СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии.
Научный сотрудник. Кандидат философских наук.

Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research.
Researcher, PhD.

michail.stepanov@gmail.com

МАШИНА-ПЛАТЬЕ ПОРОЖДАЕТ ЖЕЛАНИЕ ИЛИ ДИСПОЗИТИВ VS. АППАРАТ

В статье проведены различия в терминологии аппаратной теории кино Ж.-Л. Бодри и на стыке двух понятий — «диспозитив» и «аппарат» введено третье — «машина», которое рассмотрено на материале фильма Алекса ван Вармердама «Платье».
Герой фильма, подобно Носу у Гоголя, не человек, а вещь — актор, в данном случае — яркое платье, проходящее путь от создания хлопка до дыма крематория. Использование концепта «машина» (Делёз/Гваттари) позволяет наметить контуры человеческого вне бинарностей искусственное/естественное, природное/социальное, красивое/некрасивое, живое/мертвое и т. д.

Ключевые слова: *кино, аппарат, диспозитив, машина, Ж.-Л. Бодри*

Machine-Dress Generates Desire or Dispositif vs. Apparatus

The article investigates the difference between two concepts — “dispositif” and “apparatus” in Baudry’s film theory and introduces a third concept — “machine”, which is understood through the structure of Alex van Warmerdam’s film, entitled “Dress.” The film’s “protagonist”, like Gogol’s “Nose”, is not a man, but a thing — a brightly-colored dress, whose “life” is depicted — from the creation of the cotton to the smoke of the crematorium. Using the concept of “machine”, the article maps out the contours of human nature beyond the oppositional dualities of artificial/natural, natural/social, beautiful/ugly, alive/dead, etc.

Key words: *movie, apparatus, dispositif, machine, Baudry*

Шизоаналитический проект машинного бессознательного Ж. Делёза и Ф. Гваттари был направлен против фрейдомарксизма и, в том числе, структурного психоанализа Ж. Лакана, здесь предлагается проверить, как «машинное» работает в отношении теории кино, рассмотрев так называемую «психоаналитическую» или «аппаратную» теорию кино, которая была заложена в статьях Жана-Луи Бодри.

Французский философ Жан-Луи Бодри в 1970-м году опубликовал в журнале *Cinethique* статью «Идеологические эффекты производимые базисным кинематографическим аппаратом». Статья подвергает критике традиционные представления о кино и сосредотачиваясь не на идеальном содержании фильма, а на материальных средствах производства кино, на том, что автор называет «базисным кинематографическим аппаратом». Если посмотреть на кино как на специфический «медиум», то можно увидеть связь между фильмом Алекса ван Вармердама «Платье» (1996) и теоретическим проектом Жана-Луи Бодри. Фильм можно рассматривать как критическую визуализацию и развитие концептуальных построений философа. Голландский режиссёр, возможно сам того не осознавая, создает фильм, воплощающий специфику кино, на которую направлен взгляд французского философа, предложившего два ключевых понятия «аппарат» (*l'appareil*) и «диспозитив» *(le dispositif)*.

Позднее, в англоязычной рецепции теории кино произошло слияние этих понятий — аппарат и диспозитив в результате перевода слились воедино и перестали различаться[1], на первый план вышла идеологическая функция аппарата, далее он был присвоен фемин-психоаналитическим дискурсом. Задача, которая ставится здесь, — рассмотреть продуктивное взаимодействие этих понятий на примере фильма Алекса ван Вармердама «Платье» и ввести третье — «машина», возникающее вследствие различения, которое является принципиально необходимым для теории кино и шире — теории медиа.

В данной статье опора осуществляется на ключевые тексты Бодри, позднейшие трансформации его идей в так называемой

[1] Baudry, Jean-Louis: 1) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. Pp. 287–298; 2) The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema. — In: Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader, cd. by Ph Rosen, New York, Columbia University Press 1986, P. 299–318. Или сборник The Cinematic Apparatus. Ed. Teresa de Lauretis and Stephen Heath. — New York: St. Martin's Press, 1980.

© Издательство «Эйдос», 2012. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

«аппаратной теории», разворачиваемой с психоаналитико-семиотических позиций Кристианом Метцем здесь не рассматриваются. Искусственное наименование «аппаратная теория» искажает оптику взгляда на специфику кино как медиа, так как сливает понятия, теоретически и исторически изначательно разнесенные.

Бодри выдвинул в центр своих рассуждений взаимосвязь материального мира кинематографической аппаратуры и воспринимающего субъекта. Кино создается определенной группой людей при использовании специальной аппаратуры из «сырого материала», где «кинокамера является посредником в процессе работы»[2]. Материал, над которым ведется работа — язык (сценарий) или изображение, — испытывают определенную идеологическую нагрузку, поэтому Бодри считает необходимым различать декупаж (раскадровка до съемки) и монтаж (редактирование, сделанное после). Между этими двумя взаимодополняющими стадиями производства — работы с текстом и визуальностью создаваемой аппаратурой, — происходит мутация материала, эта мутация осуществляется в том месте, которое занимает кинокамера[3]. В результате кинозритель получает двойную нагрузку, он вынуждается к отождествлению себя с кинообъективом, со съемочным аппаратом, теряя независимость, проникаясь идеологией господствующего класса.

Очевидно, что статья Бодри, как и многие другие тексты того времени в Европе, разделяет доминантный антибуржуазный пафос, овладевший интеллектуалами после 1968 года, и напрямую отсылает к концепции идеологии Луи Альтюссера в самой известной из его работ — «Идеология и идеологические государственные аппараты» (1970)[4], утверждающей невидимость и вездесущность идеологии, конституируемой в самых привычных средствах информации (пресса, радио, телевидение) и формах повседневной жизни (семья, школа, церковь, спорт). Но здесь интересна не наивная критика капиталистической идеологии (которая никогда не существует как таковая, а всегда есть лишь вариация множественности буржуазных идеологий), а концептуальное осмысление медиа кино, связи технического и антропологического.

Схематически «базисный кинематографический аппарат» как совокупность аппаратуры и операций, необходимых для производства фильма, может быть представлен следующим образом:

– фильм как текст: сценарий, визуальная репрезентация реальности, способы создания кинопространства и т. д.;
– материально-техническая организация и инструментарий: плёнка, камера, свет, звук; работа оператора, осветителей, монтаж и др.

Кинематографический аппарат как базис медиа кино, выражая идеи центральных создателей фильма — сценариста, режиссера и оператора, — осуществляет сложную взаимосвязь этих составляющих в работе съемочной группы. «Кинематографическая специфика связана с работой, т. е. с процессом трансформации»[5] — пишет Бодри, или иначе говоря, перехода сырой материи в готовый продукт. Этот переход связан с кинематографической техникой.

Уже в этой работе он указывает на процесс воспроизведения, который собирает все фрагменты в единую континуальность, осуществляемого в голове зрителя в процессе просмотра фильма. Бодри представляет кинозрителя как «трансцендентального субъекта», создаваемого подвижностью кинокамеры, которая одновременно выставляет его во вне и встраивает внутрь себя, запуская рефлексию. По его мнению «устройство различных элементов воспроизведения кино — проектора, темного зала и экрана — удивительным образом повторяет мизансцену пещеры Платона (прототип любой трансценденции и одновременно топологическая модель идеализма), а также ситуацию, необходимую для осуществления «стадии зеркала», открытой Лаканом»[6].

Следуя Ж. Лакану, философ различает два уровня идентификации, где отражается изображение не тела, а мира уже несущего значения. Первый привязан к самому изображению, берет начало в герое, играющем роль центра вторичных идентификаций и содержит идентичность, которую нужно постоянно схватывать и восстанавливать. Второй уровень обеспечивает появление первого и запускает его действие — это трансцендентальный субъект, чье место занимает кинокамера, структурирующая и определяющая порядок объектов мира. В силу этого, по утверждению Бодри, «зритель идентифицируется не столько с представленным, самим зрелищем, сколько с тем, что организует это зрелище, делает его видимым, заставляя зрителя увидеть то, что он видит: это и есть функция, которую берет на себя кинокамера как вид передатчика»[7]. Зрителю не остается ничего другого, как принять идеологическую позицию «базового кинематографического аппарата», которая и есть первичная идентификация. «Так же как зеркало собирает фрагментированное тело в воображаемое единство собственного я, трансцендентальное я объединяет прерывные фрагменты феноменов пережитого опыта в целостное значение. Благодаря ему, каждый фрагмент приобретает значение будучи интегрированным в «органическое» единство. Движение между воображаемым сбором фрагментированного тела в единстве и трансцендентальным собственным я, которое наделяет целостным значением, является бесконечно обратимым» [8].

Таким образом, идеологический механизм, действующий в кино, концентрируется в отношениях кинокамеры и субъекта. Именно здесь, по Бодри, в общих чертах вырисовывается специфическая функция, которую осуществляет кино как опора и инструмент идеологии. Эта функция устанавливает «субъекта» путем иллюзорного определения границ центра — независимо от того, принадлежит это место господину или нет. Аппарат предназначен для достижения определенного идеологического эффекта, необходимого для господствующей идеологии. «Поэтому кино можно рассматривать как особый психический аппарат замещения, что соответствует модели господствую-

[2] Baudry, J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Film Quarterly, 1974, Vol. 28(2). P. 39–47. P. 40.
[3] Ibid. P. 40.
[4] Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования) // Неприкосновенный запас.- 2011 — №3 (77).
[5] Baudry, J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus / Film Quarterly, 1974, Vol. 28(2). P. 40
[6] Ibid. P. 45.
[7] Ibid. P. 45.
[8] Ibid. P. 45–46.

© Издательство «Эйдос», 2012. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

щей идеологии. Репрессивная система (главным образом экономическая) призвана предотвращать отклонения активным выставлением на показ этой «модели». По аналогии можно сказать, что «бессознательное» не распознается (мы говорим об аппарате, а не о содержании фильмов, где бессознательное используется известным всем способом). С этим бессознательным аппарата связан способ производства фильма, процесс «работы» с его множественной детерминацией, где следует учитывать и то, что зависит от инструментария. Вот почему рассуждения относительно базисного аппарата следует интегрировать в общую теорию идеологии кино»[9].

Разоблачение работы идеологических механизмов в массовой культуре, в частности кино, должно быть дополнено. Следует учитывать, что как авторы фильма пытаются воздействовать на публику, вызвать определенную реакцию, так и зрители ожидают определенных эффектов. При этом нужно принимать во внимание воображение зрителя, которое если и работает по общим канонам, то всегда индивидуально и непредсказуемо. Бодри описал обобщенного кинозрителя, абстрактного интерпретатора так, как если бы это был реальный, эмпирический зритель; что напоминает ситуацию, когда камера снимает камеру, снимающую камеру. Напротив, фильм в просмотре уже не равен себе, он всегда не тот, каким был снят и каким его увидят другие. Этот момент просмотра фильма частично был затронут Бодри во второй его программной статье «Диспозитив: метапсихологический подход к впечатлению реальности»[10], где он более отчетливо вводит понятие диспозитива, ставшее популярным вместе с работами Мишеля Фуко.

Эта статья Бодри акцентирует внимание на второй составляющей кинопроизводства — кинопросмотре. Схематически кинематографический дипозитив может быть представлен как:

1) процесс кинопросмотра: темнота кинозала, неподвижность зрителя;
2) процесс восприятия фильма: сознательные и бессознательные мыслительные процессы у зрителя в момент просмотра фильма.

Как никто другой Бодри делает акцент на неподвижности зрителя, сидящего в зале, как основе кинематографической фантазматизации. Бодри, направляя анализ на мизансцену пещеры Платона, указывает, что условия кинопросмотра — расположение проектора и экрана в темном зале — существуют по аналогии с психологическими структурами мечты, гипноза, или сна, как их описал З. Фрейд в «Толковании сновидений». Скованность, обездвиженность пленников пещеры Платона и зрителей кинотеатра заставляют принимать образы за свои ощущения, тем самым, позволяя регрессировать в детство, даруя чистое удовольствие слияния реальности и фантазии.

Можно объединить термины и говорить только об аппарате, что и случилось в англоязычной рецепции работ Бодри, но это является ошибочным. Сам автор разводит данные понятия: если первый аппарат относится к процессу производства фильма, то второй — диспозитив — к процессу воспроизведения и просмотра[11].

На этом различии аппарата и диспозитива собирается и вырастает концепт машинного, но не в смысле механистичности и машиноподобия кино, а в смысле концептуализации машинного, берущей начало у Ф. Гваттари и Ж. Делёза. Машина здесь выступает не как технический агрегат, или метафора, а как сложное соединение, ассамбляж вещей, людей, ситуаций, не как подмена, присвоение, приспособление, а как содействие, производство, со-единение. Следуя психоаналитической традиции протезирования, латания дыр и собирания психического аппарата, Бодри в своих текстах ведет речь о протезировании сознания аппаратом идеологии, сводя человеческое к механизму. Концептуализация машинного, снимающая противопоставление тела и сознания через концепты «тело без органов» и «машины желания», располагается в основе шизоаналитического проекта критики психоанализа, «критики каждой теории желания, фундамент которой есть ущерб»[12]. Машинность есть желание и не нуждается ни в чём. Негативному принципу психоанализа — «желание — это нехватка», Делёз и Гваттари противопоставляют принцип «позитивного желания», утверждая: «есть имманентная желанию радость — как если бы желание заполнялось самим собой и собственными созерцаниями — есть радость, не предполагающая никакой нехватки, никакой невозможности, радость, измеряемая удовольствием, ибо именно она распределяет интенсивности удовольствия и предохраняет их от захлестывания тревогой, стыдом и виной»[13].

Для того, чтобы это различие стало очевидным, можно обратиться к фильму «Платье», пройдя стадии аппарата и диспозитива. Если принять платье за «машину», то можно совершить двойное погружение — критическое в теорию кино Бодри, и воображаемое — в сам фильм Алекса ван Вармердама.

Первый вопрос, который здесь возникает: платье — аппарат или машина? С одной стороны, оно аппарат (платье создано множеством людей и технических машин, которые показаны в фильме), с другой, — диспозитив (существуют условия носки платья, ожидания людей). Своё машинное существование платье начинает, покинув магазин и подсоединившись к первой владелице. Пожилая женщина, несмотря на протесты мужа, покупает платье и совершенно неожиданно начинает стремиться полностью изменить свою жизнь. Платье порождает желания которые ей не свойственны («заняться сексом так, как этого ещё не было»: муж в недоумении — «как заняться сексом днём?»), и которые разрушают диспозитив ее существования (пожилая женщина умирает). Платье оказывается запрограммированным фрустрацией эксперта, с которого начинается фильм и которым заканчивается, — художника, брошенного подругой-стюардессой, собирая в себе их нереализованные желания, открывает связи, трудности коммуникации и человеческое одиночество.

Покинув первую владелицу, платье несётся дальше и начинает фантастическую жизнь. Оно живет своей жизнью, его

[9] Ibid. P. 46.
[10] Baudry Jean-Louis. Le dispositif: : approches métapsychologiques de l'impression de réalité// Communications, 1975, № 23. P. 56–72.
[11] Ibid. сноска 1. на P. 57.
[12] *David-Menard, M.* Was tun mit dem organlosen Koerper? // Biographien des organlosen Körpers / hrsg. von Éric Alliez u. Elisabeth von Samsonow. — Wien: Turia + Kant, 2003. S. 88–89.
[13] *Делёз, Ж., Гваттари, Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. / пер. с фр. — Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 257–258.

© Издательство «Эйдос», 2012. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

стирают, обрезают, примеряют и носят. Платье перестает быть аппаратом, когда из магазина переходит к владельцу, теперь оно изменяет диспозитив владельцев. Аппараты как готовые сборки, остановленные в развитии «индивиды», могут включаться в соединения, тогда их аппаратность уже перестает быть статичной, они становятся машинами. В начале, платье — аппарат, оно отвечает программе, затем эмансипируется, образуя различные соединения машинного типа, порождая желания встречных субъектов. Вступая в связь с новыми владелицами, оно аффицирует, но уже не владеющих им, а тех, кто заново входит в это машинное соединение. Платье-машина осуществляет изобретение нового соединения, новой точки конструирования мира.

Аппарат имеет начало и конец, собирается людьми — дизайнер и его руководитель, художник-модельер и сопутствующие лица — от курьера до продавца в магазине, погибает в чреве технических машин — крематория и газонокосилки. Машина существует только в желании, в динамическом соединении, она связана с работой бессознательного, как только соединение перестает отвечать машинному динамизму, она отмирает, останавливается на программе, становясь аппаратом. В фильме есть персонажи, которые не аффицируются платьем, не включаются в новые соединения, а продолжают быть аппаратами, следовать программе диспозитива. Одних оно подчиняет, включая в программу желания, других — оставляет равнодушными.

Машинная субъективность, собирающаяся каждый раз в пространстве между интенцией авторов, создающих фильм (аппарат), и воображением зрителей и технических условий воспроизведения фильма (диспозитив), не видит антропоморфности героев, не вступает в бинарности настоящего-симуляции, добра-зла, а оживает в мире, включающем в себя воображаемое, принадлежащее «объективной реальности» не останавливаясь (зацикливаясь) на одной из сторон. Зритель совмещает продукт и производство, так как осуществляет генерацию смысла, который не столько присутствует в фильме, сколько активно конструируется в процессе кинопросмотра, располагается, в пространстве между фильмом и зрителем. Продукт — кино — существует только благодаря тому, что он вовлечен в новый процесс производства, всегда незавершен.

«Я нормальный», — произносит в середине фильма контроллер и уже кричит в конце: «Я нормальный!». Он хочет присвоить платье, оно манит и влечет его, транслируя «норму» человеческих отношений: любовь, семья, дом (он не раз повторяет фразу — «я хороший»); опьяняя своей нечеловеческой свободой. В конце концов, потерявший над собой контроль контролер хочет присвоить хотя бы изображение платья на картине. Но терпит очередную неудачу. Платье невозможно присвоить. Машину нельзя сделать своей. Она существует только в отношениях, как взаимодействие, не обещая ни добра, ни зла, функционируя вне бинарной логики и оценочных суждений.

Введение категории «машинного» позволяет увидеть, насколько незначительны идеологический аппарат и диспозитив в своем воздействии на зрителя. Зритель способен включится в непредставимое машинное соединение с элементами фильма и отправиться в путешествие пробужденного желания, изменяя его смысл, деконструируя его идеологический налет.

© Издательство «Эйдос», 2012. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.