



# МОНТАЖНЕ КІНО: УКРАЇНСЬКА І НІМЕЦЬКА СИМФОНІЇ

Ольга Брюховецька

«Симфонічна» кінодокументалістика є явищем спільним для всього європейського авангарду, однак нас насамперед цікавитимуть два найвідоміші зразки фільмів-симфоній, епохальні картини в історії кіно, твори, які завдяки своїй подібності й відмінності ведуть своєрідний діалог-суперечку: «Берлін, симфонія великого міста» Вальтера Рутмана (1926, студія Фокс-Юроп, Берлін) і «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова (1929, студія ВУФКу, Київ).

■ Афіша до фільму «Берлін: симфонія великого міста». Режисер Вальтер Рутман. Німеччина. 1927

■ Кадр з фільму «Людина з кіноапаратом». Режисер Дзига Вертов. СРСР. 1929

## До питання постколоніальної ідентифікації (необов'язковий відступ)

Тема «Вертов – Рутман» як елемент «взаємозв'язків німецької та української кінокультури 1920 – 1930 років» – такою була назва семінару, де виголошувалась дана доповідь, – для деякого з учасників семінару видалась некоректною. Не лише тому, що тема ця виходила за межі мовчазної згоди говорити про вплив німецького експресіонізму на творчість Олександра Довженка, а, натомість, звертала увагу на зворотний вплив або, як мінімум, синхронність, коли йдеться про конструктивізм в кіно кінця 20-х років. Найбільше обурення у одного з колег по семінару викликало «привласнення» Дзиги Вертова, який «належить» росіянам. Щоправда, і Олександра Довженка на Заході багато хто теж вважає російським режисером.

Проблема зводиться до бруталного в своїй очевидності факту: на той час Україна входила до Радянського Союзу, як раніше, за винятком дуже короткого часу, до Російської імперії. Для Європи, у тому числі Німеччини, Україна практично не існувала як окреме політичне чи культурне утворення, а сприймалася під загальним лейблом «Russen», який часто підтримували й самі діячі культури. Наслідки цієї невідокремленості ми пожинаємо досі.

На сьогодні в Україні проблема культурної ідентичності і культурної ідентифікації – одна з найгостріших. Особливо щодо минулого. Історію – і кіно в тому числі – треба дописати і переписати, і значну частину роботи займатиме поділ на «своє» і «чуже». У цій перспективі існує фатальна пастка розглядати українське як щось специфічно-етнічне. Такий есенціалізм є прямим наслідком колоніальної залежності, коли «метрополія» володіє пріоритетом на загальнолюдське, універсальне, модернізаційне, тоді як «колонія» має в своєму арсеналі єдиний спосіб для самовизначення – через

етнічне як одиничне й окреме. Тобто, якщо «метрополія» може встановлювати гуманітарну норму, претендуючи на створення нейтральної ідеології «для всіх», то «колонія» вписується у цю ситуацію лише через специфічні «обряди» і «звичаї» для певної групи.

Сучасним прикладом такої колоніальної ідентичності є питання, яке повертається в публічний дискурс з нав'язливістю живого мерця: чи є Кіра Муратов українським режисером? Власне, не так важливо, яку відповідь, – як-правило ствердну – дають в результаті. Важливі ті ідеологічні умови, що уможливають саме питання – прагнення визначити українськість через національну Ідею чи Річ. Тут ми бачимо як збігаються дві протилежні позиції: палких «патріотів» поборників «чистоти» українського – з одного боку, і прихильників метрополії, які переконані, що саме їй належить пріоритет в модернізаційних тенденціях – з другого: обидві позиції мають спільне колоніальне коріння. Єдиний спосіб подолати цю тупикову ситуацію, зокрема переписуючи історію кіно, – дотримуватись не есенціалістського, а формального визначення «українськості», коли все, що відбувалось на цій території, на ці гроші, за участі цих людей, стало фактом української культури.

Саме такий формальний підхід дозволяє говорити про «український період» творчості Дзиги Вертова на ВУФКУ. Це був короткий, але найбільш плідний період, під час якого Дзига Вертов зняв три фільми: «Одинадцятий» (1928), «Людина з кіноапаратом» (1929) і «Симфонія Донбасу» (1930). Два останні принесли йому світову славу.

## Історична колізія: чи був плагіат?

З фільмами «Берлін: симфонія великого міста» і «Людина з кіноапаратом» пов'язана одна історична колізія. 1929 року Дзига Вертов вперше потрапив у Берлін, де він показував

свої нові картини, зняті на ВУФКУ: «Одинадцятий» і «Людина з кіноапаратом».

Ситуація Дзиги Вертова на той час була доволі складною. 1927 року його звільняють із роботи. «Кіноко було виштовхнуте з Москви холодним бюрократизмом Совкіно,» — цитує Дзига Вертов М.Кольцова, одного зі своїх захисників<sup>1</sup>: «Звільнення керівника «кінока», — продовжує Дзига Вертов, — припадає не на початок, як це заведено думати, а на фініш адміністративного розгрому нашої роботи над хронікальною фільмою. [...] Основна група «кінока» виїхала в Україну»<sup>2</sup>. Після кількох місяців безробіття Дзига Вертов приймає запрошення ВУФКУ. Умова: перш, ніж приступити до свого омріяного проекту «Людина з кіноапаратом» — зняти фільм до десятирічного ювілею Жовтневої революції «Одинадцятий».

І «Одинадцятий», і, особливо, «Людину з кіноапаратом» показують тільки в Україні. В Москві і Ленінграді навіть не роблять прем'єр. Картини мають вкрай обмежений прокат. Збереглася «кіноківська» карикатура 1929 року, на якій розжирілий кінопрокатник, що стоїть на тлі неонових вивісок «ворожих» ігрових фільмів («Кульгава канарейка», «За монастирською стіною», «Нана» і «5 дів»), вказує похнюпленому Вертову з кіноапаратом під пахвою на табличку: «Вхід людині з кіноапаратом заборонено»<sup>3</sup>.

Один із небагатьох шансів виправити ситуацію — привезти визнання з-за кордону. Як це раніше здійснив Сергій Ейзенштейн з «Панцерником «Потьомкіним», який програвив в Європі. Принаймні, так думає Вертов, їдучи в Берлін. Приїхавши ж, роздратовано зауважує: «Чому вони пишуть про те, що Ейзенштейн встав чи з'їв тарілку супу? Чому вони не пишуть про мене?»<sup>4</sup>. Вертов у 1923 році був призначений інструктором Ейзенштейна на його першій роботі в кіно («Щоденник Глумава»)». Фактично Вертов є вчителем Ейзенштейна, та досить швидко опиняється в тіні світової слави свого учня. «Найнебезпечішими є новоутворені проміжні, так би мовити, опортуністичні групи. Запозичуючи наші засоби, вони переносять їх у художню драму і тим посилюють її позиції» — не називаючи імені, але досить недвозначно вказує Вертов на колишнього «учня»-зрадника в рік виходу дебюту Ейзенштейна «Страйк» (1924)<sup>5</sup>. Є й більш відверті заяви, які не ввійшли до канонічного збірника: «Страйк», — презирливо пише Вертов, — «це худдрама в штанах кіноправди»<sup>7</sup>.

Щоправда, 1925 року фільм «Кінооко» Вертова було представлено на Міжнародній виставці декоративного мистецтва в Парижі поруч із творчістю «реклам-конструктора Маяковський-Родченко»<sup>8</sup>. Фільм дістав схвалення прогресивних митців, гран-прі і через сорок років перетворився на «сінема-веріте»<sup>9</sup>.

Через чотири роки в Берліні Дзига Вертов виявив, що про його роботу тут практично не знають. Він пише свій «Лист з Берліна», який за допомогою Зігфріда Кракауера друкує у «Франкфуртер Цайтунг»<sup>10</sup>. Ось фрагмент цього листа.

«Приїхав у Німеччину вперше після одинадцятирічної роботи над документальним фільмом. Тут одразу ж зіштовхнувся з дивним фактом.

Частина берлінської преси, відзначаючи кінематографічні чесноти робіт «кінока», водночас підкреслює, що, по суті, «кіноко» є немов більш «фанатичним» продовженням принципів і практичних робіт Рутмана («Симфонія великого міста»).

Цей напівздогад, напівтвердження є абсурдним [...]

Для «кіноківців» немає ніякого сумніву в тому, що їх теоретичні і практичні роботи, які недостатньо широко демонструються, але прекрасно відомі більшості російських та іноземних спеціалістів, неминуче штовхають останніх на окремі проби в цьому, ще досі дискусійному напрямку. Тому недавній досвід Рутмана слід розглядати як результат тривалого тиску робіт чи виступів «кінока» на працівників абстрактної фільми, а ніяк не навпаки, що хронологічно і по суті неправильно.

Не з якихось егоїстичних чи «патріотичних» намірів, а лише з метою відновлення історичної істини прошу опублікувати даний лист»<sup>11</sup>.

Окремої згадки в цьому листі заслужив сам термін «симфонія», пріоритет у «винайденні» якого приписується кінокам. Вертов пише: «Особливо слід підкреслити, що більшість «кіноківських» фільмів будувалось або як симфонія праці, або як симфонія всієї Радянської країни, або як симфонія окремого міста. При цьому часто в цих фільмах дія розгорталась з раннього ранку до вечора. Так прокидається і починає жити місто в першій серії фільму «Кінооко» (преміюваного на Міжнародній виставці в Парижі). Так день поступово йде до вечора і закінчується о півночі у фільмі «Крокуй, Радо!»<sup>12</sup>.

До речі, авторська заявка фільму «Людина з кіноапаратом»

фільму, побаченого ним в Парижі, Д. Дос-Пассос ввів у свій роман «Мангеттен» короткі новели, побудовані на асоціативному фіксуванні поточних подій американського життя, і дав їм загальну назву «Кінооко». В 20-х роках вплив Вертова відчувався на творчості німецького документаліста В.Рутмана, на рубежі 30-х років — на англійській школі докуменатльного кіно, яку очолював Д.Грірсон. Нарешті, на початку 60-х років у Франції етнограф Ж.Руш і соціолог Е.Морен здійснили свої знамениті досліді «прямого кіно», назвавши їх на честь Вертова «cinema verite.» Гінзбург С. Очерки теории кино. — М.: Искусство, 1974 — С. 149.

10 Tode Th. — S. 144

11 Вертов Д. «Письмо из Берлина» // Дзига Вертов. Статті. — С. 120 — 121.

12 Там само. — С. 121.

13 Вертов Д. «Человек с киноаппаратом» (Зрительная симфония) // Дзига Вертов. Статті. — С. 277.

14 Треба зазначити, що раніше за Рутмана і Вертова слово «симфонія» сполучив з фільмом Фрідріх Вільгельм Мурнау в картині «Носферату. Симфонія жаху» (1922).

1 Дзига Вертов. Кино-Радио Глаз и так называемый «документализм». Историческая справка. // Пролетарское кино. — 1931. — № 4. — С. 14.

2 Там само. — С. 15.

3 Дзига Вертов. Статті. Дневники. Замыслы. — М.: Искусство, 1966. — С. 108.

4 Лист дружині Єлизаветі Свіловій. Цит за: Tode Th. — S. 143.

5 Tode Th. Ein Russe projiziert in die Planetariumskuppel. Dsiga Wertows Reise nach Deutschland 1929 // Die ungewohnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. — Berlin: Freunde der Deutschen Kinematek, 1995. — S. 143.

6 Дзига Вертов. «О киноправде» // Дзига Вертов. Статті. — С. 77.

7 Дзига Вертов. Кино-Радио Глаз. — С. 15.

8 Про Паризьку виставку див. Сидорина Е.В. Идеологический конструктивизм. // От конструктивизма до сюрреализма. — М.: Наука, 1996. — С. 23.; Армор Н. Механическое искусство Дзиги Вертова и Басби Беркли. // Русский журнал. — 18 января 2004. — WWW document - <www.russ.ru/culture/network/20040118.html>

9 Ось яку послідовність вибудовує С. Гінзбург. «Під впливом цього

має підзаголовок «Зорова симфонія»<sup>13</sup>. Однак ми не зустрічаємо у Вертова цього слова раніше, ніж 1928 року, тобто до «Берліна» Рутмана<sup>14</sup>. Як зазначає німецький історик кіно Т.Тодє, спершу «кіноки» співносили свою діяльність не з музикою, а з журналістикою. Свої фільми вони визначали як «кіноправду», «кінорепортаж», а власну діяльність – як «фабрику фактів». І саме після 1929 року, наголошує Т.Тодє, у назвах фільмів Дзиги Вертова з'явилась музична метафора – «Симфонія Донбасу», «Три пісні про Леніна», «Колискова»<sup>15</sup>.

Однак ще в 1928 році в журналі «Советский экран» була надрукована стаття кінокритика К.Фельдмана «Вертов і Рутман», в якій автор ставить фільм «Берлін: симфонія великого міста» в контекст «кіноправди» Вертова, яка «навіть викликала наслідування за кордоном»<sup>16</sup>.

Як би не розглядали це обидві сторони, «Берлін: симфонія великого міста» і «Людина з кіноапаратом» мають багато спільного. Починаючи від загальної ідеї – життя великого міста зранку до вечора, без сценарію і написів, без історій і постановок<sup>17</sup>, а виключно мовою кіно, закінчуючи спільними візуальними лейтмотивами індустріалізації, модернізації, урбанізації. Обидві картини є портретами модерного технізованого мегаполіса і намагаються знайти місце людини серед машин.

Творчі еволюції двох режисерів-документалістів, Вальтера Рутмана і Дзиги Вертова, становлять своєрідну симетрично вигнуту траєкторію. Починаються вони з різних відправних пунктів: одна – з «абсолютного» кіно, друга – з кінохроніки, одна – з абстрактних нефігуративних анімацій, друга – з «фабрики фактів». Ці два протилежні напрями йдуть назустріч одне одному: з одного боку – пошук абстрактного у фігуративному за допомогою руху, динаміки (камери і суб'єкта), з другого – за допомогою монтажу деконструювання фігуративного на абстрактне, з подальшим конструюванням нового синтетичного і синтезованого фігуративного (події, яка часто носить трансцендентний характер і репрезентації не піддається).

Як приклад наведемо епізоди, що відображають суттєву відмінність кінематографічної мови і завдань, які перед собою ставили Рутман і Вертов. Обидва епізоди – на початку фільмів, обидва використовують один з привілейованих об'єктів кінематографічної репрезентації, – потяг, що мчить. У Рутмана камера встановлена на потязі, знімає з руху одним шматком арматуру мосту, ритмічне чергування діаго-

налей якої з великої швидкості створює абстрактну анімацію у душі його ранніх «Опусів». Відкриття Рутмана, отже, так щоб створювати абстрактні світлові композиції, можна в користувати фігуративну реальність. У Вертова – один найбільш шоківих епізодів, де у карколомному монтажі, шпришвидшується аж до блимання й ефекту подвійної експозиції, сконструйоване те, що на перший погляд видається смертю Людини з кіноапаратом під колесами потяга, а згодом виявляється кінематографічним обманом. Порівнюючи епізоди, бачимо різницю між інтенціями двох режисерів, яка відповідала їхнім ідеологіям. У Рутмана, відповідно до оптимістичної Нової речевності, – це прагнення побачити трансцендентне в речах, оскільки людина викликає лиш розчарування<sup>18</sup>. У Вертова, відповідно до оптимістичного соціалістичного конструктивізму, – створити реальність, разом з нею і нову людину<sup>19</sup>.

Але і один, і другий режисери з однаковим захопленням зображають роботу машин, з їх досконало виваженим, ідеально ритмізованим і потенційно безкінечним рухом. В цьому пункті стилістика обох режисерів, співвідношення швидкостей ритму монтажу і ритму руху, практично збігаються. Це продиктоване, очевидно, властивостями самого об'єкта – техніки, принаймні, як ці властивості означаються в рамках спільної для обох режисерів модерністської парадигми (Скажімо, в постмодерністській парадигмі техніка вже набуває монструозного характеру, і тому її властивістю є дисфункція, певна внутрішньо притаманна поломка, яка не дає зберігати такий оптимістичний, досконало рівномірний рух машин, як це було в авангардистів).

Рутман і Вертов зустрічаються у пункті «симфонічного» індустріального документалізму кінця 20-х і далі йдуть паралельно в напрямку пропаганди і служби тоталітарному режиму 30-х. Вони зустрічаються у своїх спробах трансформувати перцепцію, і обоє закінчують виконанням замовлення з трансформації мас. Архітектор Рутман і психіатр Вертов обоє побачили в кінематографі спосіб маніпуляції простором і психікою: один знімав пропаганду для Гітлера і загинув на війні, другий знімав пропаганду для Сталіна, з війни повернувся, але тільки для того, щоб стати мовчазним і пригніченим Денисом Аркадійовичем, якому іноді довіряли змонтувати випуск «Новин дня». «Дзига Вертов помер», – скаже він «з ледве вловимим гумором» молодому сценаристу, якому доручать нормалізувати «неправильно» змонтований учителем випуск кіножурналу<sup>20</sup>.

15. Tode Th. — S. 144.

16. К.Фельдман. Вертов и Рутман // Советский экран. — 1928. — № 18. — С. 5.

17. Дзига Вертов більш послідовний у своєму кредо «життя зненацька», він не дозволяє собі для риторичного ефекту ніяких фальшивок, як це робить Вальтер Рутман. У фільмі «Берлін: симфонія великого міста» є відверто постановочний епізод самогубства жінки. Саме в цьому епізоді з'являється єдиний крупний план людського обличчя. З іншого боку, треба запитати, чи не є введення «героя» - «людини з кіноапаратом» у Вертова елементом постановочності? Але «постановочний» елемент нейтралізується тим, що Михайло Кауфман, «людина з кіноапаратом», є справжнім кінооператором. Він не стільки «грає», скільки реально працює у фільмі, як і решта його «героїв» — людей і машин.

18. Ідейну основу «Нової речевності» (Neue Sachlichkeit) мистецтвознавець З.Пишновська визначає так: «Як носій високого духовного начала людина дискредитована в очах художників цього покоління. Дуже часто вона виступає у кращому випадку як

величина, рівновелика предмету, в гіршому — надається перевага предмету, поруч з яким людина лише позначена». Пишновская З.С. Александр Канольд и Мюнхенская «Новая вещественность» // От конструктивизма до сюрреализма. — М.: Наука, 1996. — С. 131.

19. Зігфрід Кракауер так бачить різницю між Вертовим і Рутманом. «Вертов — син революції, що перемогла, і життя, яке його камера застає зненацька, це — радянське життя, — реальність, в якій кипить революційна енергія, проникаючи в кожну її клітину. У цієї дійсності своє неповторне обличчя. Рутман же зосереджує увагу на суспільстві, яке тепер, за республіканського режиму, є невпорядкованим симбіозом партій і політичних програм. Це безформна реальність, дійсність, з якої немов викачали життєві сили. Кракауер З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. — М.: Искусство, 1977. — С. 189.

20. Браславский Л. История одного журнала // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. — М.: Искусство, 1976. — С. 236. «Це був звичайний кіножурнал того часу, який показував деякі

## Перетин паралельних: віртуальна полеміка

Нам так і не відомо, чи Дзига Вертов бачив, або бодай мав якусь інформацію про фільм «Берлін: симфонія великого міста», коли робив свою «Людину з кіноапаратом». У цьому контексті цікаво подивитися, як трансформувалася задум «Людини з кіноапаратом» порівняно з фільмом, прем'єра якого відбулася 1929 року. В авторській заявці, датованій 19 березня 1928 року<sup>21</sup>, основний смисловий акцент зроблено на кіновиробництві. Починається вона зйомкою ігрової картини в павільйоні, де все штучне і бутафорське. Цей «зроблений» і організований студійний світ протиставляється хаосу реального життя, у вир якого відважно кидається Людина з кіноапаратом. «Павільйонний» вступ зник з фільму. Його замінено коротким кінематографічним прологом (до появи цифри 1 – першої частини), в якому Людина з кіноапаратом знімає, стоячи на гігантському кіноапараті, і йде в кінотеатр. У переповненому залі починається показ фільму – власне, його ми й дивимось.

До речі, в «Людині з кіноапаратом» маємо не просту нративну структуру «фільм у фільмі» або «кіно про кіно» (хоча і те, й те присутнє). Оскільки «Людина з кіноапаратом» це, як писав Дзига Вертов, «не тільки практичний, а одночасно й теоретичний виступ на екрані»<sup>22</sup>, фільм має структуру стрічки Мьобіуса, де поверхні «висловленого» і «акту висловлювання»<sup>23</sup> переходять одна в одну. Переходи бувають різні. По-перше, введення у план «висловленого» знімальної групи – оператора Михайла Кауфмана (Людина з кіноапаратом) і монтажницю Єлизавету Свілову. По-друге, це певні «перехідні» шоківі епізоди, найзнаменитіший з яких – епізод зі стоп-кадром: шалено прискорений рух екіпажу раптово застигає, і ми бачимо, що це плівка на монтажному столі. Є ще й інші, дрібніші вказівники, які практично не підлягають «розшифровці» під час нормального перегляду і потребують детального покадрового аналізу. Так, Юрій Цив'ян вказує на те, що кожного разу, коли в кадрі з'являється Свілова за монтажним столом, довжина плівки, намотаної на бабіну, відповідає реальній довжині плівки фільму на даний момент<sup>24</sup>.

Однак поруч із саморефлексивністю у фільмі з'являється новий, відсутній у заявці акцент часу і місця – хронологічна послідовність одного дня і чітко окреслений урбаністичний пейзаж. У заявці фільму місце дії – це, швидше, вся країна Рад: хоча, описуючи «хаос життя», Дзига Вертов говорить переважно про міські події, однак це, здається, не є чимось принциповим, бо в одному місці «проскакує» і «селянин з сіялкою»<sup>25</sup>. У фільмі ж маємо портрет міста зранку до пізньої ночі, умовно поділений на частини, схожі на ті, що у фільмі Рутмана: 1) сон і пробудження, 2) початок роботи, 3)

міські події, 4) завершення роботи, 5) спорт, розваги і відпочинок. Подібний збіг, як би його не пояснювати (несвідомим плагіатом чи логікою здорового глузду, притаманною обом), не може не викликати спокуси порівняти два фільми. Тим більше, що одразу ж виявляються суттєві розбіжності двох «симфоній».

Насамперед, портрети міст принципово відрізняються за статусом референта. У Дзиги Вертова місто не має назви, це узагальнений портрет, сконструйований з різних міст – матеріал знімався в Москві, Києві й Одесі (напевне, і в інших місцях, як, скажімо, шахтарські епізоди). У Рутмана ж місто цілком конкретне, – Берлін, що підкреслюється вже в назві, а також у вступному епізоді: потяг прибуває до Берліна, про що ми дізнаємося з приміських написів.

Однією з рис модернізації є розвиток комунікацій – в 20-ті роки у формі зростання сполучень в плані фізичного простору. Нові можливості переміщення людини, прискорення ведуть до радикальної зміни співвідношення простору і часу. Тепер, щоб подолати певний простір, потрібно значно менше часу, і цей пафос переміщення помітний в обох фільмах. Але по-різному. Фільм Рутмана починається потягом, що прибуває у Берлін. Фільм Вертова – потягом, який, не зупиняючись, мчить десь серед порожнього поля (щоб зняти його, Людина з апаратом має виїхати з міста). У першому випадку глядач разом з камерою перебуває в потязі, у другому – він спостерігає його ззовні. Залізниця з потягами проходить через увесь Берлін, розміщений на перетині світових шляхів (в одному з епізодів чергуються назви європейських міст, в які прямують потяги з головного вокзалу), натомість у місті Вертова можна переміщатися лише по замкнених колах вуличного руху. Рутман більше «реалізував» ідеї модерного номадизму заявки Вертова, ніж сам Вертов, який пише, що Людина з кіноапаратаом «подорожує, змінюючи протягом тижня автомобіль на дах потяга, потяг – на аероплан, аероплан – на глісер, глісер – на підводний човен, підводний човен – на крейсер, крейсер – на гідроплан»<sup>26</sup>. Таке постійне переміщення виявилось неможливим у фільмі Вертова.

Є ще одна, на перший погляд суто формальна відмінність – у зображенні людей. В «Берліні» це завжди маси, натовпи. Людина, на відміну від машини, ніколи не подається індивідуально, крупним планом<sup>27</sup>. Відсутність крупних планів людей можна пояснити суто технічними причинами – неможливістю прихованій камері (а саме нею знімалась більшість вуличних сцен) наблизитися до об'єкта без того, щоб не бути поміченою. Однак це технічне обмеження відповідає установці на зображення дегуманізованого світу мегаполіса, де натовп робітників, які заходять у ворота заводу, порівнюється зі стадом корів, яких женуть на бійню<sup>28</sup>.

події і досягнення того часу, — згадує Браславський, — В ньому не було нічого крамольного... В журналі було інше. В ньому було безцінне невловиме «ледь-ледь», яке перетворює будь-яку рядову роботу в мистецтво.» Там само. — С. 236.

21. Вертов Д. «Человек с киноаппаратом» (Зрительная симфония) // Дзига Вертов. Статьи. — С. 277 — 280.

22. Вертов Д. «Человек с киноаппаратом» // Дзига Вертов. Статьи. — С.109.

23. Розрізання «висловленого» (епопсе) і «акту висловлювання» (епопсіасіон), введене Емілем Бенвеністом, широко застосовуються в семіологічних студіях.

24. Цив'ян Ю. «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. К расши-

фровке монтажного текста. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. — М.: Наука, 1988. — С. 79

25. Вертов Д. «Человек с киноаппаратом». Зрительная симфония // Дзига Вертов. Статьи. — С.279.

26. Там же. — С. 279.

27. Єдиний виняток — крупний план обличчя жінки в постановочному епізоді самогубства — підтверджує це правило.

28. Саме Рутману належить кінематографічний пріоритет цієї метафори, більш знамените втілення якої у «Нових часах» (1936) Чапліна. У Рутмана метафора людина — тварина варіюється протягом фільму: люди, які відпочивають після обіду, порівнюються зі слоном, який приліг, вулична бійка чоловіків — із кобеля-

На перший погляд, Вертов не поділяє цієї «дегуманізованої» позиції — у нього є цілий ряд людських, переважно жіночих портретів. Однак Вертова також важко назвати гуманістом. Те, що він сповідує, можна було б визначити як нову антропологію людини-машини. Назви фільмів свідчать про те, що саме є предметом зображення: місто, в симфонію якого люди входять на правах речей, чи людина (або, швидше, нова людина), зрощена з машиною (людина-апарат), а отже надлюдина, яка вивищується над рештою, котрі ще не поріднилися з машинами, не підключилися до них<sup>29</sup>.

Водночас ми далекі від того, щоб розглядати будь-який фільм, у тому числі «Людину з кіноапаратом», як монолітне й однозначне утворення. У кожному тексті наявні певні складки і вигини, які роблять його суперечливим, а отже цікавим. У фільмі Вертова такою «складкою» є, безперечно, сексуальність і жіночність. Цей аспект «Людини з апаратом», як правило, залишається поза увагою дослідників. А тим часом він створює потужний контрапункт до теми індустріалізації і механізації, яка характеризує чоловіче начало<sup>30</sup>. У фільмі Вертова не лише постійно з'являються крупні плани жіночих облич (тоді як чоловічі крупні плани — доволі рідко), а й праця переважно належить жінці (усі ці упаковниці, ткалі і телефоністки домінують). Більше того, жінка зображається в усіх своїх проявах — від перукарні, де її стрижуть, фарбують і лакують, до пляжу, де вона плаває, засмагає, намащує своє тіло лікувальною глиною. Це жінка, яка спить у затишній спальні чи на вуличній лаві. Жінка, яка працює на заводі чи в пологовому будинку (саме Вертову належить один із найвідвертіших кадрів в історії кіно: він насмілився поставити камеру між ногами жінки, коли вона народжує дитину). Жінка, яка танцює, співає, стрибає через перекладину, кидає диск, монтує фільм... Навіть кіноко, око накладене на кінооб'єктив, на думку деяких дослідників, належить жінці<sup>31</sup>.

Юрій Цив'ян детально аналізує перший після пролога епізод фільму «Людини з кіноапаратом» — пробудження жінки — і вичитує в ньому символічне «пробудження жінки-фільми від поганого сну художнього кінематографа»<sup>32</sup>, опускаючи при цьому цілком очевидні сексуальні конотації. В епізоді, який починається наїздом на закрите вікно спальні, де спить жінка, монтажно чергуються дві події: сон і пробудження жінки і загибель (обманна) Людини з кіноапаратом під потягом. В момент найбільшого на-

пруження, створеного шокним монтажем і пришвидченим рухом потягу, жінка, яка металась по ліжку, схоплюється з нього (далі ми стаємо свідками її доволі інтимного ранкового туалету). В цей епізод також вкраплено інші події та образи-цитати, зокрема афіша німецького фільму «Пробудження жінки» (Берлін, 1927, режисер Ф. Зауер) мелодрама про любов, яка спирається на сексуальний підтекст вислову «пробудження жінки в дівчині». Постає запитання: чи не є фантазія дефлорації, яку Вертов використовує для того, щоб продемонструвати «пробудження фільми», важливішим «посланням»? Можна згадати співвідношення між змістом сновидіння і його формою запропоноване Фрейдом, яке стало одним із ключових інструментів психоаналізу культури. Суть цього співвідношення, як його викладає Жижек, полягає в тому, щоб «уникнути властивого фетишизму уявлення про «зміст» який приховується за певною «формою»... Теоретичний сенс форми сновидіння полягає не в тому, щоб проникнути через явний зміст до його «прихованої сутності», до «прихованої думки сновидіння»; він полягає у відповіді на запитання: чому приховані думки сновидіння передбачають саме таку форму, як вони набирають такої форми?»<sup>33</sup>. Тут ми знову можемо звернутися до порівняння стратегії Рутмана і Вертова — у даному разі щодо репрезентації непристойного. Якщо перший «підглядає» приховану камеру те, як «працюють» на вулиці повії (таких епізодів у фільмі кілька), звісно, ми не бачимо «найголовнішого», але воно передбачається, то Вертов вписує фігуру статевого акту в саму структуру фільму, в його побудову, досягаючи таким чином значно радикальнішого ефекту. Рутман цілком свідомо натякає на те, чого ми не бачимо, стимулюючи наші фантазії, Вертов показує те, що несвідомо сприймається як статевий акт, і таким чином блокує нашу фантазію, ставлячи нас перед шоком реального.

... Як співвідносяться «Берлін: симфонія великого міста» і «Людина з кіноапаратом»? Маємо справу з паралельністю мислення чи з реальною полемікою? У кожному разі, подібність певних формальних та ідейних вирішень, постійна присутність одних і тих самих візуальних мотивів у цих фільмах може бути продиктована тим, що запитання, які ставила нова епоха і на які давали відповіді автори, були схожими. Цікавіше те, у чому і з яких причин відповіді, які давали Вальтер Рутман і Дзига Вертов, відрізняються.

ми, що собачаться, схвильований натовп — з вишкіреною мавпочкою. Манері Рутмана взагалі притаманне точне функціонування кінометафори (чергування зображень різних предметів, які ототожнюються) або суто формальної кіноними (чергування зображень різних предметів, які мають подібну форму). Монтаж Рутман використовує саме для побудови таких кіновисловлювань. Натомість у Вертова монтаж виконує зовсім іншу функцію: синтактичну, створюючи мінінартив (потяг переїхав людину), який має шокний характер.

29. У своєму маніфесті 1922 року «Ми» Дзига Вертов у дусі футуристів проголосив: «У нас немає підстав у мистецтві руху приділяти головну увагу сьогоднішній людині. Соромно перед машинами за невміння людей поводитись, але що вдієш, коли безпомилкові манери електрики хвилюють нас більше ніж невпорядкований поспіх активних і розкладаюча в'ялість пасивних людей... Наш шлях — від громадянина, що длубається, через

поезію машини до досконалої електричної людини». Вертов Д. Мы. Вариант манифеста. // Дзига Вертов. Статьи. — С. 47.

30. Тут ми посилаємося насамперед на символіку сновидіння, яку розробляв Фрейд. Див. Фрейд З. Вступ до психоаналізу. — К.: Основи, 1998. — С. 159. Однак ідея, що будь-який інструмент, механізм чи машина репрезентує маскуліність, є загальником культурологічних досліджень.

31. Kirby L. «From Marinetti to Vertov: Woman on the Track of Avant-Garde Representation.» Quarterly Review of Film Studies 10: 309-323. Цит. за Schaub J. Ch. Presenting the Cyborg's Futurist Past: An Analysis of Dziga Vertov's Kino-Eye. — WWW-document. [http://project.cyberpunk.ru/idb/cyborg\\_futurist\\_past.html](http://project.cyberpunk.ru/idb/cyborg_futurist_past.html)

32. Цив'ян Ю. «Человек с киноаппаратом» Дзига Вертова. — С. 92 — 94.

33. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. — С. 19.