

ОРТОДОКСАЛЬНЫЙ КИНОБОЛЬШЕВИК

Лит. Россия, — 1999 — 12 февр. — с. 14

Советский киноавангард начинался с хроники. В руках же Дзига Вертова документальный экран стал эстетическим окном «в жизнь». По свидетельству Михаила Ромма, он «перевернул само понятие хроника. Была хроника, стало искусство. И это был подвиг художника».

Новую визуальную пластику слагали дерзкие кинометафоры, смелые ракурсы, неслыханный монтаж, который превращал сумму киноизображений в наглядное выражение идеологических понятий. «Все западное кино, — утверждал Фредерик Россиф, — в долгу перед Вертовым за его революционный поиск. До Вертова документалисты снимали изображение, после Вертова они научились снимать идеи».

В немых лентах спрессовывались события, которые обжигали людей. Один из парадоксов XX века: мир, ненавидящий тоталитаризм, онемевший от ужасов большевизма, восторгался вертовскими фильмами, утверждавшими ценности Советского государства.

Идеи нормативности, незыблемости эстетических критериев были совершенно чужды Вождю (так Д. Вертов себя именовал еще в бытность свою студентом). За десять лет до эйзенштейновских гипотез «экранизаций понятий», «игры умозаключений», «языка кинодиалектики» и неосуществленной экранизации «Капитала» по К. Марксу Д. Вертов ошеломил своих коллег киноглазковой теорией относительности на экране, сформулированной уже в первом варианте манифеста «Мы» (1919). Состоялось открытие нового способа осмысления бытия. Виктор Шкловский определил его как «мышление кадром».

Великая эстетика рождалась в лоне большевистской идеологии. Это было время «Театрального Октября» Всеволода Мейерхольда, когда «неистового» режиссера именовали человеком века. Литературный «ЛЕФ» возглавлял Владимир Маяковский, «агитатор, горлан-главарь». В его метафорах — «Марксизм — оружие, огнестрельный метод», «Лапа класса лежит на хищнике — Лубянская лапа Че-ка», «Ваше слово, товарищ маузер!» — металась эпоха. Для Мейерхольда и Маяковского «Октябрь был выходом из интеллигентского тупика».

В эстетику «слишком левых и революционных» органично вписывался рубленый стиль вертовских мыслей о самом главном из искусств: «Киноправда — один из

крупных молотов, которым кино, выдерживая линию ленинизма, бьет по мировой и отечественной киноконтрреволюции» или «Киноглаз — Маяковским на фоне шаблонов мирового кинопроизводства».

Впервые в истории культуры кинематографист сознательно подчинил свой творческий потенциал не самовыражению, не вкусам и пристрастиям публики, не коммерческому успеху, а фанати-



Фотомонтаж-реклама к фильму «Человек с киноаппаратом». 1929 г.

ческому служению политической идее. Преданность Д. Вертова новой власти не знала границ. Его авторское, личностное отношение к схваченным камерой цитатам из жизни утвердило за ним статус первого киноидеолога.

Сегодня, изучая наше «непредсказуемое» прошлое, трудно понять восторженное преклонение Д. Вертова перед коммунистической фантастикой, более того, его гордость причастностью к советскому репрессивному аппарату. Но именно последнее он использовал как козырный аргумент в полемике с кинокритиком Н.А. Лебедевым: «Всероссийская чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией, спекуляцией и преступлением по должности... в документе от 12 декабря 1918 года за № 46726 ВЧК утверждает, что «инструктору-организатору отдела кинохроники Кинокомитета Народного комиссариата Просвещения Д.А. Вертову разрешается производить съемки в Бутырской тюрьме и в концентрационных лагерях города Москвы и ее окрестностей... ВЧК просит оказывать предьявителю сего, Д. Вертову, всевозможное содействие».

А вертовская аргументация эстетических принципов «Кино-Глаза» на страницах журнала «Пролетарское кино» воспринимается как откровенный донос. Если принять во внимание тот факт, что 18

января 1929 года решением коллегии ОГПУ Л.Д. Троцкий был выслан за пределы СССР, а публикация вертовской отповеди Н.А. Лебедеву состоялась в год, когда Верховный Совет СССР лишил одного из вождей большевизма советского гражданства, то становится ясно, что по всем законам сталинщины судьба опального критика была предрешена. И военная терминология заголовка «Полная капитуляция Николая Лебедева

(Историческая справка)» воспринималась современниками не только как дань лексической моде:

«Николай Лебедев, тогда редактор «Киножурнала АРПК», писал... что выдвигаемое Вертовым предложение о реорганизации кинематографии на основе «ленинской пропорции» — есть попытка раздуть каждую «ленинскую оговорку», каждое «незначай сказанное Лениным слово» в путь советской кинематографии...»

Потому что в это время точка зрения Николая Лебедева на кино совпала не с точкой зрения Ленина на кино, а с точкой зрения Троцкого... «Привлекая и развлекая, кинематограф уже тем самым конкурирует с пивной и кабаком...»

Эта книга товарища Лебедева кончается статьей Троцкого и начинается так же, не указанием на ясные директивы Ленина, а цитатой из Троцкого, в которой он, по выражению Николая Лебедева, «со всей свойственной ему (Троцкому. — Д.В.) четкостью и резкостью остановился на вопросе об овладении нами кинематографом»...

Как мы можем верить в искренность Николая Лебедева, если он цитировал в своей книге «Кино» Троцкого как раз в то время, когда Вертов цитировал в своей статье «Киноправда» и «Радиоправда» Ленина...»

Нетерпимость была в моде. Первые советские игровые ленты Д. Вертов обозначил как начало «знаменитого переодевания». О комедии режиссера-оператора А.Е. Разумного «Комбриг Иванов» (1923) он писал следующее: «Появилась пленка... Герои-любовники переодеваются в комсомольцев и коммунистов... Все перемалевывается в «красный» цвет и только изредка кто-нибудь из «красных священнослужителей» вдруг срывается с «красного амвона» и носится по городу в поисках «красной идеологии». Отсюда «красные партизаны», «красные дьяволята» и проч., проч.

Этот период «красных пейзажников» и «душек-комиссаров» был для нас периодом наиболее ожесточенных боев... Расцвет «киноменьшевизма».

Досталось и С.М. Эйзенштейну: «Эксцентрическая художественная драма в грубых штанах Кино-Правды — вот «Стачка»...

Эйзенштейн не перешагнул через Вертова. Он шагнул навстречу Вертову из своей театральной клетки — но недошагнул, так и остался в положении «Нашим и Вашим». Эйзенштейн исхлестурил метод Вертова в приемлемую для художественной драмы и обывателя форму...

...на сделанную им худ-драму он натянул... «штаны кино-правды» и скороговоркой сказал: «ну, вот вам и кинооктябрь... пустяки, а вы пыхите». Но штаны кино-правды привыкли помещать в себе ПРАВДУ, а не ту или другую агитационную выдумку. К несчастью режиссера, штаны расстегнулись и в прорешу выглянула худ-драма, да еще со всеми бу-тафорскими принадлежностями.

Пробовал застегнуть раз, пробовал другой (перемонтаж) — не застегивается.

...сделал отчаянную и глупейшую попытку прикрыть «свой позор» фиговым листком из псевдо-марксистских фраз.

ХУД-ДРАМА В ШТАНАХ КИНО-ПРАВДЫ — это картина «Стачка». «Фиговый листок» — это статья режиссера «Стачки» в киножурнале АРК (№ 4 — 5).

Осознавал ли Д. Вертов, что и на него уже «направлен сумрак ночи»? Впрочем, и более опытный в отстаивании своих творческих принципов В.Э. Мейерхольд за насмешки художественного порядка отвесил В.Б. Шкловскому политического ярлыка — фашист.

Д. Вертов не сдавался. Он боролся жестко. Своих оппонентов называл «кинематографической белогвардейщиной», «согласителями-киноменьшевиками», а их произведения — «киноконсервами» и «киносуррогатами». Его титуловали «съемщиком», а киноков — «кинококками». Критики пи-

сали о них как о заразе кинематографии, разновидности бактериологии, что их творчество — это кинематография юродивых, кликушество Дзига Вертова, демонстрация глупостей.

После выхода четырнадцатой «Киноправды», изобразительное решение которой значительно отличалось от прочей кинопродукции, кинокритика вынесла «почти единогласный диагноз — «сумасшедший», а «киноков — на канатчикову дачу».

С середины 20-х годов все больше и больше творческих замыслов мастера остается в столе. Для Д. Вертова это было время начала личной и творческой трагедии, непонимания, а к концу жизни полной отторженности от любимого детища — документального фильма.

Теория «жизни врасплох» Д. Вертова возродилась в «прямом глазе», «свободном кино», «прямом кино», «живой камере», «живом кино» в конце 50-х — начале 60-х годов, когда экранная публицистика под влиянием телевидения испытала огромное тяготение к репортажности. Сказалось и мощное воздействие итальянского неореализма — он вернул вкус к сырому документу.

Французская «новая волна» принесла свой стиль жизни, схваченной «врасплох»: активное присутствие камеры, публицистичность, импровизированные съемки, дедраматизацию, развернутые интервью. Сформировалась новая документальная школа художественных экспериментов — «кинома-верите» (калька с вертовской «Киноправды») — приверженцев теории и практики Д. Вертова. В 70-е годы, прошедшие во Франции под знаком «гошизма», Жан-Люк Годар вместе с литературным критиком газеты «Монд», маоистом Жан-Пьером Гореном создал «Группу «Дзига Вертов».

В Англии, во времена движения «разгневанных молодых людей» в искусстве, выпускники Оксфордского университета Линдсей Андерсон, Тони Ричардсон (Сесил Антонио) и Карел Рейс обратились к «прямому кино», а вернее — к первым вертовским опытам киноглаза.

В 50-е годы внутри «подпольного» или «нового американского кино» начались поиски «нового языка кино», попытки возрождения европейских авангардистских экспериментов. Их достижения оказались на пути, открытом еще в 20-е годы великим советским кинорежиссером Дзигой Вертовым.

Его кинопроизведения, теоретические разработки не были вырваны из контекста развития экранной культуры. Находясь в «заточении», они постоянно тиражировались в цитатах, чаще всего без ссылок, в конкретной творческой практике кино и телевидения.

Валентина РОГОВА