексті оптичного несвідомого, таким чином, є важливим свідченням про стан масової психіки, зміненої під впливом технік масового репродукування. Словами Гансен,

Беручи до уваги технологічно посилену загрозу масового психозу, певні фільми можуть функціонувати як різновид психологічного щеплення: гіперболізуючи садистичні фантазії та мазохістську параною, вони дозволяють глядачам передчасне й терапевтичне відігрування [acting out] через колективний сміх. У цій історичній констеляції, Міккі Маус приєднується до традиції американського слепстика, включаючи Чапліна, стосовно якого Беньямін ніколи не забував, що „сміх, провокований його фільмами, парує над прірвою жаху”²⁹.

Цей взаємозв’язок між неконтрольованими функціями „оптичного несвідомого” та маніпулятивними технологіями панівного способу репрезентації буде визначальним для подальшого аналізу в цій роботі. Попри те, що міркування над феноменом Міккі Мауса були (за порадою Адорно) виключені Беньяміном з фінальної версії „Твору мистецтва”, його припущення про колективний характер сучасних снів/мрій дістали переконливе підтвердження з розвитком кінематографу та похідних від нього медійних засобів. Більше того, деякі сучасні Беньяміну (та, поза сумнівом, знайомі йому) взірці кінематографічної практики в подібний спосіб рефлексують над зміною зорового досвіду, спричиненого поширенням кіно. Джонатан Беллер у книзі „Кінематографічний спосіб виробництва: економіка уваги та суспільство видовища” помічає зв’язок між концепцією кіно, викладеною Беньяміном у „Творі мистецтва...” та принципом „кіно-ока” як кінематографічного

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid, p.222.

декодування видимого й невидимого неозброєним оком світів³⁰. В ключовому для книги Беллера есеї „Дзига Вертов та фільм грошей” він наводить фрагмент про „оптичне несвідоме” з тексту Беньяміна, коментуючи його крізь здійснювану Вертовим кінематографічну практику:

Для Вертова несвідоме об’єктів, що може бути виявлене оптично – це саме відносини виробництва, що зазвичай є репресованими або невидимими. Саме за те, що ігрове кіно містифікує відносини виробництва, залишаючи їх у химерному світі режисерської фантазії, Вертов так глибоко його ненавидів. Політична економія, як набір з необхідністю непомислених відносин, є несвідомим об’єктного світу, домінованого капіталом. Як політичний економіст, психоаналітик та автор модерністської літератури, камера розбиває об’єктний світ та входить у нього з тим, щоб виробити репресовані чи несвідомі елементи та вивести їх на рівень свідомості³¹.

Для того, щоб виявити практичний ефект „введення до оптичного несвідомого” у візуальній культурі ХХ століття, варто спершу розглянути дискурсивний простір, в якому став можливий перетин дослідницьких стратегій таких фігур як Дзига Вертов і Вальтер Беньямін, та в якому визрівав ґрунт для здійснення описаної Беньяміном „революційної функції фільму” – злиття його мистецьких та наукових застосувань.

³⁰ Beller, Jonathan. *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Dartmouth College Press, 2006. P.43.

³¹ Ibid.

2. Інженери людських очей

В „Короткій історії фотографії” Беньямін критикує сучасну йому „творчу фотографію” за її відмову від фізіономічних, політичних та наукових інтересів:

Чимдалі розвивається криза сучасного соціального устрою, тим міцніше його окремі моменти застигають, утворюючи мертві суперечності, тим більше творче <...> стає фетишем, чії риси зобов’язані своїм життям лише зміні модного освітлення. Творче у фотографії – слідування моді. „Світ прекрасний” – таким є її девіз. В ньому викриває себе та фотографія, що готова вмонтувати у весь світ будь-яку консервну банку, але не здатна зрозуміти жодного з тих людських відношень, у які вона вступає, і яка в своїх сомнамбулічних сюжетах виявляється радше предтечею її продажності, ніж пізнання. Оскільки ж істинним обличчям цієї фотографічної творчості є реклама та дисоціація, її законною протилежністю виступає викриття та конструкція³².

Беньямін продовжує цю лінію аргументації цитатою з Брехта, що на прикладі фотографій заводів та фабрик, котрі „нічого не повідомляють про ці організації”, доводить, що „істинна реальність вислизнула у сферу функціонального”, а оречевленість людських відносин, приміром на фабриці,

³² Беньямин, Вальтер. Короткая история фотографии // Беньямин, Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

„більше не видає цих відносин”. Тому, на думку Брехта, необхідно конструювати „дещо штучне, наперед задане”. Беньямін висновує звідси одне зі своїх загадкових положень, що дістали розвиток у фрагменті „Твору мистецтва...”, аналізованому в попередньому розділі:

Підготовка першопрохідців цього фотографічного конструювання – заслуга сюрреалістів. Наступний етап у цьому диспуті відмічено появою російського кіно. Це не перебільшення: великі досягнення його режисерів були можливі лише в країні, де фотографія орієнтована не на зачарування та переконання, а на експеримент і навчання³³.

Помічений Беньяміном зв'язок між сюрреалістичною фотографією та радянським кіноавангардом не такий парадоксальний, як може видатись на перший погляд. З певної часової перспективи, звісно, ці проекти можуть видатися якнайдальшими одне від одного, надто ж якщо судити з їхніх наслідків. Сюрреалістська образність, як відомо, вже на другому десятилітті свого існування була привласнена індустрією культури (чи, якщо скористатись терміном Енценсбергера, „індустрією свідомості”) – в першу чергу рекламною фотографією. Радянський кіноавангард, принаймні в особі його найвидатніших творців, був апропрійований сталінським проектом держави як тотального твору мистецтва. Якими б далекими напозір не видалися західне суспільство споживання та радянське суспільство споживання виробництва, їх зближує сам по собі факт привласнення, перетворення та застосування на власний розсуд художніх стратегій історичного авангарду.

Отже, яким чином сюрреалістська фотографія опинилася, за Беньяміном, „першопрохідцем” того напрямку, який був згодом розвинутий в радянському кіно? Той факт, що фотографія здобула становище привілейованого медіуму в сюрреалізмі, давно визнаний гуманітарною доксою. Вже Беньямін називав сюрреалістську фотографію „єдиною потужною колоною, яку зміг висунути сюрреалізм”. Згодом дослідження Сьюзен Зонтаг та

³³ Беньямин, Вальтер. Короткая история фотографии // Беньямин, Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

Розалінд Краусс онтологізували фотографію як взірцевий спосіб сюрреалістського висловлювання³⁴, ба більше – як його необхідну передумову³⁵. Фотографія, „письмо світла”, виявилась придатнішою для втілення чільного сюрреалістського проекту автоматичного письма, аніж письмовий медіум, чий шлях до психічного автоматизму виявився надто опосередкованим перепонами свідомості. Власне, завдяки можливості „безпосередньої” реалізації психічного автоматизму фотографія і перетворилася на парадигматичний медіум сюрреалізму.

Втім, сюрреалістські практики використання фотографії далеко не обмежувались „штучним, наперед заданим конструюванням”, про яке писав Беньямін, посилаючись на Брехта. Ці практики, що дістали найбільш послідовне втілення в „рейограмах” Мена Рея та фотографіях лялькових скульптур Ганса Беллмера, були лише однією з магістральних ліній сюрреалістської фотографії. „Конструювання” в цьому випадку прагнуло так само позбутися лабетів свідомості, як і кожна інша практика психічного автоматизму: приміром, Мен Рей довільно розташовував побутові предмети на світлочутливій поверхні, видобуваючи таким чином „несвідомі”, „потойбічні” образи. Звісно, сюрреалісти знали безліч інших способів фотографічної реєстрації роботи несвідомого – від „прямої фотографії” в дусі Атже до документації наслідків „моторного автоматизму”, як фотографії невротично зіжмаканих автобусних квитків з серії Брассаї „Мимовільні скульптури”. В кожному разі, головної інтенцією сюрреалістичної практики фотографії було виведення на оптичну поверхню роботи несвідомих імпульсів:

В сюрреалізмі психічний автоматизм та способи його досягнення були засобами почути психічний „гамір”, спершу як пост-дадаїстське жебоніння, згодом більш відданими звільненню матеріалу від репресії. Для сюрреалістів визнання психічної активності поза свідомістю вже було чимось на кшталт соціального бунту. <...> Захист соціального життя, що провокувало фрейдистські помилки, „плутані дії”, обмовки, „випадкові” події тощо був

³⁴ Зонтаг, Сьюзен. Сумовиті об’єкти // Зонтаг, Сьюзен. Про фотографію. К., 2002.

³⁵ Краусс, Розалінд. Фотографические условия сюрреализма // Краусс, Розалінд. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.

способом „насолоджуватися” своїм симптомом в ім'я примирення внутрішнього та зовнішнього світів³⁶.

Практична діяльність сюрреалістів була надто свідомо спрямованою на оприявлення роботи несвідомого, щоб досягти своїх цілей. Сюрреалісти настільки явно демонстрували гонитву за несвідомим, що прирікали свій об'єкт на постійне вислизання. Але варто врахувати, що сюрреалізм був також – і чи не в першу чергу – політичним рухом. Справа не лише в тому, що головний друкований орган сюрреалістів називався „Сюрреалістична революція”, а згодом – „Сюрреалізм на службі революції”. Сюрреалізм, як гідний продовжувач справи свого попередника – дадаїзму, успадкував від нього авангардне прагнення перетворення світу, що мало прийти на зміну його міметичному відтворенню. У своїх дослідженнях снів, гіпнозу, істерії та інших форм маніфестації несвідомого сюрреалісти далеко не обмежувались, всупереч панівній думці, його індивідуальним виміром. Їхнім „кінцевим завданням” було віднайти механізми несвідомої колективності, не опосередкованої соціальними конвенціями. Мір'ям Хансен пише: „Сюрреалісти визначали сферу політичної дії в термінах їхнього фізичного та психічного існування та навпаки, проектуючи інтегральну „сферу образів”, потрібну для чуттєвих потреб „колективного фізиса”³⁷. Це неминуче зближувало їх із комуністичним сегментом французького авангардного руху. 1927 року частина сюрреалістів вступила до французької компартії. 1929 року часопис „Сюрреалістська революція” був перейменований на „Сюрреалізм на службі революції”. Зближення сюрреалізму та комунізму в ці роки відбувалося й на рівні суспільної практики. Девид Бейт іронічно порівнює практиковані Бретоном нескінченні виключення з лав сюрреалістів із синхронними їм сталінськими чистками в радянській компартії, що призвели, зокрема, до екзилу Троцького³⁸. Зрештою, розбіжності між сюрреалістами та комуністичною партією призвели 1932 року до їх виключення з лав ФКП – за винятком Луї Арагона та Жоржа

³⁶ Bate, David. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. I.B.Tauris, 2004. P. 86.

³⁷ Hansen, Miriam. *Benjamin, Cinema and Experience*. P. 186.

³⁸ Bate, David. *Photography and Surrealism*. P. 227.

Садуля, що пішли з сюрреалізму заради комунізму. Також важливо, що Вальтер Беньямін сприймав сюрреалізм як практичну критику офіційного марксизму, чия традиція „метафізичного матеріалізму” заперечувала несвідомий бік людського досвіду. Цю позицію підтверджують слова самого Бретона: „Повторюю, ми вважаємо звільнення людини необхідною передумовою звільнення розуму, і ми можемо чекати на це звільнення людини виключно як на результат пролетарської революції”³⁹.

Визнання людської психіки безнадійно детермінованою невідконтрольними їй несвідомими процесами ставить сюрреалістів у ширший контекст модерністського художнього авангарду, для якого, на думку Свена Спікера,

людські почуття та людське тіло за визначенням були хворими та неповноцінними, потребуючи додаткової допомоги ортопедично-медичних апаратів медіа. За допомоги таких медійних засобів як фільм і фотографія, авангард створив для людини в реальній дійсності фантазматичне друге тіло, що мусило відповідати вимогам світу машин та не збиватися з ритмічної рівноваги. <...> Завдання цих доповнень – допомогти людині сприйняти те, що вислизає не стільки від його почуттів, скільки від його свідомості. <...> Медійний конструкт авангарду антропологічно доповнюється образом людини як неповноцінної істоти, якій у створенні самої себе можуть допомогти лише митці-інженери⁴⁰.

Якщо сюрреалістський проект реабілітації несвідомого та його „примирення” зі свідомістю був здебільшого інспірований теорією Фрейда та являв собою дослідження несвідомого „іншими засобами”, то споріднений із ним авангардний проект конструктивізму спирався на іншу медичну традицію, що також розвинулася протягом XIX століття. Якщо сюрреалістам ішлося про принципову неповноцінність людської психіки, позбавленої врахування несвідомого, то конструктивізм виходив із питомих недосконалостей людського тіла. Натомість, конструктивізму (принаймні, в його радянському

³⁹ Ibid, p.4.

⁴⁰ Спікер, Свен. Сталин как медиум. О сублимации и десублимации медиа в сталинскую эпоху // Советская власть и медиа. СПб, 2006.

варіанті) було притаманне повне й рішуче заперечення несвідомого в людській психіці. Звісно, відмова визнавати наявність власного несвідомого сама по собі є привілейованим об'єктом психоаналізу. Але тут цікавішим є інше: чи не є проголошення неповноцінності людського тіла лише паралельною лінією модерністського проекту, чийм зворотнім боком є відкриття несвідомого? Можна припустити, що детермінованість бачення несвідомим, експлікована в сюрреалізмі, має аналог у модерністській фізіології, що натомість постулює детермінованість бачення недосконалою матеріальністю людського ока.

Для розгляду цього припущення варто звернутися до одного зі „взірцевих” авангардно-конструктивістських проектів – „кіно-ока” Дзиги Вертова. Цей проект є, з одного боку, одним із найпоспідовніших втілень просвітницького окоцентризму. Політичним підґрунтям вертовського „кіно-ока” є позитивістське ототожнення бачення зі знанням, що на наших теренах дістало характерного втілення в симбіотичному явищі „просвіти”: „Тільки в СРСР, де кінознаряддя в руках держави, можна і треба почати боротьбу проти засліплення народних мас, боротьбу за зір”⁴¹. Завдання „кіно-ока” Вертов формулював так: „допомогти кожному пригніченому окремо та всьому пролетаріату в цілому в його прагненні розібратися в життєвих явищах, що його оточують”⁴², більше того – „встановити зоровий та слуховий класовий зв'язок між пролетарями всіх націй та всіх країн на платформі комуністичної розшифровки світу”⁴³, а також „дати можливість пролетарям усіх країн організовано бачити та чути увесь світ, бачити, чути та розуміти один одного”⁴⁴. Очевидно, що за такої постановки питання свідомість – індивідуальна чи колективна – абсолютизується, а будь-які прояви несвідомого якщо й визнаються, то характеризуються як негативні прояви класово ворожого світосприйняття. У відозві під назвою „Свідомість чи підсвідомість” Вертов писав:

⁴¹ Вертов, Дзига. Статті, днівники, замисли. М., 1966. Ст. 73.

⁴² Там само, ст. 81.

⁴³ Там само, ст. 61.

⁴⁴ Там само, ст. 65.

Нам потрібні свідомі люди, а не піддатлива до будь-якого чергового впливу несвідома маса. Хай живе класова свідомість здорових людей, що бачать і чують! Хай живе класовий зір!⁴⁵

Здавалося б, важко віднайти заяву, що була б більш далекою від концепції „оптичного несвідомого”. Втім, генеалогія вертовського „кіно-ока” демонструє, що сюрреалізм та теорія кіно-ока поділяли спільні настанови щодо перетворення людського зору.

Під час Першої світової війни Дзига Вертов навчався в Петроградському психоневрологічному інституті, де його особливо цікавила тема людського сприйняття. Як вказує Саймон Кук⁴⁶, у цьому навчальному закладі Вертов не міг не зустрітися з традицією „фізіологічної оптики”, розвинутої у ХІХ столітті німецькими фізіологами, а на початку ХХ-го – росіянами Сеченовим і Павловим. Квінтесенцією їхнього ставлення до можливостей людського бачення можна вважати фразу німецького фізіолога фон Гельмгольца, яку наводить Кук: „Якби оптик надіслав мені цей інструмент [людське око], я мав би повернути його з серйозними застереженнями та вимагати повернення моїх грошей”⁴⁷. Недосконалість людського ока, на думку фізіологів, полягала в тому, що воно здатне бачити лише послідовність окремих образів, що швидко змінюють один одне. Сприйняття послідовного руху, таким чином, конституюється „інтервалами” чи „сліпими плямами” між кожним із образів. Для подолання цієї недосконалості науковці в ХІХ столітті почали створювати численні оптичні інструменти – такі як „Зоетроп, або Колесо життя” Вільяма Кліффорда, що створював ілюзію неперервного зображення через серію нерухомих картинок, котрі змінювали одна одну. Саймон Кук розташовує вертовське кіно-око наприкінці цієї тривалої наукової традиції створення фізіологічних інструментів. На відміну від людського ока, кіно-око здатне збільшувати чи зменшувати розмір зорових „сліпих плям”, застосовуючи різні швидкості камери. Якщо фізіологи використовували

⁴⁵ Там само, ст. 92.

⁴⁶ Cook, Simon. “Our Eyes, Spinning Like Propellers”: Wheel of Life, Curve of Velocities and Dziga Vertov’s “Theory of the Interval” // October 121, Summer 2007.

⁴⁷ Ibid, p. 81.

оптичні винаходи (в тому числі фотографію та кінематограф) для дослідження невидимих оку природних феноменів, то для Вертова кіно-око було „епістемологічним інструментом на службі марксистської соціальної науки”⁴⁸. Справді, в „Народженні „кіно-ока”” Вертов визначає кіно-око як „те, чого не бачить око”, як „можливість зробити невидиме видимим, неясне – ясным, замасковане – відкритим, гру – негрою, неправду – правдою”, як „злиття науки з кінохронікою з метою боротьби за комуністичну розшифровку світу”⁴⁹. Мета Вертова – знайоме з тексту Беньяміна розширення поля перцепції, що робить доступними аналізу незліченну кількість об’єктів зовнішнього світу.

Парадоксальним чином Вертов втілює програму Беньяміна з заміни простору, освоєного свідомістю на простір, освоєний несвідомим – себто роботою камери, розташованої поза полем свідомості, та психічним апаратом глядача. Варто відзначити, що критикована Вертовим „художня драма” тяжіє саме до „свідомого” модусу репрезентації – простір, освоєний камерою, в цьому випадку набагато більш конвенціоналізований та захищений від роботи випадку – надто ж у ситуації студійного виробництва німих фільмів.

Кіно-око, відтворюючи незалежну від людського ока реальність, але репрезентуючи її недовершеному й нерухомому оку глядача, дедалі поглиблює залежність зорового сприйняття від оптичних приладів, що водночас „дозволяють бачити невидиме” та позбавляють можливості бачити те, що перебуває у „природному” полі сприйняття. Світ доступних голому оку феноменів вступає в конфлікт із „кіно-оком”, „оптична свідомість” – із „оптичним несвідомим”.

Ще одним фактором, що дозволяє говорити про структурну подібність вертовського та сюрреалістського проєктів, є вплив філософії Анрі Бергсона на мистецтво модернізму загалом та зокрема таких різних його представників як Андре Бретон та Дзига Вертов. Визначальний вплив Бергсона на теорію та практику сюрреалізму в першу чергу полягає в його ствердженні панівної ролі

⁴⁸ Ibid, p.83.

⁴⁹ Вертов, Дзига. Статті, днівники, замисли. Ст. 75.

інтуїції як засобу пізнання порівняно з недосконалим людським розумом, що його Бергсон порівнював з кінематографічним апаратом. Девид Бейт констатує, що концепція сюрреалізму як інтуїтивної практики базувалася на твердженні Бергсона з „Матерії та пам'яті”, згідно з яким „чиста інтуїція, зовнішня чи внутрішня, належить до неподільної цілісності”.

Попри те, що прямиий вплив Анрі Бергсона на творчість Дзиги Вертова встановити важко, фігура цього філософа була настільки важливою для інтелектуального розвитку російського авангарду, що його ідеї у тій чи іншій перетвореній формі можуть бути віднайдені чи не в кожного митця-авангардиста. У розвідці „Вертов: між організмом і машиною”⁵⁰ Малколм Тарві виявляє вплив бергсонізму на органіцистську складову творчості Вертова, що була втілена в ідеї радянського суспільства як органічного цілого, недоступного сприйняттю радянських громадян внаслідок його обмеженості, але здатного бути виявленим мистецькими засобами. На противагу поширеній думці про безроздільне панування культу машини в ранній радянській культурі, Тарві простежує реалізацію органіцистської парадигми протиставленні теорій Лисенка так званій механістичній генетиці, а також у бахтінській концепції мови як організму. Саме на цьому тлі Вертов вводить модель організму для зображення радянського суспільства. Тарві наводить аргумент Дельоза щодо реалізації Вертовим матеріалістичної програми Бергсона з „Матерії та пам'яті”: за Дельозом, Вертов зображає соціальну реальність дуже подібно до матеріальної реальності, описаної в метафізиці Бергсона як безперервно тривка єдність, де все має стосунок до всього.

На думку Тарві, ідеї Бергсона знайшли вдячний ґрунт у російському модернізмі завдяки тому, що вони торували шлях теургічній концепції мистецтва, успадкованій авангардом від російського православ'я. Російському авангарду була притаманна віра в те, що істинна сутність речей є прихованою від суб'єкта, але її можна віднайти внаслідок теургічного імпульсу перетворення реальності через мистецтво й таким чином дати суб'єктові

⁵⁰ Turvey, Malcolm. Vertov: Between the Organism and the Machine // October 121, Summer 2007.

можливість брати участь в істинній реальності, подолати хибне розділення між мистецтвом і життям. Бергсонізм міг бути привласнений російським авангардом завдяки його припущенню, що матерія складається не з окремих частинок, а з неподільного цілого, що безперервно змінюється; все поєднано з усім через час і простір, і реальність є мобільною; втім, ця мобільність не сприймається людиною, адже, за Бергсоном, „сприймати означає унерухомлювати”. Оскільки сприйняття вирізає об’єкти з їхнього темпорального становлення, як фотографічна камера, виявити неподільну цілісність реальності можна тільки шляхом інтуїції. Звідси бергсонівське теургічне твердження „ми створюємо себе безперервно”, згідно з яким митець бере участь у реальності, перетворюючи її на твір мистецтва у безперервному виробництві.

Тарві висуває припущення, що творчість Вертова шукала зближення теургічної концепції мистецтва з ідеями марксизму. Істинна реальність, за Вертовим, прихована від людини через недосконалість її зору, в першу чергу – через питому нерухомість людського оптичного апарату. Натомість, кіно, це „надлюдське око”, здатне виявити недоступний автономному сприйняттю взаємозв’язок речей у часі й просторі. Таким чином, глядач фільмів Вертова позиціюється як невід’ємна, органічна частина більшого цілого – радянського суспільства. Розуміння суспільства як організму дозволяє уникнути характерної для конструктивізму машинної моделі, згідно з якою радянські громадяни є взаємозамінними гвинтиками імперсональної машини. Постулюючи органічність радянського суспільства, Вертов не тільки виконує пропагандистську функцію заохочення розбудови цього організму, але й стверджує можливість для кожного подолати розділення між мистецтвом і життям й стати митцем, що будує марксистську утопію.

Індустріалізація сприйняття як необхідна складова модерністської утопії мала на меті не лише фізіологічне, але й психічне звільнення людини, якого прагнули авангардисти від Бретона до Вертова. Втім, у постутопічній перспективі цей феномен сприймається як нове ув’язнення почуттів, що прийшло на зміну домодерній „недосконалій” людській природі. Описуючи

фундаментальні зміни в характері візуальності часів модернізму, Поль Віріліо в „Машині бачення” пов’язує занепад „перцептивної віри” та спорідненої з нею „топографічної пам’яті” з поширенням різноманітних військових оптичних приладів, що спричинили „дематеріалізацію образу світу” та ув’язнили зір „технічною смугою довіри – зоровим радіусом знаряддя прицілу”⁵¹. Оптичні апарати, за Віріліо, не розширили можливостей людського зору, а навпаки – обмежили його, перебравши на себе природні функції ока:

Видимими тепер є лише моментальні фрагменти, вихоплювані циклоповим оком об’єктива, і в результаті погляд, втрачаючи субстанційність, стає акцидентальним, випадковим. Всупереч довгим дискусіям навколо проблеми об’єктивності ментальних та інструментальних образів революційна зміна режиму зору не була сприйнята з усією серйозністю, і злиття/змішення ока та об’єктива, перехід від бачення до візуалізації легко стали звичкою. По мірі того як людське око застигало, втрачало дані йому від природи швидкість та чутливість, швидкість фокусування, навпаки, неухильно зростала⁵².

Висновок Віріліо невтішний для авангардистських прагнень зростити людське тіло з медійними та іншими технологічними апаратами: „Результат технік пересування – не *продуктивне несвідоме зору*, що свого часу марилося сюрреалістам у фотографії та кінематографі, але *несвідомість зору*, анігіляція місцеположень і видимості, чий майбутній розмах поки що важко собі уявити”⁵³.

Та жоден інший фактор не здатен настільки влучно пояснити спорідненість авангардних проєктів від сюрреалізму до конструктивізму, як використання їхніх утопічних прагнень у масових суспільствах. Якщо слідувати концепції Бориса Гройса, викладеній у його вікопомній праці „Gesamtkusntwerk Сталін”, західне мистецтво функціонує в умовах повної поразки модерну, тоді як радянський проєкт є нічим іншим, як послідовним і

⁵¹ Віриліо, Поль. Машина видення. СПб., 2004. Ст. 29.

⁵² Там само.

⁵³ Там само, ст. 43 (курсив в оригіналі).

кінцевим втіленням прагнень модерністського авангарду⁵⁴. Аналізуючи авангардистські стратегії російського модернізму (висловлені в теоретичних і практичних роботах, зокрема, Казіміра Малевича та Веліміра Хлебнікова), Гройс робить висновок, що радикально новим елементом, внесеним авангардом у російське дореволюційне мислення, було „радикальне ствердження доміанти несвідомого над свідомістю в людині та можливості логічного і технічного маніпулювання цим несвідомим з метою побудови нового світу на новій людині в ньому”⁵⁵. В кожному разі, саме цей пункт їхньої програми, на думку Гройса, був згодом привласнений та радикалізований наступниками російського художнього авангарду, для якого цінність супрематизму полягала у його спрямованості на споглядання „несвідомої конструкції”, а слабкістю вважалася їхня споглядальність, недостатній розрив із міметизмом. За Гройсом, Родченко переінтrepретував супрематичні конструкції Малевича в своєму конструктивізмі, подолавши таким чином опір технічному прогресу, що тяжів над російським авангардом та власне й був причиною виникнення їхніх практик. Подальше виникнення соціалістичного реалізму є, таким чином, не радикальним запереченням логіки авангарду, а її діалектичним розвитком, що мав до того ж синхронні відповідники в усьому авангардному мистецтві:

Поворот до соціалістичного реалізму був складником єдиного розвитку європейського авангарду в ті роки. Він має паралелі не тільки в мистецтві фашистської Італії чи нацистської Німеччини, але також у французькому неокласицизмі, в живописі американського регіоналізму, в традиціоналістській та політично ангажованій англійській, американській та французькій прозі того часу, історизуючій архітектурі, політичному і рекламному плакаті, голлівудській кіностилістиці тощо. <...> У сталінський час дійсно вдалося втілити мрію авангарду та організувати все життя суспільства в єдиних художніх формах, хоча, зрозуміло, не в тих, що здавалися бажаними самому авангарду⁵⁶.

⁵⁴ Гройс, Борис. *Gesamtkunstwerk Сталин* // Гройс, Борис. *Искусство утопии*. М., 2003. Ст. 30.

⁵⁵ Там само, ст. 38.

⁵⁶ Там само, ст. 51.

Отже, на чому базувався авангардний проект перетворення світу, притаманний радянському конструктивізму, як і європейському сюрреалізму? Для митця-авангардиста, якщо вірити його власним теоретичним експлікаціям, сама реальність є матеріалом художнього конструювання. Влада митця над цим матеріалом мусить бути рівноцінною його владі над матеріалом картини, скульптури чи літературного твору. Ця влада не може мати обмежень, бо людина та всі її інститути визнаються детермінованими несвідомим (чи матеріальністю, що для модерністського авангарду одне і те саме) та належать перебудові за єдиним художнім планом. Те, що авангард діяв на одній території з владою, зауважує Гройс, найкраще пояснює його фізичне знищення в сталінські часи. Соцреалізм, за висловом Гройса, є „ніщо інше як колективний сюрреалізм, що проходив під ленінським лозунгом ‘треба мріяти’”⁵⁷. Відмінність сюрреалізму від тоталітарних форм мистецтва, за Гройсом, полягає в індивідуальному характері інсценізації авангардного деміурга, що до того ж залишається в полі мистецтва, тоді як в СРСР та нацистській Німеччині „предикати сюрреалістичного митця-деміурга переходять до політичного вождя”⁵⁸. За цією логікою, принципова відмінність радянського та європейського утопічних художніх проектів – те, що в першому випадку за невідповідність індивідуальної мрії колективній розстрілювали, а в другій – виключали з художнього угруповання. Але варто також врахувати, що далеко не всі представники радянського авангарду були піддані сталінським репресіям. В першу чергу це стосується кіноавангардистів, що виявилися навдивовижу здатними приводити свої власні мрії у відповідність до колективних. Для пояснення цього явища варто звернутися до цілісного опису радянського суспільства, здійсненого Гройсом у книзі „Комуністичний постскрипtum”, та до тих кінематографічних практик, що передували реалізації утопічного проекту „організації зору трудящих” у соціалістичному реалізмі.

⁵⁷ Там само, ст. 74.

⁵⁸ Там само, ст. 86.

3. Кіноправда, структурована як фікція

У своєму парадоксальному дослідженні радянського суспільства „Комуністичний постскрипtum”⁵⁹, покликаному „не засудити чи виправдати комунізм, а зрозуміти його”, Борис Гройс стверджує, що радянська влада являла собою проект, що прагнув підкорити економіку, чийм медіумом є гроші, політиці, чийм медіумом є мова, себто „вербалізувати” суспільство, перевести його з медіуму грошей на медіум мови й таким чином надати політиці свободу дій. На думку Гройса, ідея мови як медіуму тотальної влади належить Платону, тому він називає радянський комунізм сучасною формою прикладного платонізму. Філософ, за цією логікою – це той, хто мислить суспільство в його тотальності, себто мислить як ціле його мову. За Сократом, властивістю мови як такої є парадоксальність, адже логічний устрій дискурсу можна помислити не інакше як через парадокс. Парадокс, пише Гройс, це і є логос. Софіст відрізняється від філософа тим, що його дискурсу притаманно приховувати власну парадоксальність, й таким чином ставати товаром: в демократичному суспільстві, де діє вимога надати рівне право всім думкам, в принципі не може існувати правильних думок – лише більш чи менш популярні. Думка, що приховує власну парадоксальність, прагне суперечити іншій думці, тоді як суперечить насправді лише сама собі. Оскільки, за Гройсом, капіталізм позбавляє сенсу будь-яку критику й протест, що відбуваються в дискурсивному, а не економічному полі, то лише критика комунізму є гомогенною зі своїм об’єктом, адже лише за комунізму влада і критика влади перебувають у спільному медіумі. Отже, перш ніж критикувати суспільство,

⁵⁹ Гройс, Борис. Коммунистический постскрипtum. М., 2007.

варто його вербалізувати, себто зробити комуністичним. Але яким чином вербалізувати суспільство, переважна більшість членів якого перебуває, користуючись термінологією Гройса, в іншому медіумі, простіше кажучи, - є неписьменним? Які суспільні практики уможливили таку швидку „медіалізацію” суспільства – точніше, зробили його придатним до експериментів із переведення суспільства з одного медіуму на інший?

Важливо згадати, що встановлення радянської влади збіглося в часі й практично ототожнювалося з появою на підконтрольній їй території величезної кількості медійних засобів – причому не лише кіно та радіо, але й електромережі – універсального медіуму модерну, „медіуму всіх медіумів”, що зробив доступними численні інші засоби передачі інформації. Історія виникнення радянських медіа – чудовий доказ того, що ідеологічна функція медіуму народжується разом із ним самим, є його іманентною складовою, і „медіум є повідомленням” лише в тому випадку, якщо визнати ідеологічне наповнення невід’ємною частиною його визначення. Отже, синхронно з поширенням радянських медій розпочалася ідеологічна дереалізація суспільства – адже медіям властиво, як видно з маклюєнівської формули, натуралізуватися шляхом підробки себе під „нейтральні” технічні наслідки прогресу. Радянський Союз був першим в історії медійним суспільством. Це означає, що радянський державний устрій від моменту свого зародження займався творенням свого медійного двійника, котрий водночас був інтегральним складником самого цього устрою. Засоби технічного відтворення уможливили не лише встановлення, але й легітимацію радянської влади – зрештою, її легітимність будувалася на володінні засобами технічного відтворення самої себе в практично нескінченних масштабах.

Цілком закономірно, що процес вербалізації радянського суспільства розпочався з його радіофікації. „З жодним іншим медіа міф Жовтневої революції не пов’язаний так тісно, як із радіо”, – пише Юрій Мурашов у розвідці „Електрифіковане слово”⁶⁰. Радіо увійшло до цього міфу як

⁶⁰ Мурашов, Юрий. Электрифицированное слово. Радио в советской литературе и культуре 1920-30-х годов // Советская власть и медиа. СПб., 2006. Ст. 17.

„безпосередньо пов'язаний з ідеєю більшовизму медійний засіб”, за посередництвом якого революція „переростає з історичної та політичної події на (інтер)національний тріумф комунікації”⁶¹. Протягом 1920-х років точилися дискусії навколо новопосталого „радіомистецтва”, що спершу привілеювали радіо як засіб, чий вплив значно перевищує за впливом інші медіа, в тому числі кіно. З поширенням радіо воно починає здійснювати масовий вплив на інші мистецтва – не лише звукове кіно, але й „радіофіковану” літературу соцреалізму. Зрештою, за Мурашовим, встановлюється соцреалістичний ідеал трансмедіальності, що призводить до „систематичного придушення всіх формально-естетичних і медійних референцій”⁶².

Попри те, що радіо являло собою ідеальний спосіб трансляції вербальних текстів, „в умовах повної неписьменності населення” Ленін проголосив найважливішим із мистецтв кіно. Чому саме кіно дісталася центральна роль у медіалізації суспільства, що стала необхідною передумовою його вербалізації?

Офіційна версія самоопису радянської медіасфери твердить, що радянська кінохроніка є „однолітком Жовтневої бурі”⁶³. Щоправда, автор більш прискіпливого дослідження ранньої радянської кінохроніки скаржиться, що серед кінохроніки жовтня 1917 року в Петрограді мало „подієвого матеріалу”⁶⁴. Він визнає, що образи кінохроніки не відповідають епізодам, з яких „складається у нашій свідомості гігантське історичне полотно революції”⁶⁵, та що кінозйомщики загалом „стояли нескінченно далеко й від радянського штабу повстання, й від ватажків контрреволюції”. Хронікери належали до людей „мало поінформованих”, для них характер і масштаб подій були усвідомлені „тільки потім, заднім числом”. Та хоч вони цього ще й не знали, виробники „кіножурналів” вже не могли дозволити собі таку розкіш як позиція мало поінформованого стороннього глядача. Кодифікований самоопис радянської

⁶¹ Там само.

⁶² Там само, ст. 27.

⁶³ Кинокамера пишет историю. М., 1971. Ст. 5.

⁶⁴ Листов, Виктор. История смотрит в объектив. М., 1974. Ст. 52.

⁶⁵ Там само.

кінохроніки прохоплюється оповіддю, яку можна вважати ключовою у зміні соціального становища кінематографу, здійсненій радянською владою:

...Серед кипіння великих, всесвітньої цінності справ Смольного була здійснена одна, здавалося б, зовсім незначна: тут, у Петроградському Військово-революційному комітеті, був підписаний мандат на право виробництва кінозйомок...

З цими мандатами вийшли хронікери на вулиці повсталого Пітера, та їхня мало поворотка кінокамера заходилася знімати незвичну, люту, вируючу дійсність революції.

За декілька днів місто почало інакше дихати й думати. І разом із Петроградом уся Росія повернулася, щоб іти за Леніним, за більшовиками⁶⁶.

Цей міфологізований наратив містить два моменти, що пояснюють характер радянської медійної революції. По-перше, „проведення кінозйомок” віднині було практикою, здійснення якої потребувало певного „права”, що раніше належало всім без винятку власникам кіноапаратів. По-друге, епічний зворот „...уся Росія повернулася, щоб іти за Леніним, за більшовиками” потребує більшої уваги, ніж заведено віддавати „загальним місцям” політичного дискурсу.

В епілозі „Твору мистецтва в добу його технічної відтворюваності” Беньямін вказує на роль кінохроніки для пропагандистських функцій фільму як медіуму:

Назустріч масовому репродукуванню виходить репродукування мас. У великих парадах, велелюдних збіговиськах, у масових спортивних заходах та на війні, що нині відтворюються знімальною апаратурою, маси зустрічаються вічна-віч із самими собою. Цей процес, важливість якого важко переоцінити, щонайтісніше пов’язаний із розвитком технік репродукції та фотографії. Масові рухи легше розгледіти камерою, ніж голим оком⁶⁷.

⁶⁶ Кинокамера пишет историю. Ст. 7-8.

⁶⁷ Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Вальтер Беньямін. Вибране. Львів, 2002. С. 91. (переклад виправлено).

Далі Беньямін дає приклад, який міг би навести Вертов: якщо точка зору птаха, з якої найкраще споглядати масові рухи, буває приступною людському оку, то наблизити картину, що її бачить око, може лише камера. Себто, задля успішної репрезентації масового руху мало побачити його як ціле: треба мати можливість візуалізувати частини цього цілого. Висновок Беньяміна встановлює безпосередній зв'язок між масовими рухами та поширенням медій: „Масові дії, зокрема і війна, являють собою форму людської поведінки, яка особливо пасує апаратурі”⁶⁸.

За десять років до написання цього тексту Вертов проголошував:

Робітник-текстильник мусить бачити робітника машинобудівного заводу, коли останній виготовляє необхідну робітнику-текстильнику машину. Робітник машинобудівного заводу мусить бачити вуглекопа, що дає його заводу необхідне паливо – вугілля. Вуглекоп мусить бачити селянина, що виробляє необхідний йому хліб⁶⁹.

Вертову йдеться про встановлення „зорового зв'язку” між пролетарями усього світу, що „знаходяться далеко одне від одного й тому одне одного не можуть бачити”⁷⁰. Десять років потому машина колективного бачення вже не дбала про робітничий клас потойбіч кордону, але радянські пролетарі почали бачити одне одного значно частіше. Медіалізація суспільства на практиці відбувалася шляхом соціальної мімікрії: коли робітники масово стали глядачами, змінилася „природа” самого глядацтва, що стало позиціюватися ідеологічним апаратом як іще один різновид праці. Коли робітник стає глядачем, глядач стає робітником. Джонатан Беллер у своєму „Кінематографічному способі виробництва” обґрунтовує вирішальну роль радянського медіа-експерименту в успіху тієї перцептивної еволюції, яку в ХХ столітті реалізував світовий капітал:

⁶⁸ Там само.

⁶⁹ Вертов, Дзига. Статті, днівники, замисли. Ст. 84.

⁷⁰ Там само.

Оскільки радянське кіно несло більшу відповідальність за проведення індустріалізації через пристосування робітників до їхніх завдань (й до їхнього завдання дивитись) ніж кіно на Заході, в кінематографі СРСР пізніх 20-х можна віднайти у більш концентрованій формі загальну тенденцію кіно перетворювати робітника на глядача та, згодом, змусити його виробляти наживо, на робочому місці сенсоріуму та публічної сфери, себто під час перегляду, як глядач⁷¹.

Хоча Беллер вважає парадигматичним прикладом позиціонування глядачів як робітників фільми Ейзенштейна, перш за все його „Страйк”, тут важливо звернути увагу на практиковане Вертовим „кіноцтво”, що згодом дало Беньяміну можливість стверджувати, що завдяки кіно кожен, в тому числі робітник, може відчувати себе кінозіркою. Реалізований Вертовим метод „життя зненацька” містив у собі імпульс аж ніяк не хронікальної документації дійсності, а її активного перетворення, що згодом здобув своє друге життя в соцреалістичній настанові відтворювати не „низьку” емпіричну реальність, а те у ній, що несе початки майбутнього соціалістичного світу. Варто розглянути „кіноцтво” Вертова в контексті синхронних йому авангардних практик у радянській культурі.

У перші ж післяреволюційні роки розпочинається залучення найпомітніших авангардних творців до праці в новостворених інституціях радянської влади⁷². Вчорашні авангардні деміурги займають посади дизайнерів масової пропаганди в інституціях, де художнє вивчення візуальних елементів зливається з дослідженням експериментальної психології: ІнХуК, ГАХН, ВХуТеМаС. Найбільш показовою є історія ІнХуК, очолюваного в перші роки свого існування Василієм Кандинським. Автор „Синього вершника” заснував у цьому інституті лабораторію для каталогізації базових елементів мистецтва та опису їхніх емоційних ефектів. Наступним очільником ІнХуК був Родченко, який протиставив „суб’єктивному” психологізму розробок Кандинського радикальну матеріальність своїх об’єктів. В результаті наступна фаза діяльності ІнХуК позначена остаточним перетворенням митців на виробничників,

⁷¹ Beller, Jonathan. The Cinematic Mode of Production. P. 118.

⁷² Див.: Manovich, Lev. The Engineering of Vision from Constructivism to Computers. Pp. 11-22.

індустріальних дизайнерів, теоретиків та практиків масової комунікації. Теоретики виробництва постулювали необхідність митцям бути такими ж науковими в їхній практиці, якими є марксисты в їхній політиці. Зокрема, Третьяков вважав науку мистецтва засобом емоційного та організаційного впливу на душу. Тарабукін, натомість, пропонував застосовувати принципи тейлоризму й фордизму в художній творчості.

Кіноцтво, за Вертовим, є „мистецтво організації необхідних рухів у просторі та, застосувавши ритмічне художнє ціле, згідне з властивостями матеріалу та внутрішнім ритмом кожної речі”⁷³. Це визначення позначене не лише синтаксичною неузгодженістю, але й характерним для „лівого фронту” 20-х непорозумінням із поняттям „матеріалу”. За Гройсом, діячі ЛЕФу сприймали у якості „матеріалу самого життя результати маніпуляцій та симуляцій, здійснюваних засобами масової інформації, що перебували під тотальним контролем партійного пропагандистського апарату”⁷⁴. Сам матеріал, із яким працював Вертов, спонукав його до цього нерозрізнення – адже, на відміну від письменників чи дизайнерів, чий матеріал легко дозволяє собою маніпулювати, технічне відтворення „самого життя”, здавалося, має „об’єктивність” та „правдивість” своєю необхідною передумовою, щоправда, затьмареною капіталістичним суспільством.

Водночас кіноцтво Вертова – це не міметичне відтворення світу, навпаки, це конструювання ідеальної дійсності, під який емпірична реальність змушена буде мімікрувати. Для Вертова немає жодної внутрішньої суперечності між постулатом „кіноправди” й такою заявою:

...Змушую глядача бачити так, як найвигідніше мені показати те чи інше зорове явище. Око підкорюється волі кіноапарату й спрямовується їм на ті послідовні моменти дії, що найкоротшим і найяскравішим шляхом приводять кінофразу на верхівку чи на дно розрішення⁷⁵.

⁷³ Вертов, Дзига. Статті, дзевники, замислы. Ст. 47.

⁷⁴ Гройс, Борис. Искусство утопии. Ст. 45.

⁷⁵ Вертов, Дзига. Статті, дзевники, замислы.

Вертов вочевидь поділяє лєфовсько-конструктивістську віру в те, що принцип фактографії в поєднанні з принципом монтажу з необхідністю спричинить потрібний ефект:

Вибір фіксованих фактів підкаже робітнику чи селянину потрібне рішення.

В царині зору: факти, принесені кіноками-спостерігачами <...> організуються кіномонтажерами за вказівкою партії, поширюються в максимально можливій кількості та демонструються повсюдно.

Винайдений нещодавно спосіб радіопередачі зображень ще більше зможе наблизити нас до нашої основної та заповітної цілі – зв'язати всіх трудящих, розкиданих по всьому світу, єдиною свідомістю, єдиним зв'язком, єдиною колективною волею в боротьбі за комунізм.

Ось цю нашу задачу ми й називаємо „кіно-око”. Розшифровка життя як воно є. Вплив фактами на свідомість трудящих⁷⁶.

Однак перші досвіди Вертова в царині кіноцтва продемонстрували, що „життя як воно є” погано піддається розшифровці суто зоровими засобами. Фільми Вертова періоду його раннього кіноцтва – не лише „Кіноправда” та „Кіно-око”, але й „Шоста частина світу” і „Одинадцятий” – рясніють формальними прийомами, що важко співвідносяться з теорією нейтрального монтажу фактів. Ці прийоми, що стануть об'єктами подальшого розгляду, варто поділити на такі категорії: написи (не лише інтертитри, але й тексти, накладені на зображення), подвійні експозиції та анімаційні вставки. Поєднання та комбінування цих прийомів, що часто застосовувалось Вертовим, свідчить: його розуміння „кіноправди” було близьким до лаканівської тези про те, що істина має структуру фікції.

„Кіноправда”, що вважалася екранним аналогом газети „Правда”, була надзвичайно залежною від текстового супроводу – звісно, не з вини Вертова, що скаржився на тимчасову необхідність написів у кінохроніці. „Правдивість” зображенням надавали саме слова, а титри були паралельною, самостійною частиною репрезентації. Відтінені „реалізмом” зображення, слова набували

⁷⁶ Там само, ст. 81.

статусу безособової, об'єктивної істини. „Кіноправда” транслюється вербально, але, набувши екранної легітимації, поширюється на зображення, „пожирає його зсередини”, як у сталінські часи література пожирала всі інші мистецтва.

Втім, така „вербалізація” кінематографу зовсім не була інновацією часів соцреалізму. Як продемонструвала Валері Познер в есеї „Від фільму до сеансу. До питання про усність у радянському кіно 1920-30-х років”, одразу після Жовтневої революції була запроваджена практика усного супроводу кіносеансів, покликана боротися зі шкідливим впливом буржуазної кінопродукції, що домінувала в ранньому радянському кінопрокаті⁷⁷. За свідченням одного з лекторів, що виголошували політичні промови перед кіносеансами, подібні лекції швидко стали неодмінною складовою кінодемонстрації, адже кінематограф вважався „незайманою територією, що її вкрай важливо зросити науковим, політичним і художнім знанням”⁷⁸ – що, звісно, передбачало його трансляцію у вербальній формі. Оскільки радянська пореволюційна культура не знала розрізнення між „освітою” та „пропагандою”, усний супровід кіносеансів дозволяв не тільки „паралізувати шкідливі сторони ідеологічно ворожих фільмів, але й витиснути з них максимальну культурно-просвітницьку користь”⁷⁹, а також „узгодити „ідеологічно застарілі” картини з новою лінією партії”⁸⁰. Ця дискурсивна обробка кінематографічного видовища може бути проінтерпретована як спроба подолати нарцисичне відчуження глядача під час кіносеансу, перетворити глядацьку аудиторію з пасивної маси, як у буржуазній традиції кіноперегляду, на активного учасника масового дійства. Познер проводить паралель між практиками усного супроводу фільмів і теоріями тогочасного „лівого фронту”, згідно з якими кінопоказ мав стати складовою масового дійства, орієнтованого на співучасть глядача, а не пасивне споглядання. В кожному разі, наявність вербального дискурсу в „дієгезисі” самого кіносеансу неминуче руйнувала трансцендентність класичного

⁷⁷ Познер, Валери. От фильма к сеансу: к вопросу об устности в советском кино 1920-30-х годов // Советская власть и медиа. СПб, 2006.

⁷⁸ Там само, ст. 332.

⁷⁹ Там само.

⁸⁰ Там само, ст.333.

перегляду, демістифікувала досвід раннього кіноглядача й таким чином наближала досвід кіноперегляду до науково-просвітницької практики.

Важливо, що саме використання вербальних текстів у „Кіноправді” давало змогу реалізувати „ухил у науковий бік висвітлення дійсності”, що його Вертов радив впроваджувати кінокам⁸¹. Текст слугує Вертову для побудови графіків, таблиць і діаграм. Яскравий приклад цього – таблиця „Состояние здоровья В.И. Ленина” з „Кіноправди №21”, де в рухомому режимі відтворено динаміку самопочуття Ілліча в квітні-травні 1923 року (прикметно, що наступний план позначений діагональним написом „Май с тобой”, нанесеним на зафільмовану фігуру Леніна, що одужав – ранній приклад магічного використання слова в його поєднанні з кінозображенням, що в майбутній хроніці набуде форми довжелезних заклинань). У знаменитій сцені „прощання” з Леніним у мавзолеї інтертитри раптово набувають поетичної інтонації: „Ленин // А не движется // Ленин // А молчит // Массы движутся // Массы молчат”. Медіум тексту дозволяє непомітно й безболісно переходити від фіксації „наукових” фактів до поетичних метафор. Документально відтворений текст, що має відповідника в емпіричній реальності – приміром, відтворена у „Кіноправді” телеграма піонерів до Леніна – має в цьому дискурсі той самий статус, що й будь-який інший текст, адже сама трансляція в медіумі „Кіноправди” забезпечує цьому текстові статусу безособової, об’єктивної істини. Цей статус підкріплюється тим, що увесь вербальний текст на екрані – історичні документи так само як і авторські коментарі – відтворюється одним і тим самим конструктивістським шрифтом, котрий самою своєю фактурою несвідомо маніфестує власну політичну заангажованість, а отже – істинність трансльованої інформації.

В тій самій „Ленінській кіноправді” зустрічається ранній зразок знаменитої вертовської подвійної експозиції, що функціонує як галюцинаторний досвід колективного зору: над мавзолеєм, де маси прощаються з тілом Леніна, виникає його фігура промовця. Ще більш містичний зразок подвійної експозиції – на початку „Кіноправди №22”, чий заголовок „Ленін

⁸¹ Кинокам Юга // Вертов, Дзига. Статьи, дневники, замыслы. Ст. 83.

жив”, набраний величезними літерами, парадоксально співвідноситься з картиною масового прощання з Леніним, що починає кіножурнал. Над колоною людей, що суне до мавзолею, у спосіб подвійної експозиції виникає величезний портрет Леніна: маси буквально входять у зображення вождя, розчиняючись у містичному візуальному досвіді. (Згодом цей епізод буде продубльований Вертовим у „Шостій частині світу”). Це „входження в картину” стає центральним мотивом усього випуску „Кіноправди”, більша частина якого відбувається на робітничих зборах, де учасники діляться власним досвідом візуального контакту з вождем. Перший промовець стверджує: „Я бачив Леніна лише раз у житті”, підносить руку до голови, ніби поринає у спогади, а наступний план, звісно, показує Леніна „очима промовця”. „Бачити Леніна” – необхідний елемент нової класової свідомості; як не парадоксально, ця класова свідомість забезпечується суто візуальним досвідом. Апогей цього мислення настає в промові Ярославського, що завершує збори ілюстрованою доповіддю про жахи капіталізму в далеких країнах, „де Леніна ніхто не міг бачити”. Візуальний контакт із Леніним імпліцитно розумівся як сакральний акт, що має неминучу зворотну силу. Важливо пригадати, що причиною побудови першого мавзолею Леніна, що планувався як тимчасовий, було те, що всі радянські люди не встигали побачити Леніна перед його похороном⁸². Згодом тіло Леніна залишилося в мавзолеї назавжди як запорука візуальної детермінованості колективного несвідомого.

У „Погляді паралаксу” Жижек ілюструє висловлювання „істина має структуру фікції” прикладом анімаційних фільмів, що здатні передавати істинний стан речей у соціальному ладі значно точніше за „реалістичні” засоби репрезентації⁸³. Анімаційні „фільми в фільмі”, що їх Вертов періоду „Кіноправди” досить часто використовував у своїй практиці, не лише розкривають специфіку вертовської репрезентації „життя як воно є”, але й здатні виявити „симптоми” нового соціального ладу. Найвиразнішим із цих симптомів є епізод „Ленінської кіноправди”, що засобами анімації демонструє

⁸² Див.: Паперный, Владимир. Культура Два. М., 2005.

⁸³ Žižek, Slavoj. The Parallax View. MIT Press, 2006. P. 350.

підйом духу та мобілізацію радянського суспільства після смерті Леніна, а також шалене зростання кількості членів партії. Головний герой цього мультфільму – західний капіталіст, що радіє смерті Леніна, але його надії на занепад радянської влади зруйновано валом робітників, що йдуть вступати до комуністичної партії. Симптоматичним є сам спосіб, у який зображено ворожу фігуру: своїми трикутним обличчям, характерною інтелігентською борідкою, лискучою лисиною та худорлявою статурою він (хоч, очевидно, поза інтенціями авторів) вельми нагадує свого антагоніста – Леніна. Квінтесенцією наведеної тези Жижека можна вважати план, де величезного розміру „ленінська” голова класового ворога нависає над потоком робітників, що рухається до будівлі з буквами РКП. Цей план за своєю динамічною структурою неминуче перегукується з описаним вище монтажем портрету Леніна з масою людей, що суне до мавзолею. В такому ракурсі мультфільм із „Ленінської кіноправди” можна прочитати як на диво влучну, хоч і не зумисну, проекцію ленінської думки на пост-ленінський масовий психоз: за цією інтерпретацією, в мультфільмі Вертова зображено саме Леніна, котрий з жахом дивиться на пролетарські маси, що йдуть виконувати архаїчно-реакційний ритуал прощання з тілом вождя.

Вертовська „кіноправда”, не цураючись відверто фікційних способів трансляції необхідних повідомлень, мала на меті перш за все розробку альтернативних до методів „художньої драми” мови та поезики кіно, що дозволили б перетворити кінематограф на потужний засіб просвітницької пропаганди. Отже, не дивно, що наприкінці 1920-х ці пошуки синтезували в собі „ігрові” та „хронікальні” виражальні засоби, щоб перетворити кіно на універсальний медіум поширення будь-яких змістів – від традиційного нарративу до складних філософських систем.

4. Симфонія кіноапарату

Наприкінці 1920-х Ейзенштейн проголошував:

Твердження, що я збираюся зробити фільм із Марксового „Капіталу” – не рекламний трюк. Я вірю, що фільми майбутнього будуть іти в цьому напрямку (або вони будуть фільмувати щось на кшталт „Ідеї християнства” з буржуазної точки зору). В кожному разі, їм доведеться мати справу з філософією... Це поле абсолютно неторкане. Табула раса⁸⁴.

Нереалізований задум Ейзенштейна екранізувати „Капітал” вартий уваги перш за все через концептуалізацію потенційних, але так і не уторованих шляхів, що відкривалися перед кіно на межі 1920/30-х років, у критичний

⁸⁴ Цит. за: Manovich, Lev. The Engineering of Vision from Constructivism to Computers. P.54.

момент його розвитку. Намір Ейзенштейна „навчити робітника мислити діалектично” можна розглядати в ширшому контексті дослідницького використання нових медій, що готували омріяне Беньяміном „злиття наукової та художньої функцій фотографії”.

У своїй дисертації „Інженерія бачення від конструктивізму до комп’ютерів” Лев Манович розташовує Ейзенштейнову екранізацію „Капіталу” в процесі екстерналізації розумових функцій, що стали наслідком радикальної візуалізації процесів масової комунікації протягом модерної доби. Логічні форми та абстрактні ідеї втілювалися в нових формах візуальної репрезентації (таких як діаграма), що призвело, на думку Мановича, до екстеріоризації розсуду:

Що раніше було розумовим процесом, унікальним індивідуальним станом, тепер стало частиною публічної сфери. Недоступні для спостереження, внутрішні процеси та репрезентації були переміщені з індивідуальних голів назовні – до малюнків, фотографій та інших візуальних форм. Тепер вони могли бути обговорювані публічно, застосовані у навчанні та пропаганді, стандартизовані та масово розповсюджені. Що було приватним, стало публічним. Що було унікальним, стало масово репродукованим. Що було сховано в розумі індивідуума, стало спільним⁸⁵.

Уже в найперших теоретичних рефлексіях над феноменом кіно цей масовий медіум був проголошений „машиною для екстеріоризації приватних процесів і станів”⁸⁶. Гарвардський психолог Гуго Мюнстерберг 1916 року назвав головною функцією кіно „об’єктивацію” різноманітних ментальних функцій на екрані. Кіно, на його думку, живе за законами людської психіки, а не зовнішнього світу. Мюнстерберг проводив чіткі паралелі між кінематографічними техніками та психічними явищами: приміром, монтажні прийоми на кшталт флешбеку є проекцією розумової функції пам’яті. „Психологічна лабораторія стала невіддільною від кінотеатру; підручник з

⁸⁵ Ibid, p.54.

⁸⁶ Ibid.

експериментальної психології – від посібника для режисерів. Розум був спроектований на екран; внутрішнє стало зовнішнім”⁸⁷.

У Берліні 1920-х років Ейзенштейн познайомився з психологом Куртом Левіном, що досліджував можливості кіно об’єктивувати в глядацькій психіці певні психологічні процеси. Результатом такого синтезу кіно та масової психології стала теорія „фільмічного розсуду”, розвинута Ейзенштейном у його проекті „Капіталу”. За Ейзенштейном, структура фільму мала відтворювати діалектичне мислення у візуальній формі, з монтажем як способом репрезентації діалектичного процесу через контраст і зіставлення образів. Метод, що його збирався задіяти Ейзенштейн задля реалізації глядацького діалектичного мислення, полягав у представленні глядачеві тези та антитези, з тим щоб глядач самостійно прийшов до запрограмованого Ейзенштейном синтезу. Свою мету Ейзенштейн формулював коротко й прямолінійно – „навчити робітника мислити діалектично”. Як пише Манович, після перегляду фільму „глядачі мали б стати самодостатніми мислителями з навичками „комуністичної розшифровки світу”, ходячими камерами, що фіксують картинки візуальних тез і антитез, чий мозок автоматично виконує когнітивні операції монтажу, раціонального та ефективного мислення образами”⁸⁸.

Манович простежує аналогічні тенденції до візуалізації діалектичного мислення у творчості Родченка, що застосовував принципи діалектичного монтажу серійних образів у графічному дизайні, а також у Вальтера Беньяміна, що розвинув поняття „діалектичного бачення” в своїх незавершених „Пасажах”. Беньямінове „діалектичне бачення” також являє собою монтажну процедуру: це спосіб схоплювати форми теперішнього через одночасний погляд у минуле й майбутнє, зіставляючи їх у єдиному ментальному образі.

⁸⁷ Ibid., p.55.

⁸⁸ Ibid., p.57.

В книзі „Кіно-1: Образ-рух” Жіль Дельоз виділяє діалектичну тенденцію монтажу, характерну для радянського кіноавангарду⁸⁹. Загалом, монтаж для Дельоза – це „операція, спрямована на образи-рухи з метою видобути з них ціле, ідею, образ часу”⁹⁰, це „схема дії образів-рухів, що складають дотичний образ часу”⁹¹. Іншими словами, монтаж визначає глобальне ціле, що завжди має передбачатись при створенні фільму. Різні монтажні школи репрезентують різні способи узалежнити час від руху. Радянський діалектичний монтаж, згідно з Дельозом, протиставляє монтаж опозицій „буржуазній” техніці паралельного монтажу, керуючись діалектичним законом, за яким Єдине ділиться на частини, щоб породити нову єдність.

Твердження Дельоза про те, що режисери радянського авангарду різняться між собою за вподобанням певного закону діалектики, можна піддати сумніву за його некритичне використання сталіністського діалектичного матеріалізму, що мав вплив в європейських інтелектуальних колах. За Дельозом, Пудовкін у своїх фільмах реалізує закон переходу кількості в якість, що відбувається в свідомості. Довженка, за словами Дельоза, переслідують відносини тріади „частина – множина – ціле”. Творчість Ейзенштейна просякнута третім законом діалектики, що містить у собі інші: „Єдине, що стає двома та породжує нову єдність, поєднує органічне ціле та патетичний інтервал”. Спільність цих концепцій діалектичного монтажу Дельоз помічає в тому, що „матеріалізм перш за все історичний, а природа є діалектичною саме тому, що завжди інтегрована в певну людську спільноту”⁹². Цій позиції Дельоз протиставляє Дзигу Вертова, що радикально стверджує діалектику самої матерії, формулюючи таким чином „щось на кшталт четвертого закону, відірваного від трьох решта”⁹³. Вертов, на думку Дельоза, бере участь у марксистській дискусії щодо діалектики: марксистів непокоїло питання, чи діалектика буває суто людською, чи можлива діалектика самої матерії.

⁸⁹ Дельоз, Жиль. Кино. М., 2004. Ст.77-87. Решта монтажних напрямків, за Дельозом: органічний (американське кіно), кількісний (довоєнна Франція), інтенсивний (німецький експресіонізм).

⁹⁰ Там само, ст. 74.

⁹¹ Там само.

⁹² Там само, ст. 85.

⁹³ Там само.

Що це за четвертий закон діалектичного матеріалізму, відкриття якого Дельоз приписує Вертову? Радянський марксизм, як відомо, нарахував та канонізував три закони діалектики: закон єдності та боротьби протилежностей, закон переходу кількості в якість і закон заперечення заперечення. Як показує аналіз першоджерел сталінського діамату, здійснений Михайлом Собуцьким⁹⁴, єдиним джерелом четвертого закону „Дельоза – Вертова” могла бути лише четверта глава „Короткого курсу історії ВКП(б)”, авторство якої приписують Сталіну. Четвертий із законів, що в „Короткому курсі” перейменовано на „риси”, стверджує „боротьбу протилежностей”, але „забуває” про їхню єдність. Тим часом Дельоз, із очевидністю користуючись інструментарієм радянського діалектичного матеріалізму, досить вільно поводить з „четвертим законом діалектики”, стверджуючи, що Вертов проголошує діалектику самої матерії. Вертов, хоч і відтворював на екрані людину, трактував її як одну з матеріальних систем, що знаходяться в постійній взаємодії. Питання, яке ставить Вертов за Дельозом – „чи не все одно – машини, пейзажі, будівлі чи люди?”⁹⁵ – знаходить своє вираження в практичному антигуманізмі раннього Вертова, що писав в одному з маніфестів: „Ми тимчасово виключаємо людину як об’єкт кінозйомки за її невміння керувати своїми рухами”⁹⁶.

Уподібнення людей машинам Вертов супроводжував наділенням машин серцем: „молекулярна дитина, молекулярна жінка, матеріальні дитина та жінка” урівнюються з „системами, що називаються механізмами чи машинами”⁹⁷. Важливим для Вертова був революційний перехід від однієї системи, що руйнується, до іншої, що будується. Але, зауважує Дельоз,

...між двома системами завжди існує змінний інтервал. У Вертова інтервал у русі виникає при сприйнятті, його створює погляд, око. Але не майже нерухоме око людини, а око кінокамери, себто погляд зсередини матерії, сприйняття, яким воно буває у матерії, яким воно розгортається від точки, де починається дія, до

⁹⁴ Собуцький, Михайло. Ж.Дельоз і теоретичне розуміння українського кіно 1920-х років (рукопис).

⁹⁵ Там само.

⁹⁶ Вертов, Дзига. Статті, днівники, замисли. Ст.

⁹⁷ Дельоз, Жиль. Кино. Ст. 86.

точки, куди доходить протидія, - яким вона заповнює проміжок між дією та протидією, пробігаючи всесвітом та відбиваючи ритм своїх інтервалів. Співвідношення між людською матерією та надлюдським оком і утворює саму діалектику, бо діалектика також являє собою тотожність спільності в рамках матерії та комунізму в людському суспільстві⁹⁸.

Роль монтажу в цій системі полягає в „притосуванні перетворення рухів у матеріальному всесвіті до інтервалів у русі ока кінокамери”⁹⁹. Дельоз описує характерну для вертовського кіноцтва екстеріоризацію монтажу, його вихід за межі суто кінематографічної техніки. Вертов, як відомо, називав монтаж організацією видимого світу та говорив про монтаж під час спостереження – „орієнтування неозброєного ока в будь-якому місці, в будь-який час”; монтаж після спостереження – „організація побаченого подумки, за тими чи іншими характерними ознаками”; монтаж під час зйомки, монтаж після зйомки, окомір та кінцевий монтаж¹⁰⁰. Монтаж до, під час та після зйомки – це три рівні діалектичної взаємодії частин матерії, присутні в історії кожного фільму, але унаочнені Вертовим в його „Людині з кіноапаратом”. Монтаж, таким чином, натуралізується, виходить за межі суто репрезентаційної практики та стає властивістю людської психіки. Кінематографічний апарат стає зовнішнім розширенням психічного апарату. Озовнішнення психічних процесів призводить до інтеріоризації технічних продовжень людського тіла. Водночас сама матерія наділяється здатністю бачити, поглядом, що був наочно втілений Вертовим в його „Людині з кіноапаратом”.

Фільм „Людина з кіноапаратом” називають „маніфестом” Вертова та його „теоретичним трактатом”. Його мегауспіх у західній лівій критики, відтінений повним невизнанням в СРСР (фільм був дискваліфікований як „формалістична помилка” на рівні офіційної біографії Вертова) вказує на те, що Вертову вдалося створити самоопис індустріального суспільства, що виходить далеко за межі його конкретного історичного контексту. Одним із пояснень цього феномену може бути те, що визначальним контекстом „Людини з

⁹⁸ Там само.

⁹⁹ Там само.

¹⁰⁰ Вертов, Дзига. Статті, днівники, замисли. Ст. 97.

кіноапаратом” була якраз радикальна зміна контексту – сталінський перехід від однієї системи до іншої, від НЕПу до форсованої індустріалізації (фільм був випущений на екрани у рік „великого перелому”).

Аннет Майклсон, автор хрестоматійного для західної лівої критики прологу до текстів Вертова, стверджує, що його еволюція втілює „філософський фантазм рефлексивної свідомості: око, що бачить, осягаючи власне конституювання видимості світу”¹⁰¹. Це рефлексивне око аж ніяк не є політично нейтральним, що робить його особливо привабливим для лівого погляду. Майклсон називає форму та структуру „Людини з кіноапаратом” „синтетичною артикуляцією марксистського проекту”¹⁰². На її думку, велич цього фільму в тому, що за його посередництва Вертов „перевинаходить „Німецьку ідеологію” як свій власний текст”¹⁰³. Це твердження базується на аналізі одного з авторефлексивних епізодів стрічки, де виробництво фільму монтажно перегукується з текстильною індустрією – парадигматичною, для Маркса та Енгельса, індустрією в історії матеріального виробництва. Утопічна програма Маркса та Енгельса, таким чином, реалізується – принаймні на кіноекрані – в „Людині з кіноапаратом”, коли внаслідок подолання приватної власності та інтелектуалізації соціальної практики почуття „стають прямо теоретичними в практиці”, а око стає кіно-оком. Автореференційне позиціонування кінематографічного апарату як індустріальної машини, а кінематографу – як частини виробничих стосунків означає, що сприйняття та свідомість (кіно-око чи машина-тіло) позиціуються як місце виробництва.

В „Кінематографічному способі виробництва” Джонатан Беллер спирається на таке прочитання Вертова, щоб концептуалізувати взаємодію капіталу та сприйняття, чиєю точкою сходження є кінематограф. Кіно, за Беллером, водночас зображує та встановлює циркуляцію економічної цінності. Створюючи зразки циркуляції, воно інтенсифікує образний аспект товару. Те, що раніше імпліцитно існувало в товарному фетишизмі як „фантомна кінцівка” відчужених та витіснених відносин виробництва, зростає до точки, де образ

¹⁰¹ Michelson, Annette. Introduction // Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid.

стає товаром, утворюючи, в термінології Беллера, образ-товар (image-commodity). В „Людині з кінокамерою” Вертов показує, яким чином кіно визначає циркуляцію капіталу як такого. Цей процес, видимий у Вертова, був згодом витіснений із кінематографічного дієгезису. Незважаючи на це, за Беллером, саме таке співвідношення кіно й капіталу продовжує домінувати: циркуляція образів є вищою формою циркуляції капіталу. Беллер називає кіно самою формою циркуляції капіталу, його матеріалізованою абстракцією, себто його функціональною здатністю абстрагувати об’єкт через його практичну дематеріалізацію. Кіно змінює відносини між тілом і товаром, що тягне за собою зміну в способі виробництва – від індустріального до кінематографічного.

Діалектичною антитезою образу-товару в концепції Беллера є глядач-робітник. Циркуляція цінності у зв’язці кіно / глядач-робітник сама по собі продукує цінність, адже бачення позиціюється як форма праці. Беллер стверджує, що коли візуальний медіум функціонує за умов приватної власності, робота його „споживача” може бути капіталізованою на користь власника цього медіуму. Така „економіка уваги” також вимагає від глядачів-робітників виробляти модифікації самих себе, щоб бути здатними брати участь у соціальній матриці. Такі революційні методи видобутку, апропріації та каналізування цінності з людського тіла назавжди змінюють динаміку зору. Кіно, таким чином, виявляється моделлю для багатьох інших технологій, що поєднують машину з тілом, щоб видобувати з нього вартість¹⁰⁴. Мас-медіа, таким чином, постають детериторіалізованими фабриками, де глядачі виконують працю з перетворення самих себе у відповідності до лібідинальних, тілесних та ідеологічних протоколів капіталізму, що дедалі інтенсифікується¹⁰⁵.

За Беллером, парадигматичність радянського кіноавангарду для постановки кінематографічного способу виробництва полягає в тому, що саме в ньому в конденсованій формі зафіксовано загальні тенденції злиття позицій глядача та робітника. Після Жовтневої революції, що створила передумови для

¹⁰⁴ Beller, Jonathan. The Cinematic Mode of Production. Pp. 199-201.

¹⁰⁵ Ibid.

встановлення диктатури пролетаріату, новопостала радянська влада мусила перетворити потенційних диктаторів (себто промовців) на спостерігачів (себто глядачів). Саме в цьому, на думку Беллера, полягала історична функція встановлення сталінізму.

Ототожнюючи ситуацію кіноперегляду з процесом праці, Беллер пропонує тотальний метаопис кінематографічного досвіду, що може бути переданий формулою „to look is to labor” („дивитися значить працювати”). За тотальністю охоплення феномену кіно цей метаопис наближається до найпоширенішого в кінотеорії тлумачення досвіду глядача як аналогічного до досвіду сновидіння. Втім, жоден із цих метаописів поодиноці не в змозі пояснити феномен глядацького зачарування екраном. Якщо „дивитися значить працювати”, чому глядачі з такою охотою погоджуються виконувати цю працю, ще й доплачують за це? Якщо „кіноперегляд – це сновидіння”, чому людям бракує їхніх індивідуальних сновидінь? Як демонструє приклад „Людини з кіноапаратом”, ці метаописи можуть бути успішно синтезовані задля якнайповнішої експлікації роботи кінематографічного апарату.

Для розгляду цієї тези варто уважніше придивитися до початкового епізоду „Людини з кіноапаратом”. Найперший план фільму демонструє велетенський кіноапарат, з якого видобувається людина з кінокамерою на тринозі. Таким чином, відпочатку задається модус репрезентації, що виходить за межі інституціоналізованої практики кінематографу, за межі конвенційного використання техніки. Але, всупереч поширеній думці, людина з кіноапаратом не вирушає у світ поза межами кінематографічного диспозитиву, а першим ділом прямує до кінозалу (ми бачимо, як вона ховається за лаштунками, що приховують екран). Розпочинається фільм, і на екрані з’являється цифра „1” (зауважимо, що на відміну від „Симфонії великого міста” Вальтера Руттмана, решта частин фільму не позначена цифрами). Фільм, демонстрований у цьому кінотеатрі, вельми нагадує твори французького кіноавангарду. Камера найжджає на вікно кімнати, де спить молода жінка. Її зображення протягом наступного епізоду монтуються з кадрами, що неминуче ідентифікуються глядачем як образи її сну: міські пейзажі в дусі Атже (при цьому кадр із

велетенською пляшкою шампанського на морському узбережжі гідний уяви Магрітта, а серія манекенів дозволяє говорити про пряму паралель між поетикою фільму та естетичними вподобаннями сюрреалістів¹⁰⁶), кадрами сплячих робітників і творами ширужиткового декоративного мистецтва – зокрема, постером фільму „Пробудження жінки”, що з’являтиметься протягом перших частин фільму як один із найперших знаків його автореференційності. Перша поява людини з кіноапаратом на екрані кінотеатру монтується з тим-таки постером. Пробудження жінки відбувається після напруженої сцени зйомок на колії, в процесі якої людина з кіноапаратом потрапляє під потяг – щоправда, виявляється, що це був лише сон, і людина з кіноапаратом їде з місця зйомок неушкодженою. Після цього жінка прокидається, але її сон продовжується.

Це специфічне злипання реальності та сну вказує на парадоксальну природу дієгезису в „Людині з кіноапаратом”: погляд, репрезентований у фільмі, належить не людині, що може сприймати образи уві сні чи наяву, а самій матерії, це „погляд зсередини матерії”, про який писав Дельоз. Для пояснення цієї тези варто звернутися до фрази Беньяміна про те, що „уві сні речі бачать мене так само, як і я їх”. В такому ракурсі „Людина з кіноапаратом” постає репрезентацією сну не з точки зору суб’єкта сновидіння, а з точки зору самого сновидіння, що являє собою „погляд зсередини матерії”. Цим „Людина з кіноапаратом” відрізняється від створеної одночасно з нею знаменитої спроби репрезентації сновидіння – фільму Бунюеля та Далі „Андалузький пес”.

Прикметно, що в реальності „Андалузького пса”, чийм об’єктом є сновидіння, жодного разу не з’являється як такий суб’єкт сну, тоді як „Людину з кіноапаратом” побудовано навколо експліцитно відтворених сну та пробудження. Якщо в „Андалузькому псі” здійснено спробу відтворити на екрані індивідуальні сновидіння, „Людина з кіноапаратом” має до справи з колективною мрією. Власне, у цьому фільмі репрезентовано не місто, а його

¹⁰⁶ Спорідненість цього епізоду „Людини з кіноапаратом” з естетикою сюрреалізму помітив ще Зіґфрід Кракауер у своїй рецензії на фільм для газети *Frankfurter Zeitung*. Див.: MacKay, John. *Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov’s The Eleventh Year (1928)* // October 121. *New Vertov Studies*. Summer 2007. P. 71.

ідеальний образ, про який можна лише мріяти або снити. Попри зображені у фільмі суспільні пороки, в цілому цей образ міста є відверто утопічним – на його заводах та фабриках відбувається ідеалізована соціалістична праця, а в його кінотеатрах іде фільм Дзиги Вертова. Сама структура фільму, що базується на комбінуванні зйомок трьох міст – Києва, Одеси та Москви – вказує на фундаментальну психічну операцію, характерну для сновидіння та описану Фрейдом як „згущення”. Структура колективної мрії, закладена в „Людини з кіноапаратом”, дозволяє вважати цей фільм протосоцреалістичним твором. Ця гіпотеза дістане підтвердження при розгляді подальшої творчості Вертова.

Як відомо, радянська та західна версії життєпису Дзиги Вертова пропонують діаметрально протилежні напрямки його еволюції. Радянська традиція твердить, що після „творчої поразки” „Людини з кіноапаратом” Вертов створив талановиту, але не визнану сучасниками „Симфонію Донбасу”, після чого досягнув вершини свого таланту, створивши „реалістичні” фільми „Три пісні про Леніна” (проголошений його *opus magnum*) та „Колискову”. В західній традиції все навпаки – після геніальної „Людини з кіноапаратом” Вертов був пригнічений радянською системою кіновиробництва та не створив нічого визначного, будучи, за словами Майклсон, „редукованим до позиції спостерігача та гіркого аналітика сцени практики”¹⁰⁷. Спільне у цих двох підходах те, що вони абсолютно залишають поза увагою все, що Вертов зробив після „Колискової” – при тому, що він продовжував знімати до самої смерті, хоча й був змушений відмовитись від бунтарства та пафосу часів своєї молодості. Звісно, жоден із цих описів творчості Вертова не є задовільним, бо не розглядає його творчу еволюцію як мінливий процес, настільки ж залежний від історичних обставин, як і від особистісних інтенцій. Отже, варто детальніше розглянути еволюцію Вертова після „Людини з кіноапаратом”.

„Симфонія Донбасу”, наступна робота Вертова після „Людини з кіноапаратом” – перший в історії звуковий неігровий фільм та водночас перший твір Вертова, очевидно позначений впливом культурної практики, що через три роки після виходу фільму дістане назву „соціалістичний реалізм”. Водночас він

¹⁰⁷ Michelson, Annette. Introduction // *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*.

не є, на відміну від „Трьох пісень про Леніна”, формальним розривом із попередньою творчістю – в певному сенсі „Симфонію Донбасу” можна вважати прямим наступником „Людини з кіноапаратом”, що з більшою послідовністю втілює інтенції цього фільму. Як уже говорилося, метанаративом „Людини з кіноапаратом” є діалектика людини та техніки – озвніщення монтажу та інтеріоризація кінематографічного апарату. В „Симфонії Донбасу”, з появою техніки відтворення звуку в кіно, цю програму втілено з іще більшою радикальністю. Поява звуку дозволила Вертову по-новому вирішити проблему необхідності дієгетичного персонажа, з яким міг би ідентифікуватися глядач. Для Вертова ця проблема була особливо гострою з самого початку його діяльності, адже, по-перше, введення такого персонажу було практично несумісним з його теорією „життя зненацька”, по-друге, Вертов взагалі вважав людину негідною фільмування за її „нездатність контролювати свої дії”. Вже у „Кіноправді” Вертов шукав виходу з цієї ситуації шляхом введення персонажу, чиєю єдиною функцією була можливість глядацької ідентифікації з ним. За словами Вертова, „введений у номері 5 зв’язок між окремими ритмами (хтось, захоплений читанням „Кіноправди”) – лише тимчасовий заспокійливий засіб для ока глядача”¹⁰⁸. В „Шостій частині світу” Вертов досягав логічної зв’язності оповіді шляхом періодичного повторення інтертиту „бачу”. Ці титри вказували на те, що фільмічні події проходять перед поглядом автора, з яким мав би ідентифікуватися глядач. Нарешті, в „Людині з кіноапаратом” Вертов сповна застосовує принцип „кіно-ока”, виводячи на перший план суб’єкта погляду, що „зшиває” розрізнені й хаотичні кадри в логічну й наративну єдність. Однак, успіх „Людини з кіноапаратом” не міг бути розвинутий шляхом відтворення тієї самої структурної матриці, адже вона потребувала повного підпорядкування собі решти наративу. В певному сенсі, „Людина з кіноапаратом” вичерпала образний потенціал концепції „кіно-ока”, що надихала Вертова протягом усіх 1920-х років. Ніби передчуваючи безперспективність „кіно-ока” перед наступом звукового фільму, Вертов проголошує концепцію „радіо-ока” як „знищення відстані між людьми, як

¹⁰⁸ Вертов, Дзига. Статті, дневники, замысли. Ст. 50.

можливість для трудящих усього світу не лише бачити, але й одночасно чути один одне”¹⁰⁹. Більше того, Вертов стверджує, що „в напрямку від „кіно-ока” до „радіо-ока” будується й „Людина з кіноапаратом””¹¹⁰.

Яким чином Вертов вводить „радіо-вухо” в „Симфонію Донбасу”? Перш за все – шляхом радикального нерозрізнення дієгетичного та недієгетичного звуку. Можна сказати, що уся звукова доріжка фільму чітко локалізована в одному технологічному пристрої, що з’являється на самому початку – навушниках, що їх одягає жінка-радіолюбитель, вмикаючи радіо та занурюючись у медійну репрезентацію. Усе подальше розгортання фільму, таким чином, треба інтерпретувати як інтеріоризацію події медіуму цим слухачем, що функціонує як аналог „людини з кіноапаратом” в добу звукового кіно. Оскільки увесь звук, доступний глядачеві, має чітко визначене джерело походження – навушники та радіоприймач, що транслює передачу „Симфонія Донбасу” – опозиція „дієгетичне / недієгетичне” в аудіальному просторі фільму знімається. Фільм, таким чином, постає подією внутрішнього сприйняття, медіалізованою через фігуру жінки-радіослухача. Ідентифікація фільмічного звуку з „радіовухом” протагоністки перцептивно поширюється й на візуальний ряд, що внаслідок періодичної появи слухачки на екрані сприймається як подія її внутрішнього зору.

Отже, в „Симфонії Донбасу” помітно не лише розвиток, але й поглиблення теоретичних і перцептивних розробок, здійснюваних Вертовим у „Людині з кіноапаратом”. Якщо в більш ранньому варіанті людина для екстеріоризації свого внутрішнього бачення потребувала громіздкого кіноапарату, то з появою звукового кіно для цього достатньо навушників і радіоприймача. Якщо в „Людині з кіноапаратом” діалектика людини й техніки була настільки складною, що підпорядковувала собі увесь наратив, то в „Симфонії Донбасу” вона займає перші п’ять хвилин екранного часу, в результаті чого техніка розчиняється в аудіовізуальній композиції фільму й стає інтегральною складовою протагоністки, з якою глядач змушений

¹⁰⁹ Там само, ст. 115.

¹¹⁰ Там само.

ідентифікуватися. Зрештою, якщо в „Людині з кіноапаратом” зрощення людини та її медійних розширень ставало самодостатньою подією фільму, що призводило до звинувачень у „формалізмі”, то в „Симфонії Донбасу” цей синтез є лише прологом до головної теми фільму – виконання першої сталінської п’ятирічки. В цій точці сходження авангардно-утопічного проекту Вертова, що дістав у „Симфонії Донбасу” найповнішої реалізації, та пропагандистської функції мистецтва, що за три роки буде абсолютизована в доктрині соціалістичного реалізму, і полягає історична унікальність фігури Вертова.

Що ж постає перед внутрішнім зором слухачки „Симфонії Донбасу”? На перший погляд, уява цієї радянської жінки є стовідсотковим продуктом діяльності пропагандистської машини, наслідком тотальної ідентифікації з бажанням Великого Іншого: вона бачить виключно усміхнені обличчя, помічає лише прихильників колективізації та форсованої індустріалізації, а в найбільш емоційні моменти в неї починаються вербально-візуальні галюцинації: на екрані зненацька починають блимати написи „ПЛЯН” та „ДО СОЦІЯЛІЗМУ”, перед її зором виникає плакат „Хай живе виробниче соцзмагання – комуністична метода роботи”. Втім, зрозуміло, що в структурі фільму ці образи не є автономним результатом діяльності психічного апарату, а виникають внаслідок його діалектичної взаємодії зі звуковим медіумом. Це особливо помітно в початковому відтинку симфонії, що являє собою пародію на церковну музику. Синхронно з цими розладнаними звуками на екрані постають образи антирелігійної пропаганди. Загалом, розвиток фільму від початкових сцен церковного мракобісся через індустріалізацію до фінальних картин щасливого колективізованого селянства вказують на протосоцреалістичну структуру цієї симфонії: якщо твори соцреалізму прагнули закарбувати „моменти істини” історичного розвитку, у які телеологічне бачення історії набуває безпосереднього підтвердження, то „Симфонія Донбасу” відтворює такий момент – перехід від царизму до соціалізму – в його динаміці, але так само концентруючись на ньому як на „центральної”, „вузловій” події історії.

У порівнянні з попередніми творами Вертова „Симфонія Донбасу” має досить виразну сюжетну конструкцію, втім, підважену численними формальними винаходами. Успішно впоравшись із опіумом для народу, соціалістичний Донбас будує важку індустрію. При цьому саме будівництво нерозривно пов’язане з техніками його саморепрезентації. За п’ять років Беньямін напише, що в Радянському Союзі невід’ємною частиною здатності виконувати працю є її вербальна презентація. „Симфонія Донбасу” демонструє безліч прикладів до ілюстрації цієї тези. Ударники зобов’язуються перевиконати план, при чому кількість позапланових тон хором вигукує вся бригада. Найбільш радикальними зразками віри в магічну здатність слова є, мабуть, вивіска „КЛУБ”, що в процесі побудови соціалізму монтажно перетворюється на „КЛЮБ”, та гасло „Хай живуть українські пролетарські письменники” на одному з транспарантів під час робітничої демонстрації.

Мабуть, у жодному іншому фільмі позиціонування глядачів у якості робітників не продемонстровано настільки влучно, як у „Симфонії Донбасу”. Причому це позиціонування не опосередковане ілюзіонізмом, як у прочитанні Беллером Ейзенштейна, а відтворене „прямим текстом”. Епізод, у якому це відбувається, відсилає до „Людини з кіноапаратом”, хоча за влучністю саморефлексії є набагато радикальнішим. У великому глядацькому залі, сфільмованому з-під самої стелі, збирається публіка. Щоб усунути сумніви в тому, що ці глядачі є робітниками, Вертов монтує ці кадри паралельно з пролетарською масою, що суне робітничою дільницею. Короткі монтажні вставки також демонструють зображення нерухомої індустріальної техніки, що накладаються одне на одне, утворюючи візуальну какофонію. Швидке чергування кадрів заповненого залу, зупиненої техніки та шахтаря в забої не залишають сумніву в тому, що глядачі прийшли до кінотеатру не розважатися. „В дни пятилетки, в 1930 году, - повідомляє закадровий голос і нам, і глядачам у залі, - нет запасов угля!”. Наступний план – єдиний, де погляд глядачів-робітників на екран збігається з поглядом камери – є одним із найзапаморочливіших зразків автореференційності в кіно. На абсолютно білому екрані виникає напис „Прорив”, що є, фактично, єдиним артикульованим

візуальним повідомленням цього кіносеансу. Звучить закадровий голос: „Вернем стране угольный долг!”. Уся зала підводиться й заспіває „Інтернаціонал”. Наступний план показує переповнений перон, з якого ентузіасти відправляються на Донбас ліквідувати прорив.

Позірна наївність настільки автоматизованої версії стосунків глядача з екраном не повинна ввести в оману, адже в „Симфонії Донбасу” Вертов, залишаючись вірним ідеалам кіноцтва, водночас втілює установку, що за кілька років стане загальнообов’язковою для всіх радянських митців – відтворювати не грубу емпірію, а те в ній, що в майбутньому стане елементом соціалістичного суспільства. В аналізованому епізоді Вертов втілює свій ідеал роботи кінопрокату, сформульований ним ще в роки боротьби за „ленінську пропорцію”:

Проти таблиці:

Художньої кінематографії – 95%

Наукових, навчальних та видових – 5%

100%

треба висунути таблицю:

„Кіно-око” (побут) - 45%

Науково-навчальних - 30%

Художня драма - 25%

100%

Так буде вирішене питання про „кіно-око”, себто про організацію зору трудящих¹¹¹.

Отже, в „Симфонії Донбасу” Вертов на практиці втілює утопічну програму „організації зору трудящих” шляхом витіснення розважального елемента кіно на користь „науково-навчального”, що в тодішній констеляції дорівнювало „пропагандистському”. Важливо, що кіноекран, на якому, за

¹¹¹ Вертов, Дзига. Статті, дневники, замысли. Ст. 85.

задумом Вертова, поза сумнівами демонструвався фільм напрямку „кіно-ока”, показує глядачу „Симфонії Донбасу” лише одне слово – й цього достатньо, щоб започаткувати масовий рух ентузіастів. За умов соціалізму, на думку Вертова, кінематограф буде здатним безпосередньо керувати поведінкою своїх глядачів.

Водночас Вертов мислить свій фільм як реальне втілення соціалістичного медіуму, здатного – хоч і не з такою приголомшливою ефективністю, як зображено у фільмі – організувати зір трудящих. Адже він поділяє віру в те, що матерія, перемонтована згідно з „комуністичною розшифровкою світу” й спроектована на екран, здатна здійснювати зворотну операцію та перемонтовувати дійсність відповідно до власних законів. Таким чином, відтворення ентузіазму глядачів-робітників на екрані мало спонукати аналогічну реакцію глядачів самого фільму. Саме так варто тлумачити другу назву „Симфонії Донбасу”, що не менш вдало розкриває його структуру: „ентузіазм” у цьому випадку – не стільки те, що глядач мав побачити на екрані, скільки те, що він сам мав відчутти після перегляду. Ямпольський у „Фізіології символічного”, простежуючи генеалогію ентузіазму, дає таке визначення: „Власне, ентузіаст – це глядач, що приймає те, що відбувається в ньому самому, за видиме”¹¹²

В другій половині „Симфонії Донбасу” на екрані беззаперечно домінують машини й механізми, що зближує перегляд фільму з процесом безпосереднього навчання металургійній справі. Звісно, глядачеві, що мав відправитися на вокзал прямо з кінозалу, треба було спершу пройти необхідну підготовку, й решта екранного часу могла бути використана для цього. Але Вертов не створює фільм-інструкцію, хоча „Симфонія Донбасу” має повне право вважатися одним із видатних зразків освітнього фільму. Попри те, що десятки хвилин екранного часу витрачено на демонстрацію роботи механізмів, Вертов не переймається поясненням їхньої роботи. Йому йдеться радше про сенсорне (не лише оптичне, але й акустичне) звикання глядача до заводської

¹¹² Ямпольський, Михаил. Физиология символического. М., 2004. Ст. 418.

праці. Якщо врахувати, що для більшості глядачів „Симфонія Донбасу” була першим побаченим звуковим фільмом, безперервний потік індустріальних звуків (що його Чаплін назвав найкращою симфонією, яку він чув у житті) мав перш за все терапевтичний ефект. Глядач-робітник потрапляв на виробництво, пройшовши необхідну сенсомоторну підготовку. Важко віднайти більш безпосереднє підтвердження Беньямінової тези про притаманне індустріальному суспільству зближення перцептивних досвідів на робочому місці та поза ним.

„Симфонія Донбасу”, чиєю прямою агітаційною метою була пропаганда інтенсифікованого виробництва, після виходу на екрани була гостро розкритикована, зокрема, Карлом Радеком: „Фільм, що не пояснює, яким чином селяни перетворюються через великий тигель п’ятирічки на заводських робітників та колгоспників, - такий фільм не каже нам нічого про динамізм плану”¹¹³. (Прикметно, що за кілька років до цього той самий Радек ущент розкритикував статтю Беньяміна про Гете, написану для радянської енциклопедії¹¹⁴). Радек не побачив у фільмі бажаного перетворення селян, бо воно відбувалося в режимі, чиїх механізмів він ще не розумів – в режимі кінематографічного сприйняття.

¹¹³ Цит. за: Michelson, Annette. Introduction // Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov.

¹¹⁴ Див.: Беньямин, Вальтер. Московский дневник. М., 1997. Ст. 118.

5. Друге життя Дениса Кауфмана

Подейкують, що автор „Симфонії Донбасу” надто буквально сприйняв слова Чапліна „містер Вертов – музикант”, сказані після перегляду цього фільму, і решту офіційної фільмографії Дзиги Вертова поглинула музика – від назви фільмів („Три пісні про Леніна”, „Колискова”) до їхнього змісту. Тим часом ідеться про загальну тенденцію в радянських медіях, що з поширенням технік репродукції звуку почали трансформуватися до невпізнаваності. Юрій Мурашов пише про „радіофікацію” усіх мистецтв включно з літературою, що відбувалася синхронно з „народженням соціалістичного реалізму з духу радіофонії”¹¹⁵:

¹¹⁵ Мурашов, Юрій. Электрифицированное слово. Радио в советской литературе и культуре 1920-30-х годов // Советская власть и медиа. СПб., 2006. Ст. 28.

Під впливом радіо наприкінці 1920-х років різні види мистецтва в Радянському Союзі розвивають своєрідну комплексну структуру: з одного боку, на рівні сюжету і нарративу спостерігається зростаюче спрощення, насильницьке залучення до панівної ідеології, що можна кваліфікувати як „націоналізацію мистецтв” (Х. Гюнтер); але з іншого боку, мистецтво в своїй символічній чи композиційній мікроструктурі мусило постійно розвивати рафіновані стратегії, щоб трансцендувати свою власну медійну специфіку та проблематику зображення¹¹⁶.

Соціалістичний реалізм у царині літератури, за Мурашовим, полягав не стільки в запровадженні певної естетичної програми, скільки у визначенні медійної орієнтації письменника, що мав максимально спрямувати свою творчість на відтворюваність у медіумі радіо. Саме орієнтація на усне слово активізує вимоги „народності”, „зрозумілості”, „масовості”, а також посилення та конвенціоналізацію нарративних структур, що швидко витісняють попередні авангардні практики з поля літератури. Аналогічний процес відбувається в кінематографі, і еволюція звукових фільмів Вертова є найкращим цьому підтвердженням. Асинхронність звуку й зображення, що була революційною чеснотою „Симфонії Донбасу”, вже у „Трьох піснях про Леніна” редукується до закадрового звучання музики. Цікаво простежити еволюцію трансмедійності в трьох звукових фільмах Вертова. „Симфонія Донбасу” має структуру „твору в творі” та є взірцем авторефлексивної взаємодії візуальних та аудіальних медійних засобів, що функціонують як автономні, але взаємодоповнювальні частини цілого; „Три пісні про Леніна” інтеріоризують власну музичну структуру: „пісня” в цьому випадку транслюється не звуковими, а візуальними засобами; нарешті, „Колискова” являє собою повного трансмедійного мутанта, де функції зображення, письмового та усного слова синтезуються в єдиний потік нестримної маніфестації щастя, що приховує „балансування над прірвою жаху”.

Значення „Трьох пісень про Леніна” та „Колискової” в еволюції Вертова протягом 1930-х років неможливо зрозуміти поза контекстом розвитку

¹¹⁶ Там само.

раннього радянського звукового кіно. В першій половині 1930-х, тобто синхронно зі створенням „Трьох пісень про Леніна”, в радянській документалістиці виникає новий жанр, що мав слугувати аналогом музичного ігрового кіно. У розвідці „Фільми „малої форми” як передвісники телевізійної доби”¹¹⁷ А. Дерябін називає основні тенденції цього жанру: по-перше, обмеження тривалості фільмів двома-п’ятьма хвилинами (звідки й означення „мала форма”); по-друге, використання пісні як драматургічної, ритмічної та смислової основи фільму. Поява звуку спричинила помітні зміни в естетиці радянських кіножурналів. Вони стали тривалішими, збільшилися й їхні сюжети, а зйомки окремих концертних номерів набули статусу окремих творів. До 1938 року в радянському кіно оформилися три жанри: „трихвилинка”, кінореклама та фільм-пісня. Поняття „трихвилинок” обґрунтував у своїй статті 1936 року Осіп Брік:

Завдання „трихвилинок” – розгорнути взяту тему в максимально зрозумілій і лаконічній формі на 100-120 метрах. Теми можуть найрізноманітнішими – наукові, політичні, технічні, екскурсійні, етнографічні, краєзнавчі тощо... „Трихвилинка” не тільки показує зафіксований на плівці факт, вона його роз’яснює”¹¹⁸.

Важливо, що перші випуски кіножурналу „Новини дня”, реалізовані в 1935-36 роках, також були частиною експерименту зі створення „трихвилинки”. 1937 року в СРСР започатковано постійне виробництво кінореклами. Саме цей крок, за Дерябіним, і був остаточним офіційним визнанням фільмів „малої форми” як автономного жанру. (Прикметно, що це рішення було реалізоване півтора десятка років потому, як Вертов закликав кінематографістів до систематичного створення рекламної продукції, передбачивши не лише форми радянської реклами, але й сучасні технології product placement: „Невелика шкода для картини – ввести дійових осіб саме до такого-то рекламованого

¹¹⁷ Дерябин, Александр. Фильмы «малой формы» как предвестники телевизионной эпохи // Советская власть и медиа. СПб, 2006.

¹¹⁸ Там само, ст. 390.

магазину, а не до іншого, не рекламованого”¹¹⁹). Ще одним різновидом „трихвилинок” була серія фільмів під назвою „Вибори до Верховної Ради СРСР”, що являли собою сталінський прототип сучасної політичної реклами: 1938 року було випущено 32 передвиборчі ролики депутатів, що обиралися до радянського парламенту (за свідченням Дерябіна, політична реклама проіснувала в СРСР до кінця 1940-х років).

Нарешті, з кінця 1937 року було налагоджено виробництво фільмів-пісень, що спершу називалися „фільмами-заспівайлами”. Як видно з назви, метою цих фільмів була безпосередня психомоторна реакція глядачів, що мали співати прямо в кінозалі (для цього текст пісні дублювався субтитрами). Безсумнівно, „Колискова” Вертова є однією зі спроб розробити такий спосіб психомоторної взаємодії глядача з екраном, за якого кіноперегляд перетворився б на медіум масового поширення радянської ідеологічної аудіопродукції. Тодішній начальник радянського кіно Шумяцький формулював завдання „Колискової” таким чином: „...дати хорошу масово-мобілізуєчу, разом із тим ідейно-скеровуючу пісню, що зійшла б з екрану та пройшла через території, через простори, увійшла б до побуту нашої країни та через гастролі наших чудових талановитих ансамблів за кордон, через тисячоусне народне мовлення була б передана трудящим за кордоном”¹²⁰. В останньому пункті програма Шумяцького збігається з утопічними прагненнями Вертова 1920-х, коли йому ще йшлося про встановлення не лише зорового, але й слухового зв’язку між пролетарями всіх країн. Тим часом „Колискова”, як відомо, не сподобалася Сталіну, а виробництво фільмів-пісень було зупинене 1940 року. Така модель інтеграції звукового та візуального медіумів, за якої пісня безроздільно домінувала над екранним нарративом, була відкинута сталінською культурою на користь іншого способу трансмедійної взаємодії, втіленого в сталінських мюзиклах на кшталт фільмів Александрова та Пир’єва, де пісня була „природно” розчиненою в соцреалістичній оповіді. Цей „наближений до реальності” варіант взаємодії фільму та пісні також дістав втілення в

¹¹⁹ Вертов, Дзига. Статті, днівники, замисли. Ст. 67.

¹²⁰ Дерябин, Александр. Фильмы «малой формы» как предвестники телевизионной эпохи. Ст. 388.

документалістиці – зокрема, у фільмі колишнього кінока Ільї Копаліна „В селі Заметчино”. Дерябін простежує промовисту паралель між сюжетом цього фільму та долею його автора, що захопився кінематографом після того, як у його рідне село приїхав кінопоїзд на чолі з Вертовим. У фільмі показано історію дівчини Нюри, що після виступу в її селі артистів Малого театру відправляється до Москви вчитися в театральному інституті. „Так виникає цікава наступність, - пише Дерябін, - Вертов приводить у мистецтво Копаліна, а той – дівчину Нюру”¹²¹.

Отже, розвиток радянської документалістики 1930-х був процесом, що водночас асимілював розробки авангардного кіно (здійснені, перш за все, Вертовим) та перетворив їх у відповідності до нової деміургічної культури, що розуміла саму реальність як тотальний мистецький твір у безперервному становленні, а її медійну репрезентацію – як прогностичну реалізацію ідеального майбутнього, коли це творіння нарешті успішно завершилося й настав кінець історії. Олег Аронсон називає образність сталінського кіно „втіленням ідеалу в фігураціях теперішнього, а не утопією майбутнього”¹²². Марксистська концепція „ідеального образу” вважала майбутнє „присутнім у незібраному, гетерогенному вигляді в самій матерії теперішнього”¹²³. Таким чином, соцреалізм передбачає „відставання надбудови від базису”: ідеал, уже матеріалізований в суспільстві, але не актуалізований у свідомості, конструюється кінематографом в якості образу. Аронсон бачить невдачу „Колискової” Вертова саме у спробі втілення авангардного проекту на екрані в ситуації його тотального тріумфу в реальності, коли кіно „ніби виходить за межі мистецтва”, а соцреалізм прагне „перестати бути мистецтвом та злитися зі суспільною практикою”. Помилка „Колискової”, за Аронсоном, у тому, що Вертов у цьому фільмі формально (художньо) збирає образ Сталіна за принципом „кіноправди”, що залишався художнім прийомом - тоді як сталінізм

¹²¹ Там само, ст. 395.

¹²² Аронсон, Олег. Сталинский кинематограф и искусство соцреализма // Аронсон, Олег. Коммуникативный образ. М., 2008. Ст. 319.

¹²³ Там само.

вимагав від мистецтва перестати бути мистецтвом та стати „частиною самої цієї правди”:

Образ Сталіна не треба було „збирати”, він уже володів повнотою присутності в якості „ідеального”... Вертов же, демонструючи своєю „Колисковою” можливість іншої форми, руйнував саме ідеальність цього образу¹²⁴.

Неспівпадіння Дзиги Вертова з кінематографічною практикою часів сталінізму є загальновизнаним – достатньо вже того факту, що „Колискова” значиться останнім твором в його фільмографії попри те, що він продовжував знімати протягом майже двох десятиліть. Проблематичність „Колискової” як останнього „авторського” фільму Вертова також очевидна – формальні прийоми, за якими можна впізнати авторство Вертова, в цьому фільмі відіграють незрівнянно малу роль поряд із його загальним ідеологічним посланням. Чи не справедливніше було б розглядати творчість Вертова не в термінах „перерваного розвитку” та „забороненого самовираження”, а єдиного процесу трансформації авангардного митця, що по мірі зосередження тотальної влади над реальністю як матеріалом мистецтва в руках єдиного деміурга – Сталіна – позбувається власних претензій на унікальне авторство, розчиняючись у реалізованому утопічному проекті? Позбуваючись атрибутів авангардного деміурга, визнаючи, що „Дзига Вертов помер”¹²⁵, цей митець стає інтегральною частиною чужого твору мистецтва, де реалізовано його власне утопічне прагнення – „організацію зору трудящих”.

Отже, яким чином відбувалося здійснення утопічного проекту Вертова в радянських мас-медіях? В першу чергу, у тотальному взаємопроникненні процесів праці та бачення. Беньямінову тезу про те, що в Радянському Союзі праця неможлива поза її вербальною репрезентацією, варто доповнити уточненням, що радянська праця неможлива поза процесом її споглядання

¹²⁴ Там само, ст. 321.

¹²⁵ Див.: Браславский, Леонид. История одного журнала // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., 1976. Ст. 236.

самими трудівниками, інакше кажучи – поза споживанням самого процесу виробництва, що перетворювало радянське суспільство, за висловом Добренка, на „суспільство споживання виробництва”:

„Соціалістичне виробництво” (тією мірою, якою воно є „соціалістичним”, „спрямованим на задоволення потреб радянських людей”; тією мірою, якою саме в ньому формуються соціалістичні виробничі відносини” та народжується „нова людина”) є продуктом соцреалізму. Інакше кажучи, виробництво залишається соціалістичним лише тією мірою, якою воно є соцреалістичним. Соціалізм – через соцреалізм – виробляє... виробництво в якості продукту – основного об’єкта споживання в СРСР¹²⁶.

За Добренком, радянський буттєвий досвід є продуктом діяльності специфічного репрезентаційного механізму – інституту соціалістичного реалізму. Соцреалізм, таким чином, не був міметичним в тому сенсі, що він не наслідував реальність, а натомість виконував, імітував соціальні функції мистецтва. Основною функцією соціалістичного реалізму, за такого підходу, треба визнати виробництво соціалізму як реальності, а не артефакту; не пропаганду, а виробництво реальності через її естетизацію. На думку Добренка, ця естетизація реальності охоплювала в тому числі такі сфери радянського суспільства, як соціалістична економія, чиєю загальноновизнаною особливістю був брак прив’язки до реальності. Під впливом формули „праця – справа честі, доблесті і героїства” радянський політекономічний дискурс перетворюється на літературу соціалістичного реалізму, а референтом радянської політекономії стає не реальність, а радянське мистецтво. Отже, радянське суспільство треба визнати специфічною формою суспільства споживання – суспільством ідеологічного споживання: „соцреалізм – це машина з перетворення радянської реальності на соціалізм”¹²⁷. Оскільки соцреалізм далеко не обмежувався своєю пропагандистською складовою, а функціонував на рівні „політичного

¹²⁶ Добренко, Евгений. Потребление производства, или Иностранцы в собственной стране // Советская власть и медиа. СПб., 2006. Ст. 164. (курсив в оригіналі).

¹²⁷ Добренко, Евгений. Политэкономия соцреализма. М., 2007. Ст. 27.

несвідомого”, він, за Добренком, почав визначати усю сферу уявного радянських людей:

Роки потому для нових поколінь всі ці образи повертаються „*правдою*”: люди вже бачать світ *таким*. Соцреалізм виробляв не „брехню”, але образи *соціалізму*, котрі через сприйняття повертаються *реальністю*, а саме – *соціалізмом*.

Якщо це виробництво описати відомою марксистською формулою: Товар – Гроші – Товар, то ми отримуємо: Реальність – Соцреалізм – Реальність. Тільки нова реальність, що пройшла через тигель соцреалістичного мімесису, вже і є соціалізм¹²⁸.

Чи не є спадок Вертова найкращим доказом того, що соціалістичний реалізм був не запереченням радикального авангарду, а наслідком його діяльності? Вертов прагнув „встановити зоровий та слуховий класовий зв’язок між пролетарями всіх націй та всіх країн на платформі комуністичної розшифровки світу” та „допомогти кожному пригнобленому окремо та всьому пролетаріату в цілому в його прагненні розібратися в життєвих явищах, що його оточують”, зрештою – повернути такі винаходи капіталізму як спосіб передавати „записані радіокіноапаратом зорові та слухові явища одночасно передавати по радіо всьому світу” йому ж на загибель.

Втім, програма реалізації цих прагнень не лише експліцитно спиралася на механізми, названі Альтюссером „ідеологічними апаратами” адже розпочати „боротьбу проти засліплення народних мас, боротьбу за зір” можна було тільки в Радянському Союзі, „де кінознаряддя в руках держави”.

Конкретні способи втілення цього прагнення „побачити і показати світ в ім’я пролетарської революції” є вершиною просвітницької окоцентричної традиції та водночас її найбільш радикальним застосуванням: „В царині зору: факти ... організовуються кіномонтажерами за вказівкою партії, розповсюджуються в максимально можливій кількості та демонструються

¹²⁸ Там само, ст. 28-29. (курсив в оригіналі).

повсюдно”. Ідеологічна складова медіуму була для Вертова настільки ж невід’ємною його частиною, як і технологічна.

„Замість сурогатів життя ми вводимо в свідомість трудящих ретельно дібрані, зафіксовані та організовані факти”, - писав Вертов. Але замість того щоб зв’язати „всіх трудящих, розкиданих по всьому світу, єдиною свідомістю, єдиним зв’язком, єдиною колективною волею в боротьбі за комунізм”¹²⁹, Вертов перетворив робітників однієї країни на глядачів та зв’язав їх єдиним несвідомим.

Те, що ім’я Вертова було при цьому витіснене з радянської медійної поверхні, було, зрештою, виконанням програми самого Вертова, котрий проголошував перехід від „авторства однієї людини чи групи осіб до масового авторства”, що, на його думку, мав призвести до загибелі „буржуазної художньої кінематографії”. Чи не є праця Вертова протягом десяти останніх років життя, з 1944 до 1954, режисером кіножурналу „Новини дня” влучною іронією історії сталінізму, багатой на подібні радикальні „здійснення бажання”?

В своїй останній книзі Жижек наводить випадок Йозе Юранчича, словенського комуніста, що очолював повстання в фашистському концентраційному таборі на одному з Адриатичних островів; через десять років, вже як в’язень комуністичного концтабору на сусідньому острові, він разом із іншими в’язнями був мобілізований на будівництво монументу до річниці очолюваного ним повстання¹³⁰. Тільки за сталінізму, пише Жижек, „люди були поневолені від імені ідеології, що твердила, ніби вся влада належить їм”¹³¹. Чи не є доля Вертова аналогічною – працюючи в „Новинах дня”, журналі-прототипі сучасних теленовін, чи не встановлював він соцреалістичний монумент своєму революційному прагненню подолати простір і час, „встановивши зоровий зв’язок між людьми всього світу на основі безперервного обміну видимими фактами” – з тією різницею, що завданням Вертова було якраз створення зорових передумов існування панівної ідеології.

¹³⁰ Zizek, Slavoj. *The Parallax View*. P. 243.

¹³¹ Ibid.

Одним із визначень „кіно-ока” Вертов вважав „концентрацію і розклад часу, можливість бачити життєві процеси в будь-якому недоступному людському оку часовому порядку, часовій швидкості”. Можна сказати, що Вертов (принаймні, спершу) не оцінив повної потужності власного винаходу. Прагнучи протиставити конструктивістську програму „об’єктивної фіксації та діалектичного монтажу дійсних фактів замість комбінування фактів вигаданих”¹³² й витіснити обміном „видимих фактів” обмін „кінотеатральними видовищами”, він не врахував, що кожен факт, спроектований на екран, автоматично сприймається як вигаданий. „Кіно-око”, „життя зненацька” та кіножурнал „Новини дня” є ланками одного медійного ланцюга, що веде до тотальної дереалізації медіалізованого суспільства – чи то в західному варіанті „суспільства споживання”, чи то в радянському „суспільстві споживання виробництва”: „фашизм естетизує політику, соціалізм – економіку”¹³³.

За Добренком, того, що перебуває поза мовою, залишається неназваним, нерепрезентованим, не контрольованим тоталітарною владою, для радянської культури просто не існує. Медійна сфера, таким чином, постає не відображенням, а самою реальністю. Фізична реальність тим часом дискваліфікується як недосконале відображення медійної сфери. „Соціалізм як продукт медійної репрезентації протистоїть радянській реальності, що послідовно виштовхується з медійної сфери, чия ступінь естетичної перетвореності зростає”¹³⁴.

Ця самореферентність радянського медіуму на межі тавтології та парадоксу, замкненість кінематографічного самоопису суспільства на самого себе, що й була унаочнена в двох найкращих фільмах Вертова, була апропрійована панівним скопичним режимом разом із усім вертовським проектом і тепер функціонує в медійному просторі як його симптом чи, точніше, візуалізація його „сліпої плями”. Якнайповніше проартикульований в „Людині з кіноапаратом” образ камери, зверненої на видимий на екрані світ, вже в 1930-ті стає неодмінним елементом візуального дискурсу кіножурналів.

¹³² Формулювання Бориса Арватова. Цит. за: Добренко. Политэкономия соцреализма. Ст. 57.

¹³³ Там само, ст. 61.

¹³⁴ Там само, ст. 73.

Ця фігура візуальної риторики, що мовою архіву означається фразою „кінооператор веде зйомку”¹³⁵, донині неодмінно застосовується чи не в кожному випуску новин. Візуальний синтез зіниці людського ока та об’єктиву камери, що вперше вдався Вертову в „Людині з кіноапаратом”, став обов’язковим елементом дизайну теленовин. Це втілення фантазму „колективності, що бачить саму себе”, що лежить на фундаментальному рівні ідеології та полягає у враженні, що об’єкти дивляться на нас зсередини себе – структурує саму реальність й тому не мусить маскувати „реального стану речей”. „Камера є базисом світу, де речі дивляться на нас”¹³⁶.

Висновки.

Можна зі впевненістю твердити, що потенціал тілесної та соціальної емансипації, закладений Беньяміном у його концепт „оптичного несвідомого”, був реалізований у візуальній культурі ХХ століття рівно тією є мірою, якою й був привласнений та використаний на власний розсуд панівними (державними та ідеологічними) скопичними режимами.

„Оптичне несвідоме” для Беньяміна було чимось на кшталт аури в дотехнологічну добу – афективним „сплетінням часу й місця”, моментом „медійного одкровення” (якщо скористатися терміном Гройса), у який суб’єкт

¹³⁵ Див.: Кинолетопись. Аннотированный каталог киножурналов и документальных фильмов украинских студий (1923-1941). К., 1969.

¹³⁶ Beller, Jonathan. The Cinematic Mode of Production. P.174.

погляду діставав підтвердження своєї фундаментальної медіаонтологічної підозри, а саме – що він є не лише суб'єктом, але й об'єктом погляду, що навколишній світ дивиться на нього зсередини себе. Для Бен'яміна цей досвід міг вивільнити потужний потенціал інтерсуб'єктивності, адже на зміну історично занепалому феномену аури приходив новий спосіб подолати відчуження суб'єкта, „змусити другу природу повертати погляд”.

„Несвідомо освоєний простір”, введений кінокамерою у поле людського сприйняття, мав дозволити суб'єктові позбутися усталених рамок та конвенцій бачення, що структурують його візуальний досвід. Необхідною передумовою цього звільнення для Бен'яміна була відмова від нарративних конвенцій кінематографу, від стандартів мімесису та правдоподібності – інакше кажучи, від усього, що Бодрі називав „оптичною машинерією ідеалізму, скрупульозно відтвореною кінопроекцією”. Натомість кінематограф мав сконцентруватися на відтворенні нечуттєвої подібності, на виявленні потенціалу інтерсуб'єктивності, що міститься у світі образів.

Як було з'ясовано в ході дослідження, ця теоретична програма виявилася надивовижу близькою до теорії та практики „кіно-ока”, розробленої Дзигіою Вертовим синхронно з пошуками Вальтера Бен'яміна. Парадоксальним чином саме Дзига Вертов, що визнавав потужний вплив кінематографічного апарату на глядацьке несвідоме, але рішуче виступав проти цього впливу, ідентифікуючи його з буржуазною художньою драмою, упритул наблизився до репрезентації „несвідомо освоєного простору”, що втілилося в його концепції „життя знеацька”. Прагнучи відтворити „життя як воно є”, Вертов створив передумови для свого чільного утопічного проекту – „організації зору трудящих”, створенні безпрецедентної „спільноти глядачів” (термін Єлени Петровської), що згодом була переозначена як „радянський народ”.

Близькість теоретичних пошуків Вальтера Бен'яміна та революційної кінопрактики Дзиги Вертова підтверджується тим, що такі твори як „Кіно-око”, „Шоста частина світу”, „Одинадцятий” та особливо „Людина з кіноапаратом” і „Симфонія Донбасу” імпліцитно реалізують програму, що була паралельно

(хоча й під впливом перегляду деяких фільмів Вертова) сформульована як відмова від міметичності та наративності кінематографічного твору, а також від „буржуазного культу мистецтва” (гострі полемічні виступи Вертова проти „кіно як мистецтва” є загальновідомими). Вертов прагнув „організувати зір трудящих” не за допомогою наративних кодів та міметичних конвенцій, котрі він відкидав як „буржуазні”, а за допомогою „чистого” монтажу фактів, що являв собою, на думку Вертова, „сутність” медіуму кіно. Прагнучи віднайти „чисту форму” кіно як медіуму, Вертов розробив принципи для подальшого розвитку кіно та похідних від нього медій виражальні засоби, що підважили літературоцентризм раннього кінематографу. Втім, ці виражальні засоби (в першу чергу – самореферентність медіуму, його зверненість на себе, що дістали якнайповнішої розробки в „Людині з кіноапаратом” та „Симфонії Донбасу”) були невдовзі привласнені новою домінантною культурною практикою, чие виникнення було спровоковане постановням та бурхливим розвитком на межі 1920/30-х років масового суспільства в Радянському Союзі. Ця культурна практика, що дістала назви „соціалістичний реалізм”, поглинула не лише вертовський авангардний проект „організації зору трудящих”, але й його автора, що був редукований до фігури безособового технічного співробітника індустрії „колективної мрії”.

Як показує прискіпливий аналіз концепту „оптичного несвідомого”, Беньямін розумів загрозу використання виявлених кінематографічним апаратом залишків досвіду, не контрольованих соціальною та економічною раціональністю, в структурах панівного модусу репрезентації. Оскільки медіум кіно передбачає приведення індивідуального досвіду у відповідність до колективного, „оптичне несвідоме” виявляється потенційним полем ідеологічної маніпуляції. Беньямін був меншою мірою, аніж Вертов, залежним від класичного марксистського розуміння ідеології як хибної свідомості, й тому йому вдалося впритул наблизитись до нового розуміння ідеології, висунутого Альтюссером, що передбачає функціонування ідеологічних структур не на рівні свідомості, а на рівні несвідомого. Таким чином, у цій констеляції саме

кінематограф постає несвідомим сучасного світу, чиєю свідомістю є так звана об'єктивна реальність.

Список використаної літератури

1. *Абрамов, Николай*. Дзига Вертов. – М., 1962.
2. *Аронсон, Олег*. Коммуникативный образ. – М., 2008.
3. *Беньямін, Вальтер*. Вибране. – Львів, 2002.
4. *Беньямин, Вальтер*. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М., 1996.
5. *Беньямин, Вальтер*. Московский дневник. – М., 1997.
6. *Бодрі Ж.-Л.* Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарату // Кіно-Театр. – 2004. - №5.
7. *Брюховецька, Ольга*. Психоаналітична концепція суб'єкта та її застосування в теорії кіно. Автореф.дис. ... канд-та філос.наук: КНУ ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2006.
8. *Вертов, Дзига*. Статьи, дневники, замыслы. – М., 1966.
9. *Волошинов, Валентин*. Философия и социология гуманитарных наук. – СПб., 1995.
10. *Вирилио, Поль*. Машина видения. – СПб., 2004.
11. *Гольдштейн, Израиль*. Информационные возможности кинокамеры. „Прямая” съемка событий и явлений действительности (рукопис).

12. *Гройс, Борис*. Искусство утопии. – М., 2003.
13. *Гройс, Борис*. Под подозрением. – М., 2006.
14. *Гройс, Борис*. Коммунистический постскрипtum. – М., 2007.
15. *Дебор, Ги*. Общество спектакля. – М., 2000.
16. Диалектический материализм. Под ред. Г.Александрова. – М., 1954.
17. *Жижек С.* Возвышенный объект идеологии. – М., 1999.
18. *Делез, Жиль*. Кино. – М., 2004.
19. *Дерябин, Александр*. Фильмы «малой формы» как предвестники телевизионной эпохи // Советская власть и медиа. – СПб., 2006.
20. Дзига Вертов в воспоминаниях современников. – М., 1976.
21. *Диди-Юберман, Жорж*. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – М., 2001.
22. *Добренко, Евгений*. Политэкономия соцреализма. – М., 2007.
23. *Добренко, Евгений*. Потребление производства, или Иностранцы в собственной стране // Советская власть и медиа. СПб., 2006.
24. Історія всесоюзної комуністичної партії (більшовиків). Короткий курс. – К., 1944.
25. *Зонтаг, Сьюзен*. Про фотографію. – К., 2002.
26. Кинокамера пишет историю. – М., 1971.
27. Кинолетопись. Аннотированный каталог киножурналов и документальных фильмов украинских студий (1923-1941). – К., 1969.
28. *Краусс, Розалинд*. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М., 2003.
29. *Лакан, Жак*. Семинары. Книга 11. – М., 2002.
30. *Листов, Виктор*. История смотрит в объектив. – М., 1974.
31. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. – М., 2000.
32. *Мурашов, Юрий*. Электрифицированное слово. Радио в советской литературе и культуре 1920-30-х годов // Советская власть и медиа. – СПб., 2006.
33. *Паперный, Владимир*. Культура Два. – М., 2005.

34. *Петровская, Елена*. Антифотография. – М., 2003.
35. *Познер, Валери*. От фильма к сеансу: к вопросу об устности в советском кино 1920-30-х годов // Советская власть и медиа. – СПб., 2006.
36. Поэтика кино. Под ред. Б. Эйхенбаума. – М.-Л., 1927.
37. Правда кино и „киноправда”. Под ред. С. Дробашенко. – М., 1967.
38. *Рошаль, Лев*. Дзига Вертов. – М., 1982.
39. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. – М., 1973.
40. *Селезнева, Тамара*. Киномысль 1920-х годов. – Л., 1972.
41. Собуцький, Михайло. Ж. Дельоз і теоретичне розуміння українського кіно 1920-х років (рукопис).
42. Современный документальный фильм. – М., 1970.
43. *Спикер, Свен*. Сталин как медиум. О сублимации и десублимации медиа в сталинскую эпоху // Советская власть и медиа. – СПб., 2006.
44. *Рансьер, Жак*. Разделение чувственного. – СПб., 2007.
45. *Ханзен-Лёве, Оге*. Русский формализм. – М., 2001.
46. *Ямпольский, Михаил*. Физиология символического. – М., 2004.

47. *Bate, David*. Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. – I.B.Tauris, 2004.
48. *Beller, Jonathan*. The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle. – Dartmouth College Press, 2006.
49. *Bellour, Raymond*. The Analysis of Film. – Bloomington & Indianapolis, 2000.
50. *Buck-Morss, Susan*. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered.
51. *Burgin, Victor* (ed.). Thinking Photography. – Palgrave Macmillan, 1982.
52. *Cook, Simon*. “Our Eyes, Spinning Like Propellers”: Wheel of Life, Curve of Velocities and Dziga Vertov's “Theory of the Interval” // October 121, Summer 2007.
53. *Hansen, Miriam*. Benjamin, Cinema and Experience: “The Blue Flower in the Land of Technology” // New German Critique, No. 40

54. *Krauss, Rosalind*. *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
55. *MacKay, John*. *Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's *The Eleventh Year* (1928)* // October 121. Summer 2007.
56. *Manovich, Lev*. *Language of the New Media*. MIT Press, 2000.
57. *Manovich, Lev*. *The Engineering of Vision from Constructivism to Computers*.
58. *Michelson, Annette* (ed.). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*.
59. *Turvey, Malcolm*. *Vertov: Between the Organism and the Machine* // October 121, Summer 2007.
60. *Zizek, Slavoj*. *The Parallax View*. – MIT Press, 2007.