

УДК 791.43/.45

ББК 85.375

Горячок Кирилл Леонидович

Научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-0002-7732
ResearcherID: AAA-7010-2022
Goryachokk@mail.ru

Ключевые слова: Дзига Вертов, Лени Рифеншталь, документальное кино, эстетика кино, тоталитарное искусство

Горячок Кирилл Леонидович

Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-108-133

Для цит.: Горячок К.Л. Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху // Художественная культура. 2022. № 1. С. 108–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-108-133>.

For cit.: Goryachok K.L. Dziga Vertov and Leni Riefenstahl: Representation of Reality in a Totalitarian Era. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 108–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-108-133>. (In Russian)

Goryachok Kirill L.

Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies,
5 Kozitsky Lane, 125009, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0002-7732
ResearcherID: AAA-7010-2022
Goryachokk@mail.ru

Keywords: Dziga Vertov, Leni Riefenstahl, documentary film, film aesthetics, totalitarian culture

Goryachok Kirill L.

Dziga Vertov and Leni Riefenstahl: Representation of Reality in a Totalitarian Era

Аннотация. В статье исследуется эстетика советского документального кино и немецких неигровых и экспериментальных фильмов. Появившись в широком художественном контексте авангарда 1920-х годов, эта эстетика радикально перерабатывается в 1930-е годы. Предмет статьи — понятие документального в тоталитарной культуре. Цель статьи — показать преобразование реальности в экранном искусстве 1930-х годов. Анализируются стилистические и теоретические особенности документализма Дзиги Вертова и Лени Рифеншталь. Новизна статьи состоит в обращении к малоисследованным фильмам, воплотившим тоталитарную эстетику эпохи сталинизма и немецкого нацизма. Автор статьи задается вопросом о наличии явных сходств и различий у российских и немецких картин, что весьма актуально в свете продолжающихся научных дискуссий о влиянии тоталитарных режимов на творческие процессы. Автор статьи приходит к выводу, что, несмотря на образное и содержательное сходство отдельных эпизодов картин Вертова и Рифеншталь, на общий политический пафос и интерес к запечатлению на экране образов вождей и их встреч с народом, у Вертова и Рифеншталь различное отношение к репрезентации политической и социальной реальности. В «Трех песнях о Ленине», «Колыбельной» и «Трех героинях» Вертов обращается к фольклору и эпосу, создает интертекстуальный кинематографический мир, включающий в себя широкий спектр смыслов и тем, не укладывающихся в официальную советскую культуру. Рифеншталь в «Триумфе воли» и «Олимпии» эстетизирует политику, воплощает на экране официальный миф о государстве и гражданине, вдохновленный героикой античности и опер Вагнера, принятых идеологией фашизма. Рифеншталь снимает факт с заведомой целью его эстетизации, в то время как Вертов придает ему новое образное значение на монтажном столе. Закономерно, что эстетика советского документалиста не могла совпасть с эпохой — его работы не выходили на экран, а самого его предали забвению. Рифеншталь же, наоборот, становится главным кинематографистом гитлеровской Германии.

Abstract. The article examines the aesthetics of Soviet documentary films and German non-fiction and experimental films. It appeared in the wide artistic context of the avant-garde of the 1920s and was radically reworked in the 1930s. The subject of the article is the concept of the documentary in a totalitarian culture and its purpose is to show the transformation of reality in the film art of the 1930s. The article analyses the stylistic and theoretical features of Dziga Vertov's and Leni Riefenstahl's documentaries. The novelty of the article lies in the author's appeal to understudied films that embody the totalitarian aesthetics of the era of Stalinism and German Nazism. The author poses a question about the existence of obvious similarities and differences between Russian and German films, which is highly relevant in the light of ongoing scientific discussions about the influence of totalitarian regimes on creative processes. The author of the article comes to the conclusion that, despite the figurative and semantic similarity of individual episodes of the films by Vertov and Riefenstahl, and their common political pathos and interest in capturing images of leaders and their meetings with people on the screen, the directors had different attitudes towards the representation of political and social reality. In *Three Songs about Lenin*, *Lullaby* and *Three Heroines*, Vertov turns to folklore and epic genres, and creates an intertextual cinematic world that includes a wide range of meanings and topics that do not fit into the official Soviet canons. In *Triumph of the Will* and *Olympia*, Riefenstahl aestheticizes politics and depicts on the screen the official myth about the state and its citizen, which was inspired by the heroics of antiquity and Wagner's operas adopted by the official ideology of fascism. Riefenstahl shot a fact with the aim of aestheticizing it, while Vertov gave it a new figurative meaning on the editing table. It is natural that the soviet director's aesthetics could not coincide with the era: Vertov's works did not appear on the screen, and he himself was forgotten. Riefenstahl, on the contrary, became the main cinematographer of Hitler's Germany.

Введение

Проблема документального образа в кинематографе тоталитарной культуры мало изучена. Агитационные и хроникальные фильмы 1930-х годов, обслуживавшие сталинский и нацистский режимы, имели особую эстетическую форму, к анализу которой фактически не обращаются исследователи.

Стиль этих картин развивался и эволюционировал со времен Первой мировой войны. Советская документалистика прошла через школу авангарда. Служение идеям нового общества сопровождалось многообразными и неоднородными эстетическими поисками. Дзига Вертов, Эсфирь Шуб, Виктор Турин и другие режиссеры поэтизировали факты, предлагали сложные композиционные, монтажные решения.

В 1920-е годы в Германии эпохи Веймарской республики возникает направление «новой вещественности», к которой часто относят фильмы жанра «городской симфонии», в частности «Берлин, симфония большого города» (1927) Вальтера Рутtmана и «Люди в воскресенье» (1930) Роберта Сиодмака и Эдгара Ульмера. В этих картинах акцентировалось внимание на предметно-объектном мире мегаполиса, на процессах механизации повседневного быта и стирании границ между общественным и индивидуальным.

В начале 1930-х годов стиль немецкого и советского документального и неигрового кино резко меняется с усилением тоталитарной власти. Картины стандартизируются и упрощаются, они выпускаются прежде всего с целью информационной агитации, трансляции официальной точки зрения на те или иные события. Однако в Германии и в СССР этот процесс происходит по-разному. Режиссеры оказываются в похожих, однако принципиально различных творческих условиях.

На примере фильмов Дзиги Вертова и Лени Рифеншталь в статье анализируются теоретические и стилистические особенности документального кино в сталинском СССР и нацистской Германии. Картины режиссеров 1930-х годов широко исследованы в российской и зарубежной науке, однако до сих пор не появилось ни одной крупной работы, в которой они подробно сопоставлялись.

О близости творчества Вертова и Рифеншталь 1930-х годов широко заговорили в годы перестройки. С развалом Советского Союза появилась потребность в обновленном взгляде на мастеров отечественного кино, в чьих фильмах зачастую ставился акцент на пропаганде. Вертов не стал исключением, наоборот, его фильмы привлекли особое внимание в этой связи. Дискуссия о том, как в новой стране воспринимать такие этически амбивалентные картины, как «Симфония Донбасса» и «Колыбельная», разворачивалась на страницах журнала «Искусство кино». Киноведы и критики, в том числе и зарубежные, отмечали сходство Вертова с Рифеншталь, поскольку оба обслуживали режим, выражали на экране тоталитарную эстетику [8].

Со временем Вертов стал восприниматься в гораздо более широком контексте — советского авангарда и его непростой судьбы в 1930-е и 1940-е годы. Вслед за полемикой, тем не менее, не последовало каких-либо крупных аналитических работ, рассматривающих сходства и различия между документальным методом Дзиги Вертова и Лени Рифеншталь. Следует отметить лишь статью Майи Туровской «Кино тоталитарной эпохи», в которой она проводит параллели между сталинским и нацистским кино. Туровская находит множество сходств в символической структуре фильмов «Триумф воли» и «Колыбельная» и утверждает, что, несмотря на различие в интонации и монтажных приемах, обе картины являются «культовыми» по существу, имеют «общий сакральный смысл» в изображении вождей [15].

Попытку отыскать художественные и исторические связи между Вертовым и Рифеншталь предприняли в 2004 году киноведы Андрей Шемякин и Наталья Примакова в телефильме «Вертов и Рифеншталь». Хотя за рамки научно-популярного обзора творчества двух режиссеров картина не выходит, она все же наметила ряд тем и проблематик, требующих дальнейшего научного исследования.

В зарубежной науке Лени Рифеншталь считается куда более спорной фигурой, чем Дзига Вертов. Ее насыщенная биография содержит множество этически сложных моментов, которые до сих пор вызывают дискуссии. Пожалуй, первой крупной работой, поставившей вопрос о том, как воспринимать «Триумф воли» и «Олимпию» в послевоенном мире, стала статья Сьюзен Сонтаг «Магический фашизм» [14]. В ней автор выступает против «денацификации»

Рифеншталь, утверждает, что ее фильмы не отделимы от политики нацизма. В финале статьи она указывает на глубокое различие между Дзигой Вертовым и Лени Рифеншталь. Произведения советского кинематографиста, по ее мнению, «пробуждают моральную симпатию», в отличие от «Триумфа воли».

Впрочем, не все западные исследователи и критики соглашались с позицией Сонтаг. В 1989 году Джереми Мюррей-Браун отметил, что нельзя отрицать, что «Триумф воли» и «Три песни о Ленине» одинаково прославляют вождей и правящую партию, и указал на общий мифологический тон картин Вертова и Рифеншталь [24]. В 2006 году в известном австралийском онлайн-журнале *Senses of Cinema* вышла статья о «Симфонии Донбасса», в которой автор Карлосс Джеймс Чемберлин заявил, что несмотря на искренность и новаторство Дзиги Вертова, его фильмы столь же «вредны» с позиции идеологии и истории, что и фильмы Лени Рифеншталь [17].

Однако и в российской, и зарубежной практике Вертова принято рассматривать как фигуру скорее трагическую, не совпавшую с эпохой. Его творческая и личная судьба — основоположник документального кино, затравленный той самой властью, которую стремился прославлять, — придает особую лирическую и интимную интонацию его произведениям. Кроме того, вертовские картины 1930-х, в отличие от «Триумфа воли», воспевают вождей с учетом сложного, интертекстуального замысла, который зачастую противоречил официальной культуре. Фильмы же Рифеншталь целиком совпадали с политической и эстетической программой власти, были напрямую инициированы ею.

Цель данной статьи — выявить различие между авторскими стилями режиссеров и их принципами запечатления реальности в документальном кино; исследовать специфику факта и его образа в тоталитарном искусстве на примере больших картин Вертова и Рифеншталь 1930-х годов. Автор обращается к классическим работам о психологии и эстетике фашизма Ханны Арендт, Вальтера Беньямина, Зигфрида Кракауэра и Сьюзен Сонтаг. А также к новейшим российским и зарубежным исследованиям кинематографа нацистской Германии и сталинского СССР. В качестве источников используются мемуары и интервью Рифеншталь, а также переписка и сценарии Дзиги Вертова.

Документальное кино: от авангарда к тоталитаризму

В Советском Союзе документальное кино рождается из пропагандистских сюжетов и хроникальных киножурналов времени Гражданской войны. Операторы красной кинохроники отправлялись по стране на агитпоездах ВЦИК, чтобы снять сюжеты на основе реальных событий и тут же демонстрировать их на открытых кинопоказах. Хотя в основе этих фильмов и киножурналов лежало запечатление фактов действительности, режиссеры научились монтировать и сопровождать их объяснительными интертитрами, агитировавшими за большевистскую власть [23, р. 193–198].

Родоначальником документального монтажа стал Дзига Вертов. В его руках хроника не только превращается в идеологическое оружие партии, но включается в широкий контекст советского авангарда. Киножурнал «Кино-правда» режиссер сравнивал с другим просветительским и агитационным проектом революционного искусства — «Окнами РОСТА». С окончанием Гражданской войны задача документального кино смещается от официальной пропаганды в сторону большей художественной выразительности. В частности, благодаря Вертову и кинокам, экспериментировавшим в 1920-е годы с монтажом, оформлением интертитров и спецэффектами, неигровое кино начинает восприниматься как искусство.

Документальное и хроникальное кино в эпоху Веймарской республики в Германии не было столь развито, как в СССР. Немецкие режиссеры неигрового кино экспериментировали с абстракцией и анимацией — Вальтер Руттман, Оскар Фишингер и Викинг Эггелинг создают в начале 1920-х годов ряд работ, в основе которых лежала динамическая проекция геометрических фигур. Позднее опыт столкновения абстрактных объектов лег в основу жанра «городских симфоний», самым знаменитым фильмом которого стал «Берлин. Симфония большого города».

Фильм Вальтера Руттмана принято связывать с эстетикой «новой вещественности», сконцентрированной на проблемах индустриализации и урбанизации, ведущих к нивелированию грани между человеческой индивидуальностью и механистическим социумом. Исследовательница Сабина Хэйк в книге о культуре Веймарской

республики утверждает, что «Берлин. Симфония большого города» наглядно показывает трансформацию нового мегаполиса через исследование поведения масс [20, р. 243]. Повседневные ритуалы горожан обусловлены у Рутtmана их классовой принадлежностью. В то время как рабочие утром отправляются на завод, кто-то завтракает в кафе с газетой в руках. Посреди ночного досуга состоятельных людей, проводящих вечера в дорогих ресторанах и театрах, в фильме возникают простые токари, прокладывающие пути для трамваев. Таким образом, у Рутtmана массы зависимы в своей жизненной динамике от материального мира, само их движение в мегаполисе обусловлено геометрическими формами домов и дорог.

Породив целый поджанр урбанистических симфоний, «Берлин. Симфония большого города» стал по-своему уникальным явлением в немецком кино 1920-х годов. Эстетика, найденная на экране Вальтером Рутtmаном, сосуществовала с литературой и театром той эпохи — с постановками Эрвина Пискатора и Бертольда Брехта, с романом «Берлин, Александрплац» Альфреда Деблина. Она же вдохновила множество европейских «городских симфоний», а советская пресса неоднократно указывала, что при создании «Человека с киноаппаратом» Дзига Вертов явно вдохновлялся произведением своего немецкого коллеги. Однако, как отмечал Михаил Ямпольский, Рутtmана интересовала передача столицы Германии миметически, в то время как Вертов создает «эффект города», своеобразное ощущение человека посреди амбивалентного мира [16, с. 214].

Неигровое и документальное кино в конце 1920-х годов стремится к форме дневника, эссе — в них все больше проявляется авторское начало. Так, в сюжете о строительстве Туркестано-Сибирской магистрали «Турксиб» (1930) режиссер Виктор Турин находит место поэтическим визуальным размышлениям о природе и человеке, а критика западного мира в монтажной картине «Сегодня» (1930) Эсфири Шуб фактически отходит на второй план перед чисто художественной выразительностью американских городов и повседневной жизнью их жителей.

Однако вскоре, в 1930-е годы, с укреплением тоталитарной власти в Германии и СССР документальное кино постепенно утрачивает авторское начало и возвращается в русло сухой пропаганды. По результатам XVII съезда ВКП(б) формулируются четкие правила новой



Ил. 1. Кадр из фильма «Три песни о Ленине», 1934. Режиссер Дзига Вертов

кинохроники, подразумевающие, что она должна сообщать и показывать советскому зрителю: «Это должен быть рассказ о хозяйственных задачах второй пятилетки, реконструкции и строительстве, о колхозной деревне, о формации нового советского человека» [6, с. 32].

Перемены в документальной эстетике связаны с тем, что само понятие факта и реальности кардинально меняется. Об этом свидетельствует Ханна Арендт в своем исследовании тоталитаризма: «Перед тем как вожди масс приходят к власти, их пропаганда, в целях подгонки реальности под свою ложь, отличается особым презрением к фактам как таковым. По их мнению, факт полностью находится во власти человека, способного сфабриковать его» [2, с. 462].

Особенно это проявляется в отношении вождей к истории, к стремлению переписать или смоделировать ее. Одна из первичных задач тоталитаризма — создать в глазах масс некий фиктивный мир, в котором, однако, не существовало бы сложности и противоречий. В такую картину мира хочется верить, особенно в годы социальных катаклизмов и утрат национальной идентичности, как это было в России после революции 1917 года и в Германии после поражения

в Первой мировой войне. Соответственно, документальное кино при тоталитарном режиме должно отображать факт не подлинной действительности, но фиктивной, созданной правящей партией и ее пропагандистским аппаратом. Документальные кадры получают статус сакральности, в то время как игровому кино этой эпохи часто придают статус документа. «Силу исторического факта» приобретают историко-революционные картины, такие как «Ленин в Октябре», «Великое зарево» и другие [15, с. 170].

Как и художественное, документальное кино в новых идеологических условиях 1930-х годов все больше стремится к условным формам, используя образы фольклора или античного эпоса. Документалистика создает на экране сказочную, утопическую версию реальности. И главным воплощением тоталитарной эстетики в хронике становятся работы Лени Рифеншталь.

Лени Рифеншталь — художник или пропагандист?

Западные исследователи рассматривают фигуру Рифеншталь с трех различных позиций: искусство, пропаганда и документ. Споры о том, какая из них превалировала в работе постановщицы, ведутся до сих пор.

Полемика о ее картинах возникает в послевоенное время, когда «Триумф воли» и «Олимпия» начинают возвращаться на экраны и за ними признают большую эстетическую и художественную ценность. Сьюзен Сонтаг в статье «Магический фашизм» призывала к их объективной оценке: если опускать при просмотре документальных работ Рифеншталь их идеологическую основу и контекст, значит «Триумф воли» может восприниматься как руководство к действию, а нацистские символы и эстетика будут актуализироваться [14, с. 89].

Работы Лени Рифеншталь в 1930-е годы вовсе не воспринимались общественностью как нечто отрицательное и неэтичное. Наоборот, они привлекали внимание международной публики, «Триумф воли» получил золотую медаль на Всемирной выставке в Париже в 1937 году, а «Олимпия», формально повествующая об Олимпийских играх 1936 года, забрала главную награду на Венецианском кинофестивале. Картину демонстрировали по всей Европе, в том числе в Москве, — Рифеншталь была крупнейшим европейским документалистом своего времени.

Во многом ее фильмы способствовали созданию респектабельного облика гитлеровской власти в глазах мировой общественности. «Триумф воли» легитимизирует правление партии НСДРП, показывает ее могущественной и эстетически выразительной — она логичное продолжение многовекового развития немецкой культуры. Неслучайно в картину не вошли антисемитские речи лидеров, Гитлер изображен здесь доброжелательным человеком, любящим детей, галантным с женщинами, непоколебимым с врагами и радеющим за крепкое и единое государство.

Польский историк Богуслав Древняк отмечает, что «в пропагандистских целях „Олимпия“ посвящена молодежи всего мира и французу, возродившему Олимпийские игры, — барону Пьеру де Кубертену. В картине, несомненно, возвеличивается фигура Гитлера, на каждом шагу подчеркиваются достижения национал-социализма, но при этом говорится также о международном сотрудничестве и мирном соперничестве. Два этих мотива — гитлеризм и миролюбие Третьего рейха по отношению к другим странам — совмещаются в одном контексте» [7, с. 101].

После окончания Второй мировой войны Лени Рифеншталь активно работала над конструированием образа аполитичной художницы, которая не знала о злодеяниях нацистов и снимала хроникальные фильмы без какой-либо идеологической позиции. В 1965 году она дает интервью французскому журналу *Cahiers du Cinema*, в котором отрицает, что снятые при Гитлере фильмы являлись пропагандистскими: «Ни один из эпизодов фильма не был инсценирован. Там все правда. И никакого тенденциозного комментария в фильме тоже нет — по той простой причине, что там вообще нет комментария. Это сама история — чистая история» [14, с. 69–70].

Таким образом Рифеншталь отстраняет себя от произведения, не желая брать на себя ответственность за влияние, которое оказал «Триумф воли» на общество. Перед ней стояла задача запечатлеть реальность, конкретное событие — съезд нацистской партии. Однако, как отмечает Билл Найвен, если он и не был ею инсценирован, то впечатление его на пленку — было. Рифеншталь использует выразительные средства кинематографа для того, чтобы превратить съезд партии в политико-эстетический опыт, каким и хотел его видеть Гитлер [25, р. 70].



Ил. 2. Кадр из фильма «Триумф воли» (*Triumph des Willens*), 1935. Режиссер Лени Рифеншталь

Кроме того, запечатленный съезд уже был пропагандистским и откровенно театрализованным событием изначально. Сам по себе он был тщательно продуман и срежиссирован, имея целью эмоциональное воздействие на массы. Несомненно, Гитлер готовился к своей речи, зная о готовящихся съемках, старался произвести наибольшее впечатление перед камерой. Таким образом Рифеншталь повышает психологическую силу события, оно становится еще более эстетизированным и проникновенным на экране [19, р. 226]. «Триумф воли» — пропагандистский фильм, замаскированный под хронику. Рифеншталь, снимает жизнь не «врасплох», а такой, какой хотел ее видеть Гитлер: «Документ (образ) — не только фиксация реальности, но и повод для ее предварительного инсценирования, а затем для замещения в первоначальной реальности инсценировкой» [14, с. 71].

В своих мемуарах Рифеншталь отмечала, что изначально не хотела, чтобы «Триумф воли» походил на хронику [13, с. 150–151]. И, хотя фильм создает впечатление последовательного запечатле-

ния событий в том порядке, в каком они происходили, режиссер выстраивает свою монтажную композицию действия. Сама Рифеншталь оправдывала произвольный порядок сцен съезда в картине своим стремлением создать ритмическую структуру: «Прежде всего существует план, который можно назвать черновиком конструкции фильма, затем выстраивается мелодия. Есть высокие и низкие ноты. Что-то нужно возвысить, что-то, наоборот, опустить» [22, р. 55].

Однако композиция «Триумфа воли» выстроена таким образом, чтобы фильм отчетливее транслировал пропагандистскую идею. Рифеншталь отбирает нужные реплики Гитлера, которые утверждают могущество нацистской партии, а главное, ее право на жестокое подавление оппозиции. Фюрер неслучайно заказал съемки этого фильма и сам назначил дату его выхода. Лента должна была оправдать события «Ночи длинных ножей», когда была репрессирована верхушка военной элиты. В «Триумфе воли» поэтому важную роль играет Виктор Лютце, возглавивший штаб СА после убийства Эрнста Рема. Таким образом, фильм не только оправдывает политические репрессии Гитлера, но и выражает пропагандистскую линию партии.

«Триумф воли» с трудом можно назвать документальным фильмом, поскольку запечатленное в нем событие было заранее инсценированным. Кроме того, режиссер монтировала фильм наподобие кино игрового, на что неоднократно указывали исследователи. Гитлер предстает в картине кинозвездой, чей образ тиражируется, призван вызывать обожание и подражание. Политический рынок делает из него знаменитость, эталон [8, с. 102]. Однако в понимании тоталитарной культуры, отвергающей приверженность факту, «Триумф воли», наоборот, является подлинным документом эпохи, поскольку он выражает фиктивный мир, который транслирует пропаганда.

Визуальная семантика фильмов Вертова и Рифеншталь

Рифеншталь начала свою карьеру с так называемых «горных» фильмов — «Буря над Монбланом» (1930), «Голубой свет» (1932), «SOS — Айсберг» (1933) и др. На их протонацистскую эстетику указывал Зигфрид Кракауэр: в них «изображались красоты и грозные опас-

ности горных высот. Особое внимание уделялось величественным грядам облаков — кадр, открывающий нацистский документальный фильм „Триумф воли“, изображает такие же облака, теснящие самолет Гитлера, летящий в Нюрнберг; этот кадр свидетельствует о том, что культ горных высот и гитлеровский культ слились воедино» [10, с. 265]. К слову, первый фильм Рифеншталь о съезде НСДРП «Победа веры» кончается кадром развевающегося нацистского знамени на фоне тех же пышных и величественных облаков. Впрочем, культ горных красот и заоблачных высей свойствен в целом романтическому мироощущению, которое может быть весьма далеким и даже враждебным тоталитаризму. Здесь же уместно говорить о том, что традиционные лейтмотивы романтизма попадают в услужение нацистской идеологии и прочитываются в общем контексте гитлеризма.

В семантической структуре «Победы веры» лежит сюжет об окончании Веймарской республики и ее культуры. Фильм начинается с городских пейзажей Нюрнберга, снятых в духе «городских симфоний» 1920-х годов. Камера задерживается на крупных планах домов, фонтанов, исторических зданий. Формируется образ помпезности и монументальности классической немецкой культуры.

В этот город, олицетворяющий собой историю Германии в фильме, входят отряды нацистов. «Мы пришли в этот город и нас было много», — сообщает Гитлер на съезде партии. Безмятежность городской жизни прерывается милитаристскими песнями. «Победа веры» наглядно показывает, как образы «новой вещественности» подменяются нацистской символикой — флагами, свастиками и прочим. Старая, патриархальная Германия наполняется новыми смыслами и ритуалами.

Переход от эстетики Веймарской республики 1920-х годов завершается в «Триумфе воли». Рифеншталь неслучайно дважды вводит в фильм речь Гитлера о том, что подлинными врагами нации являются веймарские политики — приход к власти нацистов означает моральную и культурную революцию. Кроме того, в картине возникают те же урбанистические пейзажи Нюрнберга, но уже после прихода фюрера. Так, утро на Дунае сопровождается видами распахнутых окон и островерхих крыш готических зданий. На подоконниках стоят горшки с цветами, перекрытые флагами со свасти-

кой. В отражающейся воде канала возникают изломленные волнами отражения старых домов. Эта непродолжительная сцена — лирическое отступление, визуально соединяющее разные эпохи немецкой культуры, здесь угадывается идея Рифеншталь о преемственности нацистских ритуалов, их вписанности в чисто немецкий пейзаж и историю страны.

«Триумф воли» изначально должен был ставить Вальтер Руттман, автор «Берлина. Симфонии большого города». Как утверждает Рифеншталь в мемуарах, он планировал поставить монтажную картину в духе советских режиссеров: проследить на экране историю прихода Гитлера к власти и ввести много исторической хроники, в частности 1920-х годов [13, с. 153]. Однако ни Рифеншталь, ни, по всей видимости, фюреру его наработки не понравились.

Хаотичная динамика города 1920-х годов в «Триумфе воли» упорядочивается. Горожане, раньше спешащие по своим делам в разные стороны, теперь выстраиваются в ряд и стандартизируются на экране перед лидером. Транспорт регулируется при фашизме движением фюрера и его приближенных: повседневность превращается в бесконечный ритуал, военный парад и фестиваль, разворачивающийся вокруг одного человека. Сравнивая фильмы двух десятилетий, нетрудно заметить, как меняется документальный образ в немецком неигровом кино, а работы Рифеншталь фактически прямо расстаются с прежней эстетикой, создавая совершенно новую — тоталитарную.

Советская документалистика в этот момент переживает похожие трансформации. И это видно уже по стилистическим изменениям от «Симфонии Донбасса» к «Трем песням о Ленине» Дзига Вертова. Первый фильм все еще тяготеет к авангардной эстетике — в нем есть сложные и амбивалентные монтажные фразы, например православный крест «ломается» на экране наподобие Большого театра в «Человеке с киноаппаратом». Кроме того, мир в «Симфонии Донбасса» все еще пребывает в движении и динамике строительства. Рабочие СССР, скрепленные трудом и звуком, — связующим образом фильма становится радио — объединяются в единую массу. Тоталитарная эстетика не предполагает динамики, поскольку творимый ею мир находится вне исторических и временных категорий. Утопия уже завершена — и это чувству-

ется в «Трех песнях о Ленине»: «Видел бы Ленин нашу страну сейчас», — гласит один из финальных титров.

Нужно сказать, что есть большая вероятность знакомства Лени Рифеншталь с фильмами Дзиги Вертова. Картины советского документалиста были широко известны в Германии и вызывали весьма бурную реакцию, в особенности из-за их политической ангажированности. Об этом свидетельствуют письма Вертова жене и соратнице Елизавете Свиловой, написанные режиссером во время путешествия по Европе в 1931 году с «Симфонией Донбасса». «Я вижу и слышу, как люди на глазах меняют к нам свое отношение», — пишет режиссер, имея в виду Советский Союз [11, с. 12]. Глава нацистской пропаганды Йозеф Геббельс неоднократно утверждал, что немецкому кино необходимо учиться у советского. И успех «Симфонии Донбасса» не мог не привлечь Лени Рифеншталь, которая в то время сама готовилась стать режиссером.

Нетрудно заметить сходство между механистической природой массы у Вертова и синхронностью ее действий с толпами людей на съезде гитлеровской партии. Однако Рифеншталь гораздо сильнее эстетизирует их движения. Лотте Айснер отмечала сходство выстроенных в ряды масс в «Триумфе воли» с человеческими колоннами, идущими в пасть к Молоху в «Метрополисе» Фрица Ланга: «Человеческие тела образуют эллипсы, треугольники, полукруг» [1, с. 118]. По словам Зигфрида Кракауэра, «орнамент массы» возвращает общество к мифологии, подчеркивает уход от реальности [9, с. 50] и приход к фиктивному миру, в который и стремится погрузить народ тоталитарный режим.

Массы в фильмах Вертова не столь слажены и стандартизированы, как у Рифеншталь. Однако в «Трех песнях о Ленине» и «Колыбельной» движение народных толп строго дифференцировано вождями и столицей. Они как бы стекаются в волшебную Москву, где сбываются мечты и творятся чудеса. Сюда они приносят тело Ленина из Горок, здесь посещают Мавзолей — одно из мест силы фольклорного города. В «Колыбельной» к Сталину со всей страны приходят женщины, чтобы поделиться своими успехами, показать своих детей, пройти парадом по Красной площади в дружном единении.

Майя Туровская выделяла одинаковый набор мотивов в «Триумфе воли» и «Колыбельной»: «вождь и масса („Мы принадлежим



Илл. 3. Кадр из фильма «Колыбельная», 1937. Режиссер Дзига Вертов

тебе“); вождь и преданные народы (в немецком варианте народности); вождь и манифестация юности — физкультурные и военные парады (начавшись с колыбельной, фильм Вертова кончается кадрами женщин — ворошиловских стрелков); вождь и земледельцы (метафора плодородия); вождь и дети (будущее). Этот же тематический набор составлял, кстати, матрицу еженедельных киножурналов, ибо постановка самой жизни и есть главное искусство тоталитарных режимов, обещающих вечный рай на земле» [15, с. 168].

Вертова и Рифеншталь в 1930-е годы действительно объединяет общая художественная условность, выраженная в тяготении к эпическому стилю. Начиная с «Трех песен о Ленине», советский режиссер наполняет картины фольклорными мотивами, внедряет в их ткань народную поэзию, форму былины («новины»). «Три героини» поставлены как эпос о советских летчицах, буквально спускающихся с небес. Вертов подает их возвращение на землю как чудо, а их речи перед народом звучат как проповеди и наставления. У Рифеншталь образ неба также очень важен — Гитлер в «Триумфе воли» спускается к народу на самолете, как спаситель и мессия.



Илл. 4. Кадр из фильма «Олимпия» (*Olympia*), 1938. Режиссер Лени Рифеншталь

Эпическую интонацию Рифеншталь черпает из античности. Гитлер призывал немецких художников следовать образцам античной пластики, поощрял искусство монументальное, имперское [4, с. 94]. В «Триумфе воли» крупный план фюрера сменяется статичными изображениями нацистского флага и железного орла. Таким образом режиссер вписывает Гитлера в символический ряд нового государства, запечатлевает его живые черты в контексте тиражируемой образности.

Вожди в «Колыбельной» и «Олимпии» оба обладают на экране «волшебными» способностями. Когда спортсмен Ханс Вельке готовится к броску на арене Олимпийских игр, Рифеншталь показывает напряженный взгляд Гитлера [18, р. 85]. Кажется, будто он telepатически заряжает Вельке и обеспечивает ему победу. У Вертова Сталин символически выступает в роли Отца народов — женщины выходят от него с детьми на руках. Вождь олицетворяет собой плодородие нации, является залогом будущего, воплощенного в сегодняшних детях.

Конечно, ярче всего это отразилось в «Олимпии», где античная статуя дискобола на экране перевоплощается в современного олимпийца. Картина начинается с изображения пустынных античных руин, статуй и изваяний древности. Камера с нежным интересом наблюдает за идеальными формами человеческого тела, изображенными греческими скульпторами. И современные немецкие спортсмены, будто ожившие статуи, буквально повторяют эти пропорции. Здесь вновь Рифеншталь проводит параллель и демонстрирует наследственную связь между древней цивилизацией и современностью, оживляет и актуализирует старые мифы, находит их воплощение в сегодняшнем дне.

Однако, несмотря на сходства в запечатлении тоталитарной реальности, порожденных ею символов и мифов, фильмы Вертова и Рифеншталь сильно отличались семантически, самым подходом к документалистике.

Политика и эстетика

Различие между Дзигой Вертовым и Лени Рифеншталь можно описать словами Вальтера Беньямина, который писал, что фашизм эстетизирует политику, в то время как коммунизм «отвечает на это политизацией искусства» [3, с. 153]. Если Вертов наполняет факт действительности эпическими мотивами на монтажном столе, то Рифеншталь изначально снимает его художественно. Античные мотивы возникают в ее произведениях уже на уровне замысла, она определенным образом ставит камеру, создает нужную композицию, инсценирует монументальную эстетику. Проще говоря, она снимает историческое событие как вагнеровскую оперу.

Событие реальности в вертовских фильмах обретает свой смысл в монтажном контексте. Неслучайно Вертов редко руководил съемками — он давал задания операторам, что и как снимать. Режиссер очень точно продумывал на бумаге свои картины, придумывал заранее смысловые сдвиги, ассоциативные и поэтические связи. Но Вертов никогда не стремился изменить факт действительности в процессе съемки, наоборот, для него важна была аутентичность события. Задача Рифеншталь — эстетизировать реальность, в то время как Вертов пытается изменить взгляд зрителя на нее.

При всех символических сходствах «Колыбельной» и «Триумфа воли», картины во многом противоположны друг другу на уровне замысла и эстетики. Если Гитлер напрямую обратился к Рифеншталь, чтобы та поставила картину о нем и нацистской партии, то Сталин не только не «заказывал» Вертову «Колыбельную», режиссер и сам не собирался делать вождя ее главным героем.

Если обратиться к первому сценарию «Колыбельной», который носил заглавие «Три обезьянки», становится очевидно, что Вертов задумывал фильм о раскрепощении советской женщины, а вовсе не о Сталине, который даже не был упомянут. Режиссер на протяжении 1930-х годов вынашивал замысел истории о восточной женщине, которая освобождается от патриархальных пут и находит новую жизнь в СССР. Центральный образ «Колыбельной» — беременность и рождение. Вертов также цитирует стихотворение «Из колыбели, вечно баюкающей» Уолта Уитмена, которое легло в основу фильма Дэвида Гриффита «Нетерпимость» [5, с. 179–234]. Глобально советский документалист хотел поставить масштабную оду женскому началу,двигающему мир от смерти к рождению. Но в условиях второй половины 1930-х ему необходимо было ввести в картину Сталина как главного героя, которым иницируется это самое рождение. Мотив «вечной женственности» в картине, безусловно, остался, несмотря на ощутимую политизацию замысла.

Характерно, что в «Три песни о Ленине» Сталин вовсе не вошел, хотя для картины и была снята одна из речей вождя. Вертов столкнулся с необходимостью постоянно делать монтажные правки — руководство не удовлетворяло его поэтический замысел. В годы Большого террора режиссер вновь возвращался к фильму, чтобы вырезать новоявленных «врагов народа». Однако «Три песни о Ленине» все равно были положены на полку и вернулись к зрителю лишь в годы оттепели [21, р. 121–125].

Заключение

Хотя Дзига Вертов и остался в истории как художник политически ангажированных и порой прямо пропагандистских картин, это никогда не было его первоначальной художественной интенцией. Его поэтические замыслы политизировались в ходе работы, потому что

режиссеру приходилось существовать в определенном культурном контексте, «играть по правилам» своей эпохи. Однако правила он тем не менее постоянно нарушал. Его произведения 1930-х годов, которые, на первый взгляд, предельно соответствуют официальной идеологии, именно за счет того, что художественность в них все-таки превалирует, не были приняты руководством и лично Сталиным. Ни «Три песни о Ленине», ни «Колыбельная» не задержались на больших экранах, очень быстро были отправлены на полку.

Рифеншталь же исполняла прямой заказ Гитлера, выражала его личное видение партии и нового нацистского общества; ее авторский стиль совпадает с официальным. Поэтому она была социально успешной. В «Триумфе воли», «Олимпии» и других ее картинах отсутствует рефлексия. Фиктивный тоталитарный мир, отображенный ею на экране, лишен трагизма. В каком-то смысле это мир ницшеанский, «сверхчеловеческий», расположенный «по ту сторону добра и зла». Вертов же постоянно пребывал в состоянии рефлексии и познания мира. Даже насквозь проникнутые идеологией его поздние картины наполнены отголосками размышлений о естестве мира, месте человека в нем. Неслучайно во многих его поздних нереализованных сценариях возникают отсылки к трудам Циолковского и Вернадского — Вертова всерьез интересовал феномен жизни и ее метаморфозы, которые по своей сути противоречили тоталитарному мифу.

Кроме того, идеология, которую воплощал Вертов, а вместе с ним и многие другие советские режиссеры и художники, декларировала стремление к обществу равноправия всех народов и всех граждан. Идеал братства и соборности лежал в основе многих авангардных произведений. Рифеншталь же снимала о государстве, которое открыто декларировало превосходство одной нации, ненависть к отдельным народам и категориям людей. И уже исходя из этого подходы к запечатлению реальности у двух режиссеров были прямо противоположны. Сонтаг также подчеркивала эту противоположность: «Отдавая должное фильмам Вертова, всегда имеют в виду, что он был порядочным человеком, тонким и оригинальным художником-мыслителем, в конце концов раздавленным диктатурой, которой он служил. И большинство современной аудитории Вертова полагает, что кинопропагандисты в первые годы советской

власти служили благородному идеалу, пусть и изменившему им на практике. Но оценка Рифеншаль подобной поправки включать не может, поскольку никто, включая тех, кто способствует ее реабилитации, не в силах представить ее в привлекательном свете; к мыслителям же ее никак не отнесешь» [14, с. 81].

Вертов остался предан идеалам искусства авангарда — жизнестроительству. И тоталитарный образ так до конца и не сформировался в его картинах. Поэтому авторский стиль киноков не смог обрести актуальность в сталинскую эпоху, его эстетическая многозначность и амбивалентность противоречили идеологическим установкам советской власти. Рифеншаль же в самой семантике своих картин наносит удар по эстетике 1920-х годов, создавая монументальную, недвижимую форму новой тоталитарной реальности.

Список литературы:

- 1 Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud, 2011. 256 с.
- 2 Арндт Х. Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
- 3 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 70–140.
- 4 Васильченко А.В. Проектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего рейха. М.: Вече, 2010. 320 с.
- 5 Вертов Д. Из наследия: в 2 т. / сост. А.С. Дерябин. Т. 1. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. 536 с.
- 6 Джулай Л. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. 240 с.
- 7 Древняк Б. Кинематограф Третьего рейха. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 312 с.
- 8 Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. № 3. С. 100–113.
- 9 Кракауэр З. Орнамент массы. М.: Ад Маргинем, 2019. 240 с.
- 10 Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. 320 с.
- 11 «Невероятный успех и невероятное сопротивление...». Письма Дзиги Вертова Елизавете Свиловой о заграничных показах «Энтузиазм. Симфония Донбасса» / публикация К. Горячок // Кинема. 2020. № 1. С. 8–20.
- 12 «Прыжок» Вертова // Искусство кино. 1992. № 11. С. 96–108.
- 13 Рифеншталь Л. Мемуары. М.: Ладомир, 2006. 699 с.
- 14 Сонтаг С. Магический фашизм // Под знаком Сатурна. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 62–90.
- 15 Туровская М. Зубы дракона. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2015. 636 с.
- 16 Ямпольский М. Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2013. 344 с.
- 17 Chamberlin C.J. Dziga Vertov: The Idiot // Senses of Cinema. 2006. Issue 41. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2006/feature-articles/dziga-vertov-enthusiasm/> (дата обращения 13.12.2021).
- 18 Downing T. Olympia. London: British Film Institute, 2018. 128 p.
- 19 Garden I. The Third Reich's Celluloid War. Propaganda in Nazi Feature Films, Documentaries and Television. The History Press, 2016. 288 p.
- 20 Hake S. Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin. Michigan: The University of Michigan Press, 2008. 331 p.
- 21 Heftberger A. Digital Humanities and Film Studies. Visualising Dziga Vertov's Work. Munchen: Springer, 2016. 311 p.
- 22 Hinton D.B. "Triumph of the Will": Document or Artifice? // Cinema Journal. 1975. Vol. 15. № 1. Pp. 48–57.
- 23 MacKay J. Dziga Vertov. Life and Work. Vol. 1. 1896–1921. Boston: Academic Studies Press, 2018. 372 p.
- 24 Murray-Brown J. False Cinema: Dziga Vertov and Early Soviet Film // The New Criterion. 1989. 8:3. P. 21–33.
- 25 Niven B. Hitler and Film. The Fuhrer's Hidden Passion. London: Yale University Press, 2018. 296 p.

References:

- 1 Aisner L. *Demonicheskiy ekran* [Demonic Screen]. Moscow, Rosebud Publ., 2011. 256 p. (In Russian)
- 2 Arendt H. *Istoki totalitarizma* [The Origins of Totalitarianism]. Moscow, CentrKom Publ., 1996. 672 p. (In Russian)
- 3 Benjamin W. Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehnikeskoi vosproizvodimosti [A Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility]. *Kratkaya istoria forografii* [A Brief History of Photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016, pp. 70–140. (In Russian)
- 4 Vasilchenko A.V. *Progektor doctora Gebbelsa. Kinematograf Tretyego reiha* [Dr. Goebbels' Spotlight. Cinematography of the Third Reich]. Moscow, Veche Publ., 2010. 320 p. (In Russian)
- 5 Vertov D. *Iz nasledia* [From Heritage]: In 2 vols., ed. by A.S. Deryabin. Vol. 1. Moscow, Eisenstein-center Publ., 2004. 536 p. (In Russian)
- 6 Dzhulay L. *Documentalnyi illusion. Otechestvennyi kinodocumentalism — opity socialnogo tvorchestva* [A Documentary Illusion. Soviet Documentary Film — Experiences of Social Creativity]. Moscow, Materik Publ., 2005. 240 p. (In Russian)
- 7 Drevnyak B. *Kinematograf Tretyego reiha* [Cinematography of the Third Reich]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 312 p. (In Russian)
- 8 Kino totalitarnoi epohi [Cinema of the Totalitarian Era]. *Iskusstvo kino*, 1990, no. 3, pp. 100–113. (In Russian)
- 9 Krakauer Z. *Ornament massy* [Mass Ornament]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2019. 240 p. (In Russian)
- 10 Krakauer Z. *Psihologicheskaya istoriya nemeckogo kino. Ot Kaligari do Gitlera* [The Psychological History of German Cinema. From Caligari to Hitler]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 320 p. (In Russian)
- 11 "Neveroyatnyi uspeh i neveroyatnoe soprotivlenie...". Pis'ma Dzigi Vertova Elizavete Svilovoy o zagranichnih pokazah "Entusiasm. Simfoniya Donbassa" ["Incredible Success and Incredible Resistance...". Letters from Dziga Vertov to Elizaveta Svilova about Foreign Shows of "Enthusiasm. Symphonie of Donbass"], ed. by K. Goryachok. *Kinema*, 2020, no. 1, pp. 8–20. (In Russian)
- 12 "Pryzhok" Vertova [Vertov's "Jump"]. *Iskusstvo kino*, 1992, no. 11, pp. 96–108. (In Russian)
- 13 Riefenstahl L. *Memuary* [Memoirs]. Moscow, Ladomir Publ., 2006. 699 p. (In Russian)
- 14 Sontag S. Magicheskii fashizm [Magical Fascism]. *Pod znakom Saturna* [Under the Sign of Saturn]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2019, pp. 62–90. (In Russian)
- 15 Turovskaya M. *Zuby drakona* [Teeth of Dragon]. Moscow, Ast Press, CORPUS Publ., 2015. 636 p. (In Russian)
- 16 Yampolskiy M. *Prostranstvennaya istoriya. Tri teksta ob istorii* [Spatial History. Three Texts about History]. St. Petersburg, Masterskaya "Séance", 2013. 344 p. (In Russian)
- 17 Chamberlin C.J. Dziga Vertov: The Idiot. *Senses of Cinema*, 2006, issue 41. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2006/feature-articles/dziga-vertov-enthusiasm/> (accessed 13.12.2021).
- 18 Downing T. *Olympia*. London, British Film Institute, 2018. 128 p.
- 19 Garden I. *The Third Reich's Celluloid War. Propaganda in Nazi Feature Films, Documentaries and Television*. The History Press, 2016. 288 p.
- 20 Hake S. *Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin*. Michigan, The University of Michigan Press, 2008. 331 p.
- 21 Heftberger A. *Digital Humanities and Film Studies. Visualising Dziga Vertov's Work*. Munchen, Springer, 2016. 311 p.
- 22 Hinton D.B. "Triumph of the Will": Document or Artifice? *Cinema Journal*, 1975, vol. 15, no. 1, pp. 48–57.
- 23 MacKay J. *Dziga Vertov. Life and Work*. Vol. 1. 1896–1921. Boston, Academic Studies Press, 2018. 372 p.
- 24 Murray-Brown J. False Cinema: Dziga Vertov and Early Soviet Film. *The New Criterion*, 1989, 8:3, pp. 21–33.
- 25 Niven B. *Hitler and Film. The Fuhrer's Hidden Passion*. London, Yale University Press, 2018. 296 p.