

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

СМЫСЛ ПРИХОДИТ В МИР

Заметки о семантике Дзиги Вертова

Памяти Саши Трошина

Предлагаемая работа—фрагмент большого исследования, касающегося стратегии придания смысла реальности. В ней я исхожу из того, что в период революции, когда рушатся устойчивые мерилы и структуры мира, человек особенно остро испытывает кризис смысла. Старый большевик и основатель Пролеткульта А.Богданов писал о революционной эпохе: «Души людей беззаветно раскрывались навстречу будущему, настоящее расплывалось в розовом тумане, прошлое уходило куда-то вдаль, исчезая из глаз. Все человеческие отношения стали неустойчивы и непрочны, как никогда раньше»¹. В этой ситуации, как мне представляется, искусство выполняет функцию упорядочивания хаоса, организации бесформенного материала жизни в смысловые порядки. В СССР это положение вполне относимо именно к революционному кинематографу Вертова и Эйзенштейна, мыслящих не в категориях киноэстетики, а именно в категориях своеобразно понимаемой семантики жизни. Анализ такой семантики у Эйзенштейна в тексте исследования следует сразу за предлагаемым читателю фрагментом о Вертове.

* * *

То, что революция—это событие смысла, было ясно многим ее участникам, в том числе революционным художникам. Монтаж, завладевший в это время умами режиссеров, был особенно привлекателен потому, что он позволял производить манипуляции с фрагментами неорганизованной реальности, из которой с его помощью извлекался смысл. Кино буквально понималось как революционная машина производства смысла в самой реальности. Мне представляется, что только в контексте общереволюционного преобразования действительности можно понять и революционную киноэстетику, которая никак не объяснима исключительно из самого кино и его нужд. Один из критиков «Советского экрана» писал о только что вышедшей тогда «Стачке» Эйзенштейна: «Сегодня—мы констатируем—сделан поворотный этап в советской кинематографии; подлинное значение его будет учтено, может быть, не сегодня, а несколько позже, когда мы убедимся в том, что эта новая форма есть в то же время и новое содержание, так как в нее легко и удобно умещается все своеобразие той коммунистической установки всех явлений общественности и быта, которые никак не хотят и не могут уложиться в формы “старого доброго искусства”»². Фильм Эйзенштейна понимается как форма, в которую «укладываются» быт и коммунистическая установка сознания одновременно, как форма, в которой быт «легко и удобно» совмещается с «установками» сознания.

Виднейший теоретик Лефа Брик так описывал новую ситуацию в искусстве: «...приток нового материала наблюдался всегда, а не только теперь, и сюжетные схемы всегда легко с этим материалом справлялись, а если и не справлялись, то откидывали как непригодный, и никто на это не сетовал, никто на это не негодовал. Между потребителем и реальным материалом стоял художник, и потребитель непосредственного отношения к материалу не имел. Художник преподносил ему готовые вещи, и потребитель ничего другого от него не требовал. Единственное требование заключалось в некотором обновлении сюжетных схем или повествовательного фона, но самая система изготовления художественных вещей неудовольствия не вызвала. <...> В наши дни положение решительно изменилось. <...> Современный потребитель рассматривает художественное произведение не как ценность, а как способ, как метод передачи реального материала. Если прежде на первом плане стояло художественное произведение, а материал был для него только необходимым сырьем, то сейчас отношения радикально изменились. На первом плане стоит материал, а художественное произведение есть только один из возможных способов его конкретизации, и, как оказалось, способ далеко не совершенный»³.

Речь идет о фундаментальном изменении функции искусства. В старые времена между жизнью и зрителем или читателем стоял художник, имевший в запасе репертуар репрезентативных и нарративных схем, которые позволяли представлять жизнь в художественной форме. Эти схемы были первичны по отношению к материалу жизни. Сегодня же речь идет по существу о самоорганизации материала жизни, который не укладывается в знакомые художественные формы. Жизнь теперь сама ищет смысл через искусство, а не искусство транслирует эстетические ценности через орга-

низованный им жизненный материал. Более того, «всякий тенденциозный отбор материала», непременно сопровождающий его подчинение эстетическим моделям, понимается Бриком как «искажение»: «Теперь именно это искажение, этот тенденциозный отбор, рассматривается как недостаток метода, как минус. Вот почему люди предпочитают иметь слабо связанные реальные факты во всей их реальности, чем иметь дело с хорошо слаженным построением, в которое эти факты втиснуты как в “прокрустово ложе”»⁴. Соответственно, художник утрачивает функцию медиатора между искусством и жизнью. Жизнь самоорганизуется в смысловые структуры, лишь используя художника для своих целей. Эйзенштейн пишет, что у Вертова «монтаж обнаруживал бессмысленность автора»⁵.

В широком смысле искусство становится смыслонесущим слоем самой революции, которая и есть практика интенсивной символизации жизненного материала.

Мне представляется, что фильмы Вертова следует понимать именно как такого рода формы совмещения повседневности и смысла. В известном манифесте Вертова «Киноки. Переворот», опубликованном в «Лефе» в 1923 году, о киноках говорится: «мы—мастера зрения—организаторы видимой жизни»⁶. Речь идет именно об организации жизни, а не о создании художественных произведений с эстетическим значением. Вертов в манифесте постоянно возвращается к одной и той же ситуации: кинока с его киноглазом погружается в хаос жизни и подвергает этот хаос упорядочивающей трансформации. Главной задачей кинока провозглашается «использование киноаппарата как Кино-Глаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство»⁷. Или: «В хаосе движений мимо бегущих, убегающих, набегающих и сталкивающихся—в жизнь входит просто глаз»⁸. В этом раннем документе Вертов видит расшифровывающую, смыслообразующую способность глаза, способность к «схематизации» движения. Обычный человеческий глаз, по его мнению, является внешним неподвижным наблюдателем хаоса движений, которые как бы отчуждены от него. В качестве внешнего наблюдателя он не в состоянии постичь смысла изучаемой им ситуации, всегда искажаемой самой позицией вонне. Кино-глаз освобождает себя от «неподвижности человеческой»⁹. Он погружается в динамическую стихию, встраивается в нее, «отталкиваясь и притягиваясь движениями, нащупывает в хаосе зрительных событий путь для собственного движения или колебания и экспериментирует, растягивая время, расчлняя движение, или, наоборот, вбирая время в себя, проглатывая годы, этим схематизируя недоступные нормальному глазу длительные процессы»¹⁰. В результате складываются совершенно иные отношения между мозгом и глазом (Вертов пишет о совместном действии «раскрепощенного и совершенствуемого аппарата и стратегического мозга человека»¹¹). Мозг теперь воспринимает не картины, не репрезентацию жизни, но получает импульсы от движения глаза внутри жизненного хаоса. Восприятие перестает быть пассивным и исключительно зрительным, но становится по своей сути кинестезическим. Мозг воспринимает динамические схемы движения, абстракцию динамических процессов. «Видите ли вы схему человеческого движения людского потока,

когда смотрите невооруженным глазом?—спрашивает Вертов.—Нет, не видите, потому что только кинематографическим глазом это можно видеть»¹². Действительность, таким образом, схематизируется через кинестезически переживаемые диаграммы движения. Эти схемы движения—не просто линии абстрагирования, но линии выявления принципиальных жизненных связей, это линии смысла.

В связи со сказанным следует напомнить о том, что в молодости Вертов учился в Петербургском Психоневрологическом институте, основанном Бехтеревым в 1907 году, а потому, несомненно, был знаком с рефлексологическим учением Бехтерева, которое проступает в его теоретизировании.

Бехтерев разработал учение о *сочетательных рефлексах*, в которых участвует прошлый опыт и которые объединяют ощущения, поступающие в мозг извне, с центробежными иннервациями, в том числе ответственными за движения человеческого тела. Он отказался от ранее доминировавшего представления о мозге как органе, в котором ощущения локализовались в определенных воспринимающих центрах (зрения, слуха и т.д.). По его представлениям, кора мозга состоит из «приводно-отводных областей», в которых центробежные проводники, проводящие импульсы от мозга к периферии, соединяются с центростремительными проводниками, проводящими импульсы от органов чувств к мозгу. В центре такого взаимодействия центростремительного и центробежного оказываются *представления*. Бехтерев писал:

«Что же касается представления, то, как известно, оно никогда не возникает путем притока импульсов с периферии, т.е. от воспринимающего аппарата, а возникают только благодаря ассоциационной, или сочетательной, деятельности коры, первичным толчком для которой всегда служит раздражитель, действующий на сторонний воспринимающий орган. Но, как сказано ранее, воспринимающие клетки связываются при посредстве ассоциативных клеток или непосредственно только с центробежными клетками других частей коры. Поэтому при возбуждении данной области коры через сочетательные связи в этот процесс вводится только отводная ее часть, сохраняющая след от бывшего ранее возбуждения. В результате получается представление, т.е. переживание прошлого, лишнее тех качеств, которые получают под влиянием возбуждения с периферии специфическими импульсами, но способное возбудить двигательный аппарат соответствующего воспринимающего органа...»¹³

Восприятие у Бехтерева поэтому всегда связано с воспоминанием и легко переходит в представление. Без такой связи человек не может назвать видимый им предмет. Без связи центробежного и центростремительного и возникающих в результате сочетательных рефлексов мозг вообще не может работать. Поскольку Бехтерев мыслил мозг как орган, состоящий из «сочетательных» областей, он рекомендовал говорить не отдельно о двигательных или воспринимающих областях, но о «зрительно-двигательной, слухо-двигательной, обонятельно-двигательной, вкусо-двигательной, осязательно-двигательной, или активно-осязательной, мышечно-статической, преддверно-статической, эмотивно-соматической, или мимико-соматической, областях и об области активного сосредоточения»¹⁴. То, что любой

психический процесс завершается у Бехтерева движением, конечно, не удивительно, ведь именно движение было простейшим выражением рефлекторной активности.

Вертов в духе Бехтерева мыслит в кинестезических терминах, когда восприятие определенной формы движения или его диаграммы прямо переходит в определенную форму абстрагирования или абстрагирующего представления. Согласно такой модели, достаточно погрузить глаз в хаос жизни и динамизировать его соответственно с кинетическими доминантами этого хаоса, чтобы мозг оказался способен к новым представлениям.

Вертов пишет о киноках, что они «проводят действительность в человеческое сознание»¹⁵. Для этого кинока должен прежде всего попытаться упорядочить элементы жизненного хаоса. Упорядочение хаоса и есть обнаружение жизни «как она есть», то есть жизни в ее скрытой смысловой структуре. «Кинока-наблюдатель внимательно следит за обстановкой и людьми, которые его окружают, и старается связать между собой отдельные разряженные явления по общим или характерным признакам»¹⁶. И (опять же в духе Бехтерева) Вертов поясняет: «Факты эти должны быть достаточно хорошо и понятно организованы, чтобы входить в сознание рабочего зрителя без особенного труда и, в свою очередь, вызывать в нем воспоминания (ассоциации) о других виденных им фактах или о случаях, произошедших с ним самим»¹⁷. Речь здесь как раз и идет о преобразовании восприятия в воспоминание, то есть о генезисе *представления*.

Но переход от внешнего статического наблюдателя к динамическому взгляду изнутри жизни, получающий обоснование у Бехтерева, имеет и иной смысл. Художник, от посредничества которого хочет избавиться Вертов,—это именно внешний наблюдатель, субъект, роль которого сводится к фиксации движения жизни в художественных формах, имеющих по существу статический характер. Лет за десять до Вертова ту же проблему обсуждал молодой Георг (Дёрдь) Лукач в своей первой книге «*Душа и формы*». Книга это была критикой эстетизма. Роль эстета (им, в частности, служит у Лукача Кьеркегор)—«полагать устойчивые пункты посреди беспрестанно колеблющихся жизненных переходов и абсолютные качественные различия—в диффузном хаосе нюансов»¹⁸. Лукач пояснял: «...жизнь для поэта есть лишь сырой материал. Лишь его спонтанно насилующие руки способны вылепить однозначность из хаоса, символы—из нечувственных явлений, способны придать формы=границы и значение тому, что тысячекратно разветвилось и распалось»¹⁹. Избавление от художника как оформляющей мир в формы инстанции равнозначно уничтожению внешней позиции неподвижного наблюдателя. У Вертова форма, возникающая из самой жизни, не должна обрести эстетическую однозначность, но призвана сохранить, как у Бехтерева, комплексный характер ассоциации и двунаправленности «сочетательных рефлексов». Таков ответ Вертова на вызов эстетизма.

Поскольку устанавливаемый порядок связывается в сознании зрителя с аналогичными явлениями в прошлом, «под фиксацией жизни, как она есть, следует понимать фиксацию исторического процесса»²⁰. Упорядочивание снятых на пленку «кусков» жизни следует принципу, который Вертов до конца не разъясняет, но упоминает неоднократно. Принцип этот получает

свое выражение на последней стадии монтажа, которую режиссер называет «генеральным монтажом»: «Соединение (сложение, вычитание, умножение, деление и вынесение за скобки) однородных кусков. Непрерывная перестановка кусков-кадров до тех пор, пока все куски не уложатся в такой ритмический ряд, где все смысловые сцепления будут совпадать со зрительными. Как конечный результат всех этих смещений и смещений и сокращений, мы получаем как бы зрительное уравнение, как бы зрительную формулу»²¹. Принцип совпадения смысловых сцеплений со зрительными сформулирован Вертовым в период работы над «Человеком с киноаппаратом» и является главным основанием для отказа от слова в этом фильме. Слово, как и художник, оказывается искажающим медиатором видимой реальности и смысла. Видимая реальность должна совпадать со смысловой помимо слова, через непосредственное наложение смысловых динамических схем в памяти зрителя. Зрительно-смысловые формулы, которых с помощью фильма ищет революционная действительность, опираются на тематические блоки. Известно, что организация работы у киноков строилась вокруг набора заранее планируемых тем. Выявление темы—это первый этап организации бытового хаоса.

Некоторые фильмы строились именно как движение от хаоса к тематически организованному порядку. Так, судя по сохранившимся рукописным наброскам к фильму «Кино-глаз», последний первоначально задумывался именно как фиксация жизни в соответствии тематическому каталогу изображений. Один из набросков содержит длинные списки изображений на какую-нибудь одну тему. Например: руки, ноги, глаза. Приведу пример:

- «1. Слепой (ощупью по улице).
2. Близорукая.
3. Спящие.
4. Мертвые глаза.
5. Глаза кинока-наблюдателя.
6. Глаза монтажницы.
7. Глаза, вооруженные биноклем.
8. Смотрят в подзорную трубу на бульваре.

9. Смотрят в щелку сладкие глаза»²², и т.д. Всего в списке глаз 41 позиция. Тематический список рук длиннее—в нем 127 позиций. Набросок показывает, как первоначально мыслил Вертов строение своего фильма. После тематических блоков возникают изображения киноков, подбирающих куски тематически (такие же изображения тематических подборок киноматериала потом возникнут и в «Человеке с киноаппаратом»): Свилова собирает блок из рук, Зотов из ног. Киноки собираются на совет. «Доклад Свиловой “руки”», «Доклад Зотова—“ноги”». Далее Вертов записывает: «11. Кинок у запугавшегося в хаосе. 11. Распоряжение Совета Тройх: приостановить хаос. 12. Прыжок в воду. Моменты остановок. 13. Время остановилось. 14. Мусорный ящик. Руки тряпичника. Неподвижность»²³.

Иными словами, «сюжет фильма»—это именно самоорганизация жизни, во время которой хаос вместе с временем приостанавливается решением высшего органа киноков в составе Вертова, Михаила Кауфмана и Ивана Белякова. Отсюда в «Киноглазе» известные эксперименты с обратным хо-

дом времени и т.д. Вслед за этим следует: «34. Кинок Дзига Вертов составляет этюд на тему “глаза”. 35. Глаза. 36. Задача геометрическая»²⁴.

Существенно, что тематизация тут проведена через оппозицию/сопоставление кинетических органов (рук, ног) и органов чувств (глаза), взаимодействие которых призвано, согласно рефлексологии Бехтерева, организовывать сенсорно-двигательные комплексы, в которых «ощущения» переходят в «представления» через синтез сенсорного и моторного. Организация движения рук и ног осуществляется на основе организации позиции глаза, его включенности в хаос мира. Глаз позволяет упорядочить хаос рук и ног, глаз встраивается в их движение, помогая запутавшемуся в хаосе киноку выйти в область смысла. Фрагментация тел, их разборка на руки, ноги и глаза—это полное царство хаоса. Конечно, как часто бывает у Вертова, проект этот плохо артикулирован, но общий смысл его ясен: от хаоса через динамическую организацию зрения в связи с моторикой—к фиксации жизни в формах смысла. Показательно, что и «Человек с киноаппаратом», при всем его отличии от «Киноглаза», следует по существу той же схеме. В плане фильма Вертов пишет:

«Скрещиваются улицы и трамваи. Здания и автобусы. Ноги и улыбки. Руки и рты. Плечи и глаза.

Вращаются рули и колеса. Карусели и руки шарманщиков. Руки швей и колеса выигрышной лотереи. Руки мотальщиц и туфли велосипедистов. Поршни паровоза, маховые колеса и всевозможные части машин. <...>

Водоворот прикосновений, ударов, объятий, игр, несчастных случаев, физкультуры, танцев, налогов, зрелищ, краж, исходящих и входящих бумаг на фоне всех видов кипучего человеческого труда.

Как разобраться обычному, невооруженному глазу в этом зрительном хаосе бегущей жизни?»²⁵

В хаос жизни проникает кинок с его механическим киноглазом—и картина мира меняется, жизнь принимает формы того, «как она есть». Если сформулировать происходящее языком онтологии, то можно сказать, что в видимости здесь проявляется бытие: «В процессе наблюдения и съемки,—записывает Вертов,—постепенно проявляется жизненный хаос. Все не случайно. Все закономерно и объяснимо»²⁶. Сюжет тот же, что в «Киноглазе»—жизнь вскрывает внутреннее единство и приобретает смысл. Тематическое единство каталогов претерпевает качественное изменение. Из него вырастает Означающее с большой буквы: «Каждый крестьянин с селячкой, каждый рабочий за станком, каждый рабфаковец за книгой, каждый инженер за чертежом, каждый пионер, выступающий на собрании в клубе,—все они делают одно и то же нужное великое дело»²⁷. Тематическое единообразие, «соединение (сложение, вычитание, умножение, деление и вынесение за скобки) однородных кусков», о котором говорил Вертов, в некоем пароксизме значения преобразуют неопределенность реального в символическое. Каждый элемент, каждый кусок теперь оказывается как бы эквивалентен другому и в принципе может быть заменен другим. Большое Означающее начинает целиком пронизывать жизнь.

На дискуссии в АРПК по поводу фильма «Одиннадцатый» был поднят вопрос, принципиальный для общей стратегии Вертова: «Первый вопрос:

не упираются ли некоторые кадры фильма «Одиннадцатый» в символизм? Нет,—отвечал Вертов.—Упора в символизм мы не делаем. Если же получится так, что некоторые кадры или монтажные фразы, доведенные до совершенства, вырастают до значения символов, то это не приводит нас в панику и не заставляет выбрасывать из картины эти кадры. Мы думаем, что символическая картина и кадры, построенные по принципу целесообразности, но вырастающие до значения символов,—это понятия совершенно разные»²⁸.

Понятно, что Вертов пытается разграничить области символического кино и кинематографа жизни, которым он занимается; но он не может не признать, что целесообразно построенные тематические ряды ведут в конце концов к возникновению *символа*. В этом заключается парадокс вертовских экспериментов, отмеченный многими его критиками. Пытаясь предоставить самой жизни возможности интенсивной самоорганизации, Вертов в итоге не может избежать глубокой символизации своего мира (в «Человеке с киноаппаратом»), впрочем, проявившей себя меньше, чем в иных фильмах). Все происходит так, как если бы сам кино-глаз производил сначала схематизацию, а затем символизацию жизни. И символизация эта возникает из повторения «моментов» (как называл циклические повторения времени, во время которых обнажаются символы, французский философ Анри Лефевр). Когда Вертов говорит о том, что «факты» должны «входить в сознание рабочего зрителя» и «вызывать в нем воспоминания (ассоциации) о других виденных им фактах или случаях»—он, по существу, устанавливает ту же структуру символизации. Чем пристальнее всматриваемся мы в жизнь, тем в большей мере сама эта жизнь обнаруживает в себе символические структуры. Революция следует в кино по тому же пути, по которому она следует в сознании своих участников,—жизнь исчезает в ней за символами.

Новое парадоксально приобретает смысл только через повторение старого. Отчасти такого рода упорядочивание через повторение напоминает об эстетике Шопенгауэра, который, в отличие от Канта, не признавал за художественным гением способности к творению нового, но лишь способность к воспроизведению архетипических истоков. Клеман Россе пишет, что у Шопенгауэра жизнь являет себя во «взаимоналожении в вечном настоящем тысяч сцен, одних и тех же, до бесконечности умножающих жест настоящего, мысль настоящего. Кошмар—это повторение, сводящее иллюзию эфемерного настоящего к истине вечного настоящего, обремененного всем остановившимся прошлым, неожиданно совпавшим в единственном и вечном моменте»²⁹.

Показательно, что у Вертова (с его культом новизны) первоначальное обнаружение смысла предполагает остановку времени: «Прыжок в воду. Моменты остановок. 13. Время остановилось. 14. Мусорный ящик. Руки тряпичника. Неподвижность». Вода—символ течения времени, Мусорный ящик—знак хаоса. Остановка времени дается как важнейшая фаза обнаружения смысла прежде всего потому, что именно в остановленном времени проявляет себя повторение, из которого строится смысл. Когда киноглаз проникает в гущу жизни, он постепенно избавляется от неопределенности динамизма, схематизируя движения, и таким образом обеспечивая возможность их взаимоналожения, повтора и введения в схемы смысла. Этот

первый жест смыслообразования уже подчиняет себе неопределенную множественность движения толпы, в которой являет себя неуловимость ситуации. Реальность, конечно, единична и неповторима, но она входит в наше сознание в виде репрезентации, в виде «языковой реальности» только в момент повторения, в момент отрицания ее единичности. Хаос (реальное) упорядочивается только в повторах.

Вертов, конечно, ощущает опасность трансформации движения жизни в схематизм повторения, и поэтому во многих своих фильмах строит повторы как ритмические и динамические движения, которые, несмотря на усиленный динамизм, все-таки приостанавливают время в пароксизме смыслового упорядочивания. В «Человеке с киноаппаратом» Вертов пытается преодолеть инерцию повторения, наращивая динамизм до предела.

В заключение я бы хотел остановиться на одном важном философском моменте, который так или иначе связан с художественными поисками режиссера.

Соположение глаз и рук у Вертова имеет определенный философский смысл. Руки относятся к сфере делания, производства, труда, практики, глаз—к сфере наблюдения, созерцания, познания, к сфере теории. В течение столетий теория и практика были противопоставлены другу. Знание—*episteme*—противопоставлялось деланию как умению—*techné*.

Зрение, дающее нам отчужденную картину мира, часто понимается как источник идеологической деформации мира, который способен проявить свою сущность лишь в практике, делании. Начиная с Маркса и в контексте развития современной науки, все более очевидной становится установка понимать теорию как часть практики, как преобразующее овладение миром. Как замечает Мишель Анри, «теория больше не созерцает истины. Она нацелена на овладение реальностью и, в согласии с этой целью, на схватывание реального в соответствии с теми характеристиками, которые делают это подчинение возможным. Выражаясь словами Макса Планка, теория сегодня говорит: “Реальное теперь—это то, что измеримо”. Речь повсюду идет о достижении господства над реальным с помощью измерения, морфологии, обнаружения причинных серий, делающих явления предсказуемыми и т.д.»³⁰

Различие между деланием и созерцанием постепенно сходит на нет. Иными словами, зрение все больше становится неотличимым от делания. Эту трансформацию зафиксировал Гегель в начале XIX века в тексте, известном как «Иенская реальная философия». Гегель обсуждает тут именование. Он подчеркивает, что имя фундаментально отлично от вещи и от ее чувственного восприятия, оно является «поверхностным *духовным бытием*». Но имя позволяет человеку закрепить поток жизни, удержать его и подчинить себе: «Сперва оно (Я) владеет именами, оно должно *удерживать* их в своей ноци как подчиненных, которые повинуются ему; и так оно должно не только вообще созерцать имена, но созерцать их в своем пространстве как прочный порядок, ибо оно есть отношение и необходимость...»³¹ Называтель имен внешне действует так же, как эстет у Лукача: он фиксирует хаос жизни в произвольном волевом порядке. Гегель называет именование «*непосредственным* изобретающим произволом», за которым

как бы всплывает сохраняющийся в памяти *порядок*. Вот это упорядочивание, имеющее место за именовани^{ем}, связывается Гегелем с *трудом*, так как в процессе упорядочивания выстраивается и само упорядочивающее Я, несущее в себе структуру этого порядка, а от того приобретающее характер вещи:

«Труд одновременно [в том], что Я делает себя самого тем, что оно есть как дающее *имена*, а именно *вещью*, *сущим*. Я есть имя, и есть некая вещь. Я делает себя вещь, фиксируя в себе порядок имен. Оно фиксирует его <порядок> в себе, то есть оно делает себя самого этим лишенным мысли порядком... <...> Оно теперь выступает как деятельное—делющее движение предметом своим, каковое оно само непосредственно есть в давании имен. <...> Этот труд есть поэтому первое внутреннее действие [, направленное] на себя самого, и вполне нечувственное занятие, и начало свободного возвышения духа, ибо он имеет здесь предметом себя—гораздо более высокий труд, чем ребяческие занятия внешними, чувственными или нарисованными картинами, растениями, животными...»³²

И Гегель определяет параметры этой деятельности: «*фиксирование*, абстрагирование, вычленение, усилие, преодоление неопределенности ощущения. Но делание это исходит изнутри самого себя»³³.

Именно этим и занимается глаз Вертова, задача которого выйти за пределы «изобретающего произвола» в область производства, труда, то есть самой жизненной активности, ассоциируемой с рукой. Абстрагируя реальность, преодолевая «неопределенность ощущения», то есть хаос, кино-глаз постепенно формирует зрителя как часть этой хаотической реальности. Через освоение хаоса происходит постепенная перестройка отношений между глазом и мозгом. В таком контексте теория (зрение) оказывается неотделимой от практики (делания), а упорядочивающее зрение становится соизмеримым с трудом руки (хотя, с точки зрения Гегеля, и является трудом более высокого порядка). Совершенно в том же духе формулировал незадолго до Вертова задачи искусства Виктор Шкловский: «Целью искусства является дать ощущение вещи, как видения, а не как узнавания; <...> искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»³⁴. Видение у Шкловского прямо связано с переживанием делания, но в противоположность Гегелю, противостоит называнию, именованию, по мнению Шкловского, связанными с узнаванием.

Такое теоретическое понимание фундаментальной деятельности реструктурирования, производства самой жизни имеет место у Маркса и Энгельса в «Немецкой идеологии». Маркс и Энгельс замечают, что «при всех прошлых революциях характер деятельности всегда оставался нетронутым», новая же коммунистическая революция призвана изменить сам характер деятельности, «устранить труд», как они пишут. Изменение характера деятельности имеет место в процессе революции; именно в революции возможно изменение производства самой жизни, а следовательно, и производства человека, эту жизнь по-новому упорядочивающего: «...массовое изменение людей, которое возможно только в практическом движении, в революции; следовательно, революция необходима не только потому, что никаким иным способом невозможно свергнуть *господствующий* класс, но

и потому, что *свергающий* класс только в революции может сбросить с себя старую мерзость и стать способным создать новую основу общества»³⁵. Здесь буквально воспроизводится тезис Гегеля о деятельности как труде по производству себя самого, своего Я. Согласно марксизму, человек производится собственным трудом. В «Экономическо-философских рукописях 1844 года» Маркс прямо утверждает, что величие гегелевской феноменологии заключается в том, что она «ухватывает сущность *труда* и понимает предметного человека, истинного, потому что действительного, человека как результат его *собственного труда*»³⁶. Под «предметным» и «истинным» человеком Маркс понимает в духе Фейербаха родового человека, возникающего из общественного характера труда. Маркс и Энгельс пишут о революции как восстании масс «против самого прежнего “производства жизни”, против “совокупной деятельности”, на которой оно основано»³⁷. Но это именно восстание против определенных форм упорядочивания, это призыв к новому видению как новой форме деятельности. Вертов с полным основанием вписывается в это философское направление.

1. Богданов А. А. Вопросы социализма. М.: Политиздат, 1990, с. 104.
2. Рист Ю. Новые пути (По поводу картины «Стачка»).—«Советский экран», № 2 (12), 31 марта 1925 года.
3. Брик О с и п. Фиксация факта.—«Киноведческие записки», № 69, 2004, с. 319–320. (опубликовано в «Новый Леф» № 11–12, 1927).
4. Там же, с. 320.
5. Эйзенштейн в архиве А.Р.Лурия.—«Киноведческие записки», № 8, 1990, с. 90.
6. В е р т о в Д з и г а. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008, с. 42.
7. Там же, с. 38.
8. Там же, с. 41.
9. Там же, с. 40.
10. Там же, с. 41–42.
11. Там же, с. 42.
12. В е р т о в Д з и г а. [Выступление после общественного просмотра «Человека с киноаппаратом» в Киеве].—В кн.: Д з и г а В е р т о в. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2, с. 149.
13. Бехтерев В. М. Будущее психиатрии. Введение в патологическую рефлексологию. М.—СПб.: Наука, 1997, с. 78.
14. Там же, с. 79.
15. В е р т о в Д з и г а. Ответ на пять вопросов.—В кн.: Д з и г а В е р т о в. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2, с. 61.
16. В е р т о в Д з и г а. Кино-Глаз.—В кн.: Д з и г а В е р т о в. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2, с. 76.
17. В е р т о в Д з и г а. «Кино-Глаз» и видимый мир.—В кн.: Д з и г а В е р т о в. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2, с. 64.
18. Л у к а ч Г е о р г ф о н. Душа и формы. М.: Logos-altera, 2006, с. 78.
19. Там же, с. 88.
20. В е р т о в Д з и г а. «Кино-Глаз» и видимый мир, с. 64.

21. В е р т о в Д з и г а. [Что такое кино-глаз].—В кн.: Д з и г а В е р т о в. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2, с. 161.
 22. В е р т о в Д з и г а. [Руки, ноги, глаза, темы].—В кн.: Д з и г а В е р т о в. Из наследия. Драматургические опыты, т. 1, с. 85.
 23. Там же, с. 86.
 24. Там же, с. 87.
 25. В е р т о в Д з и г а. Человек с киноаппаратом.—В кн.: Д з и г а В е р т о в. Из наследия. Драматургические опыты, т. 1, с. 124.
 26. Там же, с. 125.
 27. Там же.
 28. В е р т о в Д з и г а. [Выступление на дискуссии в АРПК о фильме «Одиннадцать-тый»].—В кн.: Д з и г а В е р т о в. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2, с. 137.
 29. R o s s e t C l é m e n t. L'esthétique de Schopenhauer. Paris, PUF, 1969, p. 59.
 30. H e n r y M i c h e l. The Concept of Being as Production.—Graduate Faculty Philosophy Journal, v. 10, n 2, 1985, p. 7.
 31. Г е г е л ь Г е о р г В и л ь г е л ь м Ф р и д р и х. Работы разных лет в двух томах. Т. 1. М.: Мысль, 1970, с. 294.
 32. Там же, с. 296.
 33. Там же.
 34. Ш к л о в с к и й В и к т о р. О теории прозы. М.: Федерация, 1929, с. 13.
 35. М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Немецкая идеология. М.: Политиздат, 1988, с. 36.
 36. М а р к с К а р л. Социология. М.: Канон-Пресс-Ц-Кучково поле, 2000, с. 305. В СССР такого рода идея деятельности получила развитие, например, у С.Л.Рубинштейна, который в середине 1930-х годов в статье «Проблемы психологии в трудах Маркса» (Р у б и н ш т е й н С. Л. Проблема психологии в трудах Маркса.—«Советская психотехника», 1934, № 1) сформулировал тезис единства деятельности и сознания. Но тезис этот высказывался им и раньше. В 1922 году Рубинштейн писал: «Субъект в своих деяниях, в актах своей творческой самостоятельности не только обнаруживается и проявляется; но в них создается и определяется. Поэтому тем, что он делает, можно определить то, что он есть».—Цит. по: Л е к т о р с к и й В. А. Немецкая философия и российская гуманитарная мысль: С.Л.Рубинштейн и Г.Г.Шпет.—В кн.: Густав Шпет и философия гуманитарного знания. М.: Языки славянских культур, 2006, с. 66.
 37. Там же, с. 38.
-