

Маргарета Фёрингер

«Верти машину»:

КИНО ВЕРТОВА В КОНТЕКСТЕ
НАУЧНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТРУДА

Margarete Vöhringer

Socialism Spun Around: Vertov's Cinema in the Context of Scientific Management

Маргарета Фёрингер (Гёттингенский университет имени Георга Августа, кафедра материальности знаний, профессор; PhD) margarete.voehringer@uni-goettingen.de.

Ключевые слова: Дзига Вертов, киноавангард, фактография, психотехника, научная организация труда

УДК: 791.43/.45

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_124

В своей статье Маргарета Фёрингер рассматривает кинотворчество Дзиги Вертова 1920-х годов в контексте таких авангардных проектов, как фактография, и соотносит его развитие с научной организацией труда того времени. Автор фокусирует внимание на новаторском фильме Вертова «Человек с киноаппаратом», проясняя его значение в контексте реалий Советской России 1920-х годов. Инновационный подход Вертова к кинематографу, основанный на идеалах авангарда и экспериментальной психологии, бросает вызов традиционным представлениям о кинопроизводстве. В статье объясняется то, как кинематографические эксперименты Вертова позволяли проявить и продемонстрировать масштабные общественные изменения. Важное место в авторском анализе отводится определению момента пересечения искусства, технологий и культуры в Советском Союзе.

Margarete Vöhringer (PhD; Professor, Chair for the Materiality of Knowledge, Georg-August-University of Göttingen) margarete.voehringer@uni-goettingen.de.

Key words: Dziga Vertov, avant-garde film, factography, psychotechnics, scientific labor management

UDC: 791.43/.45

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_124

Vöhringer's article examines Dziga Vertov's film work in the 1920s, contextualizing it with avant-garde projects such as factography and relating the developments to the scientific work management of the time. The author focuses on Vertov's groundbreaking film *Man with a Movie Camera* and its significance in the context of the realities of Soviet Russia in the 1920s. Vertov's innovative approach to cinema, based on avant-garde ideals and experimental psychology, challenges traditional notions of filmmaking. The article explains how Vertov's cinematic experiments made it possible to manifest and demonstrate large-scale social changes. An important point is to determine the moment of intersection of art, technology and culture in the Soviet Union.

Дзига Вертов — один из самых известных российских кинематографистов послереволюционных лет. Во второй половине 1920-х годов (основная часть работы пришлась на 1926 год) он снял свой важнейший фильм, выступив одновременно режиссером и живым прототипом, — «Человек с киноаппаратом»¹. Хотя коллеги, например Всеволод Пудовкин, уже критиковали Вертова за документальный стиль [Пудовкин 1925], он отказался позиционировать

1 Публикации о Дзиге Вертове последних лет немногочисленны; особо следует отметить дневники Вертова, изданные Томасом Тодом и Александрой Граматке в немецком переводе: [Ahwesh, Sanborn 2008; Tode, Gramatke 2000; Tode, Wurm 2006].

свою картину как художественную. В одном из титров сообщалось о цели фильма: в кинотеатре должен был состояться не развлекательный показ, а «опыт кинопередачи видимых явлений». Вертов почти завершил работу над фильмом в 1926 году, как вдруг его увольняют с киностудии с формулировкой: «Вертов не придерживался плановой работы, работал без сценария и на неоднократные предложения не предоставлял ни сценария, ни плана постановок...» [Вертов 2004: 124–125]. Завершить съемки удалось лишь в 1928 году на Украине, а премьера состоялась еще через год в Киеве (1929). Как же получилось, что при всех указанных проблемах фильм Вертова стал настолько знаменитым?

В настоящей статье я попытаюсь разобраться в этом вопросе, рассматривая фильмы Вертова с точки зрения научной организации труда — чрезвычайно недооцененного аспекта истории авангардного кинематографа. В общем виде мой тезис заключается в том, что через призму этой научно-прикладной дисциплины можно по-новому осмыслить взаимосвязь между кинопрактикой и социалистической культурой 1920-х годов. Концепцию научной организации труда выдвинул в 1911 году американец Фредерик Уинслоу Тейлор, который начал внедрять на фабриках практики измерения времени, применяемые в физиологических лабораториях [Taylor 1911]. В России этот подход критиковали за чрезмерную простоту — и в то же время расширили, дополнив исследованиями психологической эффективности. С исследованиями научной организации труда в России познакомились в начале 1920-х годов, когда вышел перевод крупной работы в этой области — «Основ психотехники» Гуго Мюнстерберга [Мюнстерберг 1924]². Эти идеи общественного подъема, возможного благодаря применению научных практик в публичных пространствах, не только стали источником вдохновения для вертовской концепции кино — они еще и проливают свет на русский авангард с его обещаниями открыть искусство для жизни и создать нового человека. Кроме того, соединение авангардного художественного производства с экспериментальной психологией позволит уточнить наше понимание модернистских институций наподобие Баухауса, который поддерживал тесные контакты с русскими авангардистами, близкими ему с точки зрения эстетики и социальных требований нового дизайнера³. Но в центре нашего внимания все-таки Вертов: когда в 1929 году «Человек с киноаппаратом» был представлен в Германии, Вертов предварил показ докладом о своем понимании кино как медиума, что для него и его оператора составляло проблему весьма практическую. Главным вопросом для Вертова было не то, как его зрители воспринимают шум проектора, а «Что такое кино-глаз» [Вертов 2004: 157–164].

Киноглаза

«Человек с киноаппаратом» состоит из шести частей и длится 64 минуты. В нем показаны повседневные ситуации в Москве и Одессе: роды, дети, стари-

2 Русский перевод (1922) выполнен с первого немецкого издания [Münsterberg 1914]; книга продавалась так хорошо, что в 1924 году вышло второе русское издание.

3 Подробное исследование взаимоотношений авангардного искусства и прикладных наук см.: [Vöhringer 2007]. Русский перевод книги вышел в 2019 году [Фёрингер 2019].

ки; едущие трамваи и автомобили, вращение колес, вращение дисков на монтажном столе; оператор взбирается на пилон моста. Крупные планы киноплёнок показывают, как Вертов конструирует реальность путем разрезания и соединения кадров. Изображения в фильме раз за разом останавливаются, а потом опять разгоняются; кадры повторяются в том же масштабе, затем в уменьшенном виде; крупные планы сменяются дальними; сцены то замедляются, то ускоряются; мотивы складываются в коллажи. На протяжении фильма Вертов использует все технические киноприемы своего времени, но не из-за необходимости импровизировать: все эти трюки мотивированы экспериментами с медиумом. Хотя съемки проходили с задержками, условия производства были профессиональными, а коллеги — надежными. Ассистентом по монтажу была будущая жена Вертова Елизавета Свилова, оператором — брат Вертова Михаил Кауфман. Первоначально «Человек с киноаппаратом» был выпущен в кинопрокат в Киеве и Москве, затем показан в Ганновере (в июне) и Берлине (в июле). Органную музыку к фильму написал Алексей Ган — теоретик кино и один из авторов журнала Маяковского «ЛЕФ» («Левый фронт»). Оба плаката к фильму созданы братьями Стенберг, двумя известными художниками-конструктивистами [Tode, Gramatke 2000: 227]. Причастность Стенбергов и других художников-авангардистов к работе над фильмом указывает на тесные связи Вертова с русским авангардом, особенно с концепцией, которая в то время развивалась на страницах «ЛЕФа», — фактографией⁴. Такие писатели, как Виктор Шкловский и Сергей Третьяков, а также фотограф Александр Родченко и кинематографист Сергей Эйзенштейн сформировали понимание реальности как совокупности фактов. Фактографические репрезентации действительности не стремились ни к идеализму, ни к реалистической иллюзии. Вместо этого они обнажали технические условия, при которых реальность становится видимой, демонстрируя ее репрезентативный медиум. Представление Вертова о реальности в «Человеке с киноаппаратом» со всеми его заметными монтажными приемами сближается с этим «фактографическим» подходом к реальности сразу в нескольких отношениях.

По собственному свидетельству, свою знаменитую концепцию «киноглаза» Вертов выработал в 1918 году, размышляя о роли киноаппарата в деле своего «наступления на видимый мир»:

«Киноглаз» понимается как «то, чего не видит глаз». Как микроскоп и телескоп времени... как управление съёмочными киноаппаратами на расстоянии, как телеглаз, как рентгеноглаз, как «жизнь врасплох»... «Киноглаз» как возможность сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскированное — открытым... [Вертов 1966: 74—75].

В основе этой концепции лежала не наивная вера в объективность камеры или ее способность показывать мир сквозь нейтральный объектив. Наоборот, камера Вертова показывала «правду средствами и возможностями “киноглаза”, то есть “киноправду»» [Там же]. Режиссер открыто понимал камеру как средство структурирования своего субъективного мировоззрения, называя этот технически объективированный взгляд на мир «киноправдой». Киноправда, утвер-

4 Николай Чужак выпустил в 1929 году сборник текстов о фактографии [Чужак 2000]; литературно-теоретическую классификацию фактографии предлагает Рената Лакман [Lachmann 1973].

ждали фактографы, отсылает к тщательно опосредованной реальности, которая обязана своим существованием совокупности визуализированных кинематографом фактов. Стремление Вертова к субъективности отмечали критики, например Зигфрид Кракауэр, который в своей рецензии на «Человека с киноаппаратом» во «Франкфуртер цайтунг» (1929) писал:

Задача «Человека с киноаппаратом» — показать обыденную жизнь и ничего больше. Коллективную жизнь города. <...> Трамваи и дрожки извещают о наступлении дня. Движение, единое мощное движение подхватывает разрозненные элементы бытия — телеграфные столбы, народ на улицах, чьи-то родовые муки — и сводит, сплавляет их, подчиняя единому ритму. <...> То, что снимает оператор, «человек с киноаппаратом», — это жизнь сама по себе. Но он (Вертов. — Прим. М. Ф.) запечатлевает на пленке и себя самого, ибо без него, без субъекта, жизнь не была бы для нас объектом: объект и субъект не могут существовать порознь [Кракауэр 2000].

Эксперименты

Неразрывная связь субъекта с объектом была очевидна Вертову задолго до создания «Человека с киноаппаратом» и задолго до того, как он начал пропагандировать свою концепцию киноглаза. В манифесте «Киноки. Переворот»⁵ (1922) он призывал к контролю над зрительским восприятием и объяснял, как осуществлять такой контроль: «Заставляю зрителя видеть так, как выгоднее всего мне показать то или иное зрительное явление. Глаз подчиняется воле киноаппарата» [Вертов 1966: 54]. Единственной, по мнению режиссера, возможностью освободить глаза зрителя от воли камеры было обнажить на экране совершаемые камерой медийные операции, то есть показать, как она, записывая сцены, движется в пространстве, как влияют на запись смена освещения и местоположение оператора и, наконец, как из кинопленки монтируется фильм. Идея Вертова заключалась в том, чтобы «открыть глаза» зрителям, продемонстрировав влияние кино на зрительское восприятие.

Вера во взаимную обусловленность технологий и восприятия была не только результатом собственных размышлений Вертова о кино — она была еще и широко распространена в психиатрии. Похожие проблемы вполне могли волновать режиссера в 1916—1917 годах, когда он обучался в Психоневрологическом институте Владимира Бехтерева в Петрограде⁶. До этого Вертов какое-то время учился в музыкальной школе, поэтому первые его эксперименты в бехтеревской так называемой лаборатории слуха проводились не с кино, а со звуком. То были «опыты по записи словами и буквами шума водоппада, звуков лесопильного завода» [Там же: 73]. В акустической лаборатории Вертов собирал звуки, разрезал и монтировал их, а потом создавал новый звук при помощи фонографа. Однако такой вид монтажа Вертова не удовлетворил, и он решил экспериментировать с другим медиумом — кино.

5 Киноки — сложившийся вокруг Вертова кружок молодых документалистов, которые пытались внедрить в кинематограф программу «киноглаза».

6 Этот период жизни Вертова почти не задокументирован. См.: [Holl 2002; Tode, Gramatke 2000].

Психиатр Бехтерев отличался настолько широким — можно сказать, культурно-научным — подходом, что привлекал в свой институт даже кинематографистов⁷. Помимо Вертова, там также учились кинорежиссеры Григорий Болтынский и Абрам Роом, занимавшиеся, по-видимому, не только нейрофизиологией, но и использованием кино в научных экспериментах, исследованием функций мозга и бехтеревскими методами гипноза. Это, в свою очередь, позволяет предположить, что экспериментальные фильмы Вертова тоже явились продолжением его знакомства с научной психологией, а быть может, даже опыта работы в лабораториях Бехтерева:

Пришел он сюда (Вертов пишет о себе в третьем лице. — *М. Ф.*)... от примитивного подслушивания правды к попыткам чтения мыслей, от опыта над собой в ленинградском Психоневрологическом институте (запись мыслей, реакций, поведения)... к мыслям о зрительной записи видимого мира, о зрительном обзоре мира, о правде, добытой кинематографическими средствами [Вертов 2004: 383]⁸.

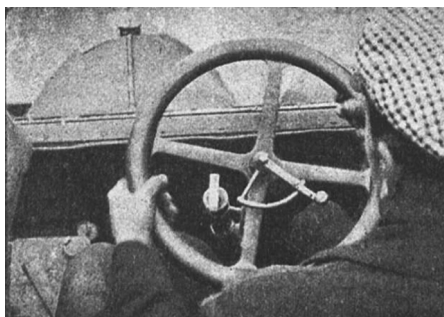
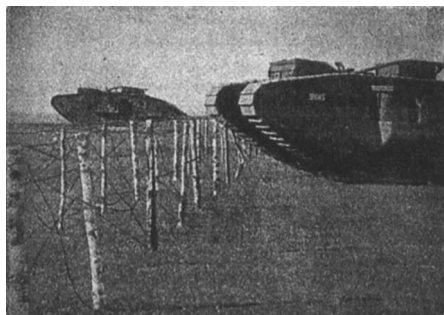
Подобно бехтеревской психофизиологической программе, в рамках которой двигательная активность животных записывалась с целью сделать выводы о функциях их мозга, «киноглаз» Вертова тоже показывал феномены не внешние, а внутренние, что позволяло судить о психических состояниях на основе физических признаков. Хотя остается неясным, действительно ли Вертов работал с самим Бехтеревым, нет никаких сомнений в том, что он ставил и комментировал эксперименты. Первым экспериментом Вертова с кинолентой стал прыжок с верхушки искусственного грота: держа перед собой камеру, он записал каждое движение своего лица в ускоренной съемке. После этого Вертов писал: «На экране не узнаю своего лица. На лице обнажены мысли. Здесь и нерешимость, колебание, и твердость (усилие над собой), и снова радость победы» (цит. по: [Варшавский 1966: 101]). В целом же психофизиологию Бехтерева как источник вдохновения для кинопрактики легко недооценить.

Психотехника

В 1922 году Вертов опубликовал в журнале «Кино-фот» статью о нелегких условиях работы над своим киножурналом «Киноправда», сопроводив публикацию тремя изображениями: танков, инженеров, собирающих двигатель «Юнкерса», и, наконец, водителя за рулем (*ил. 1—3*) [Вертов 1922]. На одной из этих иллюстраций представлены машины (*ил. 1*), на другой — работающие с частями машины люди (*ил. 2*), а на третьей — гибрид обеих ситуаций: сидящему в автомобильном симуляторе человеку демонстрируют кадры поездки

7 Одно из первых описаний карьеры Бехтерева сделано Останковым, см.: [Останков 1926].

8 Ранние примеры исследования связи между физическими и психическими свойствами, между поведением и мышлением путем психофизиологического анализа встречались не только в России. В Германии он уже применялся отцом-основателем экспериментальной психологии Вильгельмом Вундтом, который задолго до Бехтерева попытался сделать психическую активность доступной и зримой и связать ее с физическими проявлениями. Таким образом, у «киноправды» Вертова имелся еще один вдохновитель, причем известный и самому Бехтереву.



ил. 1—3

на машине (ил. 3). Первая фотография символизирует технический прогресс, вторая сопоставима с посвященными научному изучению труда фильмами американца Фрэнка Б. Гилбрета, снимавшего движения рабочих на пленку и замерявшего время их работы [Gilbreth, Gilbreth 1921], а третья демонстрирует устройство для анализа скорости реакции и для тренировки водителей, испытательную установку, разработанную лично Гуго Мюнстербергом — изобретателем психотехники. Почти десятилетием ранее, в 1914 году, работавший в Гарвардском университете Мюнстерберг собирался заняться «практическим применением психологии к задачам культуры», подразумевая под этим «всякий процесс мышления, воли и чувства, привнесший что-либо в развитие культуры» [Мюнстерберг 1924: 1]. Во многом подобно стоявшим за «культурфильмами» педагогам Мюнстерберг видел в психотехнике возможность интеграции науки и техники. На мой взгляд, именно эту научно-техническую культуру и фиксировал в своем кинотворчестве Вертов. Когда в «Человеке с киноаппаратом» смеющиеся дети вдруг останавливаются и замирают, когда движения ускоряются или демонстрируются с эффектом замед-

ленного времени, когда с новейшей кинотехникой сталкиваются старики, — все это означает нечто намного большее, чем простую документацию их повседневной жизни в современности: перед нами скорее попытка обнажить техническую изнанку мира, в котором они живут. Иными словами, явить человека с киноаппаратом и его монтажный стол.

Эксперименты Мюнстерберга, на которые намекает в своих фильмах Вертов, не ускользнули от внимания советских кинематографистов. В одной опубликованной в 1927 году статье о кино мюнстерберговские уроки вождения упоминаются как инструмент научного исследования:

Мюнстерберг изучал психофизиологию... вождения. Для этого он сажал обучающихся вождению за руль автомобиля с заведенным мотором (машина стояла на месте) и предлагал им смотреть на экран, на котором им показывали фильм, демонстрировавший уличное движение. Неожиданно на дороге появлялся ребенок и бежал навстречу автомобилю. Водитель должен был реагировать максимально быстро, либо попытаться вырулить, либо затормозить. Электрический хронограф регистрировал момент, когда водитель отреагировал [С-кий 1927].

Автор текста выступает за использование кино в научных целях и сетует на нехватку в России специальных технических знаний. Подобно Мюнстербергу в Гарварде, Бехтерев в своем ленинградском институте тоже расширил область психиатрии, включив в нее практическую психологию и даже психотехнику⁹.

Кинореальности

Приписывая Вертову наивную веру в возможность «снимать жизнь “как она есть”», режиссер (и соперник Вертова) Всеволод Пудовкин отвергал вертовскую монтажную технику, видя в ней комбинирование разрозненных частей, и подчеркивал необходимость высокоорганизованной формы киномонтажа:

Если задача режиссера состоит в том, чтобы придать смысл снятым эпизодам, то тогда недостаточно просто этот смысл показать и оставить зрителей самих ориентироваться в хаосе случайностей. Режиссер должен организовать на экране этот хаос [Пудовкин 1925: 11].

Пудовкин не понимал, что на самом деле вертовский монтаж был способом конструирования реальности средствами кино¹⁰. Для Вертова киноанализ означал не демонстрацию или репрезентацию, но конструирование человеческого восприятия.

Вывод о самой возможности такого конструирования был широко распространен среди психофизиологов того времени, включая Гуго Мюнстерберга. Для Мюнстерберга, как и для Бехтерева, искусство было могущественным способом обойти сознательное восприятие (во многом сродни алкоголю или гипнозу), отвлекающим потребителей от тягот пролетарской жизни. Из разных художественных медиумов кино, пожалуй, лучше всего приспособлено для обхода сознания, поскольку поступает в мозг непосредственно, без медиации — так, во всяком случае, предполагали сторонники психотехники¹¹. В 1916 году Мюнстерберг создал одну из первых теорий кино под названием «Кинопьеса. Психологическое исследование» («The Photoplay. A Psychological Study»), включив в нее отсылки к экспериментальной психологии: «Наше внимание, если мы действительно проникаемся духом представления, постоянно направляется в соответствии с замыслом постановщиков» [Münsterberg 1916: 76]. А потому кинофильм выступает посредником между создателями и зрителями не только в содержательном, но и в техническом аспекте. Воспроизводя функции мозга, кино получает контроль над ними, так что человеческое внимание отныне

-
- 9 Помимо создания Центральной лаборатории по изучению труда, Бехтерев на основе своей рефлексологии разработал так называемую коллективную рефлексологию, см.: [Bechterew 1928].
- 10 Уже сам псевдоним Дзига Вертов отдает дань вере режиссера в сконструированную природу чувственного восприятия и его репрезентации разными техническими средствами. Как известно, настоящее имя Вертова — Давид Абелевич Кауфман. Взятое им имя Дзига Вертов намекает на вращающиеся диски монтажного стола, позволяющие монтажю привождать изображения в движение. «Вертов» отсылает к глаголу «вертеть», а «Дзига» имитирует шум камеры и кинопроектора: «дз-дз-дз». Вертов замечал: «Мой путь — к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расширяваю по-новому неизвестный вам мир» [Вертов 1966: 55].
- 11 О кино, внушении и гипнозе см.: [Münsterberg 1916].

следует за камерой: «Наш глазной хрусталик точно настраивается на нужное расстояние» [Там же: 37]. Такие используемые в фильмах Вертова приемы, как освещение, крупные планы, монтаж, контрасты и мизансцены, можно интерпретировать как разные способы работы с человеческим восприятием, поскольку все они, выражаясь словами Мюнстерберга, «играют на клавиатуре нашего сознания, обеспечивая желаемое воздействие на наше произвольное внимание» [Там же: 83].

Неясно, да и, пожалуй, не так уж важно, от кого Вертов услышал о Мюнстерберге: от Бехтерева, от своего близкого друга Эль Лисицкого или от кого-нибудь еще из русских авангардистов. Главное для нас в том, что вертовскую «киноправду» следует понимать как проект не только и не столько художественный, сколько такой, который отражает эксперименты, известные из научной организации труда. Как показывает подпись «Руль — Авто» к третьей из упомянутых иллюстраций в журнале «Кинофот» [Вертов 1922: 10], «киноправду» Вертов рассматривал как соотношение. Следовательно, вертовскую «жизнь врасплох» следует понимать не столько как объективное документирование реальности, сколько как гибрид (кино/реальности), который сам по себе не является ни реалистическим, ни конструктивистским: аналитическую истину. «Киноправда» показывает нечто такое, что существует, но само по себе не может быть увидено человеческим глазом. Вертов тренирует зрительское восприятие в темном зале кинотеатра, во многом подобно тому, как рабочие у Гилбрета впервые видят собственные движения, смотря его фильмы; или как тракторист, который оттачивает навыки вождения не в ситуации реальной езды, а в автосимуляторе, тем самым превращаясь в «киноглаз». Таким образом, фильмы Вертова функционируют так же, как кино в экспериментах в области научной организации труда, симулируя то, что человеческое восприятие принимает за реальность, но самостоятельно сконструировать не может. Фильмы анализируют некинематографический внешний мир (реальность за пределами лаборатории, киностудии, кинотеатра) так, что зрители учатся смотреть глазами камеры, а кинотеатр становится местом не только развлечения, но и тренировки восприятия.

Прикладная культура

Признание вертовских отсылок к научной организации труда позволяет по-новому взглянуть на его понимание кинокультуры. Обычно эту культуру интерпретируют как рефлексию зрительного восприятия. Если же принять во внимание знакомство Вертова с Мюнстербергом, то становится очевидным, что кинокультура в его понимании не сводится ни к человеческому видению, ни к кинопроизводству как таковому. Скорее, он видит в ней сплав формы и содержания, или, иными словами, техники и труда. На первый взгляд идея кинокультуры как сочетания техники и труда кажется упрощением, однако ее можно осмыслить и как стратегию, заимствованную опять-таки у Мюнстерберга. Как уже сказано, Мюнстерберг считал психотехнику «практическим применением психологии к задачам культуры» [Мюнстерберг 1924: 1]. Под «культурой» Мюнстерберг понимал в этом контексте не *любую* культуру, а именно культуру труда. В своих исследованиях утомляемости и внимания такие представители научной организации труда, как Гилбрет, определяли визуальные оценки и

скорость движений работников, взаимодействующих с машинами: летчиков, машинисток, вагоновожатых, телефонистов, автомобилистов, радистов. Без этого ограничения определенными сферами человеческой деятельности научно-техническое применение психологических методов было бы безграничным — и в то же время неэффективным. Вот почему «Человек с киноаппаратом» обращается, скажем, не к детям или крестьянам, а именно к современным рабочим, которые шли в кино на вертовский фильм тренировать свое зрение путем наблюдения за машинами, динамичной городской жизнью, операторскими перемещениями. В 1920-е годы Вертов имел дело с только что созданным пролетарским обществом, которое пока еще не успело уделить своим рабочим достаточно внимания. Едва ли он мог поступить разумнее, чем соотнести человеческое видение с видением своего киноаппарата, чтобы симулировать реальность, которая на экране выглядела так, как должна была выглядеть в реальной жизни: прогрессивной, современной, технологичной и быстрой.

Для своего времени обращение Вертова к научной организации труда не было чем-то исключительным. Есть, например, немало свидетельств того, что в Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАСе), где преподавали многие авангардисты, существовали вдохновленные экспериментальной психологией художественные практики. В 1926 году Николай Ладовский организовал во ВХУТЕМАСе психотехническую лабораторию архитектуры и проводил испытания с так называемыми глазомерами, которые использовались и как часть вступительных экзаменов, и для проектирования зданий. В 1920 году Александр Родченко начал преподавать во ВХУТЕМАСе дисциплину «Графика». Разработанные им по следам теоретических дискуссий в московском Институте художественной культуры (ИНХУКе) упражнения требовали от студентов сочетать разные геометрические фигуры (круги, треугольники, квадраты), чтобы проверить оставляемое этими композициями зрительное впечатление [Лаврентьев 1984]. Помимо других экспериментальных секций, в ленинградском ГИНХУКе, директором которого был Казимир Малевич, существовал отдел органической культуры, где художник Михаил Матюшин исследовал психофизиологию зрительного восприятия и разные способы его регулирования¹². Наконец, к 1926 году в Государственной академии художественных наук (ГАХН), одним из создателей которой выступил Василий Кандинский (до своего отъезда в 1921 году в Германию, где он присоединился к Баухаусу), были открыты психофизическая лаборатория, лаборатория экспериментальной физиологии и лаборатория экспериментальной эстетики и искусствоведения¹³. Экспериментальная психология играла в этой академии особенно важную роль даже на уровне преподавательского состава: среди ее сотрудников мы находим психологов Георгия Челпанова, Павла Каптерева и Льва Выготского¹⁴. Сочетание ху-

12 Об интересе Матюшина к психофизиологии см. немецкий каталог под редакцией Генриха Клотца: [Klotz 1991: 44].

13 Об институциональном поле в русском искусстве 1920-х годов см.: [Manovich 1993], а также: Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 941. Новейшие публикации о ГАХН/РАХН осуществлены группой ученых под руководством Николая Плотникова при поддержке Немецкого научно-исследовательского общества (DFG, Deutsche Forschungsgemeinschaft), см.: [Плотников, Подземская 2017; Mislér 1997].

14 Челпанов был одним из основоположников экспериментальной психологии в России и первым директором Психологического института при Московском университете; Выготский — создателем культурно-исторической школы в психологии, литературным

дожников с представителями наук о жизни не случайно: оно поощрялось самим учреждением.

Это широкое сотрудничество художников и ученых позволяет увидеть авангард в новом свете. Такая междисциплинарная кооперация возникла в Советской России как часть неуклонно растущего влияния науки на все сферы повседневной жизни, от ухода за детьми до образования, искусства, архитектуры, политики и даже спорта. Этот факт позволяет нам вернуться к Мюнстербергу с его стремлением применять психотехнику для решения задач культуры. Использование психотехники распространилось на все сферы, к которым приложима психология, от архитектуры до кино и военного дела. Художники-авангардисты брали на вооружение самые разные научные практики, копировали их, видоизменяли или же просто использовали в качестве моделей для собственных экспериментов. Результатом таких междисциплинарных переносов явились фильмы наподобие «Человека с киноаппаратом», которые, как я уже сказала, создавались не только для развлечения, но и как тренировочная площадка для человеческого восприятия с опорой на психологические знания. Очевидно, что результаты такой «прикладной психологии» нельзя назвать ни искусством, ни наукой; скорее следует рассматривать их как гибриды или «смешанные объекты». Ученые склонны сводить эти гибридные — частично научные, частично эстетические — авангардистские объекты к искусству, в рамках которого они нередко кажутся странными и эзотерическими. Однако наш анализ «Человека с киноаппаратом» показывает: кинематографисты вроде Вертова и психологи вроде Мюнстерберга были одинаково решительно настроены изменить восприятие своей аудитории.

Использование психологических методов художниками-авангардистами может помочь нам переосмыслить значение модерности для советских 1920-х годов, в контексте которых она подразумевает не столько утопизм и идеологизацию, сколько практическое применение теорий. Русский модернизм в более широком смысле тоже был феноменом не теоретиков-утопистов, а практиков-экспериментаторов. С этой точки зрения успешный экспорт Вертовым «Человека с киноаппаратом» в Берлин может, в свою очередь, быть понят как проявление культурной роли научной организации труда. Так называемый Рапалльский договор 1922 года регулировал торговлю между Германией и Советским Союзом, включая передачу научных знаний и технологий. В Берлине, который был одним из центров психотехники того времени, существовало множество занимавшихся этой новой наукой институтов и лабораторий. Можно сказать, что социальный мир, показанный Вертовым в «Человеке с киноаппаратом», который сам по себе есть «лаборатория современного мира» [Schlögel 2002], отражает успехи этой экспериментальной науки — и в таком качестве свидетельствует о культурном трансфере из Советского Союза в Германию, который был бы невозможен без предшествующего трансфера в обратном направлении.

В более поздние годы Вертов сетовал, что власти не признают его кинематографического новаторства и ограничивают условия его работы:

критиком и предшественником когнитивной психологии; биолог и философ Каптерев с 1924 года занимал должность директора Московского общества гипноза. Наиболее содержательные и вдумчивые публикации по истории психологии принадлежат Ирине Сироткиной, например: [Sirotkina 2002].

Н а б л ю д а т ь — всем ученикам Павлова и вообще всем ученым и писателям — это можно, а ему нельзя. Ему говорят, что все должно быть написано в сценарии... Если иметь заранее результат еще не произведенного эксперимента, то не надо производить эксперимента [Вертов 1966: 223—225].

Трудно сказать, преувеличивает ли Вертов или же неприятие его работы и правда было таким резким, как он утверждает. Однако на протяжении 1930-х годов его проникнутое свободой эксперимента творчество действительно становилось все ограниченнее. Вместо экспериментов он занялся кинохроникой, ради которой приходилось путешествовать по Советской России, отвлекаясь от научных устремлений. В то же самое время сталинский пятилетний план привел к реорганизации всех сфер научной организации труда. Междисциплинарные проекты были свернуты, и почти все институты психотехники закрыты. Отныне Советский Союз стремился создать армию сверхпродуктивных рабочих масс при помощи американского тейлоризма. В этом контексте вопросы, волновавшие Вертова: как массы видят мир, рассеивается ли их внимание от созерцания образов на экране, нравится ли им звук кинопроектора, — в сталинском Советском Союзе утратили важность. Вплоть до своей смерти в 1954 году Вертов страдал от того, что ему не дают заниматься интересными проектами, например снять фильм о человеческом поведении или документальную ленту об исследовательском институте под руководством Павлова в Сухуме. Из-за этого он не смог научить нас «Ньютоном яблоко видеть», дать

Миру —
глаза.
Чтоб обычного пса
Павловским
оком
видеть.

[Вертов 2004: 450]

Пер. с англ. Нины Ставрогиной

Библиография / References

- [Варшавский 1966] — *Варшавский Я.* Жизнь фильма: образное мышление художника и зрителя. М.: Искусство, 1966.
(*Varshavskiy Ya. Zhizn' fil'ma: obraznoe myshlenie khudozhnika i zritelya. Moscow, 1966.*)
- [Вертов 1922] — *Вертов Д.* Он и я // Кино-фот. 1922. № 2. С. 9—10.
(*Vertov D. On i ya // Kino-fot. 1922. No. 2. P. 9—10.*)
- [Вертов 1966] — *Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966.
(*Vertov D. Stat'i, dnevniki, zamysly. Moscow, 1966.*)

- [Вертов 2004] — *Вертов Д.* Из наследия: В 2 т. Т. 2: Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2004.
(*Vertov D. Iz naslediya: In 2 vols. Vol. 2: Stat'i i vystupleniya. Moscow, 2004.*)
- [Кракауэр 2000] — *Кракауэр З.* «Человек с киноаппаратом». Рецензия (1929) / Пер. с нем. А. Тимашевой // Киноведческие записки. 2000. № 49 (<https://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/369/> (дата обращения: 29.01.2024)).

- (Kracauer S. Der Mann mit dem Kinoapparat // Kinovedcheskie zapiski. 2000. No. 49 (<https://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/369/> (accessed: 29.01.2024)). — In Russ.)
- [Лаврентьев 1984] — Лаврентьев А.Н. Дисциплина «Графика». ВХУТЕМАС 1920—1922 гг. // Техническая эстетика. Информационный бюллетень Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики. 1984. № 7. С. 16—21.
- (Lavrent'ev A.N. Distiplina "Grafika". VkhUTEMAS 1920—1922 gg. // Tekhnicheskaya estetika. Informatsionnyy byulleten' Vsesoyuznogo nauchno-issledovatel'skogo instituta tekhnicheskoy estetiki. 1984. No. 7. P. 16—21.)
- [Мюнстерберг 1924] — Мюнстерберг Г. Основы психотехники / Пер. с нем. под ред. Б.Н. Северного и В.М. Экземплярского. М.: Русский книжник, 1924.
- (Münsterberg H. Grundzüge der Psychotechnik. Moscow, 1924. — In Russ.)
- [Останков 1926] — Останков П.А. Владимир Михайлович Бехтерев // Сборник, посвященный Владимиру Михайловичу Бехтереву к 40-летию профессорской деятельности (1885—1925). Л.: Государственная психоневрологическая академия, 1926. С. 5—24.
- (Ostankov P.A. Vladimir Mikhaylovich Bekhterev // Sbornik, posvyashchennyy Vladimiru Mikhaylovichu Bekhterevu k 40-letiyu professorskoy deyatel'nosti (1885—1925). Leningrad, 1926. P. 5—24.)
- [Плотников, Подземская 2017] — Плотников Н.С., Подземская Н.П. Искусство как язык — Языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: В 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (Plotnikov N S., Podzemskaya N.P. Iskusstvo kak yazyk — Yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esticheskaya teoriya 1920-kh godov: In 2 vols. Moscow, 2017.)
- [Пудовкин 1925] — Пудовкин В. Монтаж научной фильма // Киножурнал АРК. 1925. № 9. С. 10—11.
- (Pudovkin V. Montazh nauchnoy fil'my // Kinozhurnal ARK. 1925. No. 9. P. 10—11.)
- [С-кий 1927] — С-кий Л. Кино — орудие научного исследования // Советское кино. 1927. № 1. С. 4.
- (S-kiy L. Kino — orudie nauchnogo issledovaniya // Sovetskoe kino. 1927. No. 1. P. 4.)
- [Фёрингер 2019] — Фёрингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием / Пер. с нем. К. Левинсона, В. Дубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- (Vöhringer M. Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Чужак 2000] — Чужак Н.Ф. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф. Чужака. [Репринт. изд.]. М.: Захаров, 2000.
- (Chuzhak N.F. Literatura fakta. Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa / Ed. by N.F. Chuzhak [Reprint ed.]. Moscow, 2000.)
- [Ahwesh, Sanborn 2008] — Ahwesh P., Sanborn K. Vertov from Z to A / Transl. by K. Sanborn. New York: Ediciones la Calavera, 2008.
- [Bechterew 1928] — Bechterew W. Die kollektive Reflexologie. Halle: Carl Marhold Verlagsbuchhandlung, 1928.
- [Gilbreth, Gilbreth 1921] — Gilbreth F.B., Gilbreth L.M. Ermüdungsstudium. Eine Einführung in das Gebiet des Bewegungsstudiums. Berlin: Verlag des Vereins Deutscher Ingenieure, 1921.
- [Holl 2002] — Holl U. Kino, Trance und Kybernetik. Berlin: Brinkmann und Bose, 2002.
- [Klotz 1991] — Klotz H. Matjuschin und die Lenin-grader Avantgarde. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 1991.
- [Lachmann 1973] — Lachmann R. Faktographie und formalistische Prosatheorie // Ästhetik und Kommunikation, Beiträge zur politischen Erziehung. Heft 12. Frankfurt a/M.: Rowohlt, 1973. S. 89—100.
- [Manovich 1993] — Manovich L. The Engineering of Vision from Constructivism to Virtual Reality. Rochester: University of Rochester, 1993.
- [Misler 1997] — Misler N. RAKhN. The Russian Academy of Artistic Sciences // Experiment: A Journal of Russian Culture / Ed. by Bowlt J. Vol. 3. LA: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 1997.
- [Мюнстерберг 1914] — Мюнстерберг Г. Grundzüge der Psychotechnik. Leipzig: Barth, 1914.
- [Мюнстерберг 1916] — Мюнстерберг Г. The Photoplay. A Psychological Study. New York; London: D. Appleton and Company, 1916.
- [Schlögel 2002] — Schlögel K. Petersburg. Das Laboratorium der Moderne. 1909—1921. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 2002.
- [Sirotkina 2002] — Sirotkina I. Diagnosing Literary Genius: A Cultural History of Psychiatry in Russia, 1880—1930. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- [Taylor 1911] — Taylor F.W. The principles of scientific management. London: Harper & Brothers, 1911.
- [Tode, Gramatke 2000] — Tode T., Gramatke A. Dzig-a Vertov. Tagebücher/Arbeitshefte // Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms.

- Bd. 14. Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft, 2000.
- [Tode, Wurm 2006] — *Tode T., Wurm B.* Dziga Vertov. Die Vertov Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. Wien: Synema Gesellschaft für Film und Medien, 2006.
- [Vöhringer 2007] — *Vöhringer M.* Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion. Göttingen: Wallstein, 2007.