



«Мясорубка» К. Минца и А. Разумовского. Реконструкция и анализ фильма обэриутов

А.О. Киселев

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

24 января 1928 года на театрализованном вечере группы ОБЭРИУ «Три левых часа» в ленинградском Доме печати состоялся показ первого и единственного фильма обэриутов «Мясорубка» — режиссерский дебют К. Минца и А. Разумовского. В статье предпринимается попытка реконструкции композиции этого несохранившегося образца советского киноавангарда с учетом его включения в культурно-исторический контекст эпохи «монтажного кино».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киноавангард,
перемонтажное
кино, ОБЭРИУ,
К. Минц,
А. Разумовский,
Э. Шуб

Прежде чем приступить к реконструкции и анализу несохранившегося, но, как мы увидим, представляющего интерес для истории советского киноавангарда экспериментального фильма К. Минца и А. Разумовского «Мясорубка», рассмотрим обстоятельства его премьерного и, по всей видимости, единственного показа. 24 января 1928 года в Доме печати по адресу Фонтанка, 21 (главный штаб «левого» искусства Ленинграда конца 1920-х годов) состоялся первый и самый масштабный программный вечер группы ОБЭРИУ («Объединение реального искусства») «Три левых часа». В состав объединения вошли молодые поэты Даниил Хармс (1905–1942), Николай Заболоцкий (1903–1958), Александр Введенский (1904–1941), Игорь Бахтерев (1908–1996) и студенты ГИИИ Борис Левин (1904–1942), Климентий Минц (1908–1995) и Александр Разумовский (1907–1980). К участию в «Трех левых часах» к ОБЭРИУ присоединились писатель Конstantин Вагинов (1899–1934), начинающий композитор Павел Вульфius (1908–1979), любительский хор Дома печати (около 20 человек), приглашенные музыканты, джазовый оркестр под руководством Михаила Курбанова (1857–1941), а также группа актеров для исполнения центральной части вечера — спектакля «Елизавета Бам».

Программа вечера состояла из трех отделений, или, согласно афише, — «часов»: в первом была зачитана декларация литературной секции объединения, затем последовала серия околодадаистских театрализованных поэтических выступлений Вагинова, Хармса, Введенского, Заболоцкого и Бахтерева; во втором был показан прославивший этот вечер самодетельный абсурдистский спектакль по пьесе Хармса «Елизавета Бам»; в третьей части афиши — «вечерние размышления о путях кино» и показ первого обэриутского фильма «Мясорубка».

Реконструкция обэриутского фильма № 1 «Мясорубка»

Если от первых двух «часов» до нас дошли как минимум зафиксированные на бумаге стихотворения и режиссерский экземпляр «Елизаветы Бам», то о первом и единственном фильме ОБЭРИУ мы имеем всего три небольших свидетельства и опубликованный анонс в виде краткой декларации киносекции объединения. Тем не менее, на основе имеющихся сведений совершим попытку реконструкции не имевшего развития, но, как нам кажется, беспрецедентного эксперимента эпохи «монтажного кино».

Итак, переместимся в поздний вечер 24 января 1928 года, в оформленный фресками учеников аналитической школы П. Филонова театральный зал Дома печати, он же — Белоколонный зал знаменитого Дворца Нарышкиных — Шуваловых. После шумного антракта, разделившего зрителей на ярых сторонников и противников только что показанного спектакля по пьесе Хармса «Елизавета Бам», начались приготовления к демонстрации фильма. «Вечернее размышление о путях кино», согласно программе вечера, предварявшее кинопоказ (на часах было уже за полночь), должен был вести студент Института истории искусств А. Разумовский в ночном халате — элемент сквозной театрализации вечера. И. Бахтерев так восстанавливает события: «Разумовский, в отцовском халате, в специально сшитом ночном колпаке, сидел в кресле и при неярком освещении керосиновой лампы беседовал о путях развития современного кинематографа»¹. По другой версии, переволновавшись, он отказался выступить, и к зрителям вышел К. Минц в халате и шлепанцах и, стараясь заглушить зрительский хохот, произнес несколько строк из программного текста обэриутов. В части декларации, относящейся к кино, заявлялось о необходимости обнаружения отвечающего новому времени киноязыка.

Было это вступление произнесено Минцем или Разумовским в сущности не важно, так или иначе, далее последовал непосред-

¹ Бахтерев И. Когда мы были молодыми / Воспоминания о Заболоцком. М.: Советский писатель, 1977. С. 97.

ственно показ фильма. В воспоминаниях Л. Жуковой находим описание увиденного: «Спустился экран, вспыхнули очертания мчащегося поезда. Что дальше? А ничего. Поезд все идет и идет, как женщина, покачивая бедрами; он все тянется и тянется, этот разматывающийся клубок бесконечности. Вагон за вагоном в темноте сползает с экрана и проваливается в темноту зала. Конца этому поезду нет»².

² Жукова Л.
Обэриуты // Театр,
№ 11. М., 1991. С. 9.

Наиболее содержательно свидетельство соавтора «Мясорубки» К. Минца, согласно которому драматургия этой авангардной кинокартины не ограничивалась изображением движения бесконечного поезда. Фильм, по словам режиссера, был смонтирован из обрывков кинолент, набранных где-то Разумовским. Кадры с вагонами действительно были, и действительно они многократно повторялись (и это единственное буквальное пересечение всех свидетельств), и в вагонах этих находились солдаты — они отправляются на фронт. Следом за медитативным однообразием последовали агрессивно смонтированные кадры военных сражений (заимствованные, по всей видимости, из некоей дореволюционной кинохроники Первой мировой войны; изобилие подобного материала в самом деле имело место на складах и задворках кинопроизводства, еще не получивших статуса архивов): «...кинематографические кадры стали все короче и короче, в этой кошмарной батальной мясорубке превращаясь в “фарш” из мелькающих кусочков пленки. Тишина. Пейзаж — вместо паузы. И снова поехали нескончаемые товарные поезда с солдатами!»³.

³ Минц К. Обэриуты // «Вопросы литературы», № 1. М., 2001. С. 293.

Согласно афише, кинопоказу сопровождал джазовый оркестр под управлением М. Курбанова, что позволяет исключить версию о наличии фонограммы, впрочем, почти фантастическую и без того. Тем временем, И. Бахтерев в своих воспоминаниях утверждает, что музыканты отказались участвовать в третьей части вечера, и он сам взялся исполнить сопровождение — наигрывал базовые упражнения на фортепиано, бил в литавры и дергал струны контрабаса. Если в действительности было так, то это осознанное допущение коэффициента случайности позволяет говорить о предвосхищении грядущих только через четверть века новаций в области перформативного искусства, ознаменованных появлением жанра хэппенинг. Однако об этой акции, кроме Бахтерева, не упоминает более никто, и о музыкальном сопровождении кинопоказа мы обречены фантазировать, исходя из данности наличия небольшого оркестра (из записей Хармса известно о наличии как минимум скрипки, виолончели, барабана, литавр и рояля) и о существовавшей традиции джазового сопровождения пока еще немых фильмов.



Афиша
театризованного
вечера обэриутов
«Три левых часа».
Авторы плаката:
В. Ермолаева
и Л. Юдин.
Ленинград, 1928 год

кадров. Основополагающим монтажным приемом, на который содержатся указания во всех имеющихся свидетельствах, был длинный кадр при размеренном ритме; притом, радикальное его применение. Об использовании «эффекта Кулешова» (статичный кадр, изображающий пейзаж, обретающий особый смысл в соседстве с быстрым монтажом кадров батальных сцен), а также о задействовании конфликта статики и движения, присущем экспрессивному игровому кино, мы можем говорить только в контексте воспоминаний К. Минца.

Документальное vs Художественное

В поисках дополнительных опор для реконструкции нельзя проигнорировать содержащиеся в декларации киносекции ОБЭРИУ рифмы к манифестам лидеров французского киноавангарда. Цитата из декларации обэриутов: «Кино как принципиально самостоятельного искусства до сего времени не было. Были наслоения старых “искусств” и, в лучшем случае, — отдельные робкие попытки наметить новые тропинки в поисках настоящего языка кино. Так было... Теперь для кино настало время

Согласно тому же Бахтереву, художественная часть вечера окончилась во втором часу ночи, следовательно, кинопоказ продолжался около часа. Другими указаниями о хронометраже мы не располагаем, если не принимать во внимание фразу Л. Жуковой «Экран погас не скоро».

Суммируя приведенные сведения, можем с большой долей уверенности заключить по крайней мере следующее. В основе фильма — неигровой материал, документальные пленки неуставленного авторства; то есть речь идет об образце перемонтажного кино. Также в киноленту не были включены присущие как хроникальным, так и постановочным фильмам интертитры; не осуществлялась окраска

⁴ ОБЭРИУ // «Афиши Дома Печати». Л.; № 2, 1928. С. 12.

⁵ Теплиц Е. История киноискусства 1895–1927. М.: Прогресс, 1968. С. 186.

обрести свое настоящее лицо, найти собственные средства впечатляемости, и свой, действительно свой язык»⁴. Сравним с выдержками из французских манифестов. Жан Кокто: «...кино уже пошло по ошибочному пути. Стали фотографировать театр...»; Фернан Леже: «Пока фильм будет пользоваться литературными и театральными источниками, из него ничего не выйдет»; Поль Валери: «Это искусство должно противостоять театральному искусству и литературе, которые зависят от слова»⁵.

И все же, если центром области исканий французского авангарда был непосредственно кадр, то опыт Минца и Разумовского органично вписывается в систему координат советского монтажного кино, концентрирующегося в первую очередь на взаимодействии отдельных кадров внутри целостной композиции. За два года до появления «Мясорубки» В. Пудовкин, к примеру, в статье «Кино-режиссер и кино-материал» обращает внимание на бездонный потенциал метода выстраивания целостной композиции из независимых фрагментов, а на исходе 1920-х годов С. Эйзенштейн в своей работе «Драматургия киноформы» теоретически обосновывает тип кинематографической драматургии, в котором литературный конфликт может быть заменен ритмическим.

В сущности теоретические осмысления, равно как и практические опыты всех ведущих кинематографистов советского авангарда, даже относительно документального кино, априори предполагают постановочный и так или иначе отснятый режиссером на пленку материал. В его основе может быть исторический или документальный факт, но сам киноматериал в концепциях Д. Вертова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, С. Козинцева, Л. Кулешова практически полностью исключает наличие хроникальной пленки.

Помимо прочего, киноопус обэриутов дополняет картину общего отношения кинематографистов середины 1920-х к «чужому» материалу. Н. Изволов обращает внимание на сложившийся к этому времени контекст, в котором архаичные и типологически недифференцированные предшественники полнометражного кино уже «воспринимаются по преимуществу как “материал” (исследования, использования и т. п.), склонный к дробности и тяготеющий к перекомбинациям, включению в другие кинематографические структуры»⁶. Иными словами, обращение Разумовского и Минца к бесхозным пленкам не только носило художественно безответственный и несколько претенциозный характер в духе торжествующего нахальства обэриутов и не только было вынужденным за неимением времени и доступа к необходимой технике для съемки, но также в полной

⁶ Изволов Н. Феномен кино. История и теория. М.: Материк, 2005. С. 46–47.

мере соответствовало контексту нового отношения к самому процессу создания кино.

Непосредственно к документальному киноавангарду относятся работы Д. Вертова и Э. Шуб. Оба работали с фактом и в интересах пропаганды советской идеологии; Вертов экспериментировал с монтажом на основе свежеснятых «киноками» материалов; Шуб, избегая новаторских методов киноповествования, занималась перемонтажом западной, дореволюционной и советской хроник. Отметим, что главным формальным достижением Шуб ее современники считали использование нетипичного для перемонтажного кино длинного кадра. Свои задачи режиссер формулировала так: «Установка на факт, установка не только показывать факт, но и дать его рассмотреть, рассмотрев — запомнить...»⁷. Оставляя за скобками буквальную рифму идеологии американского композиционного минимализма 1950-х, обратим внимание на обоснование использования длинного кадра, ставшего в «Мясорубке» основным выразительным элементом, который в самом деле все запомнили лучше всего.

⁷ Цит. по: Иорданиди О. Э. Шуб и монтаж исторической хроники // Материалы конференции фестиваля документального кино «Флаэртиана»; 2000 // URL: <http://flaertiana.perm.ru/2000/russkij/konferenciya/e.-shub-i-montazh-istoricheskoy-xroniki.html> (дата обращения: 01.03.2015).

Предмет вместо факта

По сути, фильм обэриутов стал своего рода воплощением мысли Виктора Шкловского в известной лефовской статье 1928 года «Документальный Толстой», обратившего внимание на возможность некоего третьего пути взаимодействия режиссера с хроникальным материалом. Тогда как генеральным приемом в данном случае послужило использование хроникального материала в качестве основы художественного образа, вследствие чего перемонтированная пленка обрела функцию не смыслового, но эстетического и даже физического воздействия, того, что Эйзенштейн называл «физиологическим эффектом монтажного перебора ритма»⁸.

⁸ Эйзенштейн С. «Монтаж кино-аттракционов» / Из творческого наследия С.М. Эйзенштейна. Материалы и сообщения. М., 1985.

В полемическом контексте 1920-х годов обэриуты со своим фильмом оказываются между двух конфликтующих концепций. С одной стороны, как и Э. Шуб, они обращаются к хроникальному материалу и технике перемонтажа; с другой — не апеллируют к конкретному факту, то есть не указывают ни места, ни времени происходящего на экране действия; при этом они используют монтажные методы постановочного кино, добиваясь воздействия, в первую очередь, посредством ритма, а не сопоставления конкретных исторических фактов. Прием перемонтажа хроникального материала ставит знак равенства между феноменом войны как таковой и предметом для перемалывания мяса. Рит-

мическая основа повествования — процесс прохождения мяса через мясорубку (где куску мяса уподоблен кусок пленки) уравновешен с драматургической — солдаты отправляются на войну, чтобы погибнуть.

В этом акценте на отдельно взятом предмете и изучении природы его действия имеет место ключевая, с настойчивостью декларируемая установка ОБЭРИУ. На вечере «Три левых часа» была осуществлена первая масштабная апробация такого типа представления, при котором уравниваются в правах все его составляющие, показано как «конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства»⁹. В фильме обэриутов предмет стал темой, венчающей демонстрацию удивительного образца «чистого кино» на основе документальной хроники.

Появление этого фильма видится закономерным именно в стенах Дома печати, с которых на зрителя смотрели нарушающие единство времени работы филоновцев, где звучали стихотворения Заболоцкого, в которых у застывшего на скаку коня оказывается восемь ног, а действие «Елизаветы Бам» в финале возвращалось в начало, как и первые кадры «Мясорубки» возвращались в финале.

Не замечено, забыто, утрачено

Предположительно, фильм был показан единожды и, не являясь продуктом того или иного учреждения, кинопленка не тиражировалась; судьба единственного экземпляра неизвестна. Впрочем, даже если бы он сегодня был чудесным образом найден, от него, к сожалению, ничего бы не осталось — нитропленка, на которую снималось тогда кино (а в данном случае речь к тому же о пленке в лучшем случае 1910-х годов), разрушается самое позднее через 50 лет после изготовления.

Тем, что круг свидетелей этого кинопоказа ограничился аудиторией «Трех левых часов», преимущественно студенческой, во многом объясняется его незамеченность современниками — теоретиками кино, на статьях которых зачастую построены исторические исследования последующих поколений. Впрочем, отсутствие упоминаний этого опыта в существующих хрестоматиях советского киноавангарда объясняется не только недостатком информации, но и «закрытостью» темы альтернативного искусства в условиях тотальной идеологизации советской гуманитарной науки вплоть до весьма поздней реабилитации ряда ключевых представителей авангарда, в частности, обэриутов. Таким образом, контекстная реконструкция видится единственным

⁹ ОБЭРИУ // «Афиши Дома Печати». Л.; № 2, 1928. С. 12.

способом восстановления этого утраченного, по всем признакам незаурядного, образца экспериментального кино, ставшего не только иллюстративной реакцией на полемический контекст эпохи, но и заключительной частью последнего публичного манифеста советского авангарда. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Заболоцком. — М.: Советский писатель, 1977. — 352 с.
2. Жукова Л. Обэриуты // Театр, 1991, № 11. — С. 8–9.
3. Изволов Н. Феномен кино. История и теория. — М.: Материк, 2005. — 164 с.
4. Иорданиди О. Э. Шуб и монтаж исторической хроники // Материалы конференции фестиваля документального кино «Флаэртиана»; 2000 // URL: <http://flaertiana.perm.ru/2000/russkij/konferenciya/e.-shub-i-montazh-istoricheskoy-xroniki.html> (дата обращения: 01.03.2015).
5. Минц К. Обэриуты // Вопросы литературы, 2001, № 1. — С. 277–294.
6. ОБЭРИУ // Афиши Дома Печати, 1928, № 2. — С. 10–12.
7. Шкловский В. Документальный Толстой // Новый ЛЕФ. 1928. — С. 34–36.

REFERENCES

1. Vospominaniya o Zabolotskom. [Memories of Zabolotskiy] — M.: Sovetskiy pisatel, 1977. — 352 p.
2. Zhukova L. Oberiuty [Oberiuts] // Teatr, 1911, № 11. — P. 8–9.
3. Izvolov N. Fenomen kino: Istoriya i teoriya. [The Phenomenon of Cinema: History and Theory]. — M., Materik, 2005. — 164 p.
4. Iordanidi O. E. Shub i montazh istoricheskoy hroniki [Shub and montage of historical chronics] // Materialy konferentsii festivalya dokumentalnogo kino «Flaertiana»; 2000. // URL: <http://flaertiana.perm.ru/2000/russkij/konferenciya/e.-shub-i-montazh-istoricheskoy-xroniki.html> (date of treatment: 01.03.2015).
5. Mintz K. Oberiuty [Oberiuts] // Voprosy literatury, 2001, № 1. — P. 277–294.
6. OBERIU // Afishi Doma Pechati, 1928, № 2. — P. 10–12.;
7. Shklovskiy V. Dokumentalniy Tolstoy [Documentary Tolstoy] // Novyy LEF, 1928, № 10. — P. 34–36.

The Meat Grinder by K. Mintz and A. Razumovsky. Reconstruction and Analysis of the Oberiu's Film

Alexey Kiselev

Post-graduate student (Russian University of Theatre Arts — GITIS)

UDC 791.43.01

ABSTRACT: On the 24th of January 1928 the Oberiu art-community (Daniil Kharms, Alexander Vvedensky, Nicholay Zabolotsky, Igor Bakhterev et al) performed its famous theatrical soiree, the last public act of the Russian avant-garde, *Three left hours* in the Leningrad Publishing House. After a series of poetic performances and an avant-garde performance *Elizaveta Bam* there was demonstrated the first and only Oberiu's film — *The Meat Grinder*.

This result of Klimentiy Mintz and Alexandr Razumovsky's screen debut was shown just once and wasn't preserved. But judging by the memoirs left after this theatrical evening, one is able to restore a conditional explication of the film, as well as determine its position in the context of avant-garde experimental era of the "montage cinema". The author concludes that the audience watched a rare example of a feature compilation of a war movie with an absent story and rhythm as major means of expression. The article correlates the phenomenon of *The Meat Grinder* to the compilation works by Esfir Shub, while the formal method of Oberiu's cinema looks like inspired by famous films by Sergey Eisenstein and Vsevolod Pudovkin. The special attention is drawn to a fragment of Oberiu's Declaration, which refers to the ways of the new cinema and new tasks for film directors of modern, radically changing times. Here could be found some straight rhymes with the manifestations of the French film avant-guard — Fernand Léger, Jean Cocteau and Paul Valéry. However, the author finds the identifying category of shaping ideology and of film language of Oberiu's filmmakers not just in the space of theory with abundance of manifestos, but also in a particular place and particular social-group, that is the leftist center of radical art, paintings of Filonov's adherents, and community of young poets, who call for recognition of the intrinsic value of any object in the artwork.

KEY WORDS: film avant-garde cinema, remontage cinema, Oberiu, K. Mintz, A. Razumovsky, E. Shub