



Творчество Дзиги Вертова в оценке Казимира Малевича: динамическая абстракция в фильме «Человек с киноаппаратом»

К.Л. Горячок

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK89573>

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

В 1920-е годы Казимир Малевич, известный российский и советский художник-авангардист, основоположник супрематизма, теоретик искусства, написал несколько статей о кинематографе, где особое внимание уделил творчеству Дзиги Вертова и его фильму «Человек с киноаппаратом». В статье анализируется ряд мотивов, нашедших отражение в замысле и композиции данной картины, характеризующих отмеченный Малевичем путь от неигрового кино к беспредметному кинетическому искусству и отображению движения объективной действительности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Дзига Вертов,
Казимир
Малевич,
эстетика кино,
советский
авангард

Образ «поцелуя»

В 1926 году Казимир Малевич опубликовал статью «Художник и кино», в которой объявил о необходимости прихода в кинематограф современных художников-авангардистов, готовых применить на экране новые принципы динамики и кинетического искусства. Современные режиссеры, пишет Малевич, ищут лишь «конкретики» и натурализм, в то время как киноязык должен эволюционировать в сторону абстрактной формы. В тексте художник отмечает одну деталь, связанную с жанровым клише многих художественных фильмов — «хэппи-эндом», который традиционно оканчивается поцелуем двух влюбленных.

«Вот заколдованный конкретный круг, в котором тысячу лет вертятся художники-живописцы, и вслед за ними завертелось и кино, до мозга костей убежденное, что только то конкретно, где существуют гуттаперчевые, пневматические кинопоцелуи. И того, что осмелился бы дать беспоцелуйный экран, общество назвало бы сумасшедшим утопистом, абстракционно мыслящим вырождением конкретно мыслящего общества. Из этого круга конкретных поцелуев путь лежит через новое искусство вообще. Кино только через новые искусства, через чистую абстракцию

¹ Малевич К.
Художник и кино // Собрание сочинений: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 297–298.

к новой форме выйдет к своему динамо-кинетическому построению фильма, как, между прочим, уже вышел живописец»¹.

Малевич полагает, что кинематограф, подражая физической реальности и воспроизводя ее, неизбежно сталкивается с клише. Поцелуй является лишь наглядным примером. И чтобы киноискусство развивалось, художник призывает режиссеров обратиться к опыту живописи — к футуризму и кубизму. Техническая репрезентация действительности не должна идти по пути создания устоявшихся языковых норм, но постоянно должна преодолевать саму себя, находить новые возможности формальной передачи ситуации или замысла.

«Хэппи-энд» с поцелуем в 1920-е годы действительно был столь расхожим шаблоном, что стал вообще ассоциироваться с жанровым кино, и не только с голливудским. Яркий пример можно увидеть в описании типичного деревенского киносеанса Сергеем Третьяковым: «Вот героиня замерла на груди героя. — Задремала! — несется ироническая реплика. Американский финал — пожары, наводнения, крушения — несколько поднимает аудиторию. Заключительный поцелуй. Иронические чмоки из углов. И загрохотали каблучками, зашелестели клешами наши подмосковные ковбои, выдавливаясь под звездное небо на шутку, песню и гармонию»².

² Третьяков С.
«Деревень-кино» // Формальный метод. Антология русского модернизма: в 3 т. М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 2. С. 340.

Если обратиться к черновикам и первым замыслам фильма «Человек с киноаппаратом», датированным весной 1927 года, то становится заметно, что режиссер Дзига Вертов заостряет внимание на образе «поцелуя» в повествовании. По его тетрадям можно восстановить во всех подробностях главную идею задуманной поначалу картины — еще до того, как она стала радикальным художественным жестом, фильмом «без слов» и «без надписей». В основе ее лежало противопоставление «игрового» и «неигрового» кино, своеобразное воплощение принципов и теоретических воззрений киноков из их манифестов, статей и воззваний.

Вертов намеревался показать в «Человеке с киноаппаратом» сам процесс съемки «жизни врасплох». Его герой — молодой оператор — отправляется в отпуск на морской курорт, где решает поснимать простых отдыхающих. Так Вертов стремился описать разницу между работой оператора на киностудии, скованного указами режиссера, сценариста, прихотью актеров и прочим, и свободным оператором-киноком, действующим в гуще жизненных событий. Последний снимает с применением «скрытой камеры», использует различные спецэффекты, вроде обратной съемки и рапида, снимает и с самых разных положений, а также в движении. Многообразие возможных съемочных приемов под-

тверждает его творческую свободу. В финале первого замысла картины оператор возвращается в городской хаос с «натренированным зрением». Он научился видеть мир «киноглазом».

Особую роль в черновом сценарии «Человека с киноаппаратом» играл «поцелуй» как наиболее характерный символ художественного кино. Противопоставлению инсценированного и «живого» жеста посвящен отдельный эпизод в тексте Вертова:

«Снять настоящий поцелуй трудно. Он должен быть совсем не похож на традиционный “кинематографический” (концовка фильма). Три дня безрезультатных попыток и поисков. Кинооператор останавливает свое внимание на “лунной аллее”. Дежурит здесь около грота посменно с помощником. Грот этот и скамейка около него не пустуют.

На третий день неожиданно положение меняется. Уже до 2-х часов дня на скамейке сменяются до 10 целующихся пар. Оператора охватывает подозрение. Одни целуются под Полу Негри, другие под Асту Нильсен, третьи под наших русских актрис. Оказывается: как-то разузнав про неудачи оператора, курортники решили ему подыграть. Кто просто захотел сняться, а кто под этим удобным предлогом вырвал у своей дамы поцелуй.

Уже накануне своего отъезда кинооператор случайно с камерой в руках настигает врасплох робко целующуюся парочку. Здесь кончается тренировка и отпуск оператора»³.

С развитием замысла картины «Человек с киноаппаратом» Вертов добавлял всё больше абстракции, сюжет становился менее конкретным, возникали привычные режиссерские монтажные образы, из которых и будет состоять последний вариант фильма. Но «поцелуй» из текста не исчезает, наоборот, автор усиливает эффект противопоставления, гиперболизирует его:

«Монтажница работает за столом. Пленка. Глаза. Пленка. Глаза. Пленка. Глаза. Поцелуй. Убийство. Поцелуй. Убийство»⁴.

Здесь Вертов отмечает механическую природу художественного и жанрового кино, где «убийство» и «поцелуй» образуют своеобразную формулу, по которой пишется сценарий. Взамен режиссер демонстрирует подлинный процесс работы над фильмом, в частности процесс монтажа: перекликаются кадры пленки и глаз монтажницы, которая склеивает ленту в реальном времени. Этот эффектный контраст между «игровым» и «неигровым» Вертов не сумел или не захотел вставить в окончательный вариант «Человека с киноаппаратом». Желаемое противопоставление всё же осталось, только решалось оно уже совершенно иным, более тонким образом, зачастую едва уловимым штрихом в сложной композиции картины.

³ Вертов Д. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛН. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 236. Л. 27–28.

⁴ Там же. Л. 81 (об.).

Два «пробуждения женщины»

Противопоставление документального и художественного возникает уже в первых сценах «Человека с киноаппаратом». При помощи многоступенчатой монтажной фразы режиссер показывает два разных «пробуждения женщины». Сперва мы видим статичный кадр, демонстрирующий афишу фильма «Пробуждение женщины» (он возникает дважды в начале картины). Мужчина



«Пробуждение женщины» — афиша игрового фильма

и женщина на плакате, как бы обращаясь к публике, просят характерным жестом «молчать», никому не говорить об увиденном или услышанном. Таким образом, афиша мотивирует к рождению ассоциаций с чем-то запретным и эротическим, если исходить из названия рекламируемой картины.

Кроме того, в первой части «Человека с киноаппаратом» рядом с упомянутой

афишей возникают кадры накрашенных и наряженных манекенов в витринах магазинов. Искусственные люди принадлежат миру сна, в то время как истинное пробуждение может случиться в бодрствующей стране социализма. В сценарном плане первая часть фильма должна была разворачиваться на кинофабрике. Семантический контекст бутафорского, несуществующего мира

Пробуждение реальной женщины



Вертов передал через атмосферу городского сна.

Следом за афишей и манекенами Вертов показывает живую женщину, просыпающуюся обычным утром, — из черновиков режиссера известно, что зовут ее Валя и живет она в Одессе. Женщина надевает бюстгальтер, умывается водой из таза, протирает глаза, глядя в окно. Сцена, имеющая подчеркнуто вуайеристскую природу, так-

же не лишена эротизма, хотя и снята крайне целомудренно. Но отличает эти кадры от фильма «Пробуждение женщины» с его афишей и возникающими ассоциациями (ведь зрителю неведомо подлинное содержание этой ленты) то, что оператор как бы застает Валью врасплох и запечатлевает ее повседневный утренний ритуал на пленку.

В дальнейшем в картине «Человек с киноаппаратом» образ женщины возникает неоднократно и предстает в самых разных социальных, чисто житейских ролях. Сцены в ЗАГСе показывают женщину счастливой в только что заключенном браке и несчастной при разводе. Вертов нарочно находит «голливудские» ракурсы, переходит на крупный план. Так режиссер особым образом пародирует клише художественного фильма.

Пародию Вертов понимал в духе литературоведа и критика Юрия Тынянова, считавшего, что стилистической задачей этого приема является «обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы»⁵.

Вертов обнажает живые позы уже в раннем замысле «Человека с киноаппаратом», когда показывает, как в повседневности

люди подражают звездам экрана — Асте Нильсен и Поле Негри. Поэтому и простой поцелуй между мужчиной и женщиной также воспринимается как инсценированный, поскольку в основе самого движения, жеста лежит подражание. Вертов принципиально боролся за подлинность поведения человека перед камерой, чтобы попытаться отыскать выход за рамки автоматизма человеческого поведения.



Пара разводится
в ЗАГСе

Режиссер стремился погрузить своего «героя» в совершенно иной контекст, придать ему новую функцию и значение.

В финальном варианте «Человека с киноаппаратом» транслируется эта же мысль. В той же сцене в ЗАГСе Вертов показывает фигуры женатых и разводящихся пар. Режиссер с упоением наблюдает за их естественной реакцией. Но здесь важно то, что люди знают, что ведется съемка, и это идет вразрез с концепцией «скрытой камеры», подразумевающей запечатление естествен-

⁵ Тынянов Ю.
О пародии // *Формальный метод. Антология русского модернизма*. М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 630.

ного поведения человека. Любой другой режиссер, скорее всего, не стал бы оставлять в финальном монтаже кадры с закрывшей лицо портфелем женщиной. Однако Вертов сохраняет этот фрагмент, поскольку в нем содержится та естественность реакции, которую он ищет для продолжения лейтмотива «пробуждения женщины». Кроме того, драматургически этот образ наиболее точно раскрывает сложившуюся ситуацию: женщина стесняется развода с мужем, она как бы нарушает некую условную социальную норму и потому не хочет, чтобы ее кто-либо увидел.

Тема «пробуждения женщины» продолжается в «Человеке с киноаппаратом» в натуралистично снятой сцене рождения ребенка из чрева матери. Вместо эротических ассоциаций из начала фильма, подкрепленных вуайеристской сценой переодевания Вали в комнате, Вертов показывает совсем иную, биологическую часть жизни женщины. Софи Лисицкая-Кюпперс, которая вместе с мужем Эль Лисицким близко дружила с Дзигой Вертовым, отмечала, какое большое впечатление на нее произвел этот эпизод: «Никогда еще женщина не была показана так скромно, никогда родовые муки не были даны в искусстве с такой драматичностью. Хотя эпизод этот длился всего несколько секунд, в нем передан широкий диапазон человеческих эмоций, но без нажима и с большой деликатностью»⁶.

Для Вертова также был принципиален этот небольшой эпизод с родами, поскольку он ярче всего демонстрирует отличие неигрового кино от игрового. В «Человеке с киноаппаратом» показана настоящая женщина, «пробужденная» социализмом и эмансипацией эпохи НЭПа. Режиссер намерено стремится изменить сознание зрителя, разрушить его цепочку ассоциаций и клишированных образов, чтобы публика смогла взглянуть на реальность иначе, в ином ракурсе.

Интересную визуальную рифму придумал Юрий Цивьян сцене с родами при ее сопоставлении с городским пейзажем в фильме «Человек с киноаппаратом». Оператор Михаил Кауфман снимает «зеркально сходящуюся перспективу скошенных вглубь зданий»⁷, которая как бы образует символическое лоно матери. Здесь Вертов переводит образ женщины-матери в динамическую абстракцию, которая становится механическим эквивалентом антропоморфной архитектуры современного мегаполиса. Этот символ прекрасно соотносится и с афишей «Человека с киноаппаратом», сделанной братьями Стенберг. На плакате тело женщины разложено на части и фрагменты, напоминая чертеж или городскую карту. Подобный динамический образ можно встретить в живописи футуристов и дадаистов — органическое сводится к

⁶ Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1976. С. 185.

⁷ Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 382–383.

машинному, в частности, мотив родов, беременности рифмуется, к примеру, в инсталляции Марселя Дюшана «Большое стекло» или в картине «Любовный показ» Франсиса Пикабиа с фабричным процессом. Характерно, что авангардисты создавали таким образом оппозицию романтическому или декадентскому образу женщины. Дзига Вертов в «Человеке с киноаппаратом» деконструирует фигуру кинозвезды с афиши, фактически не вводя ее в сюжетную композицию, а показывая лишь с помощью абстрактно-динамического движения ассоциаций и монтажных рифм.

«Человек с киноаппаратом» — движение к беспредметному

В движении от «беспоцелуйного кино», подразумевающего отрицание инсценировки как формы и эстетики, Вертов движется в фильме «Человек с киноаппаратом» к обозначенному Казимиром Малевичем «динамико-кинетическому построению фильма». Отмеченный художником в статье мотив «поцелуя» как наиболее яркий атрибут игрового жанра вполне мог стать для Дзиги Вертова отправной точкой в формировании замысла своего шедевра.

Представляется, что Малевич неслучайно откликнулся на выход «Человека с киноаппаратом» в статье 1929 года «Живописные законы в проблемах кино». В тексте он отмечает, что Вертов «ставит первым эту новую динамическую проблему в кино»⁶. Художник говорит о том, что подлинная сущность кино совсем не в сюжете и даже не в фотографическом запечатлении реальности, а именно в поиске динамической формы.

Вряд ли Дзига Вертов пришел к этому самостоятельно, интуитивно. Он, безусловно, был знаком с трудами и работами Малевича, впитывал художественную среду и стремился вписать себя в контекст авангарда и супрематизма. Об этом свидетельствует близкая дружба режиссера с Эль Лисицким, одним из главных соратников Малевича.

В одном из писем художнику Вертов выражает восхищение его работами, показанными на европейской выставке советского искусства в 1929 году: «Видел вашу комнату в Ганновере, в музее. Долго там сидел, осматривал и ощупывал. Еще видел в нескольких квартирах ваши работы. Всё очень хорошо, оригинально, осмысленно и убедительно»⁷.

Но еще более характерна небольшая заметка в одной из сохранившихся тетрадей Вертова. Текст, по всей видимости, писался для прессы, чтобы объяснить смысл и художественный метод фильма «Одиннадцатый» (1928). В нем автор, в числе прочего, называет картину «беспредметной живописью». Таким образом,

⁶ Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Собр. соч.: в 5 т. М.: Пилей, 1995. Т. 1. С. 305.

⁷ Вертов Д. Письма Эль Лисицкому и Софье Христиановне Лисицкой // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 294. Л. 5.

режиссер изначально искал выражение абстрактных форм супрематизма в киноязыке.

Хотя Малевич и писал, что документальный фильм «Одиннадцатый» (1928, режиссер Д. Вертов) «все же еще является картиной, элементы которой связаны одной темой»¹⁰, то есть не достигает предельного уровня формального динамизма, в картине уже ощущается движение новых форм в сторону кинетического искусства. Супрематический фильм, в глазах художника, должен порвать с фабулой, с тем, что русская формальная школа называла сюжетными мотивировками. Средством киноязыка должно стать столкновение геометрических форм запечатленной действительности, объектов и явлений, рождающееся из него ощущение соучастия и миростроительства.

Как раз эти концепты Казимир Малевич и находит в «Человеке с киноаппаратом». Фильм «в сравнении с «Одиннадцатым» является шагом вперед в том, что представляет собою уже не тему, сохраняющую весь свой образ на протяжении всей фильма, но представляет собою распадение темы и даже растворение вещей во времени за счет динамического выражения»¹¹.

Выводы

Упомянутый Малевичем распад темы происходит у Вертова благодаря отказу от литературы как основы кинопроизведения, от поясняющих титров. На примере лейтмотива «пробуждения женщины», через который режиссер передает контраст между игровым и неигровым кино, анализируется движение от конкретного образа к беспредметному в «Человеке с киноаппаратом». Характерно, что Казимир Малевич фактически предсказал судьбу режиссера-новатора. Вертов совсем скоро стал «сумасшедшим утопистом, абстракционно мыслящим вырожденком конкретно мыслящего общества»,¹² — так описывал художник судьбу того режиссера, который «осмелится» искать форму нового киноязыка.

Фильм «Человек с киноаппаратом» тут же столкнулся с критикой и бойкотом кинотеатров. Эта картина, оконченная в декабре 1929 года, добралась до узкого проката в Москве только к апрелю следующего года. Вскоре Вертов столкнулся с еще большей проблемой: ему присудили ярлык формалиста, чьи произведения далеки от народа и задач строительства государства. Пришедший на смену авангарду соцреализм подразумевал предельную конкретику. И поиски нового киноязыка, включающего опыт абстрактного искусства, прервались.

Две статьи Малевича, написанные в конце 1920-х годов, интересны прежде всего тем, что угадывают движение авторского

¹⁰ Вертов Д. Тетрадь с планами и схемами озвучивания документального фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»), списками объектов съемки, описанием кадров и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 240. Л. 39.

¹¹ Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Собр. соч.: в 5 т. М.: Пилей, 1995. Т. 1. С. 306.

¹² Малевич К. Художник и кино // Собр. соч.: в 5 т. М.: Пилей, 1995. Т. 1. С. 298.

стиля Дзиги Вертова. Режиссер-документалист как будто незримо следует заветам художника, мыслит в том же направлении. В этом смысле мечта Малевича о том, чтобы кино воспользовалось опытом авангардистов, была отчасти осуществлена. Влияние супрематизма и его эстетики на кинока бесспорно, и указать иные точки их соприкосновения еще предстоит. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Вертов Д. Письма Эль Лисицкому и Софье Христиановне Лисицкой // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 294.
2. Вертов Д. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 236.
3. Вертов Д. Тетрадь с планами и схемами озвучивания документального фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»), списками объектов съемки, описанием кадров и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 240. Л. 39.
4. Дзига Вертов в воспоминаниях современников / сост. Е.И. Свилова, А.Л. Виноградова. М.: Искусство, 1976. 280 с.
5. Малевич К. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 // Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. 403 с.
6. Формальный метод. Антология русского модернизма: в 3 т. / ред. С. Ушакин. — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1–2. 936 с.
7. Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.

REFERENCES

1. Vertov D. Pisma El Lisitskomu i Sofie Hristianovne Lisitskoi [Letters to El Lissitzky and Sofie Hristianovna Lissitzky]. RGALI. Fund 2091, op. 2, d. 294. (In Russ.).
2. Vertov D. Tetrads s nabroskami scenariya dokumentalnih filmov «Chelovek s kinoapparatom», «Zemlya», «Odnadtsatiy», montagnimi planami i shemami, spiskami objectov sьемki, dnevnikovimi zapisyami i dr. [A notebook with drafts of scenarios for documentaries «The Man with a Movie Camera», «Earth», «The Eleventh Year», assembly plans and diagrams, lists of shooting objects, diary entries, etc]. RGALI. Fund 2091, op. 2, d. 236. (In Russ.).
3. Vertov D. Tetrads s planami i shemami ozvuchivania dokumentalnogo filma «Simfonia Donbassa» («Enthusiasm»), spiskami objektov sьемki, opisaniem kadrov i dr. [A notebook with plans and schemes for dubbing the documentary «Symphony of Donbass» («Enthusiasm»), lists of shooting objects, descriptions of frames, etc]. RGALI. Fund 2091, op. 2, d. 240. (In Russ.).
4. Dziga Vertov v vospominaniyah sovremennikov [Dziga Vertov in the memories of his contemporaries] / ed. E.I. Svilova, A.L. Vinogradova. Moscow: Iskusstvo, 1976. 280 p. (In Russ.).
5. Malevich K. (1995) Statyi, manifesti, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913–1929 [Articles, manifestos, theoretical essays and other works. 1913–1929] // Sbranie sochineniy: v 5 t. [Collected works: in 5 vol.]. Moscow: Gileya, 1995. 403 p. (In Russ.).
6. Formalniy metod. Antologiya russkogo modernizma: v 3 t. [Formal method. Anthology of Russian modernism: in 3 vol.] / ed. S. Ushakin. Moscow: Kabinetniy ucheniy, 2016. Vol. 1–2. 936 p. (In Russ.).

Dziga Vertov's Work as Evaluated by Kazimir Malevich: Dynamic Abstraction in the Film "Man with a Camera"

Kirill L. Goryachok

Researcher at the Media Art Problems Department, State Institute of Art Studies (SIAS)

UDC 791.43/.45

ABSTRACT: The article analyzes the aesthetic motives of Dziga Vertov's film «Man with a Movie Camera» (1929) in the context of Kazimir Malevich's speculations on cinema and cinematic idiom. In the 1920s, the artist wrote several papers stating the formal decline of contemporary films. He projected hope that dismissing genre and plot clichés such as "inevitable" «kisses» and «happy ends», directors would focus their efforts on the abstract content of the film. Through the use of archival documents the author shows that while mapping out the concept of «Man with a Movie Camera» Vertov was on the same page with Malevich, placing particular emphasis on the «kiss» as a generic symbol of feature films. The documentary maker moves from a «kissless» film, as Malevich puts it, towards developing the dynamic content of the film. Passing from the concrete to the abstract and to futuristic images Vertov fills up the composition of «Man with a Movie Camera» with an elaborate content based on a number of associations and editing rhymes. Tellingly Malevich calls Vertov virtually the only filmmaker in the world set to portray the true reality. And he calls «Man with a Movie Camera» the key work on the way to creating Suprematist cinema. The author of this paper proves that Dziga Vertov was under the great artistic influence of Malevich and contemplated his works in line with non-objective art.

KEY WORDS: Dziga Vertov, Kazimir Malevich, cinema aesthetics, Soviet avant-garde, editing