

Вход в «Лабиринт»

А. С. Темлякова

Темлякова Алина Сергеевна (Екатеринбург, Россия) — аспирант кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина; Email: ateml@mail.ru

ГЕРОЙ ФИЛЬМА ДЗИГИ ВЕРТОВА «ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ» (1929): ЧЕЛОВЕК ЛИ ЭТО?

Статья посвящена анализу фильма Дзиги Вертова (1896–1954) «Человек с киноаппаратом» (1929). Целью исследования является выявление специфики образа человека в фильме. Используется методология философско-эстетического анализа фильма с применением методов деконструкции. Рассмотрен анализ творчества Д. Вертова в работах З. Кракауэра, Ж. Делеза, Ю. Цивьяна. Доказано, что герой фильма Вертова — совершенный сверхчеловек (человек-машина, человек-коллектив) — репрезентирует моделирование повседневности, характерное для эпохи конструктивизма. Этот герой возникает в результате двух процедур: конструирования способом монтажа и новой работы кинокамеры. Глаз кинокамеры (киноглаз), лишенный ограниченности и субъективности зрения отдельного человека, позволяет передать видение нарождающегося динамичного технического мира изнутри происходящих в нем процессов.

Ключевые слова: Дзига Вертов, Человек с киноаппаратом, советское кино, киноки, Жиль Делез, Зигфрид Кракауэр, образ человека в советском кино

A. Temlyakova

Alina Temlyakova (Yekaterinburg, Russia) — Postgraduate at the Department of Ethic, Aesthetic, Theory and History of Culture of the Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin; Email: ateml@mail.ru

THE CHARACTER OF DZIGA VERTOV'S MOVIE "MAN WITH A MOVIE CAMERA" (1929): IS THIS A MAN?

The article analyzes the film by Dziga Vertov (1896–1954) "Man with a Movie Camera" (1929). The purpose of this research is to identify the specificity of the represented image of a human. The author uses the methodology of the philosophical and aesthetic analysis of the film and the deconstruction method. We consider the analysis of Vertov's oeuvre given in the works of S. Krakauer, J. Deleuze, and Y. Tsiv'ian. The author proves that the character of Vertov's film is a perfect superman (a machine-man, a collective-man). And this character represents the simulations of everyday life, which are typical for the era of constructivism. This character is the result of two processes: montage and the new method of work with a movie camera. Camera's eye (Kino-Eye) is deprived of subjectivity and limitations of the individual human, and it allows passing a vision of the emerging dynamic technical world from inside the processes occurring in it.

Keywords: Dziga Vertov, Man with a Movie Camera, Soviet cinema, kinoks, Gilles Deleuze, Siegfried Krakauer, image of a man in the Soviet cinema

Одна из героинь фильма Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» — монтажница, и это не случайно. 20-е годы прошлого века — эпоха монтажного кино. Здесь стоит отметить Сергея Эйзенштейна и его работу «Монтаж аттракционов», Льва Кулешова и открытый им «эффект Кулешова», состоящий в том, что сцена приобретает соответствующую эмоциональную окраску в зависимости

от характера и содержания монтажных склеек. Таким образом, именно монтажный стол становится инструментом конструирования кинообраза, в нашем случае, образа совершенного человека.

В манифесте «Мы» (1922) Вертов объявляет кино «искусством движения» и исключает временно человека как объект киносъемки «за его неспособность руководить своими движениями». «Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку» [5, с. 47]. «Необходимость, точность и скорость — три требования к движению, достойному съемки и проекции» [3, с. 138]. «Породнение» человека с машиной, образ активно и динамически действующего «тейлоровского» человека будущего нельзя, по мнению режиссера, создать с помощью некоей фикции, а можно — лишь с помощью фактографической демонстрации реально существующих машин [12].

Затем, в 1923-м году, Дзига Вертов в манифесте-эссе «Киноки. Переворот» провозгласил механический «киноглаз» творцом «Нового Адама»:

«...Я — киноглаз, я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам.

Я — киноглаз.

Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека» [4, с. 140].

Попытаемся вывести специфику образа человека в фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929), детально разобрать особенности модели человека в его картинах.

Фильм «Человек с киноаппаратом» (1929 г.) Дзиги Вертова до сих пор горячо обсуждается в кругах кинокритиков, историков и философов кино. Существует большой корпус текстов, анализирующих фильм на основе разных подходов. Например, петербургские авторы Л. Аркус и О. Ковалов описывают данный фильм как урбанистический гимн Москве — городу, где поэтичен любой труд, красиво любое лицо и даже движение толп целесообразно. В этом фильме художник и город вступают в дерзкое сотворчество, легко понимая друг друга. Москва здесь соразмерна человеку, а сам фильм — манифест безоглядной свободы [1].

Как замечает историк кино Петр Багров, «Человек с киноаппаратом» — это самая известная из работ Вертова, хотя и весьма далекая от лозунгов «киноока», от «жизни врасплох». Все понимали, что она совершенно не похожа на хронику. Показывалось несколько временных отрезков — от раннего утра до полудня — из жизни большого города. Не очень понятно, какого, хотя снималось все в основном в Одессе, но были и отдельные московские эпизоды [2]. В итоге на экране мы видим синтетический город, сконструированный режиссером. П. Багров утверждает, что такие приемы создания фильмов позволяют считать Вертова одним из основателей, «изобретателей», неигрового художественного кино, поскольку его фильмы нельзя отнести к инсценировкам (Дзига Вертов укажет в титрах, что фильм создавался без литературного сценария), но также их нельзя в полной мере назвать хроникальными.

Согласно Ю. Цивьяну, в фильме «Человек с киноаппаратом» режиссер демонстрирует нам поэтапный процесс создания фильма [11]. Также Ю. Цивьян выделяет приемы, к которым прибегает Д. Вертов при монтаже фильма:

- создание человека по частям, а именно «совершенного человека». Это достигается, например, в кадрах чередования рук упаковщицы с лицами телефонисток;
- кино в кино;
- тождество в составе и устройстве макро- и микрокосма, изоморфность человека и города и эквивалентность их функций;
- тема «зрения» и сопоставление трех регистров, в которых эта схема разворачивается: человек — город — «киноглаз»;
- «антропоморфность» киноаппарата;
- метафора. Односоставность города и человека;

• отождествление человека и предмета. Утопическая идея механизации не только труда, но и самого человека, «стремление породниться с машиной» [10, с. 88].

Объектив киноаппарата является одновременно окном и глазом. Киноаппарат вбирает в себя признаки биологического и механического устройства, снимая противопоставление живого и неживого. Кинообъектив становится посредником между двумя мирами — миром человека и миром города. От первого он заимствует инициативность и подвижность, от второго — вездесущность и сверхчеловеческую способность видения. Поскольку в городе человек отовсюду видим, обозреваем киноглазом, то все его действия фиксируются на пленку человеком с киноаппаратом. Причастность разным мирам уподобляет киноаппарат мифологической фигуре «трикстера», а медиативная функция обеспечивает ему роль истинного героя фильма [10, с. 84].

Имеется весьма примечательная рецензия на фильм «Человек с киноаппаратом» немецкого теоретика кино Зигфрида Кракауэра. Он пишет о фильме, указывая, что задача «Человека с киноаппаратом» — показать обыденную жизнь и ничего больше, коллективную жизнь города. З. Кракауэр в своем анализе фильма уделяет внимание самому герою, собственно «человеку с киноаппаратом», который запечатлевает на пленке и себя самого, «ибо без него, без субъекта, жизнь не была бы для нас объектом: объект и субъект не могут существовать порознь» [8]. Далее выделяется два главных действующих лица: совокупность вещей и людей в городе и «человек с киноаппаратом», запечатлевающий эту совокупность. С одной стороны — объект, с другой — «кино-око». Отношения между ними определяют содержание картины. Они крайне причудливы: ведь оператор не просто делает слепок с реальности. Кинооператор, как пишет Кракауэр, бросается с камерой в гущу коллектива, «нарушая его безмятежный покой». «Он наводит лупу времени на отдельные детали, увеличивая их до неузнаваемости, вольно обращается со своими объектами и постоянно вмешивается в нормальное течение жизни. «Кино-око» в картине Вертова осуществляет метафизическую функцию. Оно проникает под внешнюю оболочку, повергает ниц самоуверенность и подбирается к сумрачным окраинам организованного дня» [8]. Вертов в данном фильме обращается к вечным вопросам, касающимся смысла существования как коллектива, так и отдельного человека. Кракауэр искренне восхищается фильмом, в котором нет и намека на политику, поскольку в фильме представлены сцены повседневного существования людей.

При этом, как замечает Н. Н. Козлова, «сфера повседневности относительно автономна — здесь действуют логики практики, логики коммуникационной, а не целерациональности, логики аффективной и символической интеграции. Эти логики всегда перерабатывают решения власти. Власть, будучи всепроникающей, проявляется здесь в иных, горизонтальных формах, в виде микрофизики власти» [7, с. 15–16]. «Повседневные практики — это место, где субъективные надежды и объективные возможности коррелируются. Культурная и социальная антропология предметом своего интереса как раз и делает повседневные, рутинные, ритуализированные типы поведения. Важнейшими категориями социальной антропологии являются «практики» и «практический смысл» (П. Бурдьё)» [9, с. 76].

Как отмечает Т. А. Круглова, «правила, лежащие в основании практик повседневности, социальная антропология понимает не как явно сформулированные принципы и убеждения, но как нерелефлируемую привычку действовать тем или иным способом. Привычка эта держится на вере в то, что ритуалы и другие символические культурные действия совершенно необходимы для поддержания жизненного цикла, нужда в них очевидна и не требует доказательств, а происхождение их кажется естественным» [9, с. 77].

В фильме «Человек с киноаппаратом» мы наблюдаем моделирование повседневности, характерное для эпохи конструктивизма. Поскольку в конструктивизме акцент был сделан не просто на абстрактном совершенстве, а на функциональности и обнаженности самого процесса конструирования, то мы видим тело, составленное из тел разных людей, от каждого из которых взята наиболее развитая его часть. Соединены руки самые сильные, ноги самые быстрые, глаза самые зоркие — и далее по списку. В прошлые века художники тоже пользовались методом отбора, в частности, такой тип обобщения, как идеализация, предполагал собирание отдельных совершенных частей в целое, выражающее идеал красоты. Конструктивизм заменяет красоту функциональностью, которая и ста-

новится идеалом. И киноглаз выступает тем инструментом, который, используя метод монтажа, делает возможным это специфическое сцепление частей и конструирование тела совершенного человека.

Совершенный человек — это не частный человек, он, в первую очередь, предстает в коммунальном сообществе. Коммунальная жизнь — «жизнь со всеми сообща» — стала питательной средой важнейшего постулата соцреалистического искусства — «народности» [9, с. 80]. Действительно реальным новым человеком стал массовый человек — продукт процесса ускоренной модернизации [9, с. 81]. Этот массовый человек, составленный из тел всех просыпающихся жителей города, всех работающих и всех занимающихся физкультурой в свободное от работы время, и выступает зримым героем фильма Вертова.

Делез, рассуждая об особенностях монтажа у Вертова, назвал его апологетом «случайности», фиксируемой камерой независимо от человека [6, с. 20]. Также Вертову, согласно Делезу, присуще радикальное утверждение диалектики самой материи. Вертов показывал присутствие человека в Природе, его поступки, страсти и жизнь. И все же он создавал хроникальные и документальные фильмы и яростно отвергал сцены, изображающие Природу. Согласно Делезу, Вертов демонстрирует людей в кадре в виде материальных систем, находящихся в постоянном взаимодействии. «Это были катализаторы, преобразователи, трансформаторы, воспринимающие движения и реагирующие на них, изменяющие скорость, направление и порядок движений, вызывая эволюцию материи к ее менее «вероятным» состояниям и осуществляя изменения, непомерно большие по сравнению с их собственными размерами. И дело даже не в том, что режиссер уподоблял людей машинам, но скорее в том, что он наделял машины «сердцем». По Вертову, они «стучат, дрожат, подсакивают и мечут молнии», а это может делать и человек, правда, другими движениями и при иных условиях, но всегда при взаимодействии одних с другими» [6, с. 86].

В основе концепции кино Ж. Делеза лежит работа А. Бергсона «Материя и память». Единицами теории мироздания А. Бергсона служат движения и интервалы между ними, и именно это в своей материалистической концепции кино отстаивал Вертов [6, с. 112]. Согласно Ж. Делезу, Вертову важными представлялись разнообразные переходы от одного состояния к другому, от старого, разрушаемого строя к другому, коммунистическому, энергично создаемому. «Тем не менее, между двумя системами или двумя строями всегда существует переменный интервал. У Вертова интервал в движении возникает при восприятии, его создает взгляд, глаз. Только не почти неподвижный глаз человека, а глаз кинокамеры. Киноглаз — это взгляд внутри материи, восприятие, каким оно бывает у материи, каким оно разворачивается от точки, где начинается действие, до точки, куда доходит противодействие, — каким оно заполняет промежуток между действием и противодействием, пробегая по вселенной и отбивая ритм своих интервалов. Соотношение между нечеловеческой материей и сверхчеловеческим глазом и образует саму диалектику, ибо диалектика также представляет собой тождественность общности в рамках материи и коммунизма в человеческом обществе» [6, с. 85–86].

Делез говорит о том, что монтаж в фильмах Д. Вертова присутствовал еще до съемки, а именно при выборе материала (жизнь как она есть), во время съемки, в монтажном зале (жизнь фильма) и у зрителей, сопоставляющих жизнь в фильме с жизнью как она есть. Таковы три уровня, чье сосуществование отчетливо показано в «Человеке с киноаппаратом» [6, с. 86]. Будучи советским кинорежиссером, Вертов превращает монтаж в диалектическую концепцию, предполагающую становление, движение, развитие. В своих работах Вертов воспроизводит глубоко диалектическое понимание действительности, которая одновременно является и объективно данной, и идеологически конструируемой [13]. Согласно Ж. Делезу, «для Вертова диалектика находится в материи и принадлежит материи, она может объединить только нечеловеческую перцепцию со сверхчеловеком будущего, а материальную общность с формальным коммунизмом. Суть манеры Вертова заключается в том, что для него наложение кадров выражает взаимодействие удаленных друг от друга материальных точек, а ускоренная или замедленная съемка используется как дифференциал физического движения» [6, с. 139–140].

В фильмах Вертова, в том числе и в его работе «Человек с киноаппаратом», мы видим многочисленное варьирование образов, их взаимодействие и взаимопереплетение. «Система универсаль-

ной изменчивости как таковая — это то, что стремился отобразить Вертов своим «киноглазом». Сам Вертов определяет киноглаз как то, что «цепляет одно за другое в любой точке вселенной и в каком угодно временном порядке» [6, с. 135]. «Замедленная и ускоренная съемка, наложение кадров, фрагментация, микросъемка — все служит отображению изменчивости и взаимодействия. Но это совсем не похоже на человеческий глаз, даже на усовершенствованный, поскольку человеческий глаз не может преодолеть свою относительную неподвижность как органа восприятия. Если же мы рассмотрим камеру как аппарат для съемки, то обнаружим, что она подвержена таким же ограничительным условиям. Но кино не сводится к работе камеры, это еще и монтаж. А монтаж, несомненно, с точки зрения человеческого глаза представляет собой конструкцию; он перестает быть точкой зрения какого-то «иного» глаза и становится чистым видением глаза нечеловеческого, глаза, который можно расположить в вещах» [6, с. 135–136].

Специфика образа человека у Вертова в фильме «Человек с киноаппаратом» заключена в его двойственности. С одной стороны, это сконструированный на монтажном столе сверхчеловек, представляющий собой материальную систему, воспринимающую движения и реагирующую на них. С другой — человек с киноаппаратом. Последний посредством монтажа конструирует мир таким, каким его воспринимает «киноглаз». А глаз кинокамеры является взглядом внутри материи, восприятием, каким оно бывает у материи. Это действительно человек-машина. И объектив киноаппарата — это его глаз, и тело его располагается в угоду темпу и положению съемки — под поездом, в небесной вышине или среди бурного процесса производства. То есть человек подчинен киноаппарату, и изображение, в будущем высвечивающееся на экране, — это основной мотив действий человека с киноаппаратом, тело его «прирастает» к техническому устройству, и в буквальном смысле ведомо им.

Стремительность смены планов, деталей, объектов делают фильм современным и сегодня. В результате стремление Вертова создать лучшее целое из имеющихся в распоряжении деталей оказывается репрезентативным для понимания советской эпохи 20-х годов. Возможно, режиссер, сам того не подозревая, показал не только механического человека, но человека, подчиненного природным биоритмам. Носителем этих биоритмов становится город как место, где рождается новая жизнь. Не случайно, что фильм начинается с разных типов пробуждения — просыпаются люди в разных местах обитания (поезд, скамейка), вместе с глазами открываются окна домов, поднимаются жалюзи, а вместе с умыванием людей умывается город. Вся жизнедеятельность подчинена законам эффективного, т. е. конструктивного, экономного, производительного движения. Именно движение как основа жизни делает предложенный Вертовым проект создания нового человека приемлемым и желанным.

Библиография

1. Аркус Л., Ковалов О. История вопроса // Сеанс. 1999, № 17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/noviyiy-geroy/istoriya-voprosa/> (дата обращения: 25. 10. 2016).
2. Багров П. Советский киноавангард на пленке и на бумаге. URL: <http://seance.ru/blog/bagrov-kinoavantgarde/> (дата обращения: 25. 09. 2016).
3. Вертов Д. Вариант манифеста «Мы» // Театр. 2012, №8 — с. 136–140.
4. Вертов Д. Киноки. Переворот. [Рассказ] // Леф. 1923, № 3. — с. 135–143. URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2867.html> (дата обращения: 25. 09. 2016).
5. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы / сост. С. Дробашенко. М., 1966. — 320 с.
6. Делез Жиль. Кино. Кино 1: образ-движение. Кино 2: образ-время. — [М.], 2004. — 624 с.
7. Козлова Н. Н. Горизонты повседневности советской эпохи: Голоса из хора / РАН. Ин-т философии. М., 1996. — 216 с.
8. Кракауэр З. «Человек с киноаппаратом». Рецензия (1929) / Перевод с немецкого А. Тимашевой // Киноведческие записки. 2000, №49. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/369/> (дата обращения: 25. 10. 2016).
9. Круглова Т.А. Культурно-антропологический подход к анализу советского искусства // Известия Уральского университета. 2004, № 29. — с. 75–86.
10. Цивьян Ю. «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. К расшифровке монтажного текста // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. — М., 1988. — с. 78–98.

11. Цивьян Ю., Хитрова Д. Дзига Вертов и другие кинолюбители. URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsivian/> (дата обращения: 25. 10. 2016).
12. Шлегель Ханс-Йоахим. Конструкции и извращения. «Новый человек» в советском кино. Перевод с немецкого С. Л. Фридлянд // Киноведческие записки. 2001, N50. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/705/> (дата обращения: 25. 10. 2016).
13. Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киноведи // Искусство кино. 2012, № 1. URL: <http://kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi> (дата обращения: 25. 10. 2016).

References

1. Arkus L., Kovalov O. Istorii'a voprosa // Seans. 1999, № 17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/novyyiy-geroy/istoriya-voprosa/>
2. Bagrov P. Sovetski'i kinoavangard na plenke i na bumage. URL: <http://seance.ru/blog/bagrov-kinoavantgarde/Vertov D. Statiyi. Dnevnik. Zamysly / sost. S. Drobashenko. — M., 1966. — 320 s.>
3. Vertov D. Variant manifesta "My" // Teatr. 2012, №8 — s. 136–140.
4. Vertov D. Kinoki. Perevorot. [Rasskaz] // Lef. 1923, № 3. — s. 135–143. URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2867.html>
5. Vertov D. Stat'i. Dnevnik. Zamysly / sost. S. Drobashenko. — M., 1966. — 320 s.
6. Deleuz Gilles. Kino. Kino 1: obraz-dvizhenie. Kino 2: obraz-vrem'ia. — [M.], 2004. — 624 s.
7. Kozlova N. N. Gorizonty povsednevnosti sovetskoi epokhi: Golosa iz khora / RAN. In-t filosofii. M., 1996. — 216 s.
8. Krakauer Z. "Chelovek s kinoapparatom". Retenziia (1929) / Perevod s nemetskogo A. Timashevoi // Kinovedcheskie zapiski. 2000, №49. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/369/>
9. Kruglova T. Kul'turno-antropologicheski'i podkhod k analizu sovetskogo iskusstva // Izvesti'ia Ural'skogo universiteta. 2004, № 29. — s. 75–86.
10. Tsiv'ian Y. "Chelovek s kinoapparatom" Dzigi Vertova. K rasshifrovke montazhnogo teksta // Montazh. Literatura. Iskusstvo. Teatr. Kino. — M., 1988. — s. 78–98.
11. Tsiv'ian Y., Khitrova D. Dziga Vertov i drugie kinoi'ubiteli. URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsivian/>
12. Shlegel' Khans-Ioakhim. Konstruktsii i izvrashcheni'ia. "Novyi chelovek" v sovetskom kino. Perevod s nemetskogo S. L. Fridliand // Kinovedcheskie zapiski. 2001, N50. — s. 39–56.
13. Shcherbenok A. Dziga Vertov: dialektika kinoveshchi // Iskusstvo kino. 2012, № 1. URL: <http://kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi>