

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Виды кинематографа.
Документальное кино





Фильмы:

- «Прибытие поезда» братьев Люмьер
- «Человек с киноаппаратом» Дзига Вертова
- «Три песни о Ленине» Дзига Вертова
- «Тебе, фронт!» Дзига Вертова

Цель: Основные принципы документального кино в исторической ретроспективе его становления.

Основные идеи:

1. Два направления развития кино при его рождении.
2. Становление кинодокументалистики.
3. Дзига Вертов и его эстетические принципы кино.
4. Рождение нового смысла при сопоставлении документальных кадров.
5. «Киноглаз» Дзига Вертова и «киноки».

Сегодня мы поговорим о разделении киноискусства на виды. Увы, в киноведческом сознании сложилась определенная иерархия видов, которую можно было бы представить в виде пирамиды, на вершине которой гордо обозначено игровое кино, документальное же вместе с научно-популярным и мультипликационным (или анимационным, как теперь принято его называть) составляют ее основание.

В статье «Запечатленное время» Андрей Тарковский в короткометражке «Прибытие поезда» (назовем теперь ее полным названием – «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота») увидел не начало документального кино, а начало искусства кино.

Вообще можно сказать, что в эпоху немого кино было заложено два направления развития кинематографа: братья Люмьер положили основу реалистичному кино, где жизнь запечатлевается такой, какая она есть – реализм. И Жорж Мельес, который снимал абсолютно фантазийный фильмы в духе «Путешествия на Луну», где кино представляет собой в большой степени аттракцион.

Режиссеры-документалисты были также важны для развития эстетики кино, как и режиссеры игрового кино. Дзига Вертов был до Сергея Эйзенштейна и стал равным ему по значению в искусстве кино. Также можно соотнести в американском кино Роберта Флаэрти и Дэвида Гриффита. Многие режиссеры игрового кино ставят в важные для своей жизни моменты документальные картины. Так было с Александром Довженко. Мы помним его по фильмам «Земля», «Звенигора», «Арсенал», а он снимал документальный фильм в Алма-Ате во время ЦОКСа (Центральной Объединенной киностудии (1941 – 1944 гг.) «Битва за нашу Советскую Украину». Или вспомним Михаила Ромма – его «Обыкновенный фашизм» едва ли не более известный, чем его игровые фильмы «Пышка», «Мечта», «Девять дней одного года».



Безусловно, одним из самых ярких авторов документального кино является Дзига Вертов. Именно он установил основные принципы этого вида киноискусства.

Вертов был одной из наиболее заметных фигур советского кино в 1920 – 1930-х гг. Он был «певцом революции» и снял такие фильмы, как «Человек с киноаппаратом», «Шестая часть мира», «Шагай, Совет!», «Симфония Донбасс» и всего более 20 документальных фильмов. Правда, после «Трех песен о Ленине» (1934) его известность пошла на убыль, а в 40-е годы он был практически забыт как в СССР, так и за рубежом.

Посмертная судьба Вертова также типична: советское кино заново открыло его в эпоху оттепели, воспринимая его наследие — в первую очередь технику скрытой камеры и спонтанных интервью — как «живую» альтернативу сталинской киностилистике. Тогда же Вертов становится знаменит на Западе: в 1968 г. Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горен организуют Groupe Dziga Vertov, а термином *cinema verite* (перевод вертовской «киноправды») называют целое течение в европейском кино 60-х годов. Научный интерес к теоретическому наследию Вертова тоже возникает в 60-е годы и, судя по количеству публикаций в России, США и Великобритании, неуклонно растет. Дзига Вертов был не только одним из ярчайших документалистов, но и значимым теоретиком кино.

В фильме «Человек с киноаппаратом» Вертов как бы объясняет, что если света нет, то нет и изображения – через жалюзи. А киноглаз – это способ смотреть на мир.



«Киноглаз» в понимании Вертова был не просто передовым направлением революционного советского кино: подлинно советское кино для Вертова начинается с «киноглаза» и им заканчивается. Значение здесь имеют не политические симпатии режиссеров, а собственно кинематографические принципы: только «переворот», который киноки осуществляют в кинематографе, полностью соответствует социальному перевороту — Октябрьской революции.

В теории Вертова можно выделить два направления мысли, каждое из которых само по себе достаточно последовательно — проблемы возникают при попытке соединить их друг с другом. Однако именно на их пересечении находится *центральное понятие вертовской теории* — *«киновец»*, *фильм, созданный согласно принципам «киноглаза»*.

Вертов с самого начала определяет киновец через противопоставление ее художественной кинодраме. Первая основывается на фактах, вторая — на вымысле, первая демонстрирует реальность, вторая — «творит» ее на основе заранее придуманного сюжета. Смешение этих двух противоположностей для Вертова недопустимо — именно за такое смешение он критикует Эйзенштейна, который заимствует формальные элементы «киноглаза», но полностью извращает их суть, ставит их на службу иллюзии. Режиссер художественного фильма создает иллюзии, а иллюзии нужны только исторически обреченному буржуазному зрителю, считал Вертов. Рабочие же и крестьяне хотят видеть на экране настоящую жизнь.

Именно на документальности киновеца основывается претензия Вертова на ее исключительную революционность. Если художественный фильм может быть и прогрессивным, и реакционным, киновец прогрессивна уже потому, что непосредственно отражает действительность.

Для того чтобы исследовать жизнь «как она есть», «киноглаз» должен минимизировать свое влияние на нее. Вертов называет такую позицию невмешивающегося наблюдения, как «жизнь врасплох», обозначая целый спектр приемов съемки от скрытой камеры до съемки людей, поглощенных каким-либо требующим концентрации занятием. В любом случае съемка скрытой камерой оставалась вертовским идеалом как в немых фильмах 1920-х, так и в звуковых фильмах 1930-х, где Вертову несколько раз удавалось незаметно снять беседу со своими героями. Вполне естественно поэтому, что Вертов категорически отрицал наличие в своих фильмах постановочных кадров даже тогда, когда их присутствие было вполне очевидно: постановочный сюжет, даже в случае документальной реконструкции, скандальным для Вертова образом разрушал жесткую оппозицию между фактом и инсценировкой, документальным и игровым кино, подрывая претензии «киноглаза» на исключительный доступ к революционной действительности.

Так, в фильме **«Три песни о Ленине»** (1934) Дзиги Вертова воспеваются одно из достижений советской власти: якобы уже в начале 30-х годов женщины Советского Востока сняли паранджу. На самом деле это произошло почти два десятилетия спустя. В фильме Д. Вертова образ «освобожденной женщины Востока» создавался методом монтажа разрозненных кадров, с помощью которого достигались требуемые цели. Здесь режиссер откровенно манипулирует документальным изображением для достижения идеологических целей. В первых кадрах фильма зритель видит женщину из Хивы (судя по архитектуре) — она одета в традиционную полностью закрытую узбекскую паранджу. Через несколько кинематографических планов мы видим строительство железной дороги и нам показывают уже туркменскую женщину, которая, по традиции, закрывала только нижнюю часть лица. И, наконец, последний план эпизода — показывают казахских женщин с открытыми лицами, которые никогда и не носили паранджу. Изображая женщин из разных стран и с разными традициями, режиссер путем элементарного монтажа добивался эффекта снятия паранджи.

Вертов постоянно ратовал за грандиозную программу «кинокизации» страны, когда «кинокоры» (аналог рабкоров, внештатных корреспондентов из рабочей среды) с удобными портативными кинокамерами будут присутствовать повсюду, снимать все, что заслуживает хоть какого-то внимания, и немедленно отсылать отснятый материал на Центральную студию документальных фильмов, где из него будут монтироваться киножурналы, в свою очередь, быстро распространяемые по всей стране.

В резолюции «Совета троих» Вертов заявляет: «Я — киноглаз. Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я — киноглаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего — голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека» (4).

Именно в этой диалектичности и состоит главное, хотя и недооцененное, значение работ Вертова для



теории и практики документального кино.

Конкретные вертовские инновации: скрытая камера, массовая любительская съемка, синхронный звук, идеологический и поэтический монтаж хроникальных кадров, рефлексия над свойствами киноаппарата и киноязыка внутри фильма давно уже широко используются отечественным и мировым документальным кино, развившись, в том числе, и под прямым вертовским влиянием.

Эксперимент с хаосом, предпринятый им в фильме «Человек с киноаппаратом», очевидным образом демонстрирует ключевые категории его монтажной эстетики – ритм и интервал. Вертов, отрицающий традиционное искусство прежде всего как замкнутую в себе систему знаков, сделал движение основным принципом монтажа, именно краткий интервал – момент изменчивости для Вертова является ключевым в кадре. Получаемая в итоге Вертовым реальность, собранная из многочисленных фрагментов бытия, обладает большей, неизмеримо большей витальной силой, нежели отдельные знаки-символы, в неё вплетенные, что несомненно роднит художественные построения Вертова с коллажированием.

Большим открытием стал для меня фильм Дзига Вертова «Тебе, фронт!» (1942). Дело в том, что его мало кто видел. Во-первых, в момент его сдачи ему была присвоена третья категория, и фильм был практически положен на полку. Во-вторых, в советское время его можно было посмотреть только в архивах, и можно сказать, что он был доступен только для узких профессионалов. И вот лишь пару лет назад, после того как он был выложен в интернет, он стал общедоступен. Поэтому, я думаю, что в Казахстане никто не знал о том, что «Тебе, фронт!» полностью построен на казахстанском материале.

Фильм начинается старик-аксакал с домброй, который смотрит вдаль, а вокруг раздаются разрывы бомб, звуки авианалетов. Крупно его глаза и титр: «Сегодня, когда моя родина Казахстан, вместе с другими республиками Советского Союза прилагает все усилия, чтобы разгромить врага человечества – кровавого Гитлера, как мне не спеть вам о молодой Сауле».

Трудно этот фильм назвать документальным. Он, скорее, постановочный с документальными кадрами, в духе картин Дзига Вертова. Если в картине «Три песни о Ленине» режиссер документальными кадрами и монтажом «спел песню» о Ленине, в фильме «Шестая часть мира» – Советскому Союзу, то в «Тебе, фронт!» – песня о Казахстане. Через образ Сауле, которая добывает свинец, и обо всей республике, которая делает все возможное, чтобы снабжать фронт необходимым.

Почему повествование идет о Сауле? Потому что недавно она проводила на фронт мужа, одного из лучших стахановцев, и встала на заводе на его место. А муж – Джамиль Сагимбаев, сражаясь на фронте, совершил подвиг и был представлен к правительственной награде. Как говорит диктор из громкоговорителя: «У села М советские войска остановили фашистов, уничтожено 2000, Сагимбаев ворвался в дзот, взял в плен фашиста». После это сообщения Сауле пишет письмо мужу: «Может быть, мой свинец, именно мой свинец, который я вчера добыла, ты обрушил вчера на голову врага». И звучит казахская песня.

Частная история Сауле и Джамии перерастает в обобщение. Режиссер дает изображение карты Казахстана и начинает рассказ о том, какими природными запасами богата страна. И тут начинается настоящий Дзига Вертов: кадры в шахтах, с молотками, с тележками, в забоях работают и мужчины, и женщины.

Потом мысли Джамии обращаются к Балхашскому морю, и режиссер показывает Балхашский медеплавильный завод.

Действие переносится в Караганду, где горняки добывают уголь для кораблей и поездов.

Каспийское море – «Самое богатое море рыбой в стране».

Нефть – «Здесь сосредоточена восьмая часть всех запасов нефти» (СССР).

Сбор урожая пшеницы, хлопка, результаты животноводческой деятельности – «3 млн голов скота было отправлено на фронт с начала войны».

«Выносливых коней дает земля Джамии фронту» – и мы видим военную кавалерию.

В санаториях в предгорьях Алатау лечатся бойцы, идет сбор яблок.

Теперь уже готовые снаряды, танки, выходящие с завода, – металл, добытый на родине Джамии. Поезд за поездом, эшелон за эшелонам едут на фронт.

Вот такой вдохновенный фильм о Казахстане и его природных богатствах, о самоотверженном труде казахстанцев снял Дзига Вертов! К сожалению, как уже говорилось ранее, этот фильм знают только профессионалы, а массовому зрителю он практически не известен.



Кадры из фильма «Тебе, фронт»

Главный творческий принцип кино по Вертову – динамика, движение. Для Вертова именно интервал как переход одного кадра к другому является путём к «кинетическому завершению». Более подробно об интервалах Вертов пишет в статье 1929 года «От «киноглаза» к «радиоглазу»» (2). Визуальный ряд его фильмов построен на ритмологически выверенных соотношениях планов, светотеней, скорости съёмки, ракурсов, внутрикадрового движения форм и объёмов. Монтаж для Вертова, в том числе и внутрикадровый, который особенно часто использовался в первой и четвертой частях фильма «Человек с киноаппаратом» – это единственный способ «найти наиболее целесообразный «маршрут» для глаз зрителей среди всех этих взаимодействий, взаимопритяжений, взаимоотталкивания кадров, привести всё это множество «интервалов» к простому зрительному уравнению, к зрительной формуле» (3).

Вертов не ищет гармонии, его цель – агрессивная преобразовательная сила. В исследовательской литературе широко распространено мнение, что позиция Вертова в бурных дискуссиях 1920-ых годов была, очевидно, направлена на создание киноязыка как способа манипуляции зрительским восприятием.

Семен Фрейлих пишет: «Хроника соединяет прошлое с будущим, боль войны вошла в память, в генофонд нации. Хроникой не только осуществляется связь времен, она осуществляет «обмен веществ» в художественном организме фильма, эстетически уравнивает игру и неигру. Это возможно только потому, что в самой хронике присутствует игра. Факт, снятый на пленку, становится образом. Реальное событие, документально снятое, может быть эпосом («Обыкновенный фашизм»), трагедией («Высший суд»), притчей («Адонис XIV»»)» (стр. 42).

Сегодня мы поговорили о виде кинематографа – документальном кино и рассмотрели его через призму работ одного из теоретиков и основателей кинодокументалистики – Дзиги Вертова. Тема нашей следующей лекции также будет касаться документального кино. Мы рассмотрим структуру документального фильма Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм».

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Полякова Мария. Дзига Вертов. Реальность придуманного глаза. <https://kinoshkola.org/node/240>
2. Вертов Дзига. Из наследия. - М., 2008. Т.1. С.407.
3. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966. С.25.
4. Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киноведи. Искусство кино, Москва, 2012, №1. <http://old.kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi>
5. Абикеева Г. История кино Казахской ССР, «перестройки» и первых лет независимого Казахстана. В сб. «История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии». — М.: Академический проект, 2018. — 771 с.