



Ольга Брюховецька

«Апарат» чи «диспозитив»?

Нотатки про виробництво образу і виробництво суб'єкта в кіно

Два в одному	24
Анти-Bergfilm, або «оптичне несвідоме» в дії	26
Диспозитив сталінізму, або децентрація образу	28
Біо	30
Bibliography	30
Filmography	31
Suggested Citation	32

Abstract: If the term “apparatus” is relatively well established in film theory, its counterpart and correlative double “dispositif,” also introduced to film theory by Jean-Louis Baudry in 1970s, was lost in translation from French to English together with the nuanced difference in the meaning of the two terms, which indicates two different processes, that of production of image or figuration and that of production of subject or subjectification. The term “dispositif” surfaced in film theory in some occasions as a substitute of the term “apparatus” and, by extension, its theory. This article aims to restore the original distinction between the two terms as one of the possible paths for not only theorizing cinema but also analysing specific films. Based on the example of two films, *Tini zabutikh predkiv / Shadows of Forgotten Ancestors* (Sergii Paradzhanov, 1965, Soviet Union) and *Bol'shaia zhizn'. Vtoraia chast' / A Great Life: Part Two* (Leonid Lukov, 1946, Soviet Union), it demonstrates how the two terms, “apparatus” and “dispositif,” may work in concrete filmic texts. *Shadows of Forgotten Ancestors* have been compared to the proto-fascist Bergfilme, even if only on the level of “production drama”; however, it is on the level of optical unconscious of the apparatus, of the production of an image, of figuration that the ethnically other strikes back. The decentring of the image at the end of *A Great Life: Part Two*, which upsets the basic unwritten rules of anthropocentrism, reveals the Stalinist dispositif, its particular production of the subject, and its interpellation.

Keywords: Leonid Lukov; Sergii Paradzhanov; Stalin; Bergfilm; apparatus; dispositif



Два в одному

Слово «апарат» добре відоме в кіно: від фільму-маніфесту *Человек с киноаппаратом / Людина з кіноапаратом* (Дзиг'я Вертов, 1929, Радянський Союз) до так званої «апаратної теорії» 1970-х воно стосується осмислення взаємодії кінематографічного апарата та його оператора, кінематографічного суб'єкта, а також ідеологічних та політичних імплікацій роботи по перетворенню реальності в зображення, роботи фігурації. Однак це слово містить в собі сюрприз, подібно до знаменитої цукерки воно теж побудоване за принципом «два в одному». Друге слово – «диспозитив». У теорію кіно обидва терміни – «апарат» і «диспозитив» – ввів французький філософ-матеріаліст Жан-Луї Бодрі, який чітко сформулював відмінність між ними:

Nous distinguons *appareil de base*, qui concerne l'ensemble de appareillage et des opérations nécessaires à la production d'un film et à sa projection, du *dispositif*, qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s'adresse la projection est inclus (Baudry 1975 : 58–59).

Отже, згідно з Бодрі, два терміни – «апарат», або, точніше, «базисний апарат», і «диспозитив» – відрізняються за об'ємом і проблематикою: якщо з «апаратом» пов'язаний процес (ре)продукції фільму, то «диспозитив» стосується тільки процесу його перегляду і включає кінематографічного суб'єкта-глядача. «Диспозитив» стосується не виробництва образу, а модусу його звертання до глядача – позиціювання суб'єкта-погляда, з яким ідентифікується глядач. Однак ця відмінність була втрачена при перекладі. В англійській мові слова «диспозитив» не існує і його перекладають як «апарат», а також добрим десятком інших субститутів: *arrangement, deployment, device, layout, machinery, mechanism, organization, system, setting*, і навіть *situation*.

Що таке «диспозитив»? – питання, яке повертається (Deleuze 1992; Agamben 2009). Як спосіб адресації, позиціювання суб'єкта він на-

ближається до альтюссерівської операції ідеологічної інтерпеляції, владного оклику, впізнавши себе в якому індивід перетворюється на суб'єкта (Althusser 1971). Довкола цього процесу суб'єктивації вибудовується ціла серія термінів: «апарат», «диспозитив», «дисципліна», «паноптикон», «адміністрація», «урядування», «інституція». Оскільки Альтюссер вживав термін «апарат», «диспозитив» асоціюється, насамперед, з пізнім Фуко, який систематично використовував його в першому томі «Історії сексуальності» (Foucault 1976). Ця пізня фукіанська і латентно альтюссеріанська концепція була розвинута Люотаром оптимістично (Lyotard 1993), а Дельозом і Агамбеном більш песимістично (Deleuze 1992; Agamben 2009).

Поштовхом до виникнення «апаратної теорії» в кіно стали два тексти Жана-Луї Бодрі (Baudry 1999, 1975). Перша стаття «Effets idéologiques produits par l'appareil de base» (1970) опублікована в журналі «Cinéthique», що був заснований 1969 року однойменним лівим кіно-кооперативом під керівництвом Жерара Лебланша. Бодрі ставить під сумнів ідеологічну «невинність» технології, вказуючи на те, що в основі кінематографічного апарата, владна позиція якого є візуальним аналогом «аподиктичності еґо», лежить ідеалістична модель світу, в центрі якої знаходиться всесильний і невидимий трансцендентальний суб'єкт, що займає привілейоване місце у полі візуального. «Апарат» здійснює операцію фігурації: «вписування» реальності, перетворення її на образ, вірніше, серію образів. При цьому схоплена, зафіксована, записана кінематографічним апаратом реальність втрачає неперервність, яка, однак, поновлюється у перцептивному апараті глядача завдяки тому, що прийнято називати «інерцією зору» (роботу цього механізму було поставлено під сумнів в Joseph Anderson and Barbara Anderson 1980). Бодрі вказує на моменти розриву, коли апарат «у плоті і крові» входить в екранне зображення, як у згаданому на початку даної статті фільмі Дзиг'я Вертова. Це моменти,

коли апарат перестає бути невидимою причиною існування образу.

Другий текст Бодрі «Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité» (1975) виходить у значно менш ангажованому журналі «Communications». У ньому розглядається процес сприйняття, а не виробництва образу, роботу позиціювання суб'єкта, вбудованого в образ. Бодрі розглядає кінематографічний «диспозитив» через оптичну метафору психічного апарата, яку Фройд використовував на початку і в кінці своєї творчості. Висновок, до якого приходить Бодрі: кінематографічний «диспозитив» є репрезентацією функціонування психічного апарата, яку суб'єкт, не усвідомлюючи цього, розігрує сам для себе. І оскільки психічний апарат є незмінним, то Бодрі дозволяє собі вдатись до філософських аналогій. Він знаходить на Платонівському небі, вірніше, в Платонівській печері, модель того, що він називає «диспозитивом апарата», позиціювання глядача по відношенню до екрану в кінозалі, що накликало на автора незаслужене звинувачення в ідеалізмі.

Кілька разів слово «диспозитив» виринали в теорії кіно, але відбувалось це в конфігурації вибору: «апарат» чи «диспозитив»? У такій постановці питання два поняття розуміються як взаємозамінні, що лише відсилають до різних інтелектуальних традицій. Зокрема, відмовитись від слова «апарат» на користь слова «диспозитив» запропонувала Джоан Копджек (Sorjès 1982) у рецензії на збірку «Кінематографічний апарат» (Heath and de Lauretis 1980). Якщо «апарат», згідно з Копджек, відсилає до емпірицистської ілюзії та фалічної влади, то «диспозитив»

can be used to signal an adherence to a philosophical tradition which includes, among others, Bachelard, Canguilhem, Foucault, which sets itself against the empiricist position that facts exist outside the science that discovers them (Sorjès 1982: 28).

Схожу постановку питання – «апарат» чи «диспозитив» – пропонує Франк Кесслер (Kessler

2004), хоча дослідник раннього кіно робить це з інших причин, ніж феміністка і лаканівська психоаналітик. Кесслер, який зізнається в прагненні дистанціюватись від «апаратної теорії» (Kessler 2004: 60), все ж розглядає «диспозитив» у дусі визначення, даного Бодрі – як модус звертання до глядача, його позиціювання. Спираючись на концепцію «кіно атракціонів», введена для позначення архаїчного кіно Томом Ґаннінґом (Gunning 1986, 1999), він розрізняє «диспозитив наративу» і «диспозитив атракціонів». Модус адресування глядача в «диспозитиві наративу» базується на його включенні в кінематографічний простір у якості невидимого спостерігача, вуаєра, «присутнього у формі відсутності», тоді як «диспозитив атракціонів» передбачає зовсім інший модус звернення до глядача: іронічне підморгування в камеру є його парадигмальним жестом. Таке пряме звертання розкриває присутність, якщо не роботу кіноапарата. Однак, у координатах протиставлення раннього архаїчного і класичного наративного кіно є виключений третій – кіно-авангард, в якому теж використовувався «атракціон» (Ейзенштейн переніс в кіно метод «монтажу атракціонів» Меєрхольда). Хоча хибність підміни кіно-авангарду на архаїчне кіно була переконливо продемонстрована (Burch 1986) вона згладжується тим, що і авангардний «монтаж атракціонів», і архаїчне «кіно атракціонів» протистоять домінантному модусу класичного наративного фільму – саме це надає дослідженню архаїчного кіно прогресивну ауру.

Існує ще один спосіб інтерпретації «диспозитива». У сучасному мистецтві його використовують для позначення «опросторовлення погляду» («spatialization of the gaze»), і навіть просто «інсталяції». Таке розуміння «диспозитива» на перетині практик сучасного мистецтва і кіно розробляє Адріан Мартін, який говорить про окремий кінематографічний напрямок – «кіно диспозитива», що характеризується «фіксованою і систематичною розстановкою і організацією елементів» (Martin 2011). Спираючись на статтю

«Les dispositifs du cinéma contemporain» (Moulet 2007), Мартін дає йому таке визначення:

A *dispositif* film—to render Moullet's own idiomatic voice, I almost feel as translating it, in this context, as a *contraption*—is both a *conceit* (like the literary conceits of Georges Perec or other members of the Oulipo group, writing an entire novel under the pre-set constraint of not using a particular letter of the alphabet), and a *machine*. Above all, it is a conceptual film (in the vein of conceptual art), a disposition (as the word is sometimes translated) that usually announces its structure or system at the outset, in the opening scene, even in its title, and then must follow through with this structure, step by step all the way to the bitter or blessed end (Martin 2011).

Отже, у «кіно диспозитива» заявлені певні правила гри, певні обмеження. Ці обмеження можуть стосуватись позиції камери (зокрема, її фіксованість), артикуляції точок зору (зокрема, відмова від фігури план/зворотній план), запису звуку (зокрема, прямий звук, відмова від дубляжу). Яке б «табу» не накладалось, яка б «догма» не проголошувалась, важливіша сама їх наявність, вона є визначальною для «кіно диспозитива», яке, згідно з Мартіном, приходить на зміну «кіно мізансцени» - в оригіналі: «from classical mise-en-scene to the modern *dispositif*» (Martin 2011). Якщо для «кіно мізансцени» характерна неперервність синтезу, то для «кіно диспозитива», навпаки, - фрагментація аналізу, воно, як правило, складається з частин, шарів, секцій, у назвах часто використовується нумерація (*Два в одному / Два в одному* Кіри Муратової, 2007, Україна). Важливо підкреслити, що «диспозитив» протиставляється у Мартіна не «апарату», а мізансцені, або навіть є її «мутацією». Щоправда, сама мізансцена теж має потенціал не-ідентичного-з-собою, Мартін вказує на те, що Раймон Беллур крім *mise en scene* говорить про *mise en image*, *mise en plan*, *mise en page*, *mise en phrase*, і навіть *mise en pli* (Martin 2011).



Fig. 1: Винайдений ритуал з ярмом. Кадр з фільму Сергія Параджанова *Тіні забутих предків*, 1965. Кадр люб'язно надано Національним центром Олександра Довженка, Київ. (Invented ritual with yoke. Still from Sergii Paradzhanov, *Shadows of Forgotten Ancestors*, 1965)

Як ми побачили, у розумінні «апарата» і «диспозитива» відсутня однастайність. Множинність інтерпретацій, однак, є не стільки перешкодою для розвитку, скільки збагаченням його можливостей. У даній статті ми не змінили попередніх позицій (Брюховецька 2009а) і продовжуємо дотримуватись того розуміння цих понять, яке було запропоноване Бодрі. На конкретних фільмічних прикладах ми продемонструємо, якими чином ці два поняття працюють. Фільм *Тіні забутих предків* (Сергій Параджанов, 1965, Радянський Союз) містить епізод, в якому через те, що Вальтер Беньямін називав «оптичним несвідомим», підривається владна позиція «апарата». Фільм *Большая жизнь. Вторая серия / Велике життя. Друга серія* (Леонід Луков, 1946, Радянський Союз) містить епізод, в якому «диспозитив» сталінізму знаходить софістикований візуальний аналог у структуруванні поглядів у полі невидимого, яке децентрує образ, вторгаючись у нього в якості спотворюючої сили.

Анти-Bergfilm, або «оптичне несвідоме» в дії

Одна із найсмівливіших гіпотез дисертаційного дослідження Джошуа Фьорста, присвяченого



Fig. 2: Погляд, повернутий апарату. Кадр з фільму Сергія Параджанова *Тіні забутих предків*, 1965. Кадр люб'язно надано Національним центром Олександра Довженка, Київ (Gaze returned to cinematic apparatus. Still from Sergii Paradzhanov, *Shadows of Forgotten Ancestors*, 1965)

українському поетичному кіно, полягає в порівнянні *Тіней забутих предків*, засадничого для цієї школи фільму, із прото-фашистським кіножанром Bergfilm, в якому починала свою кар'єру Ленні Ріфеншталь. (First 2008: 167–77) Щоправда Фьорсту йдеться не про самі *Тіні забутих предків*, а про те, що він називає «виробничою драмою» цього фільму – процес його створення, історію, персонажем якої є режисер і його команда, яка відкрила для цивілізації автентичну Карпатських гір. Таке порівняння, яким би евристичним воно не було, не може не викликати заперечення. І аргументація для цього криється якраз в модусі роботи кінематографічного апарата, операції перетворення реальності на образ, з уписаним в нього «оптичним несвідомим». *Тіні забутих предків* – це мабуть найбільш автентичний фільм знятий в Радянському Союзі після Дзиги Вертова, однак це абсолютно фантазійна річ. У цьому Параджанов близький Пазоліні і може бути найкращою ілюстрацією до його доповіді «Кіно поезії» (Pasolini 1988), що була проголошена того ж року, що й *Тіні забутих предків*, які дебютували 4 вересня 1965 року в Україні. *Тіні забутих предків* є чи не ключовим фільмом другої хвилі кіно-авангарду, виходячи далеко за суто український контекст, навіть якщо він задумувався як типовий радянський ювілейний фільм

– його присвячено сторіччю з дня народження українського письменника-модерніста початку ХХ століття Михайла Коцюбинського, яке святкувалось в 1964 році, і це екранізація його однойменної повісті (1911). Однак фільм не схожий на ці класичні жанри радянського нарративного фільму. Його ефект виявився схожим на культурну атомну бомбу. Цей фільм започаткував школу поетичного кіно не лише в Україні (Лариса Брюховецька 2001). Під впливом *Тіней забутих предків* власна школа поетичного кіно виникла майже в кожній національній республіці Радянського Союзу. Фільм Параджанова поєднує в собі дві лінії – європейських нових хвиль і кіно третього світу, підважуючи цим європоцентризм, як західний, так і радянський. Для радянського кіно періоду відлиги *Тіні забутих предків* позначив найбільш радикальну міру десталінізації візуального. Не випадково один бельгійський критик висловив невдоволення тим, що у *Тінях забутих предків* нема «найменшого натяку на Велику революцію» (Погрібна 1971: 148). Фільм звинувачували в аполітичності, у відриві від сучасності, хоча його політичне несвідоме було на часі. Рух на периферію, на маргінеси цивілізації здійснювався не лише для того, щоб розкрити їхнє багатство, а й для того, щоб викрити варварське несвідоме цивілізованої сучасності.

У рекламному буклеті до *Тіней забутих предків* наголошувалось, що фільм створювався самими гуцулами (First 2008: 128). Місцеві жителі не грали, а жили перед камерою, хоча більшість того, що їх просив зробити режисер, було його власною вигадкою. У знаменитому епізоді весілля головного героя в другій половині фільму гуцули беруть участь в розіграванні вигаданого режисером ритуалу «ярма», яке вдягають на шиї молодят з пов'язаними на очі рушниками, створюючи задушливу атмосферу приреченості (Fig. 1). У своєму тексті «Вічний рух» (Параджанов 1966), в якому він рефлексує стосовно власної «виробничої драми», режисер *Тіней забутих предків* спеціально згадує цей епізод:

У них нет обряда «ярма» – я нарушил точность, но его подсказали мне сами же гуцулы... И гуцулы, которые снимались в моем фильме, исполнили его столь же серьезно и красиво, как и все свои исконные обряды (Параджанов 1966: 63).

Але саме в цьому епізоді один із гуцулів підриває нав'язану режисером гру, обертаючи її на власну користь. Проходячи повз камеру, він підморгує в неї, повертаючи її погляд і таким чином оприявлюючи присутність апарата (Fig. 2). В цей момент він перетворюється із об'єкта погляду на його суб'єкта. За свідченнями, даними автору в усній розмові Романом Балаяном, київським режисером, якого пов'язувала з Параджановим тісна дружба, останній знав про цей погляд в камеру, але надіявся що він залишиться невидимим для глядача – погляд гуцула настільки швидкий, що перебуває нижче порогу нормального сприйняття. В буквальному сенсі цей кинутий в камеру погляд є не лише оптичним, а й політичним несвідомим фільму, моментом опору «матеріалу», який розкриває і робить видимою ідеологічну роботу «апарата».

Саме вписаний апаратом на рівні оптичного несвідомого опір власній «етнографічній» об'єктивації і робить гуцулів справжніми співавторами фільму. І цей опір є остаточною причиною, чому ні *Тіні забутих предків*, ні навіть їхню «виробничу драму» не можна відносити до жанру Bergfilm. Тоді як у Bergfilm проявляється гегемонія білого чоловічого погляду, який метонімічно продовжується в кіноапараті і втілює руйнівну силу цивілізації, у *Тінях забутих предків* влада режисера-апарата підважується іронічним поглядом етнічно іншого, тоді як сам режисер теж не є ортодоксальним представником доміантного ладу. Більше того, у *Тінях забутих предків* пряме звертання в камеру здійснюється не лише на рівні «оптичного несвідомого», а й «оптичного свідомого». У *Тінях забутих предків* багато прямих звертань в камеру, хоча вони не по-мельєсівськи грайливі, а по-гіччоківськи моторошні. *Тіні забу-*



Fig. 3: Децентрована композиція кадру. Кадр з фільму Леоніда Лукова *Велике життя*, 1946. Кадр люб'язно надано Національним центром Олександра Довженка, Київ (Decentered composition of the frame. Still from Leonid Lukov, *A Great Life*, 1946)



Fig. 4: Ієрархічний простір сталінського диспозитиву. Кадр з фільму Леоніда Лукова *Велике життя*, 1946. Кадр люб'язно надано Національним центром Олександра Довженка, Київ (Hierarchical space of Stalinist dispositif. Still from *A Great Life*)

тих предків не стільки архаїчне кіно «атракціонів», скільки їхній авангардний монтаж.

Диспозитив сталінізму, або децентрація образу

Диспозитив сталінізму, який конструюється в нашому другому прикладі, другій серії фільму *Большая жизнь* своїм побічним наслідком має децентрацію образу – саме це оприявлює роботу «диспозитива». Ми пам'ятаємо, що «диспозитив», згідно з Бодрі, позначає позиціонування глядача, точніше артикуляцію невидимого погляду,

агентом якого є камера, з поглядми фільмічного поля, як суб'єктивними, тобто такими, що належать певному персонажеві, так і об'єктивними, тобто такими, які не належать нікому в дієгетичному просторі.

Повоєнна друга серія фільму *Большая жизнь*, на відміну від «зігрітої ласкою Вождя» довоєнної першої, потрапила в його немилість разом із трьома іншими фільмами авторитетних режисерів – *Адмирал Нахимов / Адмірал Нахімов* (Всеволод Пудовкін, 1946-1947, Радянський Союз), *Иван Грозный. Вторая серия / Іван Грозний. Друга серія* (Сергій Ейзенштейн, 1946-1958, Радянський Союз) та *Простые люди / Прості люди* (Григорій Козінцев і Леонід Трауберг, 1945-1956, Радянський Союз). Всі вони були заборонені і покладені на полицю. Фільм *Большая жизнь. Вторая серия* не був опозиційним, як скажімо друга серія *Івана Грозного* Ейзенштейна, який так зобразив криваве варварство оприщини, що в ньому вгадувався сталінський терор. Фільм Лукова просто був недостатньо ортодоксальним, він не надто ретельно лакував дійсність. Це підтверджує Постанова Оргбюро ЦК КПРС(б) від 4 вересня 1946 року, в якій наведено шість причин заборони цього фільму: хибно зображено відновлення Донбасу, не відповідає радянській дійсності з її передовою технікою і високою культурою виробництва; хибно зображено відносини між робітничим колективом і державними організаціями, наче останні не підтримують ініціативи перших; те саме стосується відносин Партії і її працівників із робітничим колективом, припущення, що парторг боїться, що якщо він займе сторону робітників, то це поставить його поза партійною організацією, названо «нелепим»; неправильно зображена війна, яка наче закінчується звільненням Донбасу; пропагується невігластво через демонстрацію висунення на керівні посади відсталих і некультурних людей; і, нарешті, хибно зображаються радянські люди, як відсталі, малокультурні, якщо не цілковито розкладені і розкладаючі, то принаймні заморожені, бездушні, байдужі, тоді як насправді, зазначеться в Постанові, радянські

люди «мають високі моральні та ідейні якості» (Александр Трошин і др. 2012: 396–99).

Як ще свого часу продемонстрував Андре Базен, Сталін підміняв реальність на кіно, вимагаючи від першої слідувати останньому (Bazin 1985). З іншого боку, ортодоксальність фільма *Великого життя* була надмірно софістикованою, настільки, що це небезпечно оголювало механізми конструювання суб'єкта сталінізму. Фінал другої серії є апофеозом софістикованого «диспозитиву» сталінізму, його маніфестації у полі візуального.

Дія фільму відбувається на Донбасі, який відновлюється після війни. Фільм завершується балом в місцевому палаці культури, святкують запуск відновленої шахти. Головний герой фільму стахановець і ветеран війни на ім'я Харитон Балун (Борис Андрєєв) – класичний персонаж сталінського виховного роману, який проходить еволюцію від стихійної народної сили – звідси і відповідне прізвище – до усвідомленого історичного суб'єкта, який здатен взяти на себе відповідальність за прийняття і втілення рішень. У кінці фільму його висувають на посаду директора шахти, що так обурило Сталіна, а завершується все сталінською інтерпеляцією (Брюховецька 2009b). Саме в цьому епізоді конструюється «диспозитив» сталінізму, його специфічна форма суб'єктивації, через серію фігур план/зворотній план, в якій погляд Сталіна «окликає» головного героя. Однак цей процес суб'єктивації має своїм побічним ефектом порушення натуралізованих фільмічних кодів антропоцентризму, за якими людина має бути в композиційному центрі зображення. Коли протагоніст заходить із своєю дружиною до палацу, то композиція кадру зсунута по вертикальній осі вниз, що створює моторошний ефект обрізаних голів, особливо це стосується жіночного тіла (Fig. 3). Така зміщена композиція кадру не є випадковістю, помилкою, недоглядом режисера – децентрація людини є частиною, навіть якщо й її небажаним наслідком, аж надто добре продуманої просторової структури – візуального «диспозитиву» сталінізму, який

передбачає ієрархізований простір, що ділиться на два рівні: нижній, де перебувають люди, і верхній, де розташовується надлюдський погляд Великого Іншого, що еманує з портрету Сталіна (Fig. 4). Від початку епізоду цей погляд давав про себе знати через відсутність, присутність якої стає зрозумілою лише ретроспективно – його майбутня поява заявляла про себе порожніми рамками вікон і дверей, що височіли над світом людей, щоб потім оприявнитись у рамці портрету Самого.

Місце дії (палац) обрано не випадково: по-перше, він є сферою офіційно-урочистого, святково-радісного і публічно-державного, а по-друге суто формально це абсолютно штучний і повністю контрольований простір, що відкриває широкі можливості для специфічної організації погляду глядача-камери-персонажів. Таким чином, моторошна, дискомфортна деталь (обрізані голови) вказує на владний диспозитив, вписаний в цей епізод на візуальному рівні, ця деталь стає «плямою», яка розкриває політичне несвідоме фільму, розміщене на рівні роботи «диспозитиву».

Наведені нами приклади підтверджують продуктивність запропонованого Бодрі розуміння «апарату» і «диспозитиву», як таких, що відсилають до різних модусів: виробництва образу і виробництва суб'єкта. Однак це ще не означає, що поставлене в заголовку питання є хибним. Не виключено, що в дослідженні цього питання можна досягнути такої точки, в якій «і» та «чи» стануть лише двома аспектами одного спільного, яке буде не менш важливим за відмінне.

Bio

Ol'ha Briukhovets'ka

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv
olga.bryukhovetska@gmail.com

Associate Professor of Cultural Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy, co-founder of

the Visual Culture Research Center, Kyiv. Specializes in cinema and visual culture. She studied philosophy at Taras Shevchenko National Kyiv University and cultural studies at National University of Kyiv-Mohyla Academy. Her PhD was on psychoanalytic concept of subject in film theory. She taught courses on mass culture, communication, and film theory. Her current research focuses on Soviet imaginary and visual culture. Ol'ha Briukhovets'ka lives in Kyiv and Berlin.

Bibliography

- Agamben, Giorgio. 2009. "What is an Apparatus?" In *What is an Apparatus? and Other Essays*, translated by David Kishik and Stefan Pedatella, 1–25. Stanford.
- Althusser, Louis. 1971. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)." In *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, translated by Ben Brewster, 127–86. New York; London.
- Anderson, Joseph, and Barbara Anderson. 1980. "Motion Perception in Motion Pictures." In *The Cinematic Apparatus*, edited by Stephen Heath and Teresa de Lauretis, 76–95. New York.
- Baudry, Jean-Louis. 1999. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 5th ed., 345–55. New York; Oxford.
- Baudry, Jean-Louis. 1975. "Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité." *Communications* 23: 56–72.
- Bazin, André. 1985. "The Stalin Myth in Soviet Cinema." In *Movies and Methods*, edited by Bill Nichols, 2:29–39. Berkeley.
- Брюховецька, Ольга. 2009а. "Апарат і диспозитив. Вступ до теорії кіно." *Кіно-Темп* 4: 15–25.

- Брюховецька, Ольга. 2009b. "Інтерпеляція в сталінському кіно." *Кіно-Темп* 6: 17–22.
- Burch, Noël. 1986. "Primitivism and the Avant-Gardes. A Dialectical Approach." In *Narrative, Aparatus, Ideology. A Film Reader*, edited by Philip Rosen, 483–506. New York.
- Соржес, Жоан. 1982. "The Anxiety of the Influencing Machine" (review of *The Cinematic Apparatus* by Teresa de Lauretis and Stephen Heath). *October* 23: 43–59.
- Deleuze, Gilles. 1992. "What Is Dispositif?" In *Michel Foucault, Philosopher*, edited by Timothy J. Armstrong, 159–68. New York.
- First, Joshua. 2008. "Scenes of Belonging. Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine during the Long 1960s." Ph.D. Diss., University of Michigan. http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/61707/1/jfirst_1.pdf.
- Foucault, Michel. 1976. *La Volonté de Savoir*. Paris.
- Foucault, Michel. 1980. "The Confessions of the Flesh." In *Power/Knowledge. Selected Interviews and Writings, 1972-1977*, 194–228. New York.
- Gunning, Tom. 1986. "The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *Wild Angle* 8 (3): 63–70.
- Gunning, Tom. 1999. "An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator." In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 5th ed., 818–32. New York; Oxford.
- Heath, Stephen, and Teresa de Lauretis, eds. 1980. *The Cinematic Apparatus*. New York.
- Kessler, Frank. 2007. "The Cinema of Attractions as *Dispositif*." In *The Cinema of Attractions Reloaded*, edited by Wanda Strauven, 57–69. Amsterdam.
- Lyotard, Jean-François. 1993. *Libidinal Economy*. Translated by Iain Hamilton Grant. London.
- Martin, Adrian. 2011. "Turn the Page. From *Mise en scène* to *Dispositif*." *Screening the Past* 7. www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/.
- Moulet, Luc. 2007. "Les dispositifs du cinéma contemporain." *Esprit* 337: 121–30.
- Параджанов, Сергей. 1966. "Вечное движение." *Искусство кино* 1: 60–66.
- Pasolini, Pier Paolo. 1988. "The Cinema of Poetry." In *Heretical Empiricism*, 167–86. Bloomington.

Filmography

- Брюховецька, Лариса. 2001. *Поетичне кіно. Заборонена школа*. АртЕк/Кіно-Театр.
- Вертов, Дзига. 1929. *Человек с киноаппаратом / Людина з кіноапаратом*. ВУФКУ.
- Ейзенштейн, Сергій. 1946-1958. *Иван Грозный. Вторая серия / Иван Грозный. Друга серія*. Мосфільм.
- Козінцев, Григорій, і Леонід Трауберг. 1945-1956. *Простые люди / Прості люди*. Ленфільм.
- Луков, Леонід. 1946. *Большая жизнь. Вторая серия / Велике життя. Друга серія*. Студія Горького.
- Муратова, Кіра. 2007. *Два в одном / Два в одному*. Сота Сінема Групп.
- Параджанов, Сергій. 1965. *Тіні забутих предків*. Студія Довженко.
- Погрібна, Лариса. 1971. *Твори М. Коцюбинського на екрані*. Київ.
- Пудовкін, Всеволод. 1946-1947. *Адмирал Нахимов / Адмірал Нахимов*. Мосфільм.
- Трошин, Александр и др. 2012. *История отечественного кино. Хрестоматия*. Москва.

Suggested Citation

Брюховецька, Ольга 2015. «'Апарат' чи 'диспозитив'? Нотатки про виробництво образу і виробництво суб'єкта в кіно.» *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 1: 23-32.

Briukhovets'ka, Ol'ha 2015. "'Aparat' chy 'dyspozytyv'? Notatky pro vyrobnyctvo obrazu i vyrobnyctvo sub''jekta v kino." *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 1: 23-32. DOI: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2015.0001.1>

URL: <http://www.apparatusjournal.net/>

Copyright: The text of this article has been published under <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> This license does not apply to the media referenced in the article, which are subject to the individual rights owner's terms.