

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-119-132
УДК 791.43.03

К. Л. Горячок
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0002-7732

Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн: к истории соперничества

АННОТАЦИЯ

Творческий спор между главными советскими режиссерами 1920-х гг. Дзигой Вертовым и Сергеем Эйзенштейном во многом сыграл определяющую роль в развитии советского киноискусства. Оппозиция «документального» и «игрового» породила дискуссии о том, что такое «правда» на экране; можно ли выразить в фильме подлинную «жизнь врасплох» или в новом советском искусстве необходимо политически воздействовать на зрителя, вовлекать его в исторический процесс зрелищем, художественным приемом. Режиссеров часто сравнивали и противопоставляли друг другу, а их соперничество зачастую становилось для них самих основой теоретических и стилистических поисков. В статье рассматривается ряд эпизодов и мотивов конфликта двух мастеров. Вводятся в научный оборот неопубликованные ранее архивные документы, которые дополняют картину их взаимоотношений. Автор приходит к выводу, что многие творческие решения, в частности, в работе над «Человеком с киноаппаратом», у Вертова были продиктованы соперничеством и ревностью к успеху Эйзенштейна, в то время как для режиссера «Броненосца "Потёмкин"» обращение к опыту «Кино-Глаза» играло одну из ключевых ролей в процессе формулирования его монтажной теории.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн, советский авангард, история кино.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-119-132
УДК 791.43.03

Kirill L. Goryachok
The State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0002-7732

Dziga Vertov and Sergei Eisenstein: on the history of rivalry

ABSTRACT

The creative competition between the main Soviet directors of the 1920s, Dziga Vertov and Sergei Eisenstein, played a decisive role in the development of Soviet cinema. The opposition between “documentary” and “fictional” gave birth to discussions the “truth” on the screen. Is it possible to express true “life by surprise” in a film, or it the viewer should be influenced politically in the new Soviet art, he should be involved in the historical process via screen performance, an artistic method. Directors were often compared and opposed to each other, and their rivalry often became the basis for their own theoretical and stylistic searches. The article deals with a number of episodes and motives of the conflict between two masters. Previously unpublished archival documents are introduced into scientific circulation, which complete the picture of their relationship. The author comes to the conclusion that many creative points, in particular, while working on the film *Man with a Movie Camera*, were caused by Vertov’s rivalry and jealousy for Eisenstein’s success. While for the director of *Battleship Potemkin*, addressing the experience of Cine-Eye played one of the key roles in the process of formulating his film editing theory.

KEYWORDS

Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Soviet avant-garde, film history.

Соперничество режиссеров Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна было ярким явлением в культуре советских 1920-х гг. Вокруг их теоретических и творческих споров рождались дискуссии о том, что такое «документальное» в искусстве, где проходят его границы, и может ли художественное кино имитировать хронику, чтобы создавать впечатление реальности на экране. Вертов и Эйзенштейн олицетворяли собой противоположные направления в киноискусстве эпохи НЭПа – «игровое» и «неигровое». Их часто сравнивали и противопоставляли в прессе, и соперничество режиссеров во многом определило движение молодого советского кино.

Проблематика взаимовлияния двух режиссеров, особенностей их художественных стилей и монтажных приемов часто становилась предметом изучения и анализа, в том числе и при жизни кинематографистов: их фильмы сравнивали и противопоставляли Виктор Шкловский, Осип Брик, Борис Арватов, Казимир Малевич, Хрисанф Херсонский и др. Поскольку оба находились в одном авангардном контексте, часто общались или сотрудничали с теми же художниками и кинематографистами, сопоставление их методов напрашивается само собой. Тем более Вертов и Эйзенштейн активно спорили в прессе, с большой ревностью и одновременно интересом относились к фильмам друг друга. Среди важных научных текстов, исследующих творческие связи двух кинематографистов, следует назвать работы Юрия Цивьяна, Михаила Ямпольского, Наума Клеймана, Льва Рошаля и Влада Петрича.

Хотя кинематографические и монтажные особенности творчества Вертова и Эйзенштейна достаточно хорошо изучены, нам все еще мало известно об их взаимоотношениях и встречах. Данная статья вводит в научный оборот несколько новых документов из архивов режиссеров, которые позволяют дополнить наше знание о динамике их отношения друг к другу.

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

Дзига Вертов пришел в кино раньше Эйзенштейна, и это во многом определило его отношение к будущему оппоненту. В начале 1920-х годов пионер документального кино создает кинематографическую группу «Киноки», публикует известный манифест «Мы. Вариант манифеста» в конструктивистском журнале Алексея Гана «Кино-фот». Вертов – самый влиятельный и крупный кинематографист нового советского искусства: о нем спорят, его опровергают, но ни одна дискуссия о новом кино не обходилась без «Кино-Правды». В этот момент никому еще не известный Сергей Эйзенштейн, ученик Всеволода Мейерхольда, работал в театре Пролеткульта, где ставил новаторские эксцентрические спектакли.

Первая встреча Вертова с будущим соперником, о которой нам известно, произошла в 1923 г. Для постановки «На всякого мудреца довольно простоты» по А. Н. Островскому Эйзенштейну потребовалась небольшая кинематографическая вставка, которая потом получит название «Дневник Глумова». На студии «Госкино» ему рекомендовали обратиться к «кинокам».

Дзига Вертов вряд ли напрямую участвовал в съемках «Дневника Глумова», а Эйзенштейн вспоминал, что тот «бросил» их в первый же день съемок. Сперва снимать ленту должен был Александр Лемберг, близкий друг и соратник Вертова, но отказался, посчитав, что съемки будут слишком опасными [1, с. 107–108]. Его заменил Борис Франциссон, впоследствии прославившийся работой с Борисом Барнетом («Девушка с коробкой»), Львом Кулешовым («Весёлая канарейка») и Виктором Туриным («Турксиб»). Работа на площадке возбудила в Эйзенштейне интерес к кинематографу и уже через год он дебютировал со «Стачкой».

Как известно, «Дневник Глумова» вошел под названием «Весенние улыбки Пролеткульта» в шестнадцатый, «Весенний» номер «Кино-Правды». Трудно сказать, почему Вертов решил добавить этот противоречащий его концепции «жизнь врасплох» короткометражный фильм, сделанный в эстетике бурлеска и комедии дель арте. По всей видимости, он не хотел, чтобы «Дневник Глумова» принадлежал или ассоциировался с молодым режиссером Эйзенштейном или соавтором его спектакля Сергеем Третьяковым. Раз снял ленту его оператор Франциссон, значит, авторство ее должно быть у «киноков» – в «Кино-Правде».

Вертову свойственно было во всех видеть соперников, и не исключено, что полный энтузиазма и идей Эйзенштейн сразу же не понравился документалисту. Как отмечает Оксана Булгакова, режиссеры поругались в первый же день съемок [2, с. 70–71]. «Кинок» считал себя и Льва Кулешова, который, впрочем, к его сожалению, решил стать «игровиком», основателями советского кино, школы монтажа. И новичок-любитель из театра, искусства, которое Вертов всегда презирал, не мог не вызвать в режиссере отторжение. Но, по-видимому, после успеха «На всякого мудреца довольно простоты» документалист решил заявить о своем праве на «Дневник Глумова». И эта борьба за признание, ревность Вертова к стремительному успеху соперника будет основой дальнейших взаимоотношений двух кинематографистов.

Есть и еще одна версия, почему режиссеры не сработались. Сохранилась запись Эйзенштейна 1943 г., в которой он в форме «потока сознания» вспоминает актрису Пролеткульта Агнию Касаткину, в которую был влюблен в начале 1920-х гг. В словесном ассоциативном ряду возникает и имя Вертова: «Arvatov, Vertoff, myself and a big, big white... stallion. Я забыл имя этого громадного белого жеребца. Он и Вертов служили для возбуждения моей ревности» [3, с. 514]. Этот фрагмент послужил поводом считать, что у Вертова и Касаткиной что-то было, из-за чего еще до работы над «Дневником Глумова» между двумя режиссерами случился конфликт [4, р. 6].

Подтвердить это или опровергнуть, впрочем, сложно, поскольку в вертовском архиве ничего на этот счет найти не удалось. По стихотворениям начала 1920-х можно судить, что у Вертова действительно была насыщенная романтическая жизнь. В 1922 или 1923 году он расстается с возлюбленной Ольгой Тоом, с которой у него был бурный роман (в стихах возникает устойчивый образ ревности и «порока» [5, с. 85–95]), и сближается с монтажницей

Елизаветой Свиловой – своей будущей женой, с которой будет жить и работать до конца дней. Впрочем, с Касаткиной он действительно был «дружен», о чем актриса сообщает в письме Эйзенштейну в 1926 г. [6, с. 113]. И по ее тону можно понять: говорить о нем с ним она не хочет.

На ассоциацию Вертова с некой сексуальной темой также намекает шарж Эйзенштейна, нарисованный в 1941 г. под названием «Дзиганский табор. Половые отношения киноков» [7]. Почему возникает эта тема – не ясно, ведь к тому времени никаких «киноков» уже не существовало, а сам Вертов уже стал опальным режиссером. Впрочем, мы знаем, что режиссеры встречали Новый год вместе 31 декабря 1940 г.: Вертов пишет в дневнике, что Эйзенштейн был приветлив и хотел прийти к нему в гости [8].

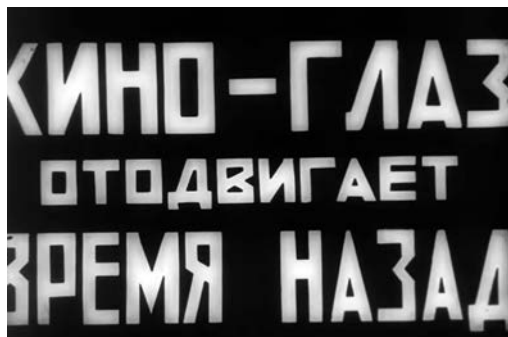


Фото 1. Интертитр из фильма «Кино-Глаз» (1924), реж. Дзига Вертов / Intertitle from the movie “Kino-Eye” (1924), dir. Dziga Vertov

«СТАЧКА» ПРОТИВ «КИНО-ГЛАЗА»

Возвращаясь назад, после премьеры «На всякого мудреца довольно простоты» в 1923 г. в журнале «ЛЕФ» выходят два главных манифеста советского кино-авангарда: «Киноки. Переворот» Дзиги Вертова и «Монтаж аттракционов» Сергея Эйзенштейна. Их имена впервые расположились вместе: один провозглашает концепцию жизнеподобия, другой – художественной условности. Вертов пишет о воспитании глаз зрителя киноаппаратом, об усовершенствовании его сознания. Эйзенштейн же на соседней странице утверждает необходимость подвергнуть зрителя «чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь, в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода» [9, с. 270].

В сущности, теоретический спор между режиссерами был основан именно на противопоставлении методов работы со зрителем, воздействия на него, а вовсе не (или же совсем не только) на различии между документальным и игровым в искусстве. Оппозиция «аттракциона» и «факта» наглядно отразилась в «Стачке» и «Кино-Глазе» (фото 1).

Вертов впервые выступил с критикой «Стачки» в газете «Кино» от 24 марта 1925 г. Режиссер увидел картину на общественном просмотре в Ассоциации революционной кинематографии (АРК), прошедшем 19 марта. Статья «“Кино-Глаз” о “Стачке”», по всей видимости, была спровоцирована словами критика Хрисанфа Херсонского, высказавшегося на диспуте, что «Стачка» «развивает



Фото 2. Сцена на бойне из фильма «Кино-Глаз» (1924), реж. Дзига Вертов / A scene in the slaughterhouse from the movie “Kino-Eye” (1924), dir. Dziga Vertov

И все же режиссер еще недооценивал тот эффект, который произведет «Стачка» в советском и мировом киноискусстве, и отнесся к фильму скорее иронично: «Мы, киноки, учитываем это явление как результат разложения худ-драмы, даем ему соответствующую публичную оценку и уверенно продолжаем свою борьбу»¹ [11, с. 97] (фото 2).

Эйзенштейн же никогда не спорил с тем, что был в тот момент под влиянием «киноков». И «Кино-Глаз» сыграл немалую роль в его становлении как режиссера. Опираясь на опыт Вертова, он создавал свою теорию монтажа и киностилистики. «Стачка» во многих моментах была прямым ответом как на масштабные исторические полотна «киноков», например, на «Историю Гражданской войны» (1922), так и на более экспериментальный «Кино-Глаз». Мало лишь запечатлеть и смонтировать события действительности, такие как революция и Гражданская война. «Правда» должна быть художественно осмыслена, чтобы вовлечь зрителя в историю и донести до него ее политический смысл.

Самой заметной перекличкой Эйзенштейна с Вертовым является сцена на бойне. В «Кино-Глазе» режиссер показывает так называемое воскрешение быка: при помощи обратной съемки убитое животное возвращается к жизни и уходит обратно в стойло. Режиссер демонстрирует возможности кино-съемки и монтажа, воплощая таким образом авангардную концепцию «жизнестроения», то есть прямого вмешательства искусства в реальность.

Проводниками этого «жизнестроительства» в «Кино-Глазе» являются юные пионеры, борющиеся с пороками «старого» общества: болезнями, алкоголизмом и проституцией. И глаз кинокамеры в некоторой степени становится глазом ребенка. Неслучайно в сюжете возникает китайский фокусник, задающий фильму мотив трюка, волшебства. Подобно тому, как в восприятии пионера переворачивается с ног на голову шумная Тверская улица в Москве, так и убитое животное на бойне

1 Здесь и далее в цитатах сохранена орфография, пунктуация и стилистика оригиналов.

возвращается к жизни, потому что смерть остается в прошлом. Для Вертова эта сцена имела и личный характер. Михаил Кауфман вспоминал, что в детстве его брат был сильно травмирован увиденным убийством быка и поклялся с тех пор не есть мясо [12, с. 75].

Если в «Кино-Глазе» сцена на бойне показана скорее аналитически, в соответствии с различными композиционными и смысловыми мотивами фильма, то в «Стачке» Сергей Эйзенштейн использует ее сугубо с целью психологического воздействия на зрителя. В финале

картины жестокое убийство быка в монтажной склейке отождествляется с подавлением восстания рабочих. Натурализм сцены призван шокировать публику в полном соответствии с задачей, описанной в статье «Монтаж аттракционов».

Эйзенштейн, в общем, не скрывал, что поставил финал с учетом «Кино-Глаза»: «В чем практически разность наших подходов, резче всего обозначается на немногочисленном совпадающем в “Стачке” и “Глазе” материале, который Вертов считает чуть ли не за плагиат (мало в “Стачке” материала, чтобы бегать занимать у “Глаза”!) – в частности, на бойне, застенографированной в “Глазе” и кроваво впечатляющей в “Стачке»» [1, с. 114] (фото 3).

Хотя в творчестве Вертова встречаются шокирующие сцены, скажем, в «Кино-Правде» № 21, где показаны ужасы голода и эпидемии, режиссер в ответ Эйзенштейну говорил, что фильмы «киноков» вызывают «здоровый подъем» в зрителе и являются «гарантией против заполнения кино-вещей кровавыми ужасами» [11, с. 113]. Натуралистические эпизоды у Вертова носят скорее композиционный смысл, вернее, они приобретают его в монтажной дихотомии с явлениями нового быта и труда. Как и в сюжетном построении фильма, «плохое» остается позади, отступает перед грядущим.

«Искусственное ложное возбуждение зрителя – вот на чем сходятся интересы наших кинопрокатчиков и кинопроизводственников. Для некоторых наших режиссеров возбуждение зрителя во что бы то ни стало есть самоцель – вот откуда спекуляция на крови, на изнасилованных, на уродах, на садистических вывихах», – отвечает Вертов на слова Эйзенштейна об изображении бойни в их фильмах в статье «Нужна ли кровь на экране» [11, с. 113].

Второй важный момент спора двух режиссеров – борьба за первенство в авангарде кинематографа. Вертов неоднократно в статьях и выступлениях называл метод «киноков» «Октябрем» советского киноискусства [5, с. 49], имея в виду революцию, которую произвели в культуре его фильмы. Эйзенштейн же в упомянутой статье прямо отвечает сопернику: «“Стачка” – Октябрь в кино. Октябрь,



Фото 3. Сцена на бойне из фильма «Кино-Глаз» (1924), реж. Дзига Вертов / A scene in the slaughterhouse from the movie “Kino-Eye” (1924), dir. Dziga Vertov



Фото 4. Сцена на бойне из фильма «Стачка» (1925), реж. С. Эйзенштейн / A scene in the slaughterhouse from the film "Strike" (1925), dir. S. Eisenstein

«Фиговый листок» – это статья режиссера «Стачки» в кино-журнале АРК (№ 4–5)», – пишет Вертов в черновике статьи «Радио-Глаз» [11, с. 503]. Режиссер, очевидно, обижался и на то, что его друзья и соратники Григорий Болтянский, Михаил Кольцов и Хрисанф Херсонский активно хвалили «Стачку», называли ее новаторской. Вражда между двумя режиссерами усилилась, когда Эйзенштейн получил золотую медаль на Парижской выставке в ноябре 1925 г., а «Кино-Глаз» – только серебряную [13] (фото 4).

КОМПОЗИЦИЯ ФИЛЬМА

В статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме» Эйзенштейн называет Вертова «импрессионистом» в том смысле, что у «кинока» отсутствует форма, стиль произведения: он «ткет ковер пуантилистской картины» из «кусочков подлинной жизни», ««Кино-глаз» с этюдничком в руках бегаёт за вещами, как они есть, не врываясь мятежно в неизбежность статики причинности их связей» [1, с. 114]. Можно подумать, что Эйзенштейн не замечал динамизма в работах Вертова, но это не так. Он имел в виду, что композиция «Кино-Глаза» слишком невнятна и бесформенна, «беспредметна». «Киноки» не могут воздействовать на зрителя, потому что посыл их остается неясен. Интересно, что ту же мысль повторяет в 1925 г. и Всеволод Пудовкин после выхода дебютной документальной картины «Механика головного мозга»: «Нигде не становится такой ясной ограниченность приемов “киноков”, как на съемках именно этого материала “из жизни”. Надо предвидеть монтажное построение во время самой съемки, то есть связь отдельного куска с другим, их последовательность. В основе всего – ясность и, как неизбежное следствие, точная организация работы объективом во времени и пространстве» [14, с. 45].

Эйзенштейн же продолжил эту мысль в другой своей статье «Четвертое измерение в кино», где ввел понятие «метрического монтажа», основанного на музыкальных интервалах. Текст являлся как бы ответом на манифест

имеющий даже свой февраль, ибо что же иное работы Вертова, как не «свержение самодержавия» художественной кинематографии и... больше ничего» [1, с. 112]. Эйзенштейн не отказывает Вертову в претензии на революционность в искусстве, но утверждает, что его картина – принципиально новый шаг в киноискусстве по сравнению с «Кино-Глазом». Этим режиссер сильно задел своего оппонента.

«Худ-драма в штанах “Кино-Правды” – это картина “Стачка”.

Вертова «Мы. Вариант манифеста». «Кинок» в нем призывал выйти в «пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего метра и ритма» [11, с. 16]. Эйзенштейн же демонстрировал свое видение того, что такое четвертое пространство в кино, как необходимо строить ритм и метр и почему Вертов делает это неправильно.

В частности, Эйзенштейн критикует вертовскую композицию по симфоническому принципу Александра Скрябина – любимого композитора режиссера-документалиста: «Простые соотношения, обеспечивая отчетливость восприятия, обуславливают тем самым максимальное воздействие. И потому встречаются всегда в здоровой классике во всех областях: архитектура, цвет в живописи, сложная композиция Скрябина – всегда кристально четкие в своих «членениях»; геометризация в мизансценах, отчетливые схемы рационализированных госучреждений и т. д.» [9, с. 51]. Таким образом, структура «по Скрябину» должна быть предельно ясной, чтобы обеспечить необходимый уровень воздействия на зрителя.

Фильмы же Вертова структурно чрезмерно сложны для восприятия, перегружены незначительными деталями, как считает Эйзенштейн: «Подобным отрицательным примером может служить “Одиннадцатый” Дзиги Вертова, где метрический модуль настолько математически сложен, что установить в нем закономерность можно только с “аршином в руках”, то есть не восприятием, а измерением. Слишком большая сложность метрических отношений взамен этого дает хаос восприятия вместо четкого эмоционального напряжения» [9, с. 51].

Дзига Вертов с той же аналитической и теоретической глубиной к работам Эйзенштейна никогда не подходил, а лишь публично обвинял соперника в плагиате и заимствованиях. После выхода «Броненосца “Потёмкин”» (1925) документалист заявил, что Эйзенштейн скопировал композицию его «Ленинской Кино-Правды» (1925), которая «начинается с момента борьбы восставшего пролетариата, середина картины строится вокруг смерти вождя, кончается на моменте победы и бодрости поездом революции, который наезжает на зрительный зал и проносится над головами зрителей. “Потёмкин” также начинается с борьбы восставших, середина картины строится вокруг смерти вождя Вакулинчука, заканчивается на моменте победы и бодрости броненосцем, наезжающим на зрительный зал». Также Вертов отмечает, что идея «раскрасить» флаг в фильме в красный цвет тоже уже применялась в опыте «киноков» оператором Петром Новицким [11, с. 105 – 106].

Эйзенштейн позднее писал, что, конечно, видел «Ленинскую Кино-Правду», и она действительно повлияла на композицию «Броненосца “Потёмкин”». Но в ней, как и в любой хронике, эмоциональный эффект очень быстро испаряется. Погоня за «жизнью врасплох», за свежими новостями и событиями приводит к тому, что со временем эти запечатленные мгновения теряют смысл. Нужно контролировать эмоции зрителя, провоцировать определенный эффект – это и есть художественная проблема: «Сравните впечатление, которое оказывает любой Культурфильм о механике с “игрой” машин в последней части “Потемкина”. Figaro qui. Figaro la. Машины здесь,

машины там. Но разница между двумя художественными направлениями очевидна» [4, р. 142–147]. Эйзенштейн перерабатывал находки Вертова, находил им новые применения в монтаже художественного фильма.

Интерес к неигровому кино, к условным, художественно разыгранным «правде» и «историческому факту» был характерен для Эйзенштейна. Неслучайно он утверждал на одной из лекций во ВГИКе, что «конечно, хроникеры – самые игровики, вообще говоря, потому что им как раз всегда нужно делать инсценировки больше, чем кому бы то ни было» [15, с. 70]. Запечатление подлинной реальности немислимо в его понимании. Он мыслил мир монтажно, как сцепление самых разных смыслов и влияний, как интертекст.

О том же писал Шкловский в своей поздней книге об Эйзенштейне: «Вертов, отрицая игру актера, создавал действия из маленьких монтажных кусков. Эйзенштейн берет типаж и, пользуясь типажом и сопоставлением кусков, создает новую игру, которую сам называет “беспереходной”. Эйзенштейн прав в главном. Когда фотограф ставит аппарат и определяет кадр, это уже поступок хорошего или плохого художника, это уже намерение художника, которое может привести к очень слабым результатам, но мы не имеем уже природу в ее первоначальном и непрерывном виде» [16, с. 139].

Для Вертова же запечатленная камерой реальность – всегда документальна и в какой-то степени подлиннее жизни. И он не видел в этом противоречия, а грезил о полностью преобразенной действительности – с помощью киноаппарата. Условный мир документального фильма ему ценнее и ближе мира окружающего.

И Вертов был убежден, что Эйзенштейн обрел славу, используя и «портя» его творческие идеи. В личных и деловых переписках «кинок» не выбирал выражения в отношении своего соперника. Директору студии «Совкино» Илье Трайнину в 1926 г. он пишет: «Чем объяснить, например, что у питающегося моими соками режиссера Эйзенштейна 5 ассистентов, а у меня, с трудом, один. И этот один получает в 5 раз меньше жалования, чем один ассистент Эйзенштейна. Чем далее объяснить, что режиссеру Эйзенштейну на “10 дней”² вы предполагаете дать несколько сот тысяч, а мне на “10 лет”³ в самом крайнем случае двадцать тысяч. Это для годовой работы» [17, л. 12].

2 Имеется в виду неосуществленная Эйзенштейном экранизация книги Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир».

3 Вертов должен был поставить фильм к десятилетию Октябрьской революции, однако после размолвки с Ильей Трайниным был уволен со студии «Совкино» зимой 1927 г. Проект перешел к Эсфири Шуб и получил название «Великий путь» (1927).

После того, как Трайнин заявил Вертову, что тот попросту ревнует, «кинок» разразился еще более обидными словами: «Если Вы задумаете отрицать те исключительные, те баснословные условия, в которые Вы ставите этого моего всесторонне-разрекламированного подражателя, моего бесцеремонного вульгаризатора – Вы рискуете поставить себя в смешное положение. Вы должны понимать, что всестороннюю правду об источниках вдохновения режиссера Эйзенштейна рано или поздно узнает вся страна. Никакими ему отпускаемыми суммами этого не позолотить» [17, л. 23].

Конечно, ревность была огромной, и она не проходила и позднее. В 1931 году, во время крайне успешной поездки по Европе с фильмом «Симфония Донбасса», Вертов пишет Шуб: «Скажи, что я очень удручен тем, что советская пресса не публикует ни статей, ни даже хроники о том успехе, которого я здесь добился не для себя, а для Советской России. Почему публикуют, что Эйзенштейн сел, встал или съел тарелку супа, почему молчат?» [18, с. 13] (фото 5).



Фото 5. «Загнанные» рабочие из фильма «Стачка» (1925), реж. С. Эйзенштейн / “Cornered” workers from the film “Strike” (1925), dir. S. Eisenstein

«ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ» КАК ОТВЕТ ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

На протяжении 1920-х годов нескончаемые споры мотивировали и творчески подогрели Дзигу Вертова. Многие художественные решения режиссер принимал исходя из этих баталий, стремясь доказать свое первенство в киноискусстве или ответить на критику. «Человек с киноаппаратом», его главный шедевр, не был исключением. Есть основание полагать, что полный отказ от интертитров в фильме тоже был своего рода ответом своему главному оппоненту.

Как известно, летом 1928 г. Эйзенштейн, Пудовкин и Александров написали свою знаменитую «Заявку», в которой предостерегали о том, что пришествие звука в кино может уничтожить культуру монтажа. В архиве Вертова сохранился неопубликованный ответ на «Заявку»: «Никакого кризиса в подлинной кинематографии нет. Есть – паника работников суррогатной кинематографии (театральной) перед лицом все растущей пропасти между актерской кинематографией и неигровой. Естественный процесс разложения игрового кино на пути его окончательного слияния с театром пугает апостолов псевдокинематографии. Статья Эйзенштейна – это лебединая песнь крысы тонущего корабля. Тонет бутафорский корабль театро-кинематографии, да здравствует расцвет стопроцентной кинематографии! Да здравствует победный марш неигрового кино» [19].

Вертов хотел доказать, что подлинному монтажу звук ничем не угрожает. Он возвращается к концепции «Радио-Уха», которую сформулировал, хоть и очень смутно, еще в начале 1920-х. И «Человек с киноаппаратом» должен был стать своеобразным переходом от советского динамического монтажа к звуковому. Об этом «кинок» пишет редактору газеты «Правда» Александру Февральскому 8 ноября 1928 г., когда его фильм уже был окончен, Вертов просит опубликовать разъяснительное письмо, боясь, что его эксперимент «могут просто уничтожить». В тексте режиссер настаивает, что картина является движением к «Радио-Глазу», то есть к монтажу видимых-слышимых

и передаваемых по радио фактов. «Человек с киноаппаратом» – это опыт организации мыслей» [13, с. 146–147].

Хотя выводы Вертова довольно пространны, они приобретают смысл в контексте спора с Эйзенштейном. В то время как тот размышляет о звуко-зрительном контрапункте, документалист в «Человеке с киноаппаратом», полностью отказавшись от «литературы», демонстрирует своеобразный «поток сознания», в котором ассоциативно сталкиваются аудиовизуальные впечатления. Режиссер продолжит эту идею в «Симфонии Донбасса», где события фильма как бы разворачиваются в голове девушки, слушающей радио в наушниках.

Впрочем, Февральский в ответном письме просит Вертова писать проще, потому что читателю будут непонятны его размышления о «Радио-Глазе» [13, с. 518]. Тогда режиссер и приходит к главному слогану «Человека с киноаппаратом» – первая в СССР «фильма без слов».

БОК О БОК

Эйзенштейн же продолжал пристально следить за творчеством оппонента. Опыт Вертова был важен для него, он один из множества источников вдохновения. Эйзенштейн достаточно быстро перестал спорить с ним публично, отвечать на его оскорбления и обиды. О перемене личного отношения к «киноку» может свидетельствовать письмо Эйзенштейна французскому Леону Муссинаку (который тоже был дружен с Вертовым), написанное в конце 1928 г.: «У нас вышли два новых фильма, которые я еще не видел: «Арсенал» Довженко и новорожденный младенец Вертова⁴. Оба, кажется, очень хороши. Посмотрю их в ближайшие дни в ВУФКУ. Потом напишу вам» [20, с. 231]. В этих словах нет и следа от бывшего сарказма или жажды соперничества, лишь дружеский и творческий интерес.

Впрочем, в статье «За кадром» (1929) Эйзенштейн впроброс замечает, что «Человек с киноаппаратом» – «просто формальные бирюльки и немотивированное озорничанье камерой» [9, с. 295]. Однако замечает он это в контексте большого размышления о японской культуре, идеограмме и влиянии ее на монтаж. Таким образом, Вертов перестает быть для него соперником, фактически он для него – пройденный этап. И позднее в своих текстах режиссер обращается к фильмам «кинока» лишь в качестве иллюстрации. В то время как Вертов ощущал успех Эйзенштейна как личную трагедию и поражение всю жизнь. На протяжении 1920-х годов они всегда были вместе, бок о бок: Эйзенштейн однажды мог поставить «Шестую часть мира», а Вертову предлагали тему «Стачки», обоим государство заказало фильмы к юбилею революции, их звали на конгресс европейских авангардистов в Ла-Сарраз, предлагали снять в Швейцарии фильм об аборте. Таких переключек много, когда они были наравне, но в 1930-е гг., когда ситуация в стране и культуре кардинально изменилась, Эйзенштейн и Вертов оказались на разных полюсах, а их теоретические споры в период социализма перестали иметь смысл и надолго обесценились.

⁴ Имеется в виду «Человек с киноаппаратом».

1. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. – 696 с.
2. Булгакова О. Судьба броненосца. Биография Сергея Эйзенштейна. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. – 392 с.
3. Эйзенштейн С. Метод: В 2 т. Т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. – 688 с.
4. Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties / ed. Yuri Tsivian. – Italy: Le Giornate Del Cinema Muto, 2004. – 423 p.
5. Вертов Д. «Миру – глаза»: Дзига Вертов. Стихи / Сост. К. Л. Горячок. СПб.: Порядок слов, 2020. – 288 с.
6. Забродин В. «Шалости амура», или “The First I Slept With”. Портрет А. А. Касаткиной в документах и письмах // Киноведческие записки. 2008. №85. С. 96–121.
7. «Дзиганский табор». Шарж // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1401. Л. 1.
8. Тетрадь с дневниковыми записями, записями для памяти, адресов, и телефонов, выписками из книг // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 257. Л. 55.
9. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. – 568 с.
10. Газета «Кино». 1925. 24 марта. №1 (81).
11. Вертов Д. Из наследия: В 2 т. Т. 2. / Сост.: Д. Кружкова, С. Ишевская. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. – 648 с.
12. Дзига Вертов в воспоминаниях современников / Сост.: Е. Свилова, А. Виноградова. М.: Искусство, 1976. – 280 с.
13. Кино. 1925. 17 ноября. №35 (115).
14. Пудовкин В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1975. – 479 с.
15. «...Говорить лишь о том, о чем стоит говорить»: Стенограмма занятия С. М. Эйзенштейна со студентами 3 курса режиссерского факультета ВГИКа, 1941 // Киноведческие записки. 2007. №81. С. 68–85.
16. Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1976. – 296 с.
17. Материалы работы Д. Вертова над документальным фильмом «10 лет»: протокол, докладная записка и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 405. Л. 12–31.
18. Невероятный успех и невероятное сопротивление: Письма Дзиги Вертова Елизавете Свиловой о заграничных показах фильма «Энтузиазм: Симфония Донбасса» // Кинема. 2021. №1. С. 8–20.
19. Альбом с заметками Д. Вертова // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 272. Л. 606.
20. Муссиак Л. Избранное. М.: Искусство, 1981. – 278 с.

REFERENCES

1. Ejzenshtejn S. *Izbrannnye proizvedeniya: v 6 t. T. 1* [Selected Works]. In 6 vol. Moscow: Iskusstvo, 1964. 696 p.
2. Bulgakova O. *Sud'ba Bronenosca: Biografiya Sergeya Ejzenshtejna*. [The Fate of the Bronenosec. Biography of Sergei Eisenstein]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2017. 392 p.
3. Ejzenshtejn S. *Metod: v 2 t. T. 2*. [Method]. In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Ejzenshtejn-centr, 2002. 688 s.
4. Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties / ed. Yuri Tsivian. Italy: Le Giornate Del Cinema Muto, 2004. 423 p.
5. Dziga Vertov. “*Miru – glaza*”: *Stihi* / sost. K. L. Goryachok [Making the World See. Poems]. Comp. by K. L. Goryachok. Saint Petersburg: Poryadok slov, 2020. 288 s.
6. Zabrodin V. “*Shalosti Amura*”, ili “*The First I Slept With*”. *Portret A. A. Kasatkinoj v dokumentah i pis'mah* [“Cupid’s pranks”, or “The First I Slept With”]. Portrait of A. A. Kasatkina in documents and letters. *Kinovedcheskie zapiski*, 2008, no. 85, pp. 96–121.
7. “*Dziganskij tabor*”. *Sharzh* [Dziganky Camp. Caricature]. RGAII. F. 1923. Op. 2. Ed. hr. 1401. L. 1.
8. “*Tetrad' s dnevnikovymi zapisyami, zapisyami dlya pamyati, adresov, i telefonov, vypiskami iz knig*” [Notebook with diary entries, notes for memory, addresses and phone numbers, extracts from books]. RGAII. F. 2091. Op. 2. Ed. hr. 257. L. 55.
9. Ejzenshtejn S. *Izbrannnye proizvedeniya: v 6 t. T. 2* [Selected Works: in 6 vols. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 1964. 568 p.

10. Kino. 1925, 24 marta, no. 1 (81).
11. Dziga Vertov. *Iz naslediya: v 2 t. T. 2* / sost. D. Kruzhkova, S. Ishevskaya [Dziga Vertov. From his Heritage]. In 2 vols. Vol. 2. Comp. by D. Kruzhkova, S. Ishevskaya. Moscow: Ejzenshtejn-centr, 2008. 648 p.
12. *Dziga Vertov v vospominaniyah sovremennikov* / sost. E. Svilova, A. Vinogradova [Dziga Vertov in the memoirs of contemporaries]. Comp. by E. Svilova, A. Vinogradova. Moscow: Iskusstvo, 1976. 280 p.
13. Kino. 1925, 17 noyabrya, no. 35 (115).
14. Pudovkin V. *Sobranie sochinenij: v 3 t. T. 3* [Collected Works. In 3 vols. Vol. 2.] Moscow: Iskusstvo, 1975. 479 p.
15. "...Govorit' lish' o tom, o chem stoit govorit'". *Stenogramma zanyatiya S. M. Ejzenshtejna so studentami 3 kursa rezhisserskogo fakul'teta VGIKa, 1941* ["Speak only about what is worth talking about". Transcript of S. M. Eisenstein with 3rd year students of the directing department of VGIK, 1941]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2007, no. 81, pp. 68–85.
16. Shklovsky V. *Ejzenshtejn* [Eisenstein]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 296 s.
17. "Materialy raboty D. Vertova nad dokumental'nym fil'mom 10 let protokol, dokladnaya zapiska i dr." ["Materials of D. Vertov's work on a documentary film "10 years" protocol, memorandum, etc."]. *RGALI. F.* 2091. Op. 2. Ed. hr. 405. L. 12–31.
18. "Neveroyatnyj uspekhi i neveroyatnoe soprotivlenie": *Pis'ma Dzigi Vertova Elizavete Svilovoj o zagranichnyh pokazah fil'ma "Entuziazm: Simfoniya Donbassa"* ["Incredible success and incredible resistance": Letters from Dziga Vertov to Elizaveta Svilova about foreign screenings of the film "Enthusiasm: Symphony of Donbass"]. *Kinema*, 2021, no. 1, pp. 8–20.
19. *Al'bom s zamekami D. Vertova* [Album with notes by D. Vertov]. *RGALI. F.* 2091. Op. 2. Ed. hr. 272. L. 606.
20. Mussinak L. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo, 1981. 278 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горячок Кирилл Леонидович – кандидат философских наук, научный сотрудник Государственного института искусствознания.

E-mail: goryachok@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0002-7732

ABOUT THE AUTHOR

Kirill L. Goryachok – Cand. Sc. in Philosophy, Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies.

E-mail: goryachok@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0002-7732

Статья поступила в редакцию: 01.11.2022

Отредактирована: 12.11.2022

Принята к публикации: 14.11.2022

Received: 01.11.2022

Revised: 12.11.2022

Accepted: 14.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Горячок К. Л. Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн: к истории соперничества // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №4. С. 119–132.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-119-132

FOR CITATION

Goryachok K. L. Dziga Vertov and Sergei Eisenstein: on the history of rivalry. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4, pp. 119–132.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-119-132