

УДК 778.5

**ЧЕЛОВЕК НЕСОВЕРШЕННЫЙ:
КИНО ДЗИГИ ВЕРТОВА**

Лапиня К.И.

В статье предпринимается попытка раскрыть метод «киноглаза» Дзиги Вертова. Метод «киноглаза» не отрицает, а, скорее, обосновывает важность образного восприятия кинозрителя в искусстве. Настоящая статья посвящена вопросу соотношения понятий «образное восприятие» и «опытное восприятие» к проблеме звукозрительности в перспективе мимесиса. Особое внимание уделяется роли синхронного звука, в связи с определением метода «киноглаза». Автор обращает внимание на возможность выражения синхронного звука, сохраняя смысл асинхронного звука в кино.

Ключевые слова: сюжет человек/робот, восприятие, киноглаз, радиоглаз, документальное кино, движение в теории интервалов Дзиги Вертова, синхронный звук, звукозрительность, Сергей Эйзенштейн.

**HUMAN IMPERFECT:
DZIGA VERTOV'S CINEMA**

Lapinya K.I.

The article attempts to disclose and develop the method of Kino-Eye by Dziga Vertov. The method of Kino-Eye does not deny but rather substantiates the fundamental importance of figurative perception in art. This article reviews the question of correlation of the notions “figurative perception” and “experienced perception” to the problem of audio-visual from the perspective of the mimesis. Particular attention is paid to the role of synchronous sound in connection with the definition of method Kino-Eye. The author draws attention to the possibility of synchronous sound preserving the meaning of asynchronous sound.

Keywords: plot human/robot, perception, cinema-eye, radio-eye, documentary film, movements in the interval theory of Dziga Vertov, synchronous sound, audiovisual, Sergei Eisenstein.

Предваряя проблематику статьи, автор предлагает продолжить первую часть названия статьи, предусматривая два возможных варианта постановки запятой: «Человек [,] несовершенный [,] робот». Косвенно указывается на то, что проблема скрыта глубже: несовершенный человек способен к саморазвитию, в отличие от несовершенного робота. В статье автор приходит к заключению о том, что Дзига Вертов (1895-1954) – кинорежиссёр и сценарист, один из основателей и теоретиков документального кино, не без причины меняет человека и машину характеристиками, а в силу необходимости развести опытное и образное восприятие в искусстве. В результате чего метод «киноглаза» обретает смысл.

В 1922 году Дзига Вертов опубликовал манифест «Мы» в журнале «Кино-фот»: «через поэзию машины к совершенному электрическому человеку. Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, крестьянина в трактор, машиниста в паровоз <...> к осознанию машинного ритма, восторга механического труда, восприятию красоты химических процессов <...> Новый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодарным объектом киносъёмки» [4, с. 47]. В постановлении «Совета Троицк» (Дзига Вертов, Михаил Кауфман – оператор, брат режиссера, Иван Беляков – оператор) от 10 апреля 1923 года, который войдет в текст манифеста «Киноки. Переворот», читаем: «Глаз механический – киноаппарат – отказавшись от пользования человеческим глазом, как шпиргалкой, отталкиваясь и притягиваясь движениями, нащупывает в хаосе зрительных событий путь для собственного движения или колебания и экспериментирует, растягивая время в себя, проглатывая годы и этим схематизируя недоступные нормальному глазу длительные процессы» [4, с. 56].

Обращаясь к замыслам кино-оков, анализируя творческую концепцию группы Дзиги Вертова, можно предположить, что человеку отводится скромная роль «несовершенной машины». Однако это не совсем так. Этому подтверждение метод режиссера, позволяющий раскрыть потенциальные возможности синхронного звука, не противореча смыслу звукозрительности.

Как известно, С. Эйзенштейн выступает против «натуралистического» использования звука в кино. Вертов неоднозначно высказывается по поводу асинхронного звука в одной из статей С. Эйзенштейна «Будущее звуковой фильма. Заявка», так как не видел смысла в буквальном применении асинхронного звука в документальном кино. На это указывает С.В. Дробашенко в своей вступительной статье «Теоретические взгляды Вертова» к книге Дзиги Вертова «Статьи, дневники, замыслы»: «В апреле 1930 года, подготавливая ответы на вопросы редакции газеты «Кинофронт» <...> Вертов писал: "Декларации о необходимости несовпадения видимых моментов со слышимыми, так же как и декларации о необходимости только шумовых фильмов, так же как и декларации о необходимости только разговорных фильмов, – все это не стоит, как говорится, выеденного яйца. В звуковом кино, так же как и в немом, мы разделяем резкой границей только два вида фильмов: документальные (с подлинными разговорами, шумами и т. д.) и игровые (с искусственно, специально приготовленными для съемки разговорами, шумами и т. д.)» [4, с. 26, 129]. К этому следует добавить, что особый интерес для Вертова представляли эксперименты как раз с синхронной записью речи. Синхронная запись речи, по мнению документалиста, позволила бы представить «живой» характер человека [4, с. 27].

Было бы неверно утверждать, что Вертов недооценил сути асинхронного звука в кино. Дело в том, что звукозрительность должна была определиться в условиях монтажа Дзиги Вертова, отличая от особенностей интеллектуального монтажа Сергея Эйзенштейна.

Вертов со своей группой снял ряд немых экспериментальных картин: «Кино-глаз» (или «Жизнь врасплох») (1924), «Шестая часть мира» (1929), «Одиннадцатый» (1928), «Человек с киноаппаратом» (1929). В состав группы входили: операторы Михаил Кауфман, Иван Беляков, Александр Лемберг, Илья Копалин, художник и фотограф Александр Родченко, аниматор Александр Бушкин, монтажёр Елизавета Свилова (будущая жена Вертова): «Вертов считал, что он, наконец-то, достиг желаемого – поймал звуковую реальность и

создал её заново. Вертов даже настаивал на том, чтобы в кинотеатрах этот немой фильм (к/ф «Человек с киноаппаратом» – *К.Л.*) демонстрировался без музыкального сопровождения, ведь он монтажом создал произведение зримой музыки» [6]. Вертов применяет монтаж интервалов, где важно не само по себе движение, а переход от одного движения к другому, «элементы искусства движения» интервалы «влекут действие к кинетическому разрешению» [4, с. 48].

В «Энтузиазме» («Симфония Донбасса») (1930), первой звуковой картине, Вертов реализует возможности синхронного звука непосредственно. Используется звукоаппарат системы А. Шорина, с Вертовым работают звукооператоры Н. Тимарцев, П. Штро, ассистенты Чибисов, Харитонов, Молчанов из лаборатории А. Шорина. Записываются индустриальные шумы, отдельные реплики рабочих, производится запись киноинтервью с одной из героинь Днепрогэса, ведется прямая съемка изображения с записью звука: «Шорин подчеркивал, что работы Вертова сразу открыли глаза на то, что студийные шумы сухи, безжизненны и так подделать натуральные шумы и звуки, как они записываются на натуре, совершенно невозможно». Ч. Чаплин называл картину одной из «самых волнующих симфоний» [5, с. 234].

Умение применить технологию, не противореча смыслу искусства, объясняет беспрецедентное новаторство режиссера. Метод «киноглаза» Вертова позволяет резко расширить вектор кинематографических возможностей, что не могло не затронуть ряд узловых тем в самом искусстве (сюжет, образ), в целом отражая всю остроту вопроса. В это время Вертов активно сотрудничает с журналом ЛЕФ («Левый фронт искусств»). В рамках документального кино Вертова дискуссия сводится к следующему. От режиссера требуют «фактичности кадра», вместе с тем, указывается на отсутствие «сюжета», который бы давал законченное представление зрителю: «До этого Шкловский возмущался, что Вертов режет хронику. Но теперь документальность в прежнем понимании как неприкосновенность единичного факта была принесена в жертву ради смысловой и эмоциональной задачи

фильма» [8, с. 124]. В. Шкловский объясняет это тем, что «стихотворное» кино изначально «бессюжетно» [10, с. 91].

Обусловленность восприятием кинозрителя для видения «киноглаза» не актуальна, и, таким образом, скорее поэтична. В условиях «механического глаза» кинокамеры, в отличие от «человеческого глаза», нельзя свести смысл кадра к обычной фотографии. Так как «механический глаз» ни сводит, ни не сводит. По этой причине невозможна проблема «каталогизации», казалось бы характерная в документальном кино. Но если все же исключить «самостоятельность» видения кинокамеры, нивелируя значение «киноглаза», то тогда дилемма неизбежна: «Если верно, что монтаж лишает куски их документального значения, то этот довод для неигровой фильмы является убийственным. Куски вне монтажа – это фотография. С другой стороны, не может быть монтажа кусков, который не ставил бы своей целью воздействовать на зрителя в определенном направлении с таким расчетом, чтобы через определенную последовательность кусков и их смену во времени раскрыть нечто не содержащееся в этих кусках, взятых порознь» [9, с. 35].

Кинематографическое пространство кадра у Вертова выстраивается таким образом, что документалисту приходится не столько не допускать в восприятии кинозрителя синхронности звука, сколько непрестанно подчеркивать принадлежность звука предмету или герою в кадре, при этом, не противореча звуковому опыту человека в повседневности. Вертов оказывается в таких кинематографических условиях, когда звук не то, чтобы разведен с предметом как не характерным этому звуку (отчего возникает «музыкальная» способность звукозрительного контрапункта имитировать шум предмета в интеллектуальном кино С. Эйзенштейна), но разведен уже и с самим предметом. Звук теряет свойство быть предметным для «инового» видения, «механического глаза» кинокамеры, при котором звук действительно может быть разведен с предметом, а предмет со звуком.

Речь идет о возможности «разворота» изображения в восприятии кинозрителя, оставаясь при этом внешне не развернутым, выделяя характер

видения «киноглаза». Задача режиссера, представить отличительные черты сюжета, собственной «киноистории» для «киноглаза» как способность синхронного звука осуществляться, не противореча смыслу звукозрительности в кино.

Асинхронный звук как его понимал С. Эйзенштейн, не может выступить к «развернутому» изображению контрапунктно, в то время как синхронный звук контрапунктен в отношении к «развернутому» изображению. Вопрос в том, чем объясняется необходимость «иног видения», и как следствие, «развернутого» изображения в восприятии кинозрителя, фиксируясь одновременно и как «не развернутое» изображение на экране в самом восприятии кинозрителя, вне видения кинокамеры.

В данном случае, «развернутым» изображением для Вертова является возможность непостановочности кадра. «Оппозиция» к постановочному кадру обязательна. Постановочность кадра определяется в силу её отрицания. Видение «киноглазом» того же изображения утверждает изображение «развернуто». Это же касается звука в звуковом кино.

Характерно, что «Три песни о Ленине» и «Колыбельная» стали фактически первыми монтажными документальными фильмами без дикторского текста. Звуковой дикторский текст в документальном кино был бы не контрапунктен, подразумевая некоторую постановочность, которую Дзига Вертов всегда исключал. Этим подчеркивается способность синхронного звука реализовываться контрапунктно в документальном кино, не противореча смыслу звукозрительности.

Вертов предпочитает сценарию «план действий киноаппарата», поощряет скрытую съемку, а главное, отрицает инсценировку: «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» [11].

Для Вертова монтировать, значит, «"писать" снятыми кадрами, киновещь, а не подбирать куски к "сценам"» [4, с. 113]. Звук будет «производить» движение героя в кадре точно так же, как асинхронный звук. Только в данном случае в качестве миметически выраженного движения героя/предмета в кадре будет выступать само «развернутое» изображение. Ситуация изображения возникает, когда звук только внешне синхронен отдельному герою или предмету в пространстве кадра. На самом деле, не разводится между собой ни фоновый шум, ни предметный звук, ни шум, ни речь «живого» человека. Что с необходимостью характеризует именно особенность видения кинокамеры, открыв «молекулярного ребенка», «молекулярную женщину» [3, с. 85].

Кинематографический эффект иллюзии в документальном кино Вертова возникает в силу того, что сюжет «человек лишь несовершенная машина» по инерции определяется не как особенность видения «киноглаза», «особенные свойства "машины-глаза"» [4, с. 113], а как особенность «видения» кинозрителя. В то время как в самом восприятии кинозрителя этот сюжет должен толковаться, как тот толкуется для самого «киноглаза»: «человек несовершенный суть машина», где «истинный человек» сама машина, а «робот» суть сам человек. Оба видения должны коррелировать друг с другом.

В этом смысле, сюжет раскрывает «мироощущение» машины только тогда, когда имеет возможность сохранить визуально для восприятия кинозрителя облик человека и машины, как они представлены в повседневности человека. Чем и обоснована документальность Дзиги Вертова. Поэтика согласна документальности: документальность заключает в себе необходимость передать видение «киноглаза». Как если бы «органичным», собственно «человеческим», «истинным» считалось только то, что связано с машиной, а «не машиной», «не органичным» считался человек.

Кинематическое движение в восприятии кинозрителя для машины «не кинетично», «органично». Следовательно, не кинематически выраженное

движение как движение обратное движению киноплёнки для машины представлено, как и полагается, выражая повседневность в восприятии кинозрителя, «не органично», «кинетически».

Кинематическое движение заявляет логику смысла кинематического как своего рода «(не)мимесиса» для машины. Может одновременно выступить в качестве не кинематического движения уже в повседневности как таковой.

Для машины кинематическое относительно не кинематического движения выступает определяющим, а не производным. Опытное восприятие кинозрителя не как само по себе, но как видение «машины-глаза», как (не)образное восприятие Другого, разводится с образным восприятием кинозрителя, не противореча смыслу искусства. (Не)образное восприятие Другого может быть концептуально выражено только для кинозрителя, превосходя в будущем черты видеоискусства, когда «концепция (идея) произведения важнее его физического выражения» [2, с. 46].

Способность синхронного звука быть контрапунктным относительно «развернутого» изображения включает в себе необходимость выразить кинетику движения робота посредством звука. Как если бы та была для машины «не кинетичной», «органичной».

Однако синхронность звука может быть реализована в немых картинах как свойство «изображения производиться» одновременно и в «не развернутом» изображении. Что свидетельствует о неявной, имплицитной форме синхронного звука в немом кино с потребностью осуществляться в визуальном формате, в формате «зримости звука». И здесь синхронный звук выделяет героя/предмет в кадре лишь внешне, определяя возможность движения, в целом: «Основным был вопрос: что является элементом монтажа? Для Кулешова это кадр, некоторое изображение. Для Эйзенштейна — аттракцион, нечто аффективное в самом изображении, от чего зритель не может быть эмоционально свободен. Для Вертова это — "движение", момент, когда вещь меняется, прежде чем успевает обрести значение» [1, с. 85].

В рамках немой картины «не развернутое» изображение будет «развернутым» изображением в звуковой картине. Следовательно «не развернутое» изображение в звуковой будет «развернутым» изображением в немой картине. «Не развернутое» и «развернутое» изображение в звуковой картине может быть одновременным в немой картине только через звук синхронный: как не контрапунктный в «не развернутом» изображении, и как контрапунктный в «развернутом» изображении для немого кино. Визуальное трансформируется в звуковой формат, раскрывая значение перехода «от киноглаза к радиоглазу»: как и «киноглаз», «радиоглаз» «уничтожает расстояния между людьми» [4, с. 115].

Звуковое кино, отображает суть немого кино, обратным образом, где визуальный формат немого кино изначально предполагается звуковым. А имплицитным определяется изображение в звуковом кино. В этой связи изображение внешне формально в звуковом кино. Значимым становится мотив «радиоуха», образ Елизаветы Свиловой в радионаушниках в к/ф «Энтузиазм»: «Еще раз условимся: глаз и ухо. Ухо не подсматривает, глаз не подслушивает. Разделение функций. Радиоухо – монтажное «слышу»! Киноглаз – монтажное «вижу»!» [4, с. 55], «механическое вездесущее ухо и рупор – радиотелефон» [4, с. 57].

Наличие внешне формального изображения для «киноглаза» указывает, что и асинхронный звук может быть с необходимостью представлен в звуковом документальном кино, но как «не контрапунктный» в видении кинокамеры, концептуально толкуясь в восприятии кинозрителя. Когда не только внешне человек в звуковом кино выступает в роли машины, но, собственно, и машина, может выступить в роли человека: «Мы не ограничились простейшим совпадением изображения со звуком и пошли по линии наибольшего, в наших условиях, сопротивления – по линии сложных взаимодействий звука с изображением» [5, с. 211].

В немом документальном кино Вертова человек определен ещё как человек, не в качестве машины, но уже характеризуя не кинетику человека как

«сломанный» или «несовершенный механизм». В немом документальном кино механистическое движение ещё заявлено визуально как производное, не как определяющее. Это ещё не «органический» ритм машины, но уже «не органический» ритм человека. В том смысле, что не механистическое как пока ещё определяющее движение, в видении машины должно считываться как механистическое.

Реализуясь уже непосредственно в т.н. «развернутом» изображении», человек и робот будут обменены местами, сохраняя собственные значения. Синхронная речь героини (интервью) будет распознаваться как индустриальный звук машины в «не развернутом» изображении дозвуковом кино. Индустриальный звук машины, в свою очередь, будет считываться как синхронный звук в звуковом кино.

В немом кино «не органический» ритм человека как человека, не представленного ещё непосредственно в повседневности, утверждается как «органический» ритм работы кинокамеры через метод показа «жизни врасплох». Демонстрация различных видов съемки кинокамерой обосновывается как то, что *наименее* характерно видению «человеческого глаза»: рапид, макро\микро, рентгеновская, телескопическая, анимация, полиэкран и т.д.: «Отменяются обычные 16 кадров в секунду. <...> (обратная съемка) как возможность видеть без границ и расстояний <...> как телеглаз, как рентгеноглаз, как "жизнь врасплох"» [4, с. 143]. Пока ещё реализуя «органический» ритм машины в «не развернутом» изображении дозвуковым образом. Движения человека, заявленного в качестве «сломанного», или «несовершенного механизма», характеризуются как прием для самого видения кинокамеры.

Характерно, что ритм машины не столько отражен через имплицитно выраженный синхронный звук как не контрапунктный в «не развернутом» изображении, выделяя отсутствие контрапункта в звуковой характеристике машины. Но реализуется ритмически в монтаже интервалов, сводя движения машин между собой, так как формально те заданы через «не органический»

ритм человека. В восприятии кинозрителя необходимость зрительного соотношения кадров провоцирует эффект междукадрового сдвига, разрешаясь посредством «зрительного интервала»: «между двумя соседними кадрами учитывается зрительное отношение каждого отдельного кадра ко всем остальным кадрам – участникам начавшегося «монтажного сражения» [4, с. 114]. Вертов монтирует разность движений, выявляемых, так или иначе, посредством звука.

Если бы восприятие человека в повседневности было значимо как таковое, сюжет «киноглаза» был бы невозможен. Доконцептуальное проявление кино может быть концептуальным лишь через видение машины, и таким образом, документально. В самом концептуальном искусстве (видеоизображении) человек и робот неразличимы. Характер движения миметически и немиметически не распознается. Видение «киноглаза» и кинозрителя отождествляется. Грань между образным и опытным восприятием стерта. Однако, именно видение «киноглаза» может сохраняться как не обусловленное восприятием кинозрителя, но уже предваряя черты видеоизображения как изображения телевизионного.

«Радиоглаз» как возможность будущего телевизионного изображения, отображает человека как «живого» из повседневной жизни. Отображает, благодаря «синхронной речи»: не контрапунктной концептуально, так как контрапунктной образно. Контрапункт не различим вне образного контекста классического искусства. Вертов сохраняет связь с контрапунктным звуком, определяя кино доконцептуально: во внешне выраженном человеке в звуковом документальном кино сюжетно, не противореча художественному образу в классическом искусстве, обязательно угадывая «робота».

В данном случае, мы приходим к выводу о том, что исходным в условиях звукового документального кино Вертова будет опытный звук, напрямую выраженный в рамках повседневности. При этом звук, знакомый зрителю из жизненного опыта, не будет противоречить ни асинхронному звуку в интеллектуальном кино Сергея Эйзенштейна, ни смыслу образного звука в

искусстве классически. Иное дело, что формально опытный звук, как продолжение смысла образного звука будет представлен непосредственно только через данную исходность как (не)образную исходность Другого, видение «киноглаза», и, таким образом, концептуально: «Фактически Вертов призывал снимать и монтировать так, как не читает зритель, вопреки навыкам восприятия, сформированного по законам литературы и искусства (их Вертов считал проводниками буржуазности в современном мире). Эта позиция Вертова утопична, но она является предельной постановкой вопроса (а потому – философской) о "новом языке", языке документальных кинофактов» [1, с. 136].

Если видение «киноглаза» выразить через логику концептуального видения, позволяющего «прямое использование видеохудожниками фрагментов кинофильмов» [2, с. 69] в обратной прямому выражению образа «исходности» для самого кинозрителя, то в немом кино механистическое движение машины будет противоречить себе же, а немеханистическое движение человека будет противоречить немеханистическому выражению человека. Так как машина в собственном движении суть то, что и есть форма выражения человека концептуально в немом кино, когда «кинообраз, кинореальность становится действенной силой самой реальности» [2, с. 72]. Движение разнится в себе самом, одновременно определяясь в условиях прямого образного восприятия, подобно восприятию в классическом искусстве. Монтаж интервалов суть выявление этой разности.

Вертов, определяя смысл метода «киноглаза», как непустой имитации видения кинокамеры, пытается обосновать немое кино концептуально как то же, что одновременно есть звуковое кино доконцептуально, но не наоборот. «Переход от киноглаза к радиоглазу» может быть отмечен как взаимопереход. Благодаря чему монтаж интервалов в звуковом кино уже не эксперимент, а значит, не «трюк» и в немом кино для Дзиги Вертова: «Продолжая в последующие годы экспериментальную работу и постепенно отходя от собственно хроники, Вертов открыл новый вид кинематографа – документально-образный фильм» [7], «Не съемка «врасплох» ради съемки

«врасплох» <...> не трюки, а правда – вот что главное в «киноглазовской» работе» [4, с. 143].

Список литературы:

1. Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003.
2. Деникин А. VideoArt // Видеохудожники. М.: Videoart Digital std, 2013. С. 45-72.
3. Делез Ж. Кино / Науч. ред. и вступ. стат. О. Аронсон. Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004.
4. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Ред.-сост., автор вступ. статьи и примечаний С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966.
5. Вертов Д. Из наследия. Статьи и выступления: 2 т. / Ред.-сост. Д.В. Кружкова. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2.
6. Медведев М. Дзига Вертов. Ловец звуков, или Доктор Франкенштейн [Электронный ресурс] // Частный корреспондент [сайт]. 02.01.2014. URL: <https://goo.gl/wnaEEi> (дата обращения: 11.06.2018)
7. Лебедев Н.А. Дзига Вертов. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 гг. [Электронный ресурс] // Библиотекарь.Ру [сайт]. 2018. URL: <https://goo.gl/51x6Ji> (дата обращения: 11.06.2018)
8. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.
9. Перцов В. “Игра” и демонстрация // Новый ЛЕФ. 1927. № 11-12. С. 33-44.
10. Шкловский В. Б. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Перечитывая "Поэтику кино". 2-е изд. СПб.: РИИИ, 2001.
11. Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киноведы // Искусство кино. 2012. № 1. URL: <https://goo.gl/J2XbaU> (дата обращения: 11.06.2018).

Сведения об авторе:

Лапиня Кристина Имантовна – аспирант Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (Москва, Россия).

Data about the author:

Lapinya Kristina Imantovna – graduate student of All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov (Moscow, Russia).

E-mail: kristina.lapi24@inbox.lv.