

ІНСТРУМЕНТ "У ПЛОТІ І КРОВІ": ДЗИГА ВЕРТОВ І АПАРАТНА ТЕОРІЯ КІНО

Інтерпретація фрази Ж.-Л. Бодрі стосовно фільму «Людина з кіноапаратом» є вихідним пунктом для постановки питання про релевантність лінгвістичної моделі в кінотеорії і способів руйнування ідеологічної натуралізації в кіно.

Дзигу Вертова можна вважати предтечею апаратної кінотеорії, для якої фільм «Людина з кіноапаратом» (1929) втілював унікальний зразок саморефлексивності стосовно власного техноідеологічного ґрунту. Показово, що «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова - єдиний фільм, що згадується у текстах засновника апаратної теорії Ж.-Л. Бодрі, метапсихологічний підхід якого був «по той бік» конкретних фільмічних текстів. Ця згадка про фільм пояснюється його статусом фільму-маніфесту - саме так його розглядав і сам Дзига Вертов [1]. У статті «Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарату» (1970) Ж.-Л. Бодрі зазначає, що ідеологія функціонує як приховування роботи апарату, а «кінематографічні елементи, які порушують нормальний хід (вельми схожі на ті елементи, що знаменують повернення витісненого), безпомилково провіщають вторгнення інструмента «у плоті і крові», як у «Людині з кіноапаратом» Вертова» [2]. Це руйнує ідеологію, яка розумілася в 70-ті роки ХХ ст. як натуралізація, приховування власної роботи.

З цієї точки зору цікаво детальніше зупинитися на моментах, які Ж.-Л. Бодрі називав «вторгненням інструмента "у плоті і крові"». Насамперед поставимо елементарне запитання: хто або що у фільмі Дзиги Вертова є тим апаратом «у плоті і крові», про який говорить Ж.-Л. Бодрі? На перший погляд, йдеться про «кінокамеру», яка постійно присутня на екрані, в тексті фільму. Вірніше, про людину з кінокамерою, своєрідного прото-кіборга, оскільки окремо від камери ця людина не існує. Однак така відповідь зводить «Людину з кіноапаратом» до жанру «кіно про кіно». Але чи це має на увазі Ж.-Л. Бодрі?

Підзаголовок фільму «Людина з кіноапаратом» - «Із щоденника кінооператора», і цей оператор - М. Кауфман, брат Дзиги Вертова, один із трьох «кіноків», - є дієтичним персонажем фільму, тобто присутній «у плоті і крові» майже

впродовж всього фільму. Звісно, його статус «людини з кіноапаратом» в дієгезисі фільму парадоксальний. М. Кауфман перебуває одночасно і всередині фільму, і назовні, і в дієтичному і у позадієтичному просторі. Для того, щоб прояснити цей парадокс, слід звернутися до розрізнення понять *énoncé* - «висловлене», і *énonciation* - «акт висловлювання», запропонованого в лінгвістиці Е. Бенвеністом. «Висловлене» - те, що говориться, тоді як «акт висловлювання» - те, ким говориться. На перший погляд присутність людини з кіноапаратом у фільмі «Людина з кіноапаратом» демонструє ситуацію, в якій «акт висловлювання» (зйомок фільму) інтегровано в саме «висловлене». Однак таке твердження породжує два питання: по-перше, чи можна переносити лінгвістичну модель на кінематограф і, по-друге, чи самої лише дієтичної присутності людини з кіноапаратом достатньо для розкриття інструменту «у плоті і крові»?

Розглянемо спершу питання лінгвістичної моделі. Для кінематографа, який не передбачає часових модальностей, реєстр акту висловлювання не є самоочевидним. Щоб з'ясувати, яким чином розрізнення висловленого і акту висловлювання може функціонувати в кіно, слід звернутися спершу до того, яким чином воно функціонує у лінгвістиці. Висловлене в лінгвістиці - це «сегмент дискурсу, який пов'язує актант (іменник) із предикатом (прикметник, дієслово) за допомогою твердження» [3]. Акт висловлювання позначає все те, що відсилає до суб'єкта висловлювання. Наприклад: «Я думаю (акт висловлювання), що це гарний фільм (висловлене)». Цв. Тодоров у «Поетиці» визначає цей реєстр як «суб'єктивність/об'єктивність» мовлення: «Всяке висловлене несе на собі відбиток того конкретного акту мовлення, «акту висловлювання», продуктом якого воно є; але цей відбиток, зрозуміло, може бути більш чи менш явним» [4]. Серед різноманіття проявів цих «від-

битків» Цв. Тодоров виділяє два великих класи: спеціальні морфеми (займенники і дієслівні закінчення, які вказують на учасників акту мови) і семи (компоненти лексичних значень слів, які свідчать про ставлення того, хто говорить, до того, що він говорить). «Саме таким кружним шляхом вказівка на процес висловлювання проникає в кожную клітину словесного тексту, оскільки кожне речення містить інформацію про позицію того, хто говорить» [5]. Існують різні підвиди «суб'єктивної мови», Цв. Тодоров наводить два з них: «емоційний» (або експресивний), який використовує фонетичні, графічні, граматичні і лексичні засоби виразності, і «модальний», пов'язаний з використанням модальних дієслів (можу, повинен, можливо, напевно тощо). [6].

Отже, після розгляду, яким чином визначається акт висловлювання в лінгвістиці, стає зрозумілою проблематичність перенесення цього поняття в кінематографічний дискурс, в якому неможливо виокремити ні морфеми, ні модальності. Семіологи кіно У. Еко, П. П. Пазоліні, К. Метц по-різному намагалися розв'язати цю проблему, проте загалом ні потрібне членування кінематографічного знака У. Еко, ні «невласне пряма мова» П. П. Пазоліні, ні велика синтагматика К. Метца не запропонували задовільного розв'язання проблеми перенесення лінгвістичної моделі на кінематограф [7].

Якщо навіть не враховувати специфіку лінгвістичної моделі і умовно застосовувати її до кіно, розглядаючи «людину з кіноапаратом» як еквівалент суб'єктивного регістру висловлювання, на кшталт «Я бачу, як ...», то чи можна вважати дієгетичну фігуру «людини з кіноапаратом» появою самого інструмента «в плоті і крові»? Як показав жанр «кіно про кіно», репрезентація процесу зйомок фільму не становить радикального розкриття функціонування апарату, а швидше, навпаки, дієгетизує його. Зйомки фільму, як і будь-яка інша подія (вбивство, вторгнення марсіан чи подружня зрада), стають ще однією історією. Натомість фільм Дзиги Вертова претендує на значно радикальніше розкриття роботи апарату, завдяки чому, на нашу думку, він і заслужив згадку Ж.-Л. Бодрі.

Ми виділяємо три ключових моменти вторгнення інструмента «у плоті і крові» у фільмі «Людина з кіноапаратом», які розкривають три основні етапи кінематографічного висловлювання: зйомку, монтаж і демонстрацію фільму. В такому порядку вони й існують у фільмі Дзиги Вертова, що може виявитися ще одним критерієм для хронологічного тлумачення «Людини з кіно-

апаратом» (інша послідовність, що її Дзига Вертов, ймовірно, запозичив з фільму В. Рутмана «Берлін: симфонія великого міста» (1927) - хронологія дня, починаючи від ранкового пробудження і закінчуючи нічними розвагами). Усі три епізоди «розкриття» мають шоківий характер, буквально вриваються в дієгетичний простір, проривають його. Епізод, в якому розкривається процес знімання фільму, перегукується з фільмом Люм'єрів «Прибуття потягу». Як зазначає Т. Ганнінг, потяг є улюбленим об'єктом раннього кінематографу [8], а Ж. Дельоз вважає, що кінематограф як технічний винахід поєднає в собі властивості фотографії і модерних засобів пересування, серед яких потяг посідає почесне місце [9]. Однак твердження Ж. Дельоза про таке походження кіно більше відповідає фільму В. Рутмана «Берлін: симфонія великого міста», який починається з прибуття потягу до Берліну, що відтворює «атракціон» (поняття Т. Ганнінга, запозичене у С. Ейзенштейна для позначення шоків естетики раннього кіно [10]) фільму Люм'єрів, але зі зворотної перспективи: камера встановлена на потязі, і таким чином знімається рух (трекінг), що фіксує новий візуальний досвід індустріальної епохи, який визначається рухомими зображеннями.

Дзига Вертов інакше «обіграє» потяг, перетворюючи його на центральний об'єкт репрезентації в епізоді «розкриття» роботи апарату на етапі знімання фільму. Він інсценізує «атракціон», в якому у радикально шоківій манері зображено ймовірну загибель людини з кіноапаратом під колесами потяга. Цей майстерно зроблений епізод, що імітує стратегії ігрового кіно і базується на експресивних можливостях пришвидшеного монтажу, є умисним обманом глядача, обманом, який має слугувати ефективнішому розкриттю ілюзіонізму ігрового кіно. Епізод починається тим, що людина з кіноапаратом приїжджає на машині до залізничної колії, влаштовується на рейках і починає знімати потяг, що стрімко наближується. З того, що показано, можна зробити висновок, що потяг переїжджає людину з кіноапаратом: ми бачимо, як нога зачепилась за рейку, а потім завдяки монтажному стикуванню, як проноситься по рейці важке колесо потяга, кінокамера розташована під потягом і все це змонтовано в агресивній, рваній манері з пришвидшенням, що переходить у блимання. Коли потяг нарешті зникає, ми раптом бачимо живу і неушкоджену людину, яка забирає із ями, зробленої між рейками, кіноапарат, сідає в машину і від'їжджає. (Епізод цей ще складніший, оскільки він монтується паралельно

із епізодом пробудження жінки, який Ю. Цив'ян пропонує тлумачити як «пробудження фільми» [11], хоча це має також і сексуальні конотації. Про це ми писали раніше [12]). Чому описаний епізод є вторгненням інструмента «у плоті і крові»? Тому що інструментом у «плоті і крові» є не суб'єкт висловлювання (людина з кіноапаратом), уявний образ серед інших уявних образів, а реальна насолода глядача, що спричинюється уявними образами. Те, що розкривається суб'єктові - це не тільки робота апарату, але і його власна підключеність до апарату.

У цьому сенсі висловлювання Ж.-П. Бодрі «інструмент «у плоті і крові» слід розуміти не метафорично, а буквально. Перша частина трилогії «Матриця» (1999) братів Вачовських зображає подібний, хоча й значно складніший апарат, що живиться електричною енергією, яку виробляють люди. Як зазначив С. Жижек, з практичної точки зору ця ідея позбавлена сенсу. «Матриця легко могла б знайти інше, надійніше джерело енергії, яке би не вимагало надзвичайно складного механізму віртуальної реальності». Але прихована істина фантазії, візуалізованої у фільмі «Матриця», полягає в тому, що машина живиться не енергією, а насолодою людини. На думку С. Жижєка, у фільмі «Матриця» зображено непристойний зворотний бік активного суб'єкта, несвідому перверсивну фантазію, яка розкриває його «крайню пасивність»: «глибоко всередині ми є інструментами *jouissance* Іншого» [13].

Два інші моменти «вторгнення інструмента» у фільмі «Людина з кіноапаратом» стосуються монтажу і демонстрації фільму. Людина з кіноапаратом у самому вирі міського життя: їде у відкритому автомобілі по вулиці з інтенсивним рухом транспорту. Він знімає екіпажі і машини, що їдуть поруч. Рух транспорту прискорюється до нереальної швидкості, і раптом кадр застигає - це лише шматок плівки на столі у монтажниці фільму Є. Свілової. Третє вторгнення інструмента відбувається наприкінці фільму: під час анімаційного епізоду кіноапарата, що ожив, нам показують також і зачудовану реакцію глядачів, їхню насолоду від споглядання. Коли анімований кіноапарат самостійно на тринозі виходить за межі кадру, ми навіть можемо прочитати слово «ще» на устах однієї з глядачок.

У чому полягає сенс цих епізодів вторгнення інструмента «у плоті і крові»? Дзига Вертов протиставляв свою «кіноправду» фікції ігрового кіно, яку він презирливо називав «кіноводкою» [14]. Кіноправда полягає не тільки в тому, щоб зображати істину (двозначність цього слова за-

лишає відкритим питання, чи збігається «кіно-правда» з правдою життєвою, чи їй протистоїть), а й розкривати власні засоби репрезентації. Власне, на цьому саморозкритті будувалась стратегія контркіно (наприклад, дилогія «Я цікава - Жовте» (1967) і «Я цікава - Синє» (1968) шведського режисера В. Шемана), а також критика замкнутого класичного наративу з боку апаратної теорії. Зразок такої критики знаходимо у К. Метца в «Уявному означнику» на початку глави «Історія/Дискурс». На думку К. Метца, яка є характерною для його епохи, наративно-репрезентативні фільми, що є комерційними продуктами, репрезентують не лише капітал кіноіндустрії, який інвестується, приносить прибуток і знову інвестується, а й ідеологію, яка обслуговує механізм самовідтворення капіталу. В основі цієї ідеології лежить питання бажання і символічного позиціювання. Яким чином розуміє це бажання К. Метц? «У термінах Е. Бенвеніста, - пише К. Метц, - традиційний фільм постає як історія, а не як дискурс. Хоча це дискурс, який відсилає до намірів режисера, впливу, який він здійснює на публіку, тощо; але основна характеристика такого типу дискурсу і сам принцип його ефективності як дискурсу полягає в тому, що він викреслює усі сліди акту висловлювання, маскується під історію» [15].

Така критика належить до модерністської парадигми, де ідеологія визначалась як хибна свідомість. Однак наївність такої критики стає цілком очевидною в ситуації постмодерної парадигми, в якій саморефлексивність і самоіронія виявились успішно інтегрованими в комерційну стратегію, і демонструють не стільки підриг ідеології, скільки її зміцнення. Як приклад можна навести пародійну трилогію «Дуже страшне кіно» (2000) К. А. Веенса, який використовує ті ж самі прийоми саморозкриття апарату, що й В. Шеман, підтверджуючи, що насолода глядача не пов'язана з «викреслюванням слідів акту висловлювання». У цьому контексті набуває значення нове розуміння функціонування ідеології, запропоноване П. Слотердайком у «Критиці цинічного розуму» [16] і розвинуте в лакано-марксистській С. Жижєка, насамперед у праці «Піднесений об'єкт ідеології» [17]. Цинічна позиція полягає в тому, що суб'єкт чудово обізнаний із тим, що ідеологія є хибною свідомістю, більше того, сама дистанція, якої суб'єкт дотримується щодо ідеології, забезпечує її успішне функціонування.

Поразка контркіно, опозиційні стратегії якого включалися в комерційні продукти, що не підривало, а лише зміцнювало систему капіталу, як і сама поразка студентської революції 1968 р.,

яку, до речі, пророкував Ж. Лакан, заявивши: «Будучи революціонерами ви прагнете отримати пана. І він у вас буде» [18], призвела до розчарування в апаратній теорії як «політичний зброї». Однак чи коректно звести постановку питання, здійснену в рамках апаратної теорії, до наївної політичної програми, і таким чином, оскільки програма ця зазнала поразки, відмовлятися від застосування психоаналітичної концепції суб'єкта в теорії кіно? Приклад критики ідеології, що базується на лаканівському психоаналізі, який пропонує С. Жижек і Люблянська школа, дав потужний поштовх для повернення психоаналітичної проблематики в теорію кіно, у тому числі для переосмислення ідей апаратної теорії. Дис-

курс С. Жижека (для нього кіно є одним із привілейованих референтів) позбавлений політичної «наївності» теорії «після 1968 року», однак він не є аполітичним. Стратегія С. Жижека не в тому, щоб руйнувати насолоду масового кіно, а в тому, щоб, віддаючись цій насолоді, вступаючи із текстом у стосунки трансферу, зробити цей трансфер засобом аналізу тексту. Тобто С. Жижек відмовляється від імпліцитно присутньої в критичній теорії метафізичної ідеї суб'єкта, який займає відсторонену позицію. Наше завдання в даній ситуації полягає в тому, щоб повернутись до канонічних текстів апаратної теорії, насамперед Ж.-Л. Бодрі, і з'ясувати, які ідеї в них досі залишаються плідними.

1. Вертов Дзига. Статті. Дневники. Замыслы.- М.: Искусство, 1966.-С. 106-108.
2. Бодрі Ж.-Л. Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарату / Пер. з англ. // Кіно-Театр.- 2004.- № 5.- С. 24.
3. Структуралізм «за» и «против».- М.: Прогресе, 1975.- С. 452.
4. Там само.- С. 61.
5. Там само.
6. Там само.- С. 62.
7. Эко У. О членениях кинематографического кода II Стрoение фильма. Сб.ст. I Под.ред К.Разлогова.- М.: Радуга, 1984.- С. 79-101; Пазолини П.П. Поэтическое кино // Там само. - С. 45-66; Мети К. Проблемы денотации в художественном фильме // Там само - С. 102-133.
8. Gunning T. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator II Film Theory and Criticism. Introductory readings I Ed.by L.Braudy, M.Cohem, - New York, Oxford: Oxford UP, 1999.- P. 818-824.
9. Делез Ж. Кино / Пер. с фр.- М.: Ad Marginem, 2004.- С. 44.
10. Gunning T.- Op. cit.- P. 824-828.
11. Цивьян Ю. Г. «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. К расшифровке монтажного текста // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино.- М.: Наука, 1988.-С. 79.
12. Брюховецька О. В. Монтажне кіно: українська і німецька симфонії // Кіно-Театр.- 2005.- № 6.- С. 52-56.
13. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню реального / Пер. с англ.- М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002.- С. 109-110.
14. Вертов Дзига. Статті. Дневники. Замыслы.- М.: Искусство, 1966.- С. 139-143.
15. Metz Ch. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema - Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1982.- P. 91.
16. Слотердайк П. Критика цинічного розуму / Пер. з нім.- К.: Тандем, 2002.- С. 146-383.
17. Жижек С. Возвышенный объект идеологии I Пер. с англ.- М.: Художественный журнал, 1999.- С. 19-60.
18. Лакан Ж. Телевидение / Пер. с фр.-М.: Гнозис, 2000.- С. 57.

О. Брюкховецка

INSTRUMENT «IN FLESH AND BLOOD»: DZIGA VERTOV AND APPARATUS THEORY OF CINEMA

Interpretation of J.-L. Baudry's phrase about film «Man with the Movie Camera» provides the framework for questioning both linguistic model in film theory and ways of subverting of the ideological naturalization in cinema.