

**ДОКЛАД НА ТЕМУ: ПОНЯТИЯ «КИНО-ГЛАЗ», «КИНОКАДР» И «КИНО-ПРАВДА» НА
ОСНОВЕ СТАТЕЙ Д. ВЕРТОВА****Коровкина Екатерина Сергеевна**

студент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, РФ, г. Москва

Объектом киносъёмки нового времени, свободной от театрализованности и психологического, Вертов видит «совершенного электрического человека» [1], который мог бы механически руководить своими движениями и тем самым способствовать построению системы точных движений в киноискусстве. В свою очередь система представляла бы собой организацию движений всех возможных измерений: длины, ширины, высоты и времени – все вещи, находящиеся внутри этих пространств должны быть объединены одним ритмическим художественным целым, которое не противоречило бы внутреннему ритму каждой отдельной вещи. Рассказывая об отличительных чертах новой системы, Вертов также выдвигает требования к её элементам: движение должно быть необходимым, точным и скоростным, материалом искусства движения он утверждает интервалы, а за монтажом закрепляется понятие «геометрического экстракта движения захватывающей сменой изображений» [1]. Вертов создаёт новую образную систему неигрового киноискусства и провозглашает «поэзию машины». Книгу «Киноки. Переворот» можно рассматривать как некий манифест, направленный на обличение копированных фильмов, которые единственной своей задачей видят имитацию работы глаза, и утверждение системы, которая работала бы в противоположном направлении: отталкивалась от технического развития киноаппарата, а не от возможностей человеческого глаза, не поддающегося совершенствованию. Только киноглаз и система последовательных движений, организующих закономерный монтажный этюд, могут обратить внимание зрителя на все необходимые детали, которые он, в силу ограниченных способностей настоящего глаза и разбросанного восприятия, вероятнее всего упустил бы в реальной жизни.

Громко заявляя об эпохе системы, в основе которой будут лежать эксперименты киноглаза и кинока-монтажёра, Вертов организует и опытную киностанцию: её целью было непрерывное совершенствование 6 видов съёмки: «Киноправды», хроники-молнии, комической хроники, этюдов хроники, кинорекламы и экспериментов. «Киноправда» - это периодический журнал, «сводка событий в агитационное целое» [1], её также создавали при помощи всех возможных киноизобретений, приёмов и способов, потому что она являла собой правду, а её необходимо было вскрыть и показать сквозь призму постоянно совершенствовавшегося «киноглаза», который мог «схватить» людей без маски и грима «в момент неигры» [1]. На этом же принципе строится и фильм «Киноглаз» - фильм без участия актёров, без костюмов и декораций, все действующие лица продолжают делать то, что они делают и в реальной жизни, но под прицелом киноаппаратов, запечатлевающих действительность: человеческий труд, истинное происхождение вещей, социальное неравенство. Необходимость в сценарии исчезает, разрушается литературная связь между сюжетами, материалом фильма становится правда, «неигровое», монтажное «вижу»; ориентация на театрально-агитационные произведения признаётся непригодной для настоящего кино. Уже упомянув «киноглаз» в одном из его значений, хотелось бы передать всю многогранность смыслов, которую Вертов вкладывал в это понятие, потому что только так можно определить, с помощью чего создаётся принципиально новая система кинопроизводства. В статье «Рождение «Киноглаза»» мы можем найти более десятка определений: это и киноанализ, и теория интервалов, и негатив времени, и микроскоп времени, и возможность видеть без расстояний и границ, однако, на мой взгляд, самое удачное и яркое толкование «киноглаза» - это «жизнь врасплох», настоящая невидимая жизнь, которую киноаппарат делает видимой, игру делает неигрой, а неправду – правдой. О своих целях Вертов писал: «Видеть и слышать жизнь, подмечать её

изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, следить за ростом молодого советского организма, фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод» [1], при этом он осознавал, что поставленная задача не может быть выполнена ни им одним, ни несколькими людьми, она должна была стать общей для всего Советского государства и помочь всему пролетариату разобраться в окружающих его явлениях жизни, помочь ему объединиться в борьбе за коммунизм. Вертов в своём послании «Кинокам юга» очень чётко обозначает проблему театрального, «кукольного» киноискусства, от которого необходимо отказаться: у крестьян особенно развито чувство недоверия к искусственному, к «липовым» актёрам, действия которых прописаны в сценариях, к декорациям и постановкам, в то же время кинохронику крестьянский зритель верно и положительно воспринимает как отражение истины, его собственной, ничем не приукрашенной жизни, именно этот контраст и нужно использовать в целях пропаганды фильмов с настоящими фактами и людьми. «Киноглаз», не теряя своей природы эксперимента, становится ещё и орудием «сурового боя» между буржуазией и пролетариатом.

Опровергая необходимость агитационно-художественных кинолент, Вертов опровергает и то, что зафиксированный киноаппаратом факт уже не является жизненным фактом, если на плёнке не указано место, число и время. По его мнению, кинофактом необходимо признать все заснятые без инсценировки моменты жизни, будь то пробегающая по улице собака без клички на ошейнике, или же эскимос без какого-либо уточнения, кто он такой. Разумеется, монтажёру необходимо знать данные о том или ином факте для верного монтажного построения киноленты, однако, ему не обязательно «прикладывать» все эти данные к каждому кадру, ведь в первую очередь они нужны ему в качестве своеобразного справочника «монтажного маршрута», а не зрителю в качестве наглядного доказательства достоверности кинофакта.

Под монтажом кинолент, и в том числе Вертовым, понималась не склейка заснятых сцен, как это видели представители художественной кинематографии, а «организация видимого мира», включающая в себя 6 пунктов монтажа, каждый из которых должен был выполняться при съёмке на одну или несколько тем (иногда допускалось слияние пунктов, например, при спешной съёмке). Киноки выделяли монтаж во время наблюдения (своеобразный набросок человеческого глаза до съёмки), монтаж после наблюдения (мысленная организация увиденного по каким-либо признакам), монтаж во время съёмки (применение «киноглаза» в месте, обследованном человеческим глазом при монтаже во время наблюдения, приспособление к произошедшим изменениям места, условий), глазомер (поиск необходимых монтажных кусков, связующих кадров в зрительной обстановке) и окончательный монтаж, на этапе которого выявляются скрытые темы в основной, материал переорганизовывается в наилучшей для смысловой задачи последовательности, происходит цифровой расчёт монтажных группировок. Причём, надо отметить, что в первый этап монтажа Вертов в статье «От «киноглаза» к «радиоглазу»» включает вовсе не монтаж наблюдения, а монтаж-учёт всех документов, имеющих какое-либо отношение к заданной теме, прямое или косвенное; в результате этого этапа, путём отбора и объединения наиболее подходящих для раскрытия темы документальных данных, появляется приблизительный тематический план. То есть монтаж происходит на каждом этапе производстве фильма, в течение всего процесса его создания: от выбора темы до установки порядка показа отснятого материала. Также, говоря о монтаже, стоит вспомнить, что в статье «О фильме «Одиннадцатый»» Вертов говорит о том, что для своих фильмов использует не только киномонтаж, но и кинофотомонтаж, сложные кадры, эта разновидность монтажа используется им с целью показать одновременность действия, выделить какую-либо деталь из общей картины, сопоставить два или несколько фактов. В этой же статье он разграничивает понятия сценария и плана: первое представляет собой план инсценировки, от которой киноки отказываются, а второе – план действий киноаппарата, который направлен на выявление в жизни какой-либо темы. Следующая за вышеупомянутой статья «Человек с киноаппаратом» тоже оказывается крайне полезной для понимания техники монтажа: фильм Вертов называет «высшей математикой фактов» [1], каждый элемент, кадр – это маленькие документы, которые при помощи монтажа должны быть соединены так, чтобы их смысловое сцепление совпадало со зрительным, чтобы сцепления не требовали дополнительных пояснений в виде надписей, и, наконец, чтобы идейное содержание отдельных кусков представляло собой единое целое. «Человек с киноаппаратом» - это не только фильм, полностью оторванный от литературного и

театрального, представляющий собой квинтэссенцию кинематографии и противопоставляющий «жизнь» совершенного киноглаза «жизни» несовершенного человеческого глаза, это ещё и своеобразное провозглашение теории интервалов, о которой Вертов писал ранее, в варианте манифеста «Мы». Это имеет исключительную важность потому, что вся школа «киноглаза», всё его движение в аспекте монтажа построено на междукadroвом движении, интервалах, зрительном соотношении кадров, которое, в свою очередь являет собой сумму других соотношений: планов, ракурсов, внутрикадровых движений, светотеней, съёмочных скоростей и т.д. Сочетание этих соотношений между собой позволяет автору определить и порядок следования монтажных кусков, и время показа каждого кадра, и зрительное отношение отдельных кадров к остальным кускам. Говоря о зрительном отношении кадров, стоит сказать и о звуковом соотношении, так как изобретение звукового кино поставило перед кинопроизводителями новые задачи и дало им новые возможности. Происходит переход от «киноглаза» к «радиоглазу», трудящиеся всего мира теперь могут не только видеть, но и слышать друг друга, расстояние между ними как бы стирается, исчезает, а неигровое кино становится ещё более сильным орудием воздействия, агитации и пропаганды фактов. Связанный со звуками монтаж у Вертова мы можем видеть и до появления звукового кино, например, немой фильм «Одиннадцатый» построен на соотношении зрительных и потенциально звуковых кусков, которые при переходе кинематографа на «радиоглаз» могли бы звучать с экрана и, объединяясь с визуальным, представлять единое гармоничное целое, направленное на раскрытие общего смыслового содержания. Причём Вертов акцентировал внимание на том, что звуковые кадры, точно так же, как и немые, не должны обязательно совпадать друг с другом: видимое и слышимое может переплетаться между собой в каких угодно сочетаниях, поэтому классификация фильмов на разговорные, шумовые и звуковые не должна существовать как таковая - фильмы, как и раньше, делятся только на документальные или же игровые. Свободное «сотрудничество» звука с картинкой впервые было доказано в звуковом хроникальном фильме «Энтузиазм», когда его авторы, несмотря на то, что звук был записан на одну плёнку с изображением, не ограничились простым совпадением визуального и аудиального, они пошли по линии сопротивления и показали, насколько сложными могут быть взаимодействия звукозрительных элементов в фильмах новой эпохи «радиоглаза». Этот экспериментальный фильм опроверг и многие категорические утверждения кинопроизводителей того времени: удачный опыт показал, что записывать на плёнку можно не только искусственно воспроизведённые звуки, для записи звуков не обязательно иметь изолированное ателье, а сами звуковые съёмки могут быть документальными. Все антихроникальные теории были разрушены, неигровое кино, теперь уже звучащее, снова одержало победу над неподготовленным игровым кино, оставалось только усовершенствовать звуковую передвижку и заняться созданием звукопроизводящей и звукозаписывающей радикиностанции, которая помогла бы добиться кинопроизводителям одной из важнейших целей: «догнать и перегнать в технико-экономическом отношении капиталистические страны» [1]. Через небольшой временной промежуток после того, как были записаны звуки Донбасса, возможности «киноглаза» вышли на новый уровень: теперь записывались тексты песен, монологи, речи. Казалось бы, такое техническое развитие, несмотря на всю свою неоспоримую ценность, должно было привести к своеобразной изоляции фильмов от международных рынков, так как речевой барьер не позволил бы достичь межкультурной коммуникации, однако, первые же экспериментальные фильмы со звучащей речью (например, «Три песни о Ленине») имели совершенно противоположный эффект: иностранцы понимали все нюансы, детали и настроения реплик без перевода. Воздействие искренности, интонаций и жестов было равносильно воздействию слов, проникновение «оркестра мыслей» [1] в сознание людей достигалось за счёт того, что смысловое содержание разворачивалось в фильме спирально: например, сначала был задействован звук, потом - изображение, потом - голос, надписи, выражение лиц, внутрикадровое движение, столкновение группы кадров, игра света, темпа и т.д., то есть мысль как бы сама переводилась в понятные каждому зрителю слова. Тем самым, при помощи монтажа и образной системы неигрового кинематографа в целом раскрывается образ мысли «живого человека» [1], доступный и понятный каждому зрителю и способный заменить утверждённое ранее правдоподобие подлинной правдой. Неигровые эмоции, абсолютная синхронность мыслей героев и изображения, совершенное воплощение героем самого себя, предельная искренность - всё это позволяет транслировать на экране не просто изображение, не просто изображение со звуком, а мысли человека, невидимое. В этом и заключается, на мой взгляд, главная ценность неигрового хроникального кино: если свойственные документальным фильмам монтажные приёмы могут быть переняты

приверженцами игрового кино, если съёмка может проводиться по аналогичной схеме, если одни и те же технические средства могут быть использованы, то актёрам в любом случае не удастся сыграть «живых людей», как бы они ни вживались в роль, потому что только реальный человек, «играющий» на экране самого себя может знать, как выстроить образный ряд таким способом, чтобы ни один зритель не усомнился в том, что на экране не имитация жизни, а сама жизнь, как она есть, «жизнь врасплох», без заранее подготовленного сценария и декораций.

Список литературы:

1. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы: [Сб.] / Ред.-сост. С.Дробашенко. — М. : Искусство, 1966. — 320 с.