

Пролетариат врасплох: «Симфония Донбасса» Дзиги Вертова

Резолюция ЦК ВКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» (от 18 июня 1925 года), в основу которой были положены принципы партийности и народности литературы и искусства, наметила ход дальнейших событий в области искусства, в том числе кино¹. Газета «Кино» открыла с 13 сентября 1927 года специальный отдел «Готовьтесь к партсовещанию!», которое состоялось 15–21 марта 1928 года. Итоги первого партийного совещания по кинематографии заключались в том, что «в основе содержания советского фильма должна лежать идеология пролетариата» — иными словами, в период первой пятилетки (1928–1932) кино должно являться «могущественным средством коммунистического просвещения и агитации, воспитания классового сознания рабочих, политического перевоспитания всех непролетарских слоев населения и крестьянства в первую очередь»².

¹ Напомним, что по инициативе ЦК ВКП (б) было создано в том же 1925 году Общество друзей советского кино (ОДСК).

² Из материалов Первого Всесоюзного партийного киносовещания при ЦК ВКП (б) // КПСС о культуре, просвещении и науке. М., 1963. С. 160–162.

Если советская кинематография начиналась в 1918 году с кинохроник, запечатлевающих «киноглазом» «жизнь врасплох» (по словам Вертова), факт жизни, под явным воздействием формалистских теорий³, то уже десятилетие спустя начинается ожесточенная борьба против теории и практики формализма в кино, а тем самым против кинодокументалистики. Так, 25 июня 1929 года было проведено совещание коммунистов Совкино по вопросу о формальных направлениях в кинематографе, которое поставило под вопрос существование неигровых, документальных фильмов, в общем-то непонятных пролетариату⁴. За этим последовала статья И. Соколова «Корни формализма (Содержание и форма кино с точки зрения формализма и диалектики)», в которой утверждалось, что «формализм — самая главная опасность в советском кино», ибо он представляет собой «метафизический отрыв формы от содержания»; главными формалистами

³ О. Булгакова справедливо сравнивает «киноглаз» Вертова с теорией остранения Шкловского (*Булгакова О. ЛЕФ и кино // Экранные искусства и литература. Немое кино. М., 1991. С. 195*). Отметим, что Шкловский бессюжетное кино характеризует как «стихотворное кино», так как в поэтическом кино преобладают «технически формальные моменты» над «смысловыми», примером чему служит «Шестая часть мира» Дзиги Вертова, которая построена «по стихотворному, формально разрешающему принципу» (*Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 92, 91*). Сама же идея Вертова создавать кинохроники, бессюжетное кино, с помощью задуманной им Фабрики фактов (в одноименном тексте 1926 года), объединения «всех видов „киноглазовской“ работы» в борьбе «за подлинную кинофикацию рабоче-крестьянского СССР», говорит о его установке на формалистские теории о факте в литературе и в кино (*Вертов Д. Фабрика фактов // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С. 88, 89*).

⁴ Отмечалось, что работающие в кино коммунисты «должны помочь выработке того художественного стиля, того формального направления, которое в максимальной мере соответствует мировоззрению пролетариата, и должны помочь тем режиссерам, которые будут приближаться к такому стилю, к такому направлению, которое в максимальной мере можно будет назвать пролетарским направлением» (РГАЛИ, ф. 2496, ед. хр. 22, л. 29; цит. по: *Рубайло А. Партийное руководство развитием киноискусства (1928–1937 гг.). М., 1976. С. 43*).

советского кино Соколов назвал Л. Кулешова и Д. Вертова, считавших, что «монтаж (соединение кадров) есть форма кино»⁵. Несколько месяцев спустя, в августе 1930 года, в той же газете «Кино» начинается дискуссия о кинодокументализме, а на самом деле — кампания против Д. Вертова, Э. Шуб, В. Ерофеева⁶.

В таких обстоятельствах Вертов, в «Ответах на вопросы» газеты «Кинофронт» в 1930 году, утверждает, что киноки по-прежнему (в согласии с написанным в 1922 году манифестом «Киноки. Переворот») считают «подлинным, стопроцентным кино такое кино, которое строится на организации зафиксированного киноаппаратом документального материала»⁷, а метод документального фильма считают «основным методом пролетарской кинематографии». Вертов при этом подчеркивает «фиксацию документов нашего социалистического наступления, нашей пятилетки» как основную задачу советского кино⁸. Отстаивая право на существование факта в кинематографе, Вертов в своих ответах, по сути, становится на позиции лефовцев касательно литературного (и не только литературного) факта⁹. Будучи первым, кто в кино

⁵ Соколов И. Корни формализма (Содержание и форма кино с точки зрения формализма и диалектики) // Кино. 1930. № 17. 25 марта.

⁶ Кино. 1930. № 44. 5 августа.

⁷ В отличие от игрового кино: «Кино же, основанное на организации зафиксированного киноаппаратом материала актерской игры, мы условились считать явлением второго, театрального порядка» (Вертов Д. Ответы на вопросы // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 122).

⁸ Там же. С. 122, 123. В защиту кинохроники Вертову придется выступить и в 1939 году, в дни празднования 20-летия советского кино. Возмущаясь по поводу замалчивания кинематографистами эпохи гражданской войны, когда снимали хронику, Вертов напоминает о том, что с 1918 «учились кинописи», что «как игровая, так хроникальная фильма имеют право на существование», и подытоживает свое выступление словами: «Между тем все мы прекрасно знаем, что история советской кинематографии начинается с опытов в области хроникальной фильма» (Вертов Д. В защиту хроники // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 152, 153).

⁹ О. Брик, например, писал о фиксировании предмета «не только в статическом состоянии, но и в движении», правда, имея в виду

ставит вопрос о документальности искусства, он в 20-е годы провозглашает монопольность кинохроники в изображении революционного быта и почти единственный не отступает от своих утверждений¹⁰. По справедливому замечанию Селезневой, «спорами о сущности и роли хроники проникнут и объясняется весь период противопоставления неигровой — игровой»¹¹.

Давление на представителей кинодокументализма усиливается и в статье «На большевистские рельсы», помещенной в «Правде» от 14 декабря 1931 года. Там мы читаем: «Кинохалтура еще не ликвидирована. Затрачиваются часто огромные средства на десятки и сотни картин, идеологически чуждых социалистическому строительству»; с другой же стороны, «Пролетарское кино» (№ 5, 1932) прямо призывало к окончательному разгрому кинодокументалистики, олицетворяющей формалистский подход к киноискусству¹².

фотографию (*Брик О.* От картины к фото // Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С. 29–30).

¹⁰ На это свойство Вертова обращает внимание и Ганс Рихтер, признавая за ним «право первородства», заключавшееся в том, что он «дал толчок новому русскому киноискусству и кинотехнике в Советском Союзе, а именно — искусству монтажа, тому методу, который, развиваясь дальше и достигнув совершенства, неминуемо привел к „Броненосцу Потемкину“»; оценка «Человека с киноаппаратом» передавалась следующими словами: «Он представлял собой серию хроникальных кадров, выражавших кредо Вертова, а именно: документальную ценность имеют только кадры, снятые во время соответствующего события и оставшиеся неретушированными. Любой мало-мальски игровой кадр он отвергал. Говорить должны были только факты» (*Рихтер Г.* Человек с киноаппаратом // Киноведческие записки. 2002. № 58. С. 199).

¹¹ *Селезнева Т.* Киномысль 1920-х годов. Л., 1972. С. 30.

¹² Однако, помимо организованной травли авангардистов-кинодокументалистов, причину дискуссиям о неигровом фильме следует искать и в другом. По-видимому, прав исследователь Плаггенборг, утверждавший, что «восторженность кинохроникеров никак не вязалась с равнодушием зрителей», что «народ не хотел смотреть это» и что «даже передовой отряд общественного движения, рабочий класс, был не в восторге от них» (*Плаггенборг Ш.* Революция и культура. Культурные ориентиры в период между октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000. С. 226),

На фоне всеобщей борьбы с формализмом Вертов создал своего «Человека с киноаппаратом» (1926–1929, выпущен на экраны в апреле 1929 года), а потом и «Симфонию Донбасса» (1930, 1931)¹³. Это неигровое кино, в котором воплощался его творческий метод — «коммунистическая расшифровка мира»¹⁴, представало перед нами как набор равно-

несмотря на то, что эти произведения искусства были адресованы именно рабочему классу (вспомним в данном контексте о посвящении Эйзенштейном «Октября» 1927 года «ленинградским рабочим»).

¹³ Первый кинопоказ первого варианта (под названием «Энтузиазм») состоялся в ноябре 1930 года, второй же, перемонтированный Вертовым, был выпущен в апреле 1931 года под названием «Симфония Донбасса (Энтузиазм)».

¹⁴ Согласно В. Листову, это подразумевало, что «действительность по природе своей зашифрована, а ключ к ее разгадке есть неигровое кино, вооруженное передовой социальной теорией» (*Листов В. Россия. Революция. Кинематограф. М., 1995. С. 167*). Однако «коммунистическая расшифровка мира» понимается Делезом и Аронсоном по-другому. По мнению Делеза, она напрямую связана с диалектикой как вертовским методом в кино; он высказывает мысль, что оригинальность Вертова состоит в «радикальном утверждении диалектики самой материи», где диалектика «принадлежит материи» и может объединить «только нечеловеческую перцепцию со сверхчеловеком будущего, а материальную общность с формальным коммунизмом» (*Делез Ж. Кино. М., 2004. С. 85, 139*). Аронсон же считает, что «все кинофакты для Вертова равноправны, ни у какой киновещи нет привилегии», что речь идет о движении «кинофактов, каждый из которых, будучи зафиксированным, еще не стал видимым», ибо нуждается в изменении восприятия субъекта, являющегося субъектом коммунистического общества; иными словами, «киновосприятие оказывается имманентно тому типу общности, которая находится в постоянной динамике становления коммунистической общности, где от речи остается не слово и не молчание (сохраняющее этику целостности, воспроизводящее мир индивидуализированных форм), а коммуникация (связь с другим из ситуации недостаточности „я“)». По его мнению, Вертова «интересует коммунизм как особая ситуация», где реализуется «равноправие, со-существование, совместность различных правд, где не надо доказывать что-либо логически, но достаточно лишь показать» (*Аронсон О. Коммунизм врасплох // Аронсон О. Метакино. М., 2003. С. 86, 87*).

правных, неиерархизованных и взаимозаменяемых кинофактов, лишенных личного начала, которые организуются в одно ритмически сплоченное целое благодаря киноглазу и, соответственно, радиоглазу. «Коммунистическая расшифровка мира» отрицает искусство, отрицает как актерскую, так и типажную кинематографию¹⁵, признает своей только подлинную жизнь, которую запечатлевает кинохроника.

Если в «Человеке с киноаппаратом» Дзига Вертов метакинематографически вводит образ кинооператора Михаила Кауфмана, своеобразное воплощение киноглаза, организующего жизнь врасплах¹⁶, то год спустя в первой советской звуковой картине, в «Симфонии Донбасса», также метакинематографически фигурирует образ монтажера и ответственной за звукозапись Елизаветы Свиловой, являющейся олицетворением вертовского радиоуха¹⁷. И в том, и в другом фильме киноаппарат и наушники (для радиотелеграфа) воспринимаются как составные части тружеников-киноков

¹⁵ Ср. высказывание Вертова в тексте «В защиту хроники», в котором он выступает против «промежуточной, типажной кинематографии», т. е. против «игровой» фильмы в хроникальных штанах» (*Вертов Д.* В защиту хроники. С. 153).

¹⁶ По мнению М. Ямпольского, превращение оператора в персонажа в «Человеке с киноаппаратом» «выполняло очевидную функцию отчуждения материала», персонаж-оператор «придавал материалу характер „чужого видения“» (*Ямпольский М.* Чужая реальность // Ямпольский М. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 222). Хотелось бы добавить, что появление кинооператора, рассматривавшего остранным киноглазом по-новому представший перед ним материал, было теоретически обосновано в манифесте «Киноки. Переворот»: «Мой (т. е. киноглаза. — *К. И.*) путь — к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир»; «В путаницу жизни решительно входят: 1) киноглаз, оспаривающий зрительное представление о мире у человеческого глаза и предлагающий свое «вижу», и 2) кинок-монтажер, организующий впервые так увиденные минуты жизнестроения» (*Вертов Д.* Киноки. Переворот. С. 55, 58).

¹⁷ Напомним лишний раз о вертовском понимании киноглаза и радиоуха: «Радиоухо — монтажное „слышу“! Киноглаз — монтажное „вижу“!» (*Вертов Д.* Киноки. Переворот // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 55).

в диалектическом взаимодействии человека и машины (человеческого труда и труда машины). Тут нельзя не согласиться с утверждением Н. Григорьевой: «основная идея фильма («Человек с киноаппаратом». — *К. И.*) состоит в том, что киноаппарат — такой же рабочий, как и все, изображенные на экране»¹⁸. Человек и машина (киноглаз, радиоухо) совместно участвуют в «организации необходимых движений вещей в пространстве», в согласии со «свойствами материала и внутренним ритмом каждой вещи», обращаясь своими стараниями к человеку будущего, к «совершенному электрическому человеку»¹⁹.

Так писал Вертов в 1922 году. Свое стремление к объединению научных изобретений и кино Вертов подтвердил восемь лет спустя кинокартиной «Симфония Донбасса», впервые в мире записав в ней документальные звуки и тем самым сняв волновавший многих вопрос о «возможностях и невозможностях документальной и наружной звукосъемки». Вывод у Вертова был один: «Мы слишком опередили в своих планах и замыслах наши технические и организационные возможности»²⁰.

С другой стороны, Вертов, исходя, по-видимому, из положений диалектического материализма о единстве науки и практической деятельности (теории и практики, теории пролетарского социализма и практики революционного рабочего движения) в целях переустройства общества в духе

¹⁸ Григорьева Н. *Anima laborans*. Писатель и труд в России 1920–30-х годов. СПб., 2005. С. 130.

¹⁹ Вертов Д. Мы // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 47. В программной статье Вертова человек исключается как объект киносъемки за его неумение руководить своими движениями: «Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей» (Там же. С. 47).

²⁰ Вертов Д. Обсуждаем первую звуковую фильму «Украинфильм» — «Симфония Донбасса» // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 128. Переключку эйнштейновского видения будущей роли кино как источника информации и обучения научным достижениям с вертовским пониманием неигрового кино затронула в своей работе А. Майклсон (*Майклсон А.* Доктор Крейз и мистер Клер // Киноведческие записки. 1990. № 8. С. 13).