

*Корнелия Ичин*  
(Белград, Сербия)

## ФОРМАЛИЗМ В КИНО: ОПЫТ ДЗИГИ ВЕРТОВА (КИНОПРАВДА)

---

---

На широких документальных данных показываются теоретические и методические принципы формирования неигрового кино в послереволюционной России, принципы организации кинотекста, соотношение его визуального ряда и дополняющих надписей. Показана роль в этом процессе Дзиги Вертова. Обосновано положение о том, что Вертов во многом предугадал формирование и организацию современных новостных программ.

**Ключевые слова:** семиотика, кино, Вертов, документалистика, монтаж, киноязык, хроникальное кино.



В статье «Поэзия и проза в кинематографии», опубликованной в сборнике «Поэтика кино» 1927 года Виктор Шкловский, ссылаясь на впечатления кинематографистов о том, что фильм ближе к стихам, чем к прозе, писал о «геометричности» формальных приемов (ритм, повторы, параллелизмы, композиция), объединяющих поэзию и кино. Пример поэтического кино для Шкловского — «Шестая часть мира» Дзиги Вертова, прозаического — «Парижанка» Чаплина. В поэтическом кино Шкловский наблюдает преобладание «технически формальных моментов» над «смысловыми», причем «формальные моменты заменяют смысловые»; в заключение он добавляет: «Бессюжетное кино есть стихотворное кино» [40, с. 92].



Ко времени написания статьи Шкловского Дзига Вертов уже рекомендовал себя как поэт неигрового кино, изобретший новые кинематографические приемы для запечатления «жизни врасплох», то есть факта жизни в новой реальности. Романтический радикализм, с которым в 1920-е годы Вертов отстаивал ведущую роль кинохроники (с ее отказом от слова, сюжета, игры) в становлении советской кинематографии, провозглашая монополию кинохроники в изображении революционного быта<sup>1</sup>, свидетельствовал о нем как о неизменном борце за киноязык и киноправду<sup>2</sup>.

В поисках чистого киноязыка Дзига Вертов выступал за изгнание всего некинематографического (литературы, театра, живописи) из кино, то есть против любого посредничества между киноаппаратом и жизнью. Он пытался создать абсолютное кино, опираясь на теорию факта, с одной стороны, и на конструктивистскую теорию вещи — с другой. Поэтому не случайно один манифест *киноков* — «Мы» — был напечатан в конструктивистском журнале «Кино-фот» [4, с. 11–12], вышедшем под редакцией Алексея Гана, а другой — в статье Вертова «Киноки. Переворот», напечатанной в «Лефе» [5, с. 142–145]. Правда, после публикации манифеста в «Лефе» отношение недавних соратников к Вертову меняется, и они все его новые ленты фактически встречают нападками<sup>3</sup>. Причиной были предпосылки из манифеста

---

<sup>1</sup> 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, выразивших 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» [30, с. 199].

<sup>2</sup> Уже в середине 1918 года он начинает монтировать кинохронику для *Кинонедели* из материалов, снятых кинооператорами «на фронтах гражданской войны и в тылу Советской республики» [24, с. 43].

<sup>3</sup> В. Шкловский, например, пишет в 1927 году о недостатках *киноков*, о слабом сюжете и фальшивой надписи в фильмах «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» [41, с. 70–73]. В этом же году в журнале «Кино-фронт» И. Соколов пишет рецензию на фильм «Шестая часть мира», в которой называет его «не искусством и не фактами», «эклектикой», «деформацией фактов»; автор упрекает Вертова в том, что он отступил от метода киноглаза, что «приемы монтажа взяты из художественной кинематографии», что «съемка была случайная, без точного плана и монтажного расчета» [33, с. 9, 10].

1923 года, провозглашающего главным «киноощущение мира», то есть «использование киноаппарата как киноглаза», который «живет и движется во времени и пространстве, воспринимает и фиксирует впечатления совсем не как человеческий, а по-другому» [5, с. 53]. Так создается «киноческая» хроника — «стремительный обзор расшифровываемых киноаппаратом зрительных событий, кусков действительной энергии», отличная и от газетной хроники «Пате» и «Гомон», и от политической хроники «Киноправды» [5, с. 58]. Восприятие Вертовым в 1922 году кино как «динамической геометрии», в которой должны быть запечатлены «пробеги точек, линий, плоскостей, объемов» [4, с. 12], как идеальное киновыражение, по-видимому, обязано мироощущению Малевича, который в поисках абсолютной живописи выводил ее за пределы предметного мира (в виде плоскостей и объемных архитектоников) в область энергии и возбуждения<sup>4</sup>. По сути, отрицанием всего литературного, театрального, изобразительного в кино (сценария, жанра, актера) Вертов отменял и саму терминологию Шкловского о сюжетном и бессюжетном кино, которая перекочевала из литературы в кино.

Он утверждает «подлинным, стопроцентным кино такое кино, которое строится на организации зафиксированного киноаппаратом документального материала»; метод документального фильма является «основным методом пролетарской кинематографии» [10, с. 122, 123]<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Не случайно Малевич в 1929 году напишет текст для журнала «Кино и культура», в котором рассуждает о фильмах «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом». Малевич отмечает, что в «Одиннадцатом» заметил «прибавочные» элементы, которые «свидетельствуют о том, что где-то в глубине творческого центра Дзиги Вертова появились новые восприятия, которые требуют нового оформления», что в фильме имеется «значительный процент "абстрактных" моментов», что то, чего достиг Вертов, «делает его первым открывателем новых возможностей в кинетическом искусстве». О «Человеке с киноаппаратом» Малевич пишет в ключе сдвига (улиц, трамваев, вещей), он отмечает великолепную работу монтажера, который «понял идею или задачу нового монтажа, выражающего сдвиг, которого раньше не было», а также тенденцию режиссера «обеспредметить городской центр, не связывая ни один элемент в одну протекающую мысль», так как речь идет о «сплошных смещениях и неожиданностях». Свой текст Малевич заканчивает пророческими словами: «Установив кинообъектив в сторону еще неизведанной динамики металлической жизни и индустриально-социалистической, мы сможем увидеть новый мир, доселе не разработанный» [27, с. 23, 24, 26].

<sup>5</sup> В защиту кинохроники Вертову придется выступить и в 1939 году, в дни празднования 20-летия советского кино. Возмущаясь по поводу умалчивания кинематографистами эпохи Гражданской войны, когда снимали хронику,



Таким образом, Дзига Вертов оказался в центре споров 1920-х годов вокруг «сущности и роли хроники» и «противопоставления неигровой — игровой» [32, с. 30]. Журналы 1920-х годов изобиловали спорами об игровом и неигровом кино. Так, например, искусствовед, теоретик ЛЕФа Борис Арватов соглашался с Вертовым, что «только чистый показ способен подать вещь как таковую», так как «фабульный аттракцион сдвигает внимание с вещи на происшествие» [1, с. 4]. Конструктивист Алексей Ган утверждал, что «для идейных и сознательных работников вне-игровой кинематографии кинохроника является костяком, вернее фундаментом кино-производства, на котором строят они все другие формы и виды культурной фильмы» [17, с. 5]. И. Урасов с упреком констатировал, что картины Вертова, «исключительные по мастерству», «по методам», «по подходу», «по результатам» не доходили до зрителей, поскольку в их основе «лежат факты и только факты», что и «пугало прокат» [37, с. 3]<sup>6</sup>. Однако главное совещание по поводу игрового и неигрового кино состоялось в конце 1927 года в ЛЕФе («ЛЕФ и кино»), о чем более подробно писали О. Булгакова и М. Ямпольский [3, с. 177—202; 46, с. 210—224], на котором выступил и Сергей Третьяков, занявший примирительную позицию. Он заявил:

Я никогда не считал, что ЛЕФ должен быть обязательно занят только хроникальными фильмами. Я считаю это несколько однобоким. Для меня всегда было совершенно оправдано то, что на обложке ЛЕФа находятся две фамилии — Эйзенштейна и Вертова. Эти люди, работающие с одной и той же установкой, но двумя разными методами. Эйзенштейн — перевес агитационного момента при служебном положении демонстрируемого материал. Вертов — перевес момента информационного, где важнее сам материал. Вряд ли работа Вертова есть чистая хроника. Чистая хроника — монтаж фактов только в плане их злободневности и социальной весомости. А когда факт берется как кирпич для постройки иного типа —

---

Вертов напоминает о том, что с 1918 года «учились кинописи», что «как игровая, так хроникальная фильма имеют право на существование», подытоживая свое выступление словами: «Между тем все мы прекрасно знаем, что история советской кинематографии начинается с опытов в области хроникальной фильмы» [9, с. 152, 153].

<sup>6</sup> В заключение автор добавляет, что, «если бы на Западе увидели "Шестую часть мира", имя Вертова и *киноков* стало бы громче имен прославленных мировых режиссеров, и о картине писались бы книги» [37, с. 3]. Три года спустя В. Гейман утверждал, что авангардное игровое кино (Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко) монтажную обработку материала проводило «по тому же принципу, что и у Вертова» [18, с. 9].



чистый хроникализм исчезает. Все дело в монтаже. Является ли фильм игровой или неигровой — это, по-моему, вопрос о большей или меньшей дефальсификации материала, из которого строится фильм [33, с. 188].

Именно дефальсификация материала была тем, на чем настаивал Вертов. Киноаппарат, то есть «механический глаз», «нащупывает в хаосе зрительных событий путь для собственного движения», он вторгается в жизнь, которую делает видимой; проявителями этой видимой жизни становятся киноки-монтажеры, организующие «впервые так увиденные минуты жизнестроения» [5, с. 56, 58]. Совместное действие «раскрепощенного и совершенствуемого аппарата» и «стратегического мозга человека» должно было явить свежее, интересное «представление даже о самых обыденных вещах» [5, с. 56]. С дефальсификацией материала (то есть вещи, из которой сделан фильм) и связана идея кинохроники. Метаязык использует Вертов, чтобы обратить внимание зрителя как раз на материал, пленку, когда делает надпись: «4 метра памяти кино-аппарата, попавшего под колеса поезда с мануфактурой»<sup>7</sup>. В конце «Киноправды» №19 1922 года Вертов специально раскрывает процесс подбора негатива для хроники, чтобы убедить зрителя в подлинности материала, вовлечь его в процесс создания кинохроники. Поэтому ключевые вертовские понятия, такие как «жизнь врасплох», «движение», «ритм», «машина», «правда», «коммунизм», должны ввести зрителя в конкретное бытие с подлинными сооружениями и орудиями производства<sup>8</sup>. В журнале «Зрелища» Алексей Ган выделяет 19-ю «Киноправду» как шаг вперед в построении «внехудожественной кинематографии», поскольку Вертову удалось «формально овладеть содержанием советского быта» [16, с. 9]. Как справедливо заметил Олег Аронсон, «этика, мировоззрение, теория и киноэксперимент неразрывно связаны друг с другом в его творчестве», ибо он полностью «отрицает искусство за неправду» [2, с. 87]. Своими кар-

<sup>7</sup> Указывая на новый этап в развитии кинохроник, Алексей Ган выделяет 18-ю «Киноправду», которая демонстрировала приемы, о которых писали *киноки*: метраж 299 метров, который должен пройти перед зрителями за 14 минут и 50 секунд; четкий и безукоризненный монтаж; ровная раскадровка; введение киноаппарата в кино вещь; для Гана важно подчеркнуть и то, что в «Известиях» отметили конструктивистский метод Вертова в фиксации быта [15, с. 12].

<sup>8</sup> В тексте о 19-й «Киноправде» А. Ган писал: «Место действия — для нас важно, как место географической, экономической и социально-политической территории. Людская среда и ее быт — нам нужны, как главная живая человеческая масса, исторически действующая в данном дне. И мы фиксируем людей живущих и действующих, а не играющих людей в жизнь» [16, с. 9].



тинами Дзига Вертов заставлял зрителя заново открывать факты действительности, воспринимаемые ранее по автоматизму, и активно погружаться в жизненные процессы нового быта.

Киноглаз, находящийся в «непрерывном движении», представляется Вертову единственным способным показать советскую действительность: он приближается и удаляется от предметов, подлезает под них, влезает на них, двигается «рядом с мордой бегущей лошади», врывается «на полном ходу в толпу», бежит «перед бегущими солдатами», поднимается «вместе с аэропланами», падает и взлетает «вместе с падающими и взлетающими телами» [5, с. 55]. Киноглаз должен был проникать в хаос событий и запечатлевать факты. Движущийся киноглаз в поисках «чистого факта» фиксирует преимущественно вещь, и этим он близок теории остранения Шкловского, как это уже отметила Оксана Булгакова [3, с. 195]. Исходный замысел Вертова совпадал с утверждениями Шкловского, что необходимо создание языка, рассчитанного «на видение, а не на узнавание», и что «создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» (из «Воскрешения слова») [42, с. 41, 40]. Речь шла о выводе вещи из автоматизма восприятия, об остранении<sup>9</sup>. Вертов, выведивший в 19-й «Киноправде» кинематографическую пленку на первый план, по сути, выводил ее из области быта в область кинофакта, из бытового материала делал ее центром динамической конструкции произведения, чем приближался формалистским рассуждениям о «литературном факте»<sup>10</sup>.

Ориентация на факт привела к тому, что и Алексей Ган в «Кинофоте» приветствовал Вертова как союзника, усмотрев в факте, создан-

---

<sup>9</sup> В поэзии этот прием Шкловский называет речью «заторможенной, кривой», а саму поэтическую речь — «речью-построением» [43, с. 72].

<sup>10</sup> В том же 1924 году Ю. Тынянов пишет статью «Литературный факт», в которой рассматривает динамические, эволюционные процессы в литературе, смену центра и периферии, нового и старого, что по-своему, «по-киночески» прочитывалось Вертовым. Приведем несколько цитат из Тынянова: «вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом, конструктивном значении»; «Тогда как "конструктивный фактор" и "материал" — понятия постоянные для определенных конструкций, конструктивный принцип — понятие, все время меняющееся, сложное, эволюционирующее»; «Взаимодействие конструктивного фактора и материала должно все время разнообразиться, колебаться, видоизменяться, чтобы быть динамичным»; «Собственно говоря, каждое уродство, каждая «ошибка», каждая неправильность нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип» [35, с. 12, 16, 18].



ном совместными усилиями киноаппарата и монтажа прежде всего вещь, которая была в основе конструктивизма. Данная концепция поддерживалась и установкой Вертова на динамику и разного рода машины, будь то летательные аппараты или машины в производственном процессе; об ориентации на конструктивизм говорит и подъем киноаппарата на Эйфелеву башню по случаю смерти строителя башни в «Киноправде» №18 [47, с. 68–85]. Для Гана главное достижение советской кинематографии, бесспорно, — кинохроника, ибо «она и только она одна, сколько ей ни мешали "люди" — честно и верно зафиксировала ряд величайших моментов пролетарского октября, гражданской войны и титанических усилий трудового фронта» [14, с. 2].

В 1922–1923 гг. Вертов вместе с *киноками* снял 20 выпусков кинохроники для «Киноправды», которая осуществляла программу, основанную на методе «жизни врасплох», защищающем от фальсификации жизни. Предполагалась точная передача реального материала, фотографически достоверный факт жизни; кинохроника «врасплох», без инсценировок воспроизводила ход событий в тот момент, когда участники не догадывались, что на них направлен объектив кинокамеры. Во избежание вялой художественной выдумки Вертов вводил в кинохронику крупные планы, неожиданные ракурсы, монтаж коротких кусков, ритмическое построение сцен. Его интересовали выразительность деталей, темп движения и смены кадра, чистая динамика. Он понимал, что монтаж дает большие конструктивные возможности и начал экспериментировать с созданием условного времени и пространства; он расчленяет и склеивает абсолютно разные кадры, снимает с автомашин или самолетов, пользуется скрытой камерой, фототрюком, занимается замедленной и ускоренной съемкой, проводит эксперименты с обратной съемкой, с накладыванием экспозиций друг на друга, с мультипликацией. Таким образом «Киноправда» в формальном отношении делает шаг вперед. На самом же деле Вертов пытается заговорить на чистом киноязыке, который удастся реализовать лишь в 1929 году в «Человеке с киноаппаратом».

В интервью 1925 года Вертов открывает берлинскому журналу «Экран», что «на основании донесений киноков-наблюдателей» он разрабатывает план «наступления киноаппаратов в непрерывно меняющейся жизненной обстановке», сравнивая при этом работу киноаппаратов с детективами, «которые не знают, что их ждет впереди, но у которых есть определенное задание: из гущи жизненной путаницы выделить и выявить такой-то вопрос, такое-то дело» [12, с. 127]. Эта случайность материала, с которой сталкивался киноаппарат и с которой работал Вертов, свидетельствовала об отказе от фотографической



репродуктивности действительности за счет свободы съемки и монтажа, который строит вещь на интервале (междукадровом движении, соотношении кадров друг с другом)<sup>11</sup>. Введение в «теорию киноглаза» понятия «интервал», неразрывно связанного с основной единицей, кадром, для Вертова означало заставить критиков говорить о кино на языке, отличном от литературоведческого языка.

Свои «Киноправды» Вертов создает из материалов, посылаемых в Москву первым агитпоездом. Снимки из разных частей Советского Союза, сделанные *киноками*, он перерабатывает в агитационную кинохронику, то есть пытается по принципу чистого монтажа объединить разные кинозаписи в одно агитационное целое. Так, например, в 1-м выпуске «Киноправды» кочующий киноаппарат вводит нас в жизнь станции «Мелекес», где мы видим умирающих с голоду детей, потом вместе с аэропланом поднимает на высоту 750 метров над Москвой; наконец-то камера перемещает нас в зал суда, в котором идет процесс над эсерами. В 4-м выпуске киноаппарат из зала суда перекочевывает в аэромобиль и на баржу с хлебом для голодающих губерний, потом уводит зрителя на Кавказ, в курорт Сочи, знакомит со старинной крепостью в Лазаревке, оттуда — в город Туапсе, вовлекая всех зрителей в игру в нарды. Монтаж в «Киноправде» показывает, как съемки жизни превращаются в «организацию самой жизни». О принципах работы *киноков* говорил для «Кино-фота» О. Опэн, отметивший, что *киноки* — «группа людей, разъединенных территориально и работающих различно под одними и теми же лозунгами», которые он перечислил по пунктам: 1) наблюдение, 2) эксперимент, 3) измерение, 4) киногоипотеза, кинотеория и 5) установление кинозакона» [36, с. 4]. Метод *киноков* подразумевал исследовательскую работу, которая была рассчитана на расширение зрения, уничтожение разницы между понятиями «видеть» и «смотреть» с целью фиксировать неуловимые жизненные явления и материализовать пульсирующий ритм жизни. Хороший пример для этого представляет 5-й выпуск «Киноправды», в котором Вертов, изменяя принципу построения предыдущих кинохроник, вырабатывает равновесие между статическими и динамическими элементами, овладевает образом и ритмом в рамках каждой отдельной темы и находит ритмическое объединение разнородных тем. Некто, читающий газету «Киноправда», знакомит зрителя с ее содержанием: с

---

<sup>11</sup> Междукадровый сдвиг «составляется из сумм разных соотношений, из которых главные: 1) соотношение планов (круп., мелк. и т. п.); 2) соотношение ракурсов; 3) соотношение внутрикадровых движений; 4) соотношение светотеней; 5) соотношение съемочных скоростей» [11, с. 114].



поездкой наркома в Сибирь, с курортами Кавказа, с детскими санаториями «Солнце Дар», с бегами «Красное дерби» в Москве. Вертов добился эффекта, к которому стремился: слова, превращающиеся в мозгу в образы, моментально проецировались на экране<sup>12</sup>.

Однако Вертов в «Киноправде» не может освободиться от слова, хроника, деланная по заказу, не позволяет этого. Эти тщательно разработанные надписи вместе со снимками атакуют человеческий глаз. В отличие от «Кинонедели», где надписи представляли лишь литературную аннотацию и печатались в типографии, в «Киноправде» они встраиваются, впечатываются в кадр (например, в 15-м выпуске Латвия, Литва, Польша, Комсомольское рождество, Тимирязев, Каменев, ректор, хоккей, на страже). Новизна этого метода состоит и в том, что статичную надпись сменяют движущаяся и самопишущая надписи, выполненные в духе футуристических «книг-самописем», а также надписи-документы из речей Ленина или дневников пионеров, что также связано с вопросом фактуры<sup>13</sup>. Вновь это тот самый прием извлечения факта быта, его остранения. Киноглаз Вертова питался неожиданностью, совершал атаку, искал всевозможные средства (крупным планом кричащего рта, изображением гудка паровоза, горна, духового оркестра и т. п.), чтобы передать звучание жизни. Он использовал стенограммы, чтобы ввести в немую кинохронику живую речь вождей. Так, например, в 7-й и 13-й «Киноправде», которые были посвящены пятой годовщине революции, он вводит прямую речь Троцкого на Красной площади, во время военного парада<sup>14</sup>. В этих выпусках «Киноправды» надписи осмысляет конструктивист Родченко; имя ЛЕНИН он подает во весь экран, что Ган формулирует словами: «Экранное слово. Говорящий кинематограф кинематографическим язы-

---

<sup>12</sup> Этому выпуску «Киноправды» Вертов посвящает отдельную статью, в которой указывает, что в 5-м номере постепенно меняются «закоренелые приемы съемки, приемы монтажа в сторону чистого движения», что «большое внимание уделяется композиции надписи», что кинохроника будущего «обопрется на рабочую толпу» и «сроднит ее с железным ритмом двигающихся, ползущих, двигательных, летательных машин» [7, с. 50].

<sup>13</sup> На это особое внимание обращала еще статья 1929 года за подписью Н., опубликованная в «Советском экране» [28, с. 12].

<sup>14</sup> О том, как действовала 13-я «Киноправда» на зрителя, лучше всего говорили впечатления М. Кольцова, сформулированные словами «музыка буквально прет с экрана», которые приводит Л. Рошаль в своей статье [31, с. 192]. В. Листов по этому поводу отмечает, что «"Киноправда-Октябрьская" (осень 1922) вся построена как кинематографическая параллель к речи Л. Троцкого на IV Конгрессе Коминтерна, обобщающей пятилетний путь Советской Республики» [25, с. 128].



ком» [13, с. 6]. Надписи в 7-й «Киноправде» оживают, каждая буква обращает на себя внимание (таковы имена представителей Коминтерна; имя Колчака прикреплено к мишени). В роли надписей появляются лозунги, карты, газеты, флаги, знакомящие нас с главными событиями пятилетней власти: с формированием армии (1918), с борьбой с Колчаком (1919), с Буденным и взятием Перекопа (1920), с голодом (1921), с НЭПом (1922). Звучание передается приветствиями массы, духовым оркестром, машинами на заводе, гудками паровоза, которые мелькают перед зрителем. Вертов мечтает о звуковом кино, в котором зазвучал бы русский пролетариат; свою мечту он осуществит восемь лет спустя в фильме «Симфония Донбасса».

Вертов понимал, что «Киноправда» была переломной для развития русской кинематографии. Этого не оспаривал и Эйзенштейн<sup>15</sup>. После выпуска первой серии «Киноглаза» в 1924 году Вертов искренне поверил, что она сыграет роковую роль в жизни художественной кинематографии, которая не сможет «чересчур долго сопротивляться революционному натиску» [12, с. 198].

Однако идеология вмешалась в кинематографические споры. 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 кино<sup>16</sup>. Газета «Кино» открыла с 13 сентября 1927 года специальный отдел «Готовьтесь к партсовещанию!», которое состоялось с 15 по 21 марта 1928 года. Напомним, что левовцы собрались между этими датами в редакции, чтобы скорректировать свою теоретическую платформу. Итоги первого партийного совещания по кинематографии сводились к тому, что «в основе содержания советского фильма должна лежать идеология пролетариата», иными словами, в период первой пятилет-

---

<sup>15</sup> Эйзенштейн называл «Киноправду» своим предшественником в статье «"Стачка". 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме»: «"Стачка" — Октябрь в кино. Октябрь, имеющий даже свой февраль, ибо что же иное работы Вертова, как не «свержение самодержавия» художественной кинематографии и... больше ничего. Речь здесь только о моем единственном предшественнике — "Киноправде"» [45, с. 112]. А. Лемберг в своих воспоминаниях писал, что Эйзенштейн очень часто заходил к кинокам в просмотровый зал и смотрел не только готовые номера журнала «Киноправда», но и еще несмонтированный материал хроники, подытоживая, что «влияние группы "киноков", возглавляемой Вертовым, безусловно, отразилось на картинах Эйзенштейна "Стачка" и "Броненосец Потемкин"» [24, с. 67, 68].

<sup>16</sup> Напомним, что по инициативе ЦК ВКП (б) было создано в том же 1925 году *Общество друзей советского кино* (ОДСК).



ки (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» [23, с. 160–162]. По сути, это была борьба с формализмом в кино, под который подпадали хроники Вертова<sup>17</sup>.

Давление на представителей кинодокументализма усиливается и в статье «На большевистские рельсы», помещенной в «Правде» от 14 декабря 1931 года, в которой читаем: «Кинохалтура еще не ликвидирована. Затрачиваются часто огромные средства на десятки и сотни картин, идеологически чуждых социалистическому строительству»; между тем «Пролетарское кино» (№5, 1932 год) прямо призывало к окончательному разгрому кинодокументалистики, олицетворяющей формалистский подход к киноискусству<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Попытку защитить Вертова делает К. Фельдман в 1928 году, когда пишет, что заслуга Вертова и его учеников в том, что «они научили всех без исключения наших кинорежиссеров работать над материалом», что Вертов «с помощью искусного монтажа ежеминутно показывает свое отношение к жизни, волнует пафосом и страдой, героикой и буднями советского труда», когда не соглашается с критиками, которые обвиняют Вертова в отсутствии «установки на человека» в его картинах [38, с. 5]. К. Фельдман окажет поддержку Вертову и позже, когда опубликует в журнале «Кино и культура» статью, в которой заступится за Вертова [39, с. 12–20]. Н. Кауфман отмечает в своей статье «Вертов» о том, как его обкрадывали все время, что у него научились «отбору материала, приемам монтажа, пользованию надписями», что его приемы будут «еще разжевываться годами»; он называет Вертова «изобретателем», «организатором нашего зрения». Вертов, согласно Н. Кауфману, раскрыл в кино красоту вещей эпохи, и теперь все смотрят на них его глазами; Вертов «создает новый киноязык», «на основе монтажа кинонаблюдений строит новую кинопись»; Кауфман проводит параллель: «Эйзенштейн создает героикку из материала революции. Вертов ее создает из материала будней» [19, с. 6, 7]. В заметке «Киноки» Н. Кауфман рассматривает путь Вертова и призывает: «Дорогу Вертову» [20, с. 9]. Одновременно он публикует отдельную статью о «Человеке с киноаппаратом» [21, с. 5] и о гастролях Вертова за рубежом, причем приводит мнение Кракауер о фильме, где «Вертову удается при помощи монтажа вложить смысл в цепку этих опилок действительности» [22, с. 7]. Доброжелательно пишет и К. Шутко, указывая на опыт «Киноправд», на создание Вертовым зрительного, кинематографического языка, без надписей [44, с. 4].

<sup>18</sup> Однако помимо организованной травли авангардистов-кинодокументалистов причину дискуссий 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 дви-



На фоне всеобщей борьбы с формализмом Вертов создавал своего «Человека с киноаппаратом» (1926–1929 годы, на экраны вышел в апреле 1929 года), а потом и «Симфонию Донбасса» (1930–1931). Это неигровое кино, в котором воплотился его творческий метод – «коммунистическая расшифровка мира»<sup>19</sup>, – представало пред нами как «сверхкинофакт», лишенный некинематографических посредников и организованный в ритмически сплоченное целое благодаря «киноглазу», а в «Симфонии Донбасса» – «радиоглазу».

Желание установить зрительную и слуховую взаимосвязь между пролетариями во всех концах света (на платформе коммунистической расшифровки мира) двигало Вертовым, когда он пришел к мысли, что «при быстроте сношений между странами, при молниеносной пересылке заснятого материала... *Киногазета* должна стать... обзором мира через каждые несколько часов времени» [6, с. 13]. Сегодня мы понимаем, что этот его неосуществленный замысел предшествовал, по сути, появлению новостных программ онлайн на телевидении.

---

жения, рабочий класс, был не в восторге от них» [29, с. 226], несмотря на то что эти произведения искусства были адресованы именно рабочему классу (вспомним о посвящении Эйзенштейном «Октября» 1927 года «ленинградским рабочим»).

<sup>19</sup> Как замечал К. Фельдман в 1928 году, его волновали «только события, находящиеся в прямой связи с жизнью и бытом советского государства» [38, с. 5]. К. Фельдман отдает должное Вертову, отмечая его вклад в развитие советской кинематографии: «Значение Вертова и его учеников в том, что они научили всех без исключения наших кинорежиссеров работать над материалом. Вертов доказал, что материал в кино звучит только тогда, когда художник показывает свою точку зрения на материал» [38, с. 5]. Согласно В. Листову, это подразумевало, что «действительность по природе своей зашифрована, а ключ к ее разгадке есть неигровое кино, вооруженное передовой социальной теорией» [26, с. 167]. Однако «коммунистическая расшифровка мира» понимается Аронсоном по-другому. Аронсон 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» [2, с. 86]. 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, производящее мир индивидуализированных форм), а коммуникация (связь с другим из ситуации недостаточности "я")» [2, с. 87]. По его мнению, Вертова «интересует коммунизм как особая ситуация», где реализовывается «равноправие, со-существование, совместность различных правд, где не надо доказывать что-либо логически, но достаточно лишь показать» [2, с. 87].



Список литературы

1. Арватов Б. Агит-кино и кино-глаз // Кино-журнал А. Р. К. 1925. №8.
2. Аронсон О. Метакино. М., 2003.
3. Булгакова О. ЛЕФ и кино // Экранные искусства и литература. Немое кино. М., 1991.
4. Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Кино-фот. 1922. №1.
5. Вертов Д. Киноки. Переворот // Леф. 1923. №3.
6. Вертов Д. Киноправда // Кино-фот. 1923. №6.
7. Вертов Д. Пятый номер «Киноправды» // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.
8. Вертов Д. Киноки. Переворот // Там же.
9. Вертов Д. В защиту хроники // Там же.
10. Вертов Д. Ответы на вопросы // Там же.
11. Вертов Д. От «киноглаза» к «радиоглазу» // Там же.
12. Вертов Д. Кинематографии не существует. Интервью Дзиги Вертова корреспонденту журнала «Экран», Берлин, 1925 г. (Публикация Н. Нусиной) // Киноведческие записки. 1996. №30.
13. Ган А. Р. С. Ф. С. Р. Кино-Правда // Кино-фот. 1922. №5.
14. Ган А. «Левый Фронт» и кинематография // Там же.
15. Ган А. Признание киноков // Зрелища. 1924. №77.
16. Ган А. 19-я Кино-Правда // Там же.
17. Ган А. За организацию фактов жизни // Советский экран. 1926. №15.
18. Гейман В. Страница. «Игровое» и «Неигровое» // Там же. 1929. №22.
19. Кауфман Н. Вертов // Там же. 1928. №45.
20. Кауфман Н. Киноки // Там же. 1929. №4.
21. Кауфман Н. Человек с кино-аппаратом // Там же. №5.
22. Кауфман Н. Дзига Вертов за рубежом // Там же. №37.
23. КПСС о культуре, просвещении и науке. М., 1963.
24. Лемберг А. Дзига Вертов приходит в кино // Из истории кино. М., 1968.
25. Листов В. Вертов: однажды и всегда // Киноведческие записки. 1993. №18.
26. Листов В. Россия. Революция. Кинематограф. М., 1995.
27. Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Кино и культура. 1929. №7–8.
28. Н. Надпись и ее развитие у киноков // Советский экран. 1929. №7.
29. Плаггенборг Ш. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000.
30. Рихтер Г. Человек с киноаппаратом // Киноведческие записки. 2002. №58.
31. Рошаль Л. Комментарий к музыкальному конспекту // Там же. 1994. №21.
32. Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Ленинград, 1972.
33. Соколов И. Шестая часть мира // Кино-фронт. 1927. №2.
34. Третьяков С. Кинематографическое наследие : статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады. Сценарии. СПб., 2010.
35. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Ленинград, 1929.



36. У киноков. Несколько ответов кинока О. Опэна на вопросы, которые ему были заданы нашим сотрудником // Кино-фот. 1922. №5.
37. Урасов А. Наша школа кино // Советский экран. 1926. №42.
38. Фельдман К. Вертов и Рутман // Там же. 1928. №18.
39. Фельдман К. В спорах о Вертове // Кино и культура. 1929. №5—6.
40. Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. М. ; Ленинград, 1927 ; СПб., 2001.
41. Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. М., 1965.
42. Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990.
43. Шкловский В. Искусство как прием // Там же.
44. Шутко К. Путь киноков // Советский экран. 1929. №5.
45. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. М., 1964. Т. 1.
46. Ямпольский М. Язык — тело — случай. М., 2004.
47. Tode T. Un Soviétique escalade la Tour Eiffel: Dziga Vertov à Paris // Cinématèque. 1994. №5.

### *Kornelija Icin*

#### FORMALISM IN CINEMA: THE CASE OF DZIGA VERTOV (KINOPRAVDA)

*Based on ample documentary evidence, the author identifies the theoretical and methodological principles behind the development of documentary films in post-Revolutionary Russia, as well as the principles of film text and the correlation between the visual imagery and the text. The role of Dziga Vertov in this process is emphasised. The author proves that Vertov forestalled the development and organisation of modern news.*

**Key words:** *semiotics, cinema, Vertov, documentary films, montage, film language, newsreel.*