

УДК 811

**Репрезентація дискурсивно-методологічних стратегій німого кіно  
у документальному фільмі Д. Вертова «Людина з кіноапаратом»**

**Драчова О. П.**

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,  
м. Харків, Україна*

*У статті розглянута проблематика кінодокументалістики 20-х років в Україні. Вивчається комунікативний потенціал документального кіно в контексті методологічного дискурсу на прикладі фільму Д. Вертова «Людина з кіноапаратом».*

***Ключові слова:** документальне кіно, комунікативний простір, дискурсивне поле, перцептивний образ, монтаж.*

Документальний кінематограф як комунікативний феномен орієнтується на класичні взірці, що були створені ще у період Великого німого. З іншого боку, кінодокументалістика, на відміну від художніх кінотворів, прагне бути максимально об'єктивною у віддзеркаленні існуючого буття, а відтак – перебуває на межі мистецтвознавчих та журналістикознавчих дискурсів. Методологія стратегій авторської репрезентації дійсності у документальному кінотексті потребує пильної уваги дослідників масовокомунікативного простору, що зумовлює *актуальність* даної розвідки.

Творчість Д. Вертова вивчалась дослідниками – авторами мистецтвознавчих студій ще за радянських часів (Ю. Цив'ян, Л. Рошаль, С. Дробашенко, Х. Херсонський, М. Блейман та ін.), та переосмислюється в сучасних дослідженнях з історії та філософії мистецтва (С. Тримбач, А. Дамер, А. Манчук, О. Мусієнко). Працюючи з 1918 року над хронікально-документальними фільмами Д. Вертов висловлює певні новаторські ідеї, що згодом лягли в основу теорії кінодокументалістики.

Кінематограф у 1920-30-х роках був наймолодшим різновидом мистецтва, і його творці перебували в стані постійного пошуку методів та стильових прийомів. Кінофільми мали неабиякий попит у масової аудиторії, яка в свою чергу не завжди була готова сприйняти специфіку мовлення мистецького твору. Митець був зацікавлений у створенні критико-журналістського дискурсу навколо певної ідеї, і нерідко сам виступав автором подібних статей, роз'яснюючи технологію власних стратегій. Таким чином, репрезентація методологічних стратегій кінодокументалістики 1920-30-х років має широке дискурсивне поле; розгляд цього явища на прикладі документального фільму Д. Вертова «Людина з кіноапаратом» є *метою* даної розвідки.

Теоретико-методологічні ідеї Д. Вертова відбиті у низці його публікацій [1], найбільш програмовими з яких є маніфести «МИ» (надруковано в першому числі журналу «Кінофронт» за 1922 р.), та «Кіноки. Переворот» (Журнал «Леф», 1923 р.) [5, с. 37]. Уже у тексті першого маніфесту відбиваються футуристичні мистецькі настрої режисера: «МИ об'являємо старі кінокартини, романсистські, театралізовані та ін. – прокаженими.

– Не підходьте близько!

- Не торкайтеся очами!
- Небезпечно для життя.
- Заразливо.

МИ стверджуємо майбутнє кіномистецтва запереченням його сучасного.

Смерть «кінематографії» необхідна для життя кіномистецтва. МИ закликаємо прискорити смерть її» [1, с. 45].

Ідеї футуризму і конструктивізму з центральними теоретичними концептами «відчуження», «оголення прийому» та «нев'язки елементів усередині цілого» [4, с. 4], — домінували в мистецтві 20-х років ХХ століття і, безперечно, впливали на творчість передових митців того часу, до числа яких належав і Д. Вертов. «Революція і Громадянська війна безмежно розгортаючи механізми відчуження порушували звичні стосунки між частиною та цілим, між текстом і контекстом, між мистецтвом та життям» [4, с. 15]. Побічно зміни у відчутті історії та часу формують певні взаємовідношення з кінематографом у контексті специфіки визначального прийому – монтажу та його властивостей у якості репрезентанта реальності, який моделює нове її сприйняття. Важливо підкреслити наявність мотивів смерті як значущого концептотвірного компонента авангардистських теорій того часу. Як підкреслює І. Калінін, перманентний процес руйнізації минулого перетворюється у пророцтво, що провіщає конструкцію прийдешнього світу [4, с. 16].

Фільм «Людина з кіноапаратом» (1929) сам по собі є маніфестацію нового типу кінематографічної оповіді і звернений не тільки до глядача, але й до самого кінематографа [7, с. 78]. Декларування нових принципів побудови кінотвору ми бачимо в початкових титрах: «До уваги глядачів. Цей фільм являє собою досвід кінопередачі видимих явищ. Без допомоги надписів. Без допомоги сценарію... Дана експериментальна робота спрямована на створення суто міжнародної абсолютної мови кіно на засаді її повного відділення від мови театру та літератури». У цих же титрах автор підписується не як режисер-постановник, а як «автор-керівник експерименту». Таким чином, зазначений фільм можна розглядати як текст, який є вагомою дискурсною складовою теоретико-методологічної полеміки Д. Вертова із прихильниками старого мистецтва.

Титування німих фільмів було невід'ємною складовою екранної продукції і значно спрощувало глядацьке сприйняття кінематографічної оповіді. Вже сама по собі відмова від даного компонента твору спричиняла ускладнення змістового навантаження зображального ряду, а специфіка фільму-маніфесту вимагала максимального ускладнення значеннєвого використання монтажного простору. «Кадри повинні були не тільки щось показувати глядачеві, але і щось говорити» [5, с. 186]. Семантичні зв'язки між елементами кінотексту складнішали настільки, що подекуди стали перед глядачем як невпорядковані. «Виникла ситуація, унаслідок якої більш-менш повне розуміння фільму можна видобути тільки шляхом його розшифрування на монтажному столі» [7, с. 79].

Спеціальної драматургії до фільму не було створено, але пізніше за необхідності Д. Вертов пише заявку на сценарій. Тут він називає «Людину з кіноапаратом» зоровою симфонією [1, с. 277]. У жанровій класифікації симфонія є найвищою формою інструментальної музики, що «перевершує всі інші її форми за своїми можливостями втілення значних ідей та задумів» [6, с. 407]. В одній із своїх статей режисер називає свій фільм також «вищою математикою фактів»: «кожен доданок або кожен множник – це окремий маленький документ. Документи з'єднані один з одним таким чином, щоб, з одного боку, фільму залишилися б тільки ті змістові зчеплення кусків один з одним, котрі співпадають із зоровими, з іншого – щоб ці зчеплення не потребували допомоги надписів і, врешті-решт, третє: щоб загальне зведення усіх цих зчеплень являло собою нерозривне органічне ціле» [1, с. 109]. Так, у даному фільмі бачимо задокументовану реальність радянської України 1920-х років (зйомки проходили пере-

важно в Одесі та Харкові) з цілою низкою суперечностей у деталях окремих кадрів: весілля, де наречений і наречена в руках тримають ікони Христа й Богоматері; іконно-свічний магазин напроти пивної зали; портрет Леніна і хрести на Православному соборі; клуб пам'яті В. І. Ульянова біля станції Одеса, де грають у шахи й шашки, читають газети, грають на піаніно, гармоні, ложках і пивних пляшках, по котрих, замість мішеней, стріляє дівчина тощо. З такої множини деталей формується цілісний образ країни, що творить сучасність перетоплюючи минуле.

Зазвичай, симфонія складається з чотирьох частин, однак Д. Вертов у своїй заявці надає їх дев'ять і з першої по восьму перелічує за номерами. Останню ж частину автор називає «зоровим апофеозом» [2, с. 19]. Однак первинний замисел значно відрізняється від остаточного варіанту фільму. Автор планував відобразити протиставлення логіки бутафорських зйомок (у перших п'яти частинах намічався показ виробництва художнього фільму на кінофабриці) і хаосу реального життя (віддзеркалення побудови нової країни і створення документального фільму нового типу). Проте Д. Вертов свідомо відступає від даної концепції, яка все ж таки містить літературно-театральні умовності художньої мови кіно (що відтворювалась у структурі сюжету-алегорії) на користь пародійної побудови кіновисловлювання, яка співпадала із загальним задумом.

Основні принципи текстологічної побудови фільму стверджуються автором уже в початкових кадрах, тому приділимо особливу увагу вступній частині фільму. У кадрі за титрами ми бачимо великим планом кіноапарат, зверху якого поступово з'являється, ніби піднімаючись нагору, фігура людини з камерою. Цей образ є полісемантичним і програмовим для розуміння змістового навантаження картини, оскільки, з одного боку, сама по собі комбінація кадру обумовлює складність подальших монтажних технологій, з іншого – автор «прописує» назву свого фільму мовою кіно, тобто маніфест, що заявлено у титрах унаочнюється власне кінематографічним прикладом. Слід відзначити, що сама назва фільму має подвійний смисл, через те, що конструкція «Людина з...» – одне з найпопулярніших кліше у списках назв художніх фільмів 1920-х років, а завершення «з кіноапаратом» було несподіваним для глядацького сприйняття [7, с. 91]. Автор закладає концепцію руйнації усталених смислів та надає новий нестандартний погляд на звичайні речі.

Потім ми бачимо, як людина з кіноапаратом заходить за кулісу кінозалу. Семантика цього кадру акцентує увагу на тому, що глядачеві відкриватимуться потаємні, професійні моменти кінематографічного мистецтва, оскільки зазначений образ передбачає, що «за куліси» з героєм ми йдемо разом. Кіномеханік заряджає в проектор котушку з фільмом, на коробці якого олівцем написано: «Людина з апаратом ч. I», але прочитати цю назву можна тільки зупинивши фільм на монтажному столі [7, с. 92]. Таким чином ми бачимо, що фільм звернений не тільки, і не стільки до пересічного глядача, але й до усїєї кінематографічної спільноти, адже найпотаємніші семантичні секрети фільму може розгадати лише людина, яка долучається до професійного технологічного апарату.

Після цього куліси відкриваються і зала наповнюється публікою, а оркестр (необхідний елемент показу фільмів періоду німого кіно) готується до початку сеансу. Як уже наголошувалося, тема оркестру для режисера є важливою; і він зупиняє увагу глядача на постатях диригента й оркестрантів, показуючи крупними планами як обличчя музикантів, так і деталі їх інструментів. Але в даному випадку Д. Вертов робить акцент ще й на понятті ритму, адже в цьому епізоді він уповільнюється, відображаючи напругу очікування. Тема напруги підкреслюється наступним кадром: у проекторі засвічується «вольтова дуга» (також професійно орієнтований момент — після цього проектор починає рух), диригент змахує паличкою і оркестранти починають грати, а ритм картини кардинально змінюється.

Експерименти з ритмом як організаційною парадигмою кінематографічного простору пронизують усі етапи творчості Д. Вертова, з самого початку якого митець наголошував на неминучості звукового формату: «треба зрештою дістати апарат, котрий буде не зображати, а записувати, фотографувати звуки. Інакше їх зорганізувати, змонтувати неможливо. Вони утікають, як власне плине час. Але можливо кіноапарат? Записувати видиме... Організовувати не чутний, а видний світ. Можливо у цьому вихід?..» [1, с. 73]. Ритмічна структура фільму зумовлює його поетику і віддзеркалює внутрішній ритм існування людини. Чергування кадрів, співвідношення їхньої довжини та внутрішньокадрової напруги впливає на формування перцептивної образності картини. На думку філософа Ж. Дельоза саме Д. Вертов є винахідником власне перцептивного монтажу, який надалі розвивався в усіх експериментальних фільмах [3, с. 123].

Ідеальна модель міста у Д. Вертова строго центрична. У центрі – майдан, яка є вихідним елементом монтажу і осередком трамвайно-автомобільного руху. В середині площі – міліціонер-регулювальник (монтажно найбільш систематичний персонаж) та вертушка-семафор з ручним управлінням. Життя міста знаходиться в постійному монтажному підпорядкуванні семафорові та перебігає під наглядом «кіноока». Досить відчутним у фільмі є мотив смерті: телефон, що періодично з'являється на екрані крупним планом, немов тривожний дзвінок передуює появі епізодів з розлученнями, смертю, пологами. У середині цих подій ми знову бачимо жінку, джерелом страждань якої є завжди чоловік: в епізоді в загсі автор укрупнює її обличчя, на цвинтарі баба плаче над могилою, у пологовому будинку вагітна жінка кричить від болю й на світ народжується дитина (хлопчик), небіжчик, якого везуть родичі на катафалку, – чоловік. Усі події супроводжує оператор з камерою; і семантика створених ним документальних образів скеровує до попередніх маніфестів про смерть старого мистецтва і народження нового типу організації твору, що базується на задокументованій реальності, без вимислу й фантазій.

Концентрація смислового наповнення фільму приводить до розмаїтості режисерських відсилань, зрозуміння яких неможливо без охоплення як загальної культурної ситуації, так і конкретних уподобань автора. Так, більшість кадрів фільму «Людина з кіноапаратом» є парафразою тих чи інших висловлювань з приводу заявлених у картині ідей і таким чином заміщають собою надписи, які режисер декларує відкинувши задля створення нового кінематографічного мовлення. До таких цитат можна віднести й кадр Великого театру у фінальній частині картини, який за допомогою монтажної техніки розколюється навпіл та перекидається. Для послідовників художнього об'єднання «Лівий фронт», до кола яких належав і Д. Вертов, вислів «Большой театр» означав чужинський напрямок пасеїзму в мистецтві, що характеризувався пристрастю до минулого. Характерно, що попри загальну незрозумілість даної алегорії учасники мистецького угруповання розгадали полемічний випад, що було відбито у їхніх публікаціях іще до виходу фільму в прокат [7, с. 80].

*Висновки.* Глибина сприйняття специфіки кінематографічного тексту залежить від рівня підготовленості реципієнта. Мистецький твір зазвичай має поліморфну структуру із множинністю смислових прошарків і є більшою мірою професійно орієнтованим. Наявність комунікативного дискурсу навколо авторських ідей сприяє розширенню меж потенційної аудиторії і потребує подальших наукових досліджень.

#### Список літератури

1. Вертов Д. Статті, днівники, замисли./ Дзига Вертов. – М. : Искусство, 1966. – 320 с.
2. Вертов Д. Зорова симфонія Дзиги Вертова. Сценарій «Людини з кіноапаратом» / Дзига Вертов // КІНО-КОЛО. – 2005. – № 26. – С. 19–20.

3. Делез Ж. Кино / Жиль Делез. – М. : Ад Маргинем, 2004. – 624 с.

Калинин И. История как искусство членороздельности (исторический опыт и металитературная практика русских формалистов) / И. Калинин // НЛЮ – №71. – 2005 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/kalin5.html>

Рошаль Л. М. Дзига Вертов. / Л. Рошаль. – М. : Искусство, 1982. – 264 с.

Симфония // Большая Советская Энциклопедия (В 30 томах). Гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 23 – 640 с.

Цивьян Ю. «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. К расшифровке монтажного текста / Ю. Г. Цивьян // Монтаж. Литература-искусство-театр-кино. – М., 1988. – С. 78–99.

*Драчева А. П. Репрезентация дискурсивно-методологических стратегий немого кино в документальном фильме Д. Вертова «Человек с киноаппаратом» // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации» Том 25 (64) № 4. Часть 1. С. 14-18.*

*В статье рассматривается проблематика кинодокументалистики 20-х годов в Украине. Изучается коммуникативный потенциал документального кино в контексте методологического дискурса на примере фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом».*

**Ключевые слова:** документальное кино, коммуникативное пространство, дискурсивное поле, перцептивный образ, монтаж.

*Drachova O. P. Representation of discursive-methodological strategies of silent movies in the documentary film by D. Vertov “Man with a movie camera” // Uchenye zapiski Tavricheskogo Natsionalnogo Universiteta im. V.I. Vernadskogo. Series "Filology. Social communications". – 2012. – V.25 (64). – № 1. Part 1. –P.14-18.*

*The problematics of documentary cinema of 20th years in Ukraine is considered in the article . The communicative potential of documentary cinema is investigated in a context of a methodological discourse by an example of the film «Man with a movie camera» by D. Vertov.*

**Key words:** documentary cinema, communicative space, discursive field, perceptual image, editing.

Поступила до редакції 25.09.2012 р.