

Історія History

УДК 791.229.2“1930”+791.4

«СИМФОНІЯ ДОНБАСУ» – ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ: ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ

Оксана Волошенюк

У статті на основі кінопреси 1930-х років досліджено мистецький і соціальний контекст створення першого звукового документального фільму «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм») Дз. Вертова, що своєю появою засвідчив можливість документування реальних звуків та шумів. Радянський кінематограф, як і кінематограф Німеччини 1930-х років, дуже швидко після перших експериментів із запису звуку під час фільмування перейшов майже виключно на студійний запис, імітацію акустичної реальності.

Ключові слова: звуковий документальний фільм, Дз. Вертов, журнал «Кіно».

В статье на основе кинопрессы 1930-х годов исследуется художественный и социальный контекст создания первого звукового документального фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») Дз. Вертова, который своим появлением показал возможность документирования реальных звуков и шумов. Советский кинематограф, как и кинематограф Германии 1930-х годов, очень быстро после первых экспериментов по фиксации звука во время съемки фильма перешел почти исключительно на студийную запись, на имитацию акустической реальности.

Ключевые слова: звуковой документальный фильм, Дз. Вертов, журнал «Кино».

The article, based on the film critics' reviews from the 1930s, studies the artistic and social context for the creation of the first sound documentary *Symphony of the Donbass (Enthusiasm)* by Dziga Vertov, which proved that films can be directed with real sounds and noises. Soviet cinema, just like the 1930s German cinema, very quickly turned to studio recording and the imitation of acoustic reality after the first experiments with live sound recording during filming.

Keywords: sound documentary, Dziga Vertov, the magazine *Cinema*.

У 1920-х роках представники документального кіноавангарду, новаторської мистецької платформи переважно працювали в Москві та Ленінграді. Культова група «кіноки» розпалася на початку 1927 року, після конфлікту їхнього лідера Дзиги Вертова (Дениса Кауфмана) з керівництвом Совкіно з приводу зриву студійних планів: тоді Совкіно зупинило роботу групи Дзиги Вертова над кількома фільмами, зокрема над кінострічкою «Людина з кіноапаратом». Дзигу Вертова було звільнено із Совкіно. Він писав у своєму щоденнику: «Звільнення керівника “кінока” стало не початком, як прийнято було думати, а фінішем адміністративного розгрому нашої роботи над хронікальною фільмою... Проте повернути всю роботу над хронікальною фільмою назад до “Пате-журналу” було вже неможливо навіть правлінню Совкіно. Боротьба за галузь соціалістичної кінопромисловості

(виробництво фільму без акторів) продовжувалась як у Москві, так і в Україні» [6, с. 64].

Дзигу Вертов із братом Михайлом Кауфманом – його тодішнім оператором, монтажером – і дружиною Єлизаветою Свіловою приїхав на три роки (1927–1930) в Україну, де співпрацював із Всеукраїнським фотокіноуправлінням (далі – ВУФКУ), а згодом – з Українфільмом. У травні 1927 року Дзигу Вертов розпочав зйомки фільму «Людина з кіноапаратом», але змушений був перерватися на ювілейну стрічку до чергових роковин революції – кінофреску «Одинадцятий». Під час перебування в Україні Дзигу Вертов зафільмував три найвідоміші й водночас чи не найбільш дошкульно критиковані картини: «Одинадцятий» (ВУФКУ, 1928 р.), «Людина з кіноапаратом» (ВУФКУ, 1929 р.), «Симфонія Донбасу» (Українфільм, 1930 р.). З переїздом «кіноківців»

ІСТОРИЯ

пожвавився також теоретичний контекст – Кауфмани часто дописували в український журнал «Кіно».

Експерименти із запису звуку в Радянському Союзі та Німеччині розпочалися в 1920-х роках майже одночасно. З появою звуку документалістика отримала можливість долучити до виразних засобів також аудіовізуальну адекватність дійсності, за своєї новий спосіб соціальної репрезентації. Йона Гарбер, заступник директора Одеської кіностудії, констатував: «Прошло вже три роки з того часу, як стало зрозуміло, що відбувається тонфільм революція, і за звуковим кіно – майбутнє» [5, с. 4]. Проте тоді існувало лише дві стаціонарні установки для звукозапису і три звукопроеційні на весь Радянський Союз (одна з них – у Харкові). На початку 1930 року відбулася I Всесоюзна виробничо-технічна конференція Совкіно, на якій було ухвалено важливі рішення щодо інтенсифікації, або, використовуючи лексику тих років, «форсування» виробництва звукових фільмів і звукової апаратури. Було заплановано зафільмувати в 1930–1931 роках не менше 50 звукових картин і створити 600 звуковідтворювальних установок для кінотеатрів. Однак навіть у середині 1931 року з 23 тис. кіноустановок лише 6 були звуковими.

У 1930 році Дзиг'я Вертов розпочав роботу над своєю першою звуковою документальною картиною «Симфонія Донбасу», яка стала також і першим українським звуковим кінодосвідом. Якщо «Симфонія Донбасу» для нового колеги Дзиг'ї Вертова кінооператора Бориса Цейтліна¹ – спроба з кіноапаратом наздогнати Донбас, який щодня будується і вдосконалюється [17, с. 8], то для самого Дзиг'ї Вертова освоєння звуку під час виробництва стрічки було процесом, що відповідав освоєнню нового світу. Щоправда, групі із самого початку роботи над картиною не вистачало навіть елементарного транспорту, обіцяного місцевими організаціями: «...за умов повної відсутності засобів пересування. Йшли, волочачи за собою 75 пудів [1200 кг. – О. В.] вантажу» [7, с. 126]. Проте Дзиг'я Вертов, як завше, продемонстрував уміння вибудувати кіноісторію по-своєму, підкоряючи дійсність

власній програмі. Він уже в 1925 році порушував питання концепції «радіоправди», наголошуючи, що «доведеться вже говорити про запис звукових фактів» [4, с. 99]. Дзиг'я Вертов у 1928 році перейменував свою групу в «кінорадіооко», акцентувавши увагу на тому, що звукові факти такі ж важливі, як і зорові під час переходу до «неігрового звукового кіно» [6, с. 61–64], позаяк нова форма звукозорової образності примножує можливості кіномови. Однак, безумовно, найбільшим викликом і для режисера, і для кіногрупи стало перше в українській кінопрактиці (і радянській загалом) фільмування картини за звуковим сценарієм.

Експерименти з документальним звуковим фільмуванням у СРСР лише розпочиналися. Так, 1 травня 1929 року ленінградська бригада кінохронікерів (кінооператори П. Паллей і А. Богоров, звукооператор Г. Солдатиков) уперше провела хронікальну звукову зйомку «неорганізованої натури» першотравневої демонстрації. Невдалими виявилися перші спроби в Україні створити звуковий фільм методом озвучування вже зафільмованого матеріалу, зокрема етнографічну кінострічку «По Ойротії» [10, с. 16]. Та кіномитці були впевнені, що тонове (звукове) кіно «зрушить з місця не лише кіно, а й музику й інші види мистецтва, воно зв'яже музику з життям» [8, с. 6].

ВУФКУ 1929 року уклало угоду з Трестом заводів слабких струмів, де завідувач лабораторії – інженер Олександр Шорін – розробляв «тонову апаратуру». Трест Українфільм у квітні 1930 року завершив обладнувати тонательє Київської кінофабрики. Ленінградські режисери створили перший пересувний звукознімальний апарат «Мікст» спеціально для фільму «Симфонія Донбасу», за допомогою якого Дзиг'я Вертов реалізував давнозадуманий проект «Лабораторії слуху», здійснивши перші «польові записи» звуку на залізницях та заводах. «Мікст разом з підсилювачем та акумулятором легко вміщується в авто і ми гайсаємо містом, спиняючись для знімань», – писав оператор картини Б. Цейтлін. Він був захоплений перспективами звукового малюнку майбутньої картини: «Щебетання пташок, гавкотню псів,

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. «СИМФОНІЯ ДОНБАСУ» – ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ: ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ

дитячий галас, гудок авта – не тільки не псують музики, а й навпаки – доповнюють життя вулиці» [18, с. 5].

У щойноствореному тонателє Київської кінофабрики насамперед мали намір синхронізувати «Навесні» Михайла Кауфмана, потім «Землю» Олександра Довженка і «Симфонію Донбасу» Дзиги Вертова, у планах був також «Хліб» Гліба Шпиківського, з метою представити їх як звукові кінострічки [11, с. 7]. Проте лише для фільму «Симфонія Донбасу» цей технологічний процес відбувся успішно, позаяк із самого початку технологічно фільм *позиціонувався творцями як звуковий*. Його вперше створено поза ательє, а деякі сцени були зафіксовані як оптично, так і акустично апаратом, віддаленим на 4 км. Б. Цейтлін пояснював у своїй статті в журналі «Кіно» технологічну колізію, яка виникла, напевне, через бажання виконати «дайошівський» план, згідно з яким необхідно було в 1930 році «дати» 50 звукових фільмів. Синхронізація як зведення воєдино звуку й зорового ряду фільму можлива лише тоді, коли картина від початку відзнята за звуковим сценарієм і навпаки, тому «розмовляти про синхронізацію вже відзнятих фільмів не доводиться» [16, с. 5], інший варіант – це «надання звучності», себто озвучування вже відзнятої картини, де синхронність як така необов'язкова. Із цих позицій лише «Симфонія Донбасу» була питомо звуковою. Б. Цейтлін на сторінках часопису «Кіно» розповів про «кінокухню» створення першої звукової стрічки – портативну техніку, зібрану в лабораторії Шоріна, коли кіноапарат Дербі було поєднано зі звукозаписувальним апаратом системи того самого Шоріна й винайдено «Мікст» – перший пересувний кінозвукознімальний апарат [16, с. 5].

Передовиця журналу «Кіно» писала, що «не менш, як 30 % всієї художньої кінопродукції має бути побудовано на темах вугілля» [9, с. 3]. Картина про Донбас, який був всесоюзним полігоном нових методів праці, стала своєрідним «полігоном» звукової документалістики. Від початку стрічку було задумано без інсценування, найменшого імітування звуків і шумів.

Задум Дзиги Вертова виявився у фільмі через різноманітні публіцистичні візуальні конструкції, звичні для його кінопочерку: протиставлення старого й нового, церковного й нової сакральності революції. «Радіооко» з'являється з першого кадру, коли дівчина вдягає навушники й відкриває через сигнали та звуки всю країну. Просторово-часова модель світу Дзиги Вертова передбачала співпереживання глядача через зіставлення й монтаж деталей і ефектів, а не через ідентифікацію з оповідальною формою. Завдяки долученню звукового ряду вона ще більше ускладнювалася. Кінознавець Оксана Булгакова в спеціальному дослідженні моделювання «кінослуху» зазначила: «Вертов віддав перевагу структурі рондо. Зміна швидкості запису й відтворення звуку дозволили йому ввести градацію, диференціацію тонів, певну музичну гаму з інтервалами, тобто свого роду власну систему формалізації та стандартизації нового акустичного матеріалу, яка дозволяла вуху навчитись відрізнити ці тони» [3, с. 50].

Документальне кіно початку 1930-х років, як і художнє, експериментувало й освоювало звук. Ключові режисери йшли різними шляхами до тих можливостей, що їх привносили звук у систему виразності документального кіно: фіксування реального звучання, документування промов, запис фонових звуків. Тому першу звукову документальну стрічку Дзиги Вертова, названу ним «Симфонією шумів», багато хто вважав одноманітною за звуком та перевантаженою шумовим матеріалом [10, с. 16]. Однак саме звукова доріжка «Симфонії Донбасу» стала одним з перших звукоавангардних творів в естетиці електронної або конкретної музики – напряду, який набув розвитку у Франції через 20 років [6].

6 листопада 1930 року відбувся громадський перегляд першого звукового варіанта кінокартини «Симфонія Донбасу». Фільм вийшов у прокат, і за три дні його вже зняли з показу. Режисер займався перемонтажем упродовж двох місяців і скоротив стрічку з 3100 до 1800 м. У лютому 1931 року в журналі «Кіно» було надруковано статтю Дзиги Вертова «Обговорюємо першу зву-

ІСТОРИЯ

кову фільму “Українфільму” “Симфонію Донбасу” (Автор про свій фільм)». Проте обговорення не вдалося [7, с. 125]. Уже 25 березня була опублікована стаття Іполита Соколова «Коріння формалізму (Зміст і форма кіно з точки зору формалізму і діалектики)», у якій стверджувалося, що «формалізм – найголовніша небезпека в радянському кіно». І. Соколов визначав формалізм як «метафізичний відрив форми від змісту». Головними формалістами радянського кіно автор називав Льва Кулешова і Дзигу Вертова, які вважали, що «монтаж (поєднання кадрів) є формою кіно», тоді як, на думку критика, це лише технологія [15, с. 12].

2 квітня 1931 року на екрани вийшла друга редакція стрічки, і невдовзі було надруковано негативну статтю політичного діяча й публіциста Карла Радека «Два фільми» – про стрічки «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм») Дзиги Вертова й «Одна» Григорія Козинцева та Леоніда Трауберга: «На моє глибоке переконання – нехай вибачить мене автор – її слід назвати какофонією Донбасу і взагалі більше не демонструвати» [13, с. 3]. Українська кінокритика [1, с. 14–16] вторила: «Фетишизування як індустріально-технічної, так і специфічності мистецької основи кіно та одривання його від інших мистецтв приводить до механічно-формального розуміння кіно» [1, с. 14–16].

Один із цільних українських кінокритиків Микола Бажан у програмній статті «Місіонери “чистого” кіно» писав: «Школа кіноків Кауфмана відбиває в своїх програмових заявах і своїй продукції цей антидіалектичний світогляд радянської технічної дрібнобуржуазної інтелегенції». Українська критика, і не лише партійна, виявилася засадничо «по іншій бік барикади» і трактувала «марші духових оркестрів, поїзди, співи, прокатки, паради як нелогічну какофонію». «А живих людей, що стоять на передових позиціях запеклих боїв за справу соціалізму, <...> цих людей в картині нема», – писав М. Бажан [1, с. 16].

Діставалося кінорежисеру і за те, що на Донбасі не помітив українців, і за те, що знеособив класову боротьбу в кіно: «Ці

товариші захоплюються псевдо-індустріалізмом і псевдо-колективізмом, вони ладні показувати машини і машини, суцільні юри людей без імен і прізвищ», отже «потрібної нам соціалістичної користі від таких фільмів ми не матимемо» [1, с. 16].

Суперечки про стрічку тривали близько року. Різкі публічні обговорення відбулися і в Україні, і в Росії.

Прихильність Чарлі Чапліна, який був захоплений стрічкою Дзиги Вертова, аж ніяк не змогла виправити ситуацію.

Дзиг'а Вертов 1931 року у відповідь найбільш непримиренним критикам написав: «Ми мали справу з **глухою** критикою: критикувалася лише зорова частина фільму, а звуковий його зміст ігнорувався. Або ми мали справу з **ігровою** критикою, скажімо, критик-формаліст, виступаючи в ролі противника формалізму, старанно вишукує в стрічці ті чи інші формальні досягнення. Або ж ми мали справу з критикою антихронікальною, антиігровою, скажімо, один з авторів “теорії концерту кішок”² з метою самозахисту з піною на губах доводить, що “Ентузіазм” це і є цей “концерт кішок”, і, що свідомо, ця теорія підтвердилася» [7, с. 129]. Ця цитата передає стан вічного бойкоту чи не всьому світу, у якому постійно перебував емоційний Дзиг'а Вертов...

Окрім Дзиги Вертова, у 1930 році перші звукові картини створили в Москві відомі документалісти Володимир Єрофєєв («Олімпіада мистецтв») і Яків Посельський («13 днів»), використавши переважно студійний запис. Ми спостерігаємо тут різні підходи щодо використання звуку. Якщо для Дзиги Вертова це було запізніле наближення «до суті кіночества» через можливість організувати також факти звукові, ще один маніфест або ж «теоретичний виступ на екрані», як він любив називати свої фільми, то для В. Єрофєєва – це розширення спектра кінопротоколювання, кіноспостереження як вищої форми документальності.

Із «Симфонією Донбасу» Дзиг'а Вертов три місяці подорожував за кордоном – із лекціями та успішними показами він відвідав Німеччину, Швейцарію, Англію, Францію, Нідерланди та інші країни.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. «СИМФОНІЯ ДОНБАСУ» – ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ: ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ

Дзиг'я Вертов зумів довести, що документальний звук можна записати, хоча це й була своєрідна підміна понять, почасти звук і зображення записувалися окремо. Культура новоявленого звуку в кіно дозволяла ще більше проявити новий світ, який так поетизували «ліві художники». Проте вже в середині 1930-х років у радянській кінематографії студійний запис звуку замінив «польові» форми роботи, тенденцію до відтворення автентичного реального звучання й роботи із цим акустичним матеріалом, і це фактично припинило пряму чи приховану дискусію прибічників різних можливостей використання звуку в документалістиці. Сфабрикована, штучна звукова реальність залишалася також однією з ознак кінематографа Третього Рейху. Синхронний запис продовжував розвиватися в демократично орієнтованих суспільствах, а студійна робота над звуком – переважно в тоталітарних державах.

У 2006 році Сергій Лозниця створив стрічку «Артіль», де «зчистив» з неігрових кіножурналів радянської кінохроніки 1960–1970-х років студійний дикторський текст, що мовив за всіх героїв. Автор наклав на зображення запис реальних голосів людей, які рубають дерева, ловлять рибу тощо, чим випрозорив місце звуку в кіно як політичного феномену. Утім, безперервні документальні бої, як любив Дзиг'я Вертов називати своє життя, продовжувалися, тому що саме з 2008 року неухильно почали зникати «живі ефіри» з російських телеканалів.

Примітки

¹ Цейтлін Борис Борисович (1886–1960) – оператор студії ВУФКУ (1927–1937). Репресований за

сталінськими розстрільними списками в 1937 році. З 1945 року по 1960 рік працював на кіностудіях Сибіру.

² «Теорія концерту кішок» належала кінокритику Іполиту Соколову й відкидала взагалі можливість фіксувати хронікальні звуки.

Джерела та література

1. Бажан М. Місіонери «чистого» кіно // Кіно. – 1931. – № 10. – С. 14–16.
2. Бажан М. Творчі методи радянського кіномистецтва // Кіно. – 1931. – № 6. – С. 5.
3. Булгакова О. Слуховой киноглаз: кино и его органы чувств. – М.: НЛО, 2010.
4. Вертов Д. «Радио-глаз» // Вертов Д. Из наследия. – М.: Эйзенштейн-центр, 2008. – Т. 2. – С. 98–99.
5. Гарбер Й. Тонфільм і тон кіно // Кіно. – 1930. – № 12. – С. 4.
6. Дзиг'я Вертов: киноглаз, радиоглаз и так называемый документализм // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 61–64.
7. Дзиг'я Вертов. Статті. Дневники. Замыслы. – М.: Искусство, 1966.
8. Кіно закричало // Кіно. – 1929. – № 1. – С. 6.
9. Кіно на службу вугілля // Кіно. – 1931. – № 9. – С. 3.
10. Макушок. Звукове кіно в Україні // Кіно. – 1931. – № 11–12. – С. 16.
11. Наші нотатки // Кіно. – 1929. – № 23–24. – С. 7.
12. Орелович С. Про теоретичний диспут (закінчення) // Кіно. – 1931. – № 9. – С. 5–6.
13. Радек К. Два фільма // Известия ВЦИК. – 1931. – 23 апреля. – С. 3.
14. Смирнов А. В поисках потерянного звука [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/kul/dur/mus/ele/ru9308774.htm>.
15. Соколов И. Корни формализма (Содержание и форма кино с точки зрения формализма и диалектики) // Кіно. – 1930. – № 17. – С. 12.
16. Цейтлін Б. Звукове кіно України // Кіно. – 1930. – № 6. – С. 5.
17. Цейтлін Б. Симфонія Донбасу // Кіно. – 1929. – № 19. – С. 8.
18. Цейтлін Б. Симфонія Донбасу // Кіно. – 1930. – № 12. – С. 5.

SUMMARY

The author reconstructs the Kiev period in the activity of *Kino-oko* group, analysing the film press materials of the 1920s. The group started to work in Ukraine, in Ukrainian film studio VUFKU, later in Ukrainefilm, after its leader Dziga Vertov was fired from Sovkino studio in Moscow. In Ukrainian studios Vertov directed his three most famous and at the same time most criticized films, namely *The Eleventh Year* (VUFKU, 1928), *Man with a Movie Camera* (VUFKU, 1929), *Symphony of the Donbass (Enthusiasm)* (Ukrainefilm, 1930). That was the time when filmmakers were well aware that sound films were the future of the cinema. Sovkino

ІСТОРИЯ

made a decision to *force* the production of sound films and sound equipment at the beginning of 1930.

Vertov began working on his first sound documentary *Symphony of the Donbass* in 1930, which became the first Ukrainian sound film. Although Vertov stressed repeatedly that sound facts are as important as visual ones and that sound images increase possibilities of film language, it was the great challenge for the director and for the group to make the film on the basis of the sound script for the first time in the Ukrainian and all-soviet film practice.

The Kyiv film studio planned as their priority to synchronize *Spring* by Mykhailo Kaufman, *Earth* by Dovzhenko, *Symphony of Donbass* by Dziga Vertov and *Bread* by Glib Shpykivskyi as sound films. But only for *Symphony of the Donbass* this process was a success, since initially its film makers planned it to be a sound one.

The article analyses the discussions on the *Symphony of the Donbass*, which was called by Vertov *the symphony of noises*. Many people perceived its sounds as monotonous and overloaded with noise material, or even just a cacophony, which led to another wave of accusations of formalism against Vertov.

The space-temporal model of Vertov's world suggests that the audience's compassion should be aroused through comparison and montage of details and effects, but not through a narrative component.

Along with Vertov, in 1930 Poselskyi and Vladimir Erofeev created the first sound films in Moscow, namely *13 Days* and *Olympics of Art*. They were using mostly studio recording. Since the mid-1930s in the Soviet film industry sound recording became the only possibility that replaced the *field* forms of work. The tendency to reproduce real authentic sounds was suspended. Thus, the debate between the supporters of different sound usage in documentary was over. A fabricated artificial sound reality is also one of the features of the Third Reich cinema. Simultaneous recording continues to be developed in democratically oriented societies, while studio recording sound is found mainly in totalitarian states.

Keywords: sound documentary, Dziga Vertov, the magazine *Cinema*.