

ПОСТРЕВОЛЮЦИОННОЕ десятилетие. Вихри и сполохи. Буря и натиск. Грядёт слом отживших традиций. Всё движется и бурлит. Колонны трудящихся маршируют с кумачовыми лозунгами навстречу блистательному завтра, а театр "Синяя блуза" провозглашает смерть мирового капитала. Человеко-единица — нуль, массы — всё. Ты — винтик, но в этом нет ничего оскорбительного, ибо царит культ машин. Сапиенс обязан восторженно отступать пред величием деловитого железа! Агрегат умнее и красивее. Душа машин — вот точка сборки.

Знаковая фигура 1920-х годов, теоретик научной организации труда Алексей Гастев строчит: "Мир машины, мир оборудования, мир трудового урбанизма создаёт особенные связанные коллективы, рождает особые типы людей, которые мы должны принять, принять так же, как мы принимаем машину, а не бьём свою голову о её шестерни". Теоретик конструктивизма Алексей Ган подчёркивает, что более нет никакого искусства: "Пришёл конец чистому и прикладному! Настало время социально-целесообразному. Ничего случайного, безучётного,

это мелко и недостойно социалистического общества — сплошная голливудщина. "Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку", — отчеканил Дзига Вертов, режиссёр-новатор, полагавший, что будущее — за документальным кинематографом. Он же добавил: "Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безосибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей".

Ему вторил и Юрий Олеша: "Если я не могу быть инженером стихий, то я могу быть инженером человеческого материала. Это звучит громко? Пусть. Громко я

Дзига Вертов тоже мечтал стать машиной — идеальной, выверенной, чёткой, хотя изначально к этому не было никаких предпосылок. Его звали Давид Кауфман и он родился в провинциальном Белостоке в семье букиниста. Он худ и слаб — типичный паренёк из полунинтеллигентной среды. Ему прочили судьбу книготорговца и тихого филолистера. Но не таков его характер — взрывной и при этом жёсткий. Дзига Вертов — дикийинный псевдоним. Дзига на малоросийском наречии означает "юла, волчок", а Вертов — от глагола "вертеться". Он вертел и вертелся — ураганный, порою злой, но чаще весёлый.

О нём-то и идёт речь на выставке, приуроченной к 130-летию режиссёра.

ховская башня снизу вверх и убегающие ввысь этажи домов.

Под стеклом — обращение мастера к кинематографистам. Совет, похожий на приказ, донельзя прямолинеен: "Не прчайте страусами головы, подымите глаза, осмотритесь. И тогда станет очевидным то, как вываливаются внутренности, кишки переживаний из живота кинематографии, вспоротого рифом революции". Физиологично и почти жестоко. Тогда изяснялись слоганами, в повелительном наклонении. "Твори, выдумывай, пробуй!" — как звал Маяковский.

На выставке образцы аппаратуры: переносной киносъёмочный аппарат "Синематограф" и широнофон для записи звука, названный по имени своего изо-

на танцовщица, исполняющая номер, как бы паря над фортепиано. Итак — панорама столицы. Авто и пролётки, толстые напманши и сырые беспризорники, заводские цеха и дымящие трубы — всё "в сплошной лихорадке буден", по словам пролетарского поэта номер один.

Устроители экспозиции не забыли упомянуть и менее известную ленту Вертова — "Одиннадцатый". Фильм посвящён одиннадцатой годовщине Октябрьской революции. Генеральная тема — электрификация. Основное место действия — Малороссия. На экране — Харьков, Каменское месторождение угля, шахты и коксовые печи станции Рутченково и Лидиевки. Одесский порт и, наконец, Киев. Советская власть энергично развивала бывшие "национальные окраины", в том числе и Украину. Она не была такой отсталой, как Туркестан, однако же культура (в широком смысле слова) бытовала лишь в крупных городах. Остальные малороссы жили примерно как на хуторе близ Диканьки в осмнадцатом столетии. Вертов явил поистине волшебную картину преобразования — мощная индустрия, свет, наращивание потенциала. Увы, с киноведческой точки зрения "Одиннадцатый" — это всего лишь повторение заученных методов. Киноработа ценна в качестве исторического материала, особенно в наши дни.



ничего от слепого вкуса и эстетического произвола. Всё должно быть осмыслено технически и функционально".

В киноиндустрии — тоже борьба. Одни ратуют за мелодрамы и комедии, другие — впрочем их мало — говорят о том, что надо снимать жизнь в потоке, а не выдуманные истории с участием Игоря Ильинского, Анны Стэн и Оленьки Жизневой. Дескать,

кричу: да здравствует реконструкция человеческого материала, всеобъемлющая инженерия нового мира!" Футболист Володя Макаров из романа "Зависть" писал своему другу и благодетелю Бабичеву: "Я хочу быть машиной. Зависть взяла к машине — вот оно что! Чем я хуже её? Мы же её выдумали, создали, а она оказалась куда свирепее нас".

Она проходит в музейном центре "Зотов", что расположено в здании бывшего хлебозавода № 5. Устроители сообщают, что это не обычный проект, а экспозиция-фильм, где посетитель может увидеть кинематографические опыты Вертова. На пригласительную афишу вынесено слово "Киноглаз". Это — название экспериментального фильма Дзиги, где он применил все свои тонкости, штучки и приёмы. "Киноглаз" — это сборник эпизодов, объединённых в единую серию "Жизнь врасплох, захваченная киноаппаратом". Здесь и подрастающее поколение, и кооперативы, и слон в зоопарке. Также явлена борьба с туберкулёзом, скорая медицинская помощь, занятия по физике для рабочих и даже сумасшедший дом — та самая Канатчикова дача. К слову, в 1920-х психически больных граждан считали чем-то вроде испорченных механизмов, которые надо чинить. Полагали, что любой недуг будет вскоре побеждён силой практической мысли. Что же касается "Киноглаза" — это актуальная попытка создать человека-машину. Око плюс аппарат, фиксирующий реальность без прикрас. В 1920-х в ходу был термин "киноправда" — она противопоставлялась игровой фантазии, типа "Закройщика из Торжка" и "Папиросницы от Моссельпрома".

ПЕРЕД НАМИ — фотография Дзиги. Выразительно-острый профиль и беспоконный взгляд куда-то вдаль. Тут же — краткие сведения о Вертове и его мировидении. Море плакатов и постеров, причём не только к фильмам. Создаётся ощущение времени с его алыми буквицами, коллажами и конструктивистским задором. На выставочных стендах — вырезки из газет с рекламой кино. Призывающий стиль: "Идите! Смотрите! Следите за анонсами!" Чуть поодаль — развороты журналов со статьями о современном понимании фото- и кинодела. Ракурсы Родченко обращаются картинами Вертова — Шу-

бретателя Александра Шорина, а ещё — мотки плёнки, украшающей инсталляцию, как новогодняя гирлянда. Техника — путь в грядущее, и её следовало обождать. Дзига витийствовал: "Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз, мы вносим творческую радость в каждый механический труд, мы родним людей с машинами, мы воспитываем новых людей". Неслучайно в его фильмах так много трамваев, радиомачт, телефонных коммутаторов и патефонов.

В 1920-1930-х годах серьёзные киноавторы искали свой уникальный вариант монтажа. Вертов путём экспериментов нашёл ассоциативный стиль, основанный на ритмическом чередовании кадров и создании визуальных метафор. Допустим, движение людей сопрягается с динамикой устройств и деталей. Поезд, врывающийся в пространство, отождествляется с началом дня. Умывающаяся девушка, поливальные машины, мытьё окон — это показано как единая линия.

Значительная часть экспозиции посвящена знаковой киноработе Дзиги Вертова "Человек с киноаппаратом". Сам автор говорил так: "Фильм "Человек с киноаппаратом" представляет собой опыт кинопередачи зрительных явлений без помощи надписей, без помощи сценария, без помощи театра (фильм без актёров и декораций). Эта новая экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного языка кино, к созданию абсолютной кинописи, к полному отделению кинематографа от театра и литературы".

Главное действующее лицо — французская камера Дебри Парво — она появляется в первых же кадрах, а на её фоне возникает крохотный человечек — оператор Михаил Кауфман, младший брат Вертова. Вовсю используется комбинированная съёмка — одна из модных уловок 1920-х годов. Забавно выглядит оператор, вылезавший из... пивной кружки. Роскош-

В 1930-Х ГОДАХ общественные вкусы поменялись — на смену авангарду пришла неоклассика. Дерзосты "революций двадцатых" стали восприниматься как бесполое, а то и враждебный формализм — любование формой в ущерб содержанию. Деятели искусств пришлось выбирать: или встроиться в новый лад, или же влаться в арьергарде, а точнее — прозябать в забвении. Дзига не смог окончательно перековаться, и вовсе не потому, что был эгоистичен и обожал "себя в искусстве". Документалистика 1930-х — это поступательно размеренный шаг безо всяких спецэффектов, а Вертов не умел банально фиксировать — он хотел эмоций. Ему давали снимать, но эпоха ушла. Автора заставляли перемонтировать, что-то вырезать, смирять себя.

В годы войны он создал фильмы "Кровь за кровь, смерть за смерть", "Клятва молодых", "В горах Ала-Тау", а потом заделался режиссёром киножурнала "Новости дня". Умер Дзига в середине 1950-х, когда он считался героем позавчерашних дней. Он заметил: "Я всю жизнь строил паровоз, но не смог добиться широкой сети рельсов". Вместе с тем "Человек с киноаппаратом" входит во все "золотые сотни" и прочие топы мирового кинематографа. На выставке можно узнать, что в 1960-х Жан-Люк Годар с Жан-Пьером Гореном сформировали "Группу Дзиги Вертова", сделав имя русского режиссёра знаменем и путеводной звездой.

Он остался в памяти, хоть никогда и не грезил о величии — просто любил своё дело. Спешить, видеть, подставлять лицо ветру. Ветра Вертова и сердце — как перпетуум-мобиле: разве этого мало, чтобы заслужить благосклонность Вечности?

Галина ИВАНКИНА

В ТРЕТЬЯКОВСКОЙ галерее проходит выставка "Библейские эскизы. Благовещение" к 220-летию Александра Иванова. Как отмечают организаторы, галерея является уникальным обладателем графического наследия художника, включающего порядка 700 листов и 40 альбомов. Обширность собрания позволяет устраивать целый цикл экспозиций. Формально настоящая выставка встраивается в озвученный цикл. В предыдущие годы, к примеру, Иванов предстал на аналогичных выставках как "художник, вдохновлённый классикой", а также как автор работ на "евангельские мотивы". По сути же речь идёт о том, чтобы открыть гений Иванова.

Мы знаем Александра Иванова как автора хрестоматийного полотна "Явление Христа народу". Иванов отдал всю жизнь этой картине, но в конечном счёте она стала для него злым гением. Находясь в Риме на пансионе от Общества поощрения художеств, Иванов писал её более 20 лет, при любой возможности отказываясь от иных работ, если это хоть как-то позволяло материальное положение. Вёл аскетический образ жизни, не женился, полагая, что соединение с женщиной истощает духовно и предпочитая семейным узам служение искусству. Затворничал, нищенствовал, но главное — постоянно пребывал в беспоконстве и страхе, что не окончит картину, что ему помешают и не продлят затянувшийся на десятилетия пансион. Художнику всюду мерещились враги, интриганы и даже заговорщики, якобы поставившие себе цель отравить его в Риме медленным ядом, а для того вступившие в связь с трактирщиками.

Картину свою Иванов считал неоконченной даже тогда, когда она предстала на суд публики в Петербурге. Готовясь отправить её на родину, он заключал о себе: "беру на плечи крест". Своей поездке в Петербург в мае 1858 года он пугался до "омеения". Картину при перевозке боялся оставить без личного сопровождения. Ему удалось организовать сложный маршрут, но в последний момент, когда огромный холст с трудом погрузили на паром, с ним случился припадок, у него пошла носом кровь, вытекло пять стаканов, и он потерял сознание. Картина поплыла на родину одна. 20 мая 1858 года Иванов всё же прибыл в Петербург, а уже 3 июля скоропостижно скончался, то ли от холеры, то ли от переживаний, то ли от невоздержанности в еде. Известно, что Иванов с нетерпением ждал решения по его картине от Государя и рассчитывал получить за неё 30 тысяч. Ему предлагали меньше — не 30 тысяч, а 10 тысяч и 2 тысячи пенсии ежегодно. Он размышлял, искал переговоров, просиживал в передних, но не получал точного ответа, мечтал о том, как "целым, здравым, свободным и с деньгами" тут же отправится в Палестину, но захворал и в три дня сгорел. Через несколько часов после его смерти принесли уведомление о том, что Государь покупает картину за 15 тысяч и жалует художнику орден Святого Владимира. Иванов предвидел, что вернётся в Россию "мучеником".

Хомяков, Гоголь, Стасов, Крамской, Васнецов, Репин превозносили Иванова. Гоголь ещё неоконченную картину "Явление Христа народу" называл "явлением небывалым" со времён Рафаэля и Леонардо да Винчи. Стасов и Васнецов заявляли, что образ Христа, созданный Ивановым, лучший в Европе. Хомяков считал, что Иванов совместил византийский дух и европейскую технику. Крамской полагал, что Иванов открыл новые горизонты в искусстве. Репин признавался, что ходит на поклонение к картине Иванова "Явление Христа народу", как магометанин в Мекку, называл полотно "русским колоссом", "величайшим произведением целого света, гиганта, родившегося на Руси". Правда, видел в картине социальный смысл: реформатор, который пришёл спасти угнетённый народ. При всём этом панегирики в адрес Иванова со стороны большинства доброжелателей заключают в себе амбивалентность и какую-то недоговорённость. В них много оговорок, тогда как хвала скорее похожа на аванс. Все словно пытаются разсызнить значение Иванова, которое почему-то неочевидно и не понятно для публики. Крамской, например, полагал, что Иванова всё-таки погубило сознание. Оно, говорит Крамской, было для него "тормозом" и "ядом", лишавшим талант свободы выражения и "разложившим элементы художника на составные части". Отсутствие непосред-

ственного чувства в живописи Иванова оставило публику холодной.

Восторженное ожидание картины сменила острая критика. Одни увидели в ней "гобеленовский ковёр из Ватикана", другие сказали: "Иванов нас надул", третьи недоумевали, почему Иванов изобразил "белые, чисто северные тела". Четвёртые обвиняли Иванова в том, что похожую на труп голову раба он приставил к мускулистому живому телу. Тютчев, увидав композицию, воскликнул: "Да это не апостолы и верующие, а просто семейство Ротшильдов". Стасова, в свою очередь, как он признаётся, "самым невыразимым образом бесили нелепые отзывы публики". Многие современники Иванова полагали, что именно критика повлияла на скоропостижную кончину автора. Однако Иванова волновало нечто более фундаментальное — то, что касалось его самого, а не мнения других.

ЗАВЕРШАЯ РАБОТУ над картиной в 1850-х годах, Иванов пребывал в унынии. Он был разочарован в себе. Говорил, что ничего ещё не сделал. Грезя о новом пути искусства, он называл себя переходным художником, тем, кто прощается со старым, но никак не может вступить на новый путь. В 1855 году он пишет: "большая картина более и более понижается в глазах моих... я, как бы оставляя старый быт искусства, никакого ещё не положил твёрдого камня к новому, и в этом положении делаюсь переходным художником".

Между тем, что художник говорит, и его творчеством всегда присутствует разрыв, в случае с Ивановым — колоссальный. Иванов разел о русской школе живописи, а писал своё главное полотно по итальянским образцам, он отдавал предпочтение прогрессу



БИБЛЕЙСКИЙ БУНТ

Эскизы Александра Иванова в Третьяковской галерее

и демифологизации христианства, а оставил в сокровищницу русской культуры свои "библейские эскизы", полные неистощенной художественной силы, прозорливости, красоты и первозданности. Именно в них раскрывается сокровенный дар Иванова.

Неслучайно художники особым образом выделяли именно эти произведения Иванова и даже противопоставляли их известному "Явлению...". Бенуа полагал, что в них, а не в "злополучном огромном полотне", запечатлён гений художника. Дягилев с Философовым хотели переоткрыть Иванова, показав его современность по ту сторону "намозолившей глаза" известной всем картины. "Иванов, — пишет Дягилев, — или, скорее, отношение к Иванову — целая загадка. С одной стороны, кто из русских людей его не знает? И с другой — никто из русских людей его не знает". Репин отмечал, что "главный труд" Иванова "...стоит особняком. Но в дальнейших композициях к Библии он поразителен по своей новизне и оригинальности воображения; он отрешился от всех старых традиций". Стасов заявлял, что рисунки Иванова "стоят неизмеримо выше "Явления Мессии народу" и "составляют главное его право на бессмертие".

Библейские эскизы Иванова сочетают в себе раскрепощённое художественное выражение и мысль, достигаая в отдельных своих образах вершин мирового масштаба. Иванов заговорил своим голосом, и в нём нам слышалось родное, откликающееся нашей душе. Эскизы сродни самоцветной россыпи — по богатству, колориту, творческой щедрости, какой-то само собой разумеющейся беззастенчивости. Иванов совершал переход в науку, а пришёл к художественной стихии воображения. Бессознательное художника всё же, вопреки Крамскому, победило сознание мыслителя.

Эскиз Иванова "Сотворение Адама" (конец 1840-х — 1858) — это не покорное следование ученика назначенному самому себе учителю. Это решительный разрыв с европейской традицией. Ренессансному воинственному и страшному образу Микеланджело, прославленному касанию, знаменующему расставание человека-титана и Бога-Судии (Микеланджело "Сотворение Адама", около 1511 года), равно как и

гностическому образу разочарованного в идеалах Возрождения Уильяма Блейка, трактующего Бога как злого демиурга, опутывающего несчастного человека властью материи ("Элохим создаёт Адама", 1795), противостоит образ Иванова, со всем трепетом и благоговением передающий идею богочеловечества. Человек здесь поистине сын, а Бог — поистине Отец. Человек — это тот, кто неразрывно связан с Богом. А Бог — это Тот, Кто неизменно любит человека. Человек не посторонний. А Бог — не Другой. На эскизе Иванова Адам представлен в виде юноши, почти ребёнка, словно просыпающегося под взглядом склонившегося над ним Бога. Беззащитный Адам вызван к жизни Богом-отцом, заботливым и жертвенным в своей любви. Такой Бог простит блудного сына. Такой Бог вочеловечится, чтобы человек обожился. Не расставание уставшего, отягощённого своим "я" человека с надзирателем, не магическое проклятие духа, но великий союз человека и Бога явил Иванов. Человек — это тот, кто дышит Богом, — уверяемся мы, глядя на полотно.

Эскиз Иванова "Бог приводит Еву к Адаму" (конец 1840-х — 1858) — живописный апофеоз идеи родства людей друг с другом. Бог подводит прекрасную деву к Адаму, но, кажется, Адам ещё прежде ожидал её. Всем своим существом неистово он устремляется к Еве, встречая её, признавая её как родную, заранее, до встречи любимую. Жест Адама, страстно протягивающего руки вперёд, всем телом подающего навстречу Еве, дублирует животное — собака, играющая в его ногах. Иванов живописует идею, а не события. Не появление женщины на заре истории волнует его, но союз всей твари, образ того совершенного Эдема, который задаёт внутреннюю вертикаль человека, или, говоря иначе, надежду.

На нынешней выставке в Третьяковской галерее представлена часть библейских эскизов на сюжеты, связанные с рождением Иоанна Крестителя, рождением и детством Иисуса Христа. Работая над эскизами, Иванов грезил о будущей настенной росписи в специальном здании, уточняя при этом — "разумеется, не в церкви". Библейские образы должны были,

по замыслу, дополняться параллелями из истории и мифологии. На выставке представлены как отдельные эскизы по теме, так и эскизы расположения фресок, что создаёт у зрителя возможность вообразить всю композицию. Так, композиция "Благовестие о рождении Иоанна Крестителя" центрирована образом "Архангел Гавриил поражает Захарию немотой": величественный ангел запечатывает до времени уста престарелому Захарии, не поверившему пророчеству о рождении сына, грядущего Иоанна Крестителя. Осиянный ангельским золотым светом Захария умалется в своём смирении. На соседнем эскизе он уже колоссом в своей страшной мистической немоте предстаёт перед народом ("Немой Захария перед народом"). К этой же композиции относится образ трёх странников, возвещающих Аврааму о рождении Исаака, и ряд не представленных эскизов по теме. "Средником" композиции "Рождество Христа" оказываются пастухи, славящие Младенца ("Славословие пастухов"). Словно в едином динамичном танце жизни пастухи плывут по улочкам Вифлеема, славя Бога и мистико-хореографически воздевая руки горе. Смежный эскиз "Явление ангела, возвещающего пастухам о рождении Христа" изображает ширококрылого огненного ангела, поразившего мистическим откровением пастухов. Сердцем композиции "Благовестие о зачатии Мессии" оказываются два образа — "Сон Иосифа" и "Благовещение". Их доминантой предстаёт всё тот же ширококрылый курчавый ангел и сферический мерцающий свет, в который погружены Иосиф и Мария. Перед нами чудо в его высшем художественном выражении. Сделав два варианта эскиза Марии с архангелом Гавриилом, Иванов предпочитает ему в композиции тот, в котором сам как художник отходит дальше от привычных классических идеалов — в самобытность, а потому образ этот получается выразительнее. В исполненных мистики ангелах Иванова, веянии постороннего в его живописи уже даны как обещание будущие Васнецов и Врубель.

Выставка примечательна тем, что расположена в непосредственной близости к основному залу, посвящённому творчеству Александра Иванова, позволяя зрителю обогатить впечатление от известных полотен поэтическим вдохновением "библейских эскизов" и, возможно, открыть художника заново.

Наталья РОСТОВА

Иллюстрация: «Благовещение деде Марии» (эскиз). Художник Александр Иванов. Конец 1840-х — начало 1850-х годов.