

*Гризурина Виолетта Дмитриевна,*

*аспирант,*

*ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания (ГИИ)»,*

*г. Москва*

## **ПОЛИЭКРАННОСТЬ ВИЗУАЛЬНОГО РЯДА КИНО-ВЕЩИ ДЗИГИ ВЕРТОВА «ЭНТУЗИАЗМ: СИМФОНΙΑ ДОНБАССА»**

За свою недолгую (по сравнению с другими видами искусства) жизнь, кинематограф прошел большой путь. Потребовались десятилетия с момента его создания до принятия культурным обществом: от экспоната ярмарочного аттракциона до всемирного признания «седьмым» искусством [1].

Кинематограф стал поистине синтетическим искусством, используя опыт театра, музыки, архитектуры и других искусств, собрав в свой арсенал обширное количество инструментов и компонентов, интегрируя достижения тысячелетия существовавших форм художественного искусства.

От первых съемок братьев Люмьер до современных сложных и в художественном, и в техническом смысле фильмов выразительные средства кинематографа интенсивно развивались, опираясь на опыт и технику других искусств, нарабатывая свой багаж, в постоянном поиске новых средств выражения авторского замысла и художественного смысла аудиовизуального произведения.

Одним из главных объектов рассмотрения в этой статье станет приём полиэкрана (*полиэкранный – симультанно представленные в рамке одного кадра два и более пространства, в пределах которых имеет место быть некая автономная жизнь*). Этим приемом пользуются многие известные режиссеры современности. Например, Питер Гринуэй активно внедряет эстетику полиэкрана в свое творчество – трилогия «Чемоданы Тульса Люпера», «Ад Данте» практически полностью решена в полиэкранном строе. Полиэкранный прием встречается у Александра Шейна, Александра Сокурова, Майка Фиггиса, Тома Тыквера и других мастеров современного кино. Может показаться, что внедрение полиэкранного приема в визуальный текст подразумевает довольно современную техническую оснащенность, но это не так.

В кинематографе полиэкранный прием встречается в самых ранних фильмах. Первые деятели молодого искусства активно разрабатывали схемы применения этого довольно сложного приема в своих работах. На заре кинематографа Абель Ганс исследовал различные формы полиэкрана, пробуя всевозможные комбинации полиокон в своем «Наполеоне» (1927г.). В творческих экспериментах советского режиссера Дзиги Вертова полиэкранный прием стал своеобразной авангардной формой, органично сочетаемой с богатым арсеналом других формальных приемов. Именно содержание опытов с полиэкраном в фильмах Дзиги Вертова и является объектом рассмотрения в данной статье.

Цель данного исследования заключается в попытке осмыслить специфику применения Дзигой Вертовым полиэкранного приема: так ли необходимо его внедрение в визуальный текст или без него невозможно прочтение ряда коннотаций, заложенных автором. Таким образом, опираясь на

фундаментальное понятие Аристотелевской философии, чтобы понять феномен полиэкрана в прочтении вертовского кинотекста, автор постарается обнажить цель, с которой режиссер внедрил этот прием в визуальное повествование.

В процессе развития киноискусства СССР государство открыло его безграничный пропагандистский потенциал. Ввиду этого пристальное внимание уделялось и сфере игрового кино, и документалистике.

Дзига Вертов, будучи ярким представителем «нового», авангардистского искусства, преданным идее создания «чистого жанра», полностью соответствовал идее революционного времени – сотворению новой действительности посредством художественного формотворчества. Но в 30-х годах время преобразований прошло, и Партия поддержала традиционалистские направления искусства. Вертову не удалось вписаться в линейку сложных и многочисленных идеологических требований и стать понятным пролетарскому обществу, для которого он создавал свои кино-вещи.

В попытке создать полностью интернациональный язык кино, воспевать революцию и народ, борясь за беспристрастные кино-факты, Вертов творил поистине поэтические картины, наполненные необыденными смыслами на каждом уровне прочтения. Создавая свое искусство, режиссер применял смелые и сложные методы съемки и монтажные приемы. Одним из самых новаторских можно назвать полиэкранный метод сопоставления объектов в кадре, в результате корреляции которых визуальный ряд приобретал новые смыслы.

В 1930 году вышел фильм «Энтузиазм: Симфония Донбасса» – первый звуковой фильм не только в творчестве Дзиги Вертова, но и в кинематографе СССР.

«Это – мой первый звуковой фильм. Сделан на первом пробном Советском звуковом аппарате. Фильм этот не озвученный, а звуковой. Полнометражный и документальный. <...> «Энтузиазм – первый звуковой паровозик, прорвавшийся сквозь бархатные стены ателье и вышедший в открытые просторы слышимой жизни. Фильм снят не в обстановке гробового молчания заглушенной комнаты, а в Донбассе, в обстановке лязга и грохота, в содрогающихся от звуков цехах. Значение фильма также в том, что он вышел за пределы нотной гаммы (до-ре-ми-фа- соль-ля-си) и поднял к активной жизни миллионы новых звуковых, резко расширил наш слуховой горизонт» [2, С. 230].

Несмотря на активное сопротивление, которое встретил Вертов на пути создания своей «зрительно-звуковой и документальной фильмы», энтузиазм, с которым он включился в работу, сломил все препятствия. Первой трудностью стали предубеждения звуковых специалистов, что: «записывать звук на пленку можно и нужно только в специальных условиях заглушенного изолированного ателье; записывать ... только искусственно воспроизводимые звуки; невозможно производить документальные (в частности, наружные) звуковые съемки» [3, С. 209]. Все это было разрешено настойчивостью и опытами.

К моменту выезда на Донбасс, по настоянию Вертова была создана «радиозаписывающая зрительно-звуковая станция <...> Сотрудники лаборатории проф. Шорина тт. Тимарцев, Чибисов, Харитонов, Молчанов,

работая днем и ночью, собрали передвижку. В середине апреля были сделаны первые пробные съемки» [4]. Преодолевая стереотипы, окостенелость, напрягая физические и душевные силы, съемочная группа, в состав которой вошли ассистент Елизавета Свилова, оператор Борис Цейтлин, звукооператор Петр Штро, композиторы Николай Тимофеев и Дмитрий Шостакович, впервые в мире записала звуки «индустриального района». В обстановке шахт, цехов, грохота поездов, среди огня и железа, не имея возможности проверить отснятый материал, Вертов со своей командой проявили энтузиазм, созвучный энтузиазму рабочих Донбасса.

Когда результаты съемочной работы были подытожены, часть материала оказалась непригодной для монтажа по техническим причинам; какой-либо техники, пригодной для организации видео- и звукового материала в единую вещь, на тот момент не существовало, что вызывало дополнительные трудности. «Работали осторожно, упорно и медленно. Пятьдесят дней и пятьдесят ночей в условиях предельного человекапряжения. И, тем не менее, не пошли по линии наименьшего сопротивления. Не пошли по линии использования того благоприятного обстоятельства, что работали в Донбассе на передвижке и что, следовательно, большинство донбасских звуков сняты у нас на одной пленке с изображением. Мы не ограничились простейшим совпадением изображения со звуком и пошли по линии наибольшего, в наших условиях, сопротивления – по линии сложных взаимодействий звука с изображением» [5].

По экспозиционному и смысловому наполнению «Энтузиазм» можно условно разделить на три части. Как описывает развитие этой композиции Джон Маккей, «в начале увертюры для прояснения социального пространства (посредством отмены двух опиатов – религии и алкоголя) как предварительный этап для строительства социализма, в середине мы перемещаемся на большую часть фильма об индустриализации Донбасской области Украины, и в конце – движение продуктов индустриализации обратно в СССР (в первую очередь – в сельскую местность) и всеобщее ликование» [6].

Как в «Человеке с киноаппаратом» Вертов вводит образ кинооператора в лице Михаила Кауфмана, так в «Энтузиазме» Елизавета Свилова стала олицетворением Радио-Уха. Эта метафоричность, воплощая непредвзятость документалистской поэтики, соединяет поначалу разрозненные кадры в единую, понятную историю, являясь своеобразной монтажной склейкой смыслового содержания кинотекста.

«Тикают часы. <...> Тикают часы, как удары сердца. Первый удар церковного колокола» [7, С. 135].

Первые кадры «Энтузиазма» погружают нас в исторический контекст начала строительства социализма. Воскресная служба, молебен. Церковные купола и пышность религиозного облачения будто свысока взирают на низко кланяющихся людей. «Слушайте! Говорит Ленинград! ... Передаем марш «Последнее воскресенье» – и мы не только слышим, но и видим дирижера. Этот марш начинает «раскачивать» ритм звукового содержания фильма, постепенно ускоряя и визуальный ряд. Дополнительным толчком к этому становится

колокольный звон, знаменующий конец воскресной службы. Смысловая насыщенность кадров возрастает. Визуальный ряд показывает и совершенно другую сторону быта: пьянство, семейные ссоры, религиозный дурман. То усиливающийся, то смолкающий до оглушающей тишины звук создает напряжение. «Им навстречу, наперерез, врывается продолжительный и сильный заводской гудок. За первым гудком второй, третий и т.д. разрывают церковно-фокстротную музыку и колокольный звон» [8].

С помощью полиэкрана Вертов соединяет кадры церквей, которые содрогаются и начинают крениться друг на друга, визуализируя саморазрушение, самоизживание религии. Распятие, иконы калейдоскопично накладываются, перекрывая друг друга и как бы растворяясь друг в друге. Четыре «окна» распятия, без четких границ начинают кружиться в хороводе, будто волна социализма заставляет землю трястись под ними. Под нарастающую тревожность музыки сотрясаются башни. Эти полиэкранные кадры усиливают впечатление от важности происходящих событий. Шествие пролетариата, «Долой церковника!», барабаны, грохот молота по наковальне, колокола — все сливается в единой битве за право жить, предвосхищая низвержение религиозного культа. Из храма выносятся вся религиозная утварь, раскачиваются и падают кресты. На их место приходят звезда и новый виток развития изжившей себя религии — храм становится молодежным клубом. И тут — тишина. Полиэкранный совмещенный в одном кадре церковь (отраженная зеркально) наплывает сама на себя, исчезая, и остается только небо. Не используя четких границ окон, применяя светотеневое разделение, Вертов показывает нам первые плоды победы пролетариата: в центре — «новое» здание молодежного центра; корону с двуглавым орлом сменяет флаг с серпом; вместо креста — пятиконечная звезда. И не только в семантическом ряде произошли изменения: «на смену церковной службе и звону колоколов — марш и шумы промышленного цеха), [смена] модели поведения персонажей (на смену молитве и пьянству — лозунги, речи на митингах, работа); индустриализация, как фундамент, на котором зиждется социализм, передавалась на всех этапах ее существования, причем по вертикали: шахты, завод, домны, ударяющие в небо» [9]. Вертов противопоставляет темный силуэт церкви светлому бюсту Ленина, который скрупулезно вырезает Елизавета Свилова. Режиссер прочно утверждает в восприятии зрителя, что «ликвидацией безграмотности, организовыванием рабочей молодежи, планом индустриализации и коллективизации все обязаны пролетарскому государству, символом которого является флаг; отсюда крупным планом озаренные лица комсомолки, рабочей и крестьянина с высоко поднятой головой смотрят на флаг, вьющийся на фоне проводов и завода с доменными трубами, указывающих на второй этап развития пролетарского государства» [10].

Вторая часть Вертовской поэмы индустриализации заключается в реализации пятилетнего плана. Донбасс, 1930 год: из труб заводов вырывается пар, работа «кипит». Полиэкранный накладывая в одном кадре копер шахты, Вертов намекает на трудовое соперничество между горняками девятой и десятой шахт за право зажечь на своем копре рубиновую звезду [11]. Пожалуй,



именно в этой части Вертов выразил апофеоз индустриального труда: «Вернем стране угольный долг!»

«Из Донбасса идут груженные углем и металлом поезда» [12, С. 138]. Сохраняя четкость визуальной структуры каждого кадра, поезд дублируется и захватывает все пространство экрана, движется, не оставляя места для неиндустриального пейзажа.

Ода коллективизации стала завершающей частью «Энтузиазма». И снова – трудовое соревнование. «Мы, колхозники Донбасса, бирюховского края на Луганщине, бригада № 4, учитывая те задачи, которые поставлены перед нами по уборочной компании урожая, мы, бригада № 4, обязуем себя, объявляем себя ударниками и даем свое обещание убрать свой урожай быстро и аккуратно, и поэтому вызываем бригаду за № 6 послужить нашему примеру!» Ударный труд колхозников кадрами и звуками переключается с 11-м съездом компартии Украины. На смысловой каркас нанизывается единство колхозников и рабочих, звуков машин и песен людей, аккумулируя центральную идею сплоченности пролетариата на пути строительства коммунизма.

«Энтузиазм», написанный голосами машин, голосами ударников и радиотелеграфных сводок, заканчивается зрительно-звуковой симфонией, где индустриальные звуки внедряются в праздничные демонстрации, где звуки праздника внедряются в трудовой день Донбасса, где «бессемеры» говорят языком невиданных фейерверков и где специальные машины подсчитывают Энтузиазм рабочих Донбасса, превращенный в цифры» [13, С. 230].

Уже с первых просмотров в 1930-1931 гг. эта симфония труда произвела волнение в рядах критиков. Положительных отзывов было немного, что, в целом, являлось обычным делом в отношении творчества Дзиги Вертова.

Большинство советских критиков признавали «Энтузиазм» как минимум запутанным. Фильм обвинялся в отсутствии магистральной темы, торжественной политической линии; особо отмечалась несвязанная беспорядочность кадров и восхваление машин, поставившее человека в подчиненное по отношению к ним положение, и полный провал пропагандистского контекста.

Со стороны внешнего мира в отношении Вертовской «симфонии труда» отзывы были положительными и в некоторых случаях даже восторженными.

Самой яркой оценкой «Энтузиазма» стал отзыв Чарли Чаплина: «Я никогда не знал, что индустриальные фильмы можно так организовать, чтобы они так прекрасно получились. Я рассматриваю фильм «Энтузиазм» как одну из самых волнующих симфоний, которые я когда бы то ни было слышал. Дзига Вертов – музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним. Я поздравляю» [14, С. 234].

Спустя более чем полвека Джон Маккей выступает в защиту этой кино-вещи и ее идеологической эффективности: «Если мы отнесемся к этой критике серьезно, то нам невозможно будет интерпретировать загадочную симфонию Вертова. Более пропагандистским в отношении Пятилетки «Энтузиазм» быть просто не может: сама терминология Плана и Планировщики, как мы видим, глубоко вплетается в структуру фильма. Тем не менее, как это ни

парадоксально, многие увидели в фильме лишь набор визуальных и слуховых «образцов», ритмично (но не концептуально) организованных, обвиняя автора в недостаточности акцентов на главной теме» [15].

В процессе рефлексии использования Вертовым полиэкрана можно вывести несколько точек, в которых использование этого приема позволяет согласовать смылосодержащие линии кинотекста.

Виртуозно применяя полиэкранный ряд своих фильмов, Дзига Вертов не только сопоставляет объекты, взаимодействующие во имя одной цели, но и расставляет акценты на принципиально важных моментах, будь то усиление масштаба событий, определение главенствующего объекта, уплотнение информационной насыщенности кадра или изображение картины происходящего наиболее полно.

Примечателен и сам способ организации поликадров, который имеет важное значение для установления связей между объектами: пропорциональное деление кадра или крупность объектов съемки обнажают подчиненное положение одного объекта относительно другого; как правило, исходный объект находится в нижней части экрана, его «приемник» – в верхней. При этом, угол совмещения полиэкранных пространств не ограничивается визуально-эстетическим значением, а указывает на глубокие причинно-следственные связи: сильный наклон окон друг другу – угроза изживания объектом самого себя, в противоположные стороны – разрыв связей между объектами.

Полиэкранные кадры в кино-вещах Дзиги Вертова стали не только проводником его идей, но и способствовали созданию более глубокого уровня смысла. Формируя поликадровые окна, режиссер расставлял акценты и предлагал своему зрителю включаться в повествование. Эти свойства творчества Вертова и делают его произведения искусством. Сам режиссер акцентировал внимание на «опорных» моментах кинотворчества: «Монтировать – значит организовывать кинокуски в кино-вещь, писать снятыми кадрами кино-вещь, а не подбирать куски к «сценам» (театральный уклон) или куски к надписям (литературный уклон)» [16, С. 136].

Как точно отметил Виктор Шкловский: «Дзига отрицает искусство, а сам создает новое искусство – из хроники, из «жизни врасплох» при помощи своего Кино-Глаза. Вертов... шагнул к документальному киноискусству, к новому видению изменяющегося мира» [17, С. 7]. И это вертовское видение прочно вошло не только в «высокое», но и массовое искусство, обогатив и визуальную, и семантическую структуру.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Теплиц Е. История киноискусства. Т. 1 (1895-1927 гг.) – М.: Прогресс, 1968.
2. Дзига Вертов. «Энтузиазм». Из наследия. Статьи и выступления. Т.2 / Ред.-сост. Д.В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008.
3. Дзига Вертов. «Энтузиазм» (несколько замечаний автора). Из наследия. Статьи и выступления. Т.2 / Ред.-сост. Д.В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008.
4. Там же.
5. Там же. – С. 211.
6. John MacKay, *Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective* [Электронный

ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html>

7. Дзига Вертов. Звуковой марш (из фильма «Симфония Донбасса»). Из наследия. Драматургические опыты. Т.1 / Ред.-сост. А.С. Дерябин. – М. Эйзенштейн-центр, 2004.

8. Корнелия Ичин. Пролетариат врасплох: «Симфония Донбасса» Дзига Вертова. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/22/ichin22.shtml>.

9. Там же.

10. Там же.

11. <http://tw1npeaks.blogspot.com/2014/10/1930.html>

12. Дзига Вертов. «Энтузиазм». Краткое либретто. Из наследия. Драматургические опыты. Т.1 / Ред.-сост. А.С. Дерябин. – М. Эйзенштейн-центр, 2004.

13. Дзига Вертов. «Энтузиазм». Из наследия. Статьи и выступления. Т.2 / Ред.-сост. Д.В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008.

14. Дзига Вертов. Чарли Чаплин, гамбургские рабочие и приказы доктора Вирта (О работе «Энтузиазма» за границей). Из наследия. Статьи и выступления. Т.2 / Ред.-сост. Д.В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008.

15. John MacKay, *Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective* [Электронный ресурс]. – <http://www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html>.

16. Дзига Вертов. Кино-Глаз и «11-й». Из наследия. Статьи и выступления. Т.2 / Ред.-сост. Д.В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008.

17. Шкловский Виктор. За 60 лет: Работы о кино. – М.: Искусство, 1985.