

Теория и практика монтажа Дзиги Вертова

ХРАМЦОВА АННА ЯЖБ-706-0

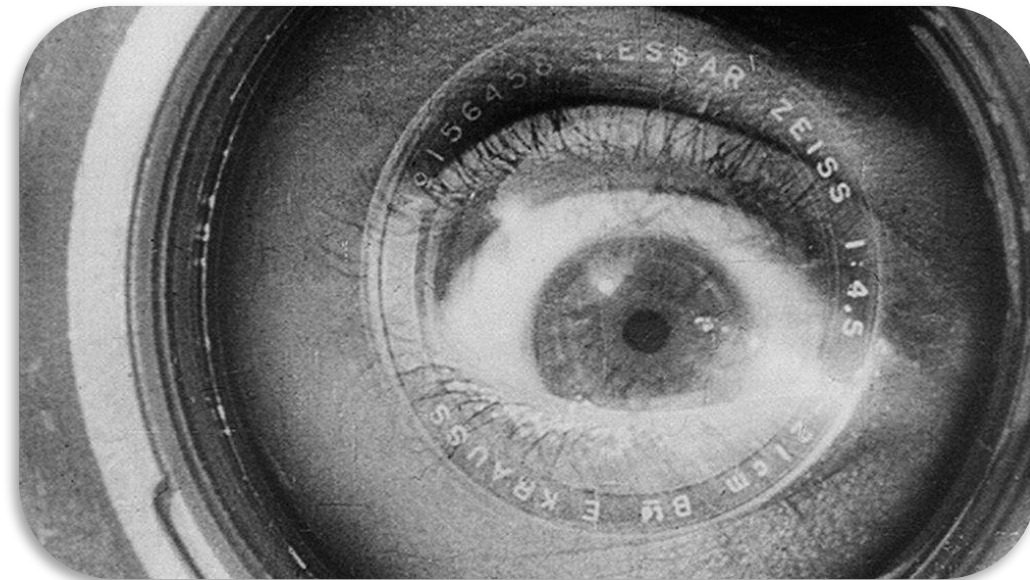
Дзига Вертов своим творческим подходом к монтажу predetermined дальнейшее его развитие. Документальное кино сегодня было бы не мыслимо без имени Дзиги Вертова. Он был новатором как в техническом плане монтажа, так и в творческом. Его можно назвать основателем такого жанра как социалистический реализм. Неуемное желание Вертова творить и экспериментировать дало нам возможность видеть сейчас на экранах хроникальное и ассоциативное кино. Дзига развивал свое мастерство с каждым последующим своим фильмом. И он никогда не останавливался на месте. До Дзиги Вертова документальное кино являлось просто немой трансляцией событий действительности, Вертов же заставил кинематограф заговорить и впрямом и в переносном смысле. Во-первых, говорили его образы, метафоры, во вторых, он "озвучил" немое кино, он одновременно записал и звук, и видео.




Дзига смог вложить в кино идею с помощью параллельного и ассоциативного монтажа. Он свободно вертел время в своих руках - мог поворачивать его вспять или показывать действительность такой реалистичной, что легче было поверить в его кино, чем в действительность. Хотя между картинами Вертова и реальностью можно поставить знак равно, настолько этот кинорежиссер показывал повседневность такой какая она есть, заставлял "жизнь врасплох". Дзига Вертов открыл глаза на "сегодня" огромному количеству людей. Правда не все оценили, приняли и поняли его творчество.




Фильм "Человек с киноаппаратом" Дзига Вертов снимал как документальную хронику. Один день, увиденный волшебным кинооком. Это рассказ об одном дне одного города, и этот рассказ не обходится без почти литературных метафор. Брат Вертова Михаил Кауфман придумал сюжет про оператора, который преображает мир с помощью объектива кинокамеры. Эта идея воплощена в фильме, собранном из множества кадров, которые, сочетаясь друг с другом, словно слова в поэзии, создают новый смысл. В этом фильме Вертов экспериментирует с ритмом, то ускоряя, то замедляя движение времени на экране. "Человек с киноаппаратом" - последний немой фильм Вертова. Это своеобразная лирическая исповедь немого кино, которое искало свой собственный художественный язык, пыталось понять себя.





В основе главного постулата “Кино-Глаза” — не имитировать, не повторять на экране обыденное зрение, а постараться снять то, чего глаз увидеть не может. Нечто внутреннее, скрытое за житейской оболочкой. Причем с помощью разных приемов. Отнюдь не только рапида. Но с помощью скрытой съемки, длительного наблюдения, в дальнейшем — синхронной звуковой съемки и т.д. Но само длительное наблюдение, как и потом синхрон, вводили некие новые понятия о времени.

Вертов оказался одним из первых, кто начал эту проблему теоретически обдумывать и практически разрешать.



Дзига Вертов был кинорежиссером, чей боевой клич был: "Правда!" Он верил, что создатель фильмов должен запечатлевать "...реальные события, а не вымысел, расчетливо созданный с определенной целью". Вдохновленный легко читаемыми образами конструктивизма, он мечтал создать международный киноязык. Он полагал, что совершенство камеры - "киноглаза" - безгранично, и верил в способность машины перестроить мир. По Вертову при просмотре фильма объектив и проектор значат столько же, сколько происходящее на экране действие. Он хотел, чтобы кинозрители принимали участие в его фильмах, соблазняясь будущим, которое им сулила машина. В 1922 году он писал в своем манифесте "Мы": "Мы открываем души машин, мы влюблены в рабочего у станка, в крестьянина на тракторе, в машиниста на паровозе. В любой механический труд мы привносим радость творчества. Мы заключаем мир между человеком и машиной. Мы воспитываем нового человека" Его фильм 1929 года "Человек с киноаппаратом" - идеальный пример этой вымечтанной реальности. На фоне восходящего солнца камера фиксирует катящиеся по рельсам трамваи и людей, шагающих по улицам просыпающегося города, - людей, что готовятся управлять государством, словно машины, работающие мощно и ритмично.

Сотворенная Вертовым реальность отличается от постигаемого мира уже в силу способов, которыми она запечатлена. В "Человеке с киноаппаратом" он показывает самого себя, монтирующего собственный фильм, и своего брата-оператора, снимающего эту сцену. Он даже снимает свой показ этого фильма в кинотеатре, - так, что видны одновременно и экран, и сидящая перед ним публика. В одном кадре на переднем плане мы видим группу рабочих, обходящую некое препятствие перед ними, а в следующем кадре виден собственно человек с киноаппаратом - и становится ясно, что его-то и обходили рабочие. Фильм Вертова "Человек с киноаппаратом" демонстрировал зрителю, как научиться любить машину во имя государства всего за четыре года до того, как прогремело кипящее представление.



Индивидуальная манера монтажа Дзиги Вертова

Дзига Вертов еще в отделе "Кинонедели" переходит на работу по монтажу присылаемого операторами материала. Он составляет номера

«Кинонедели» и редактирует эпизодические выпуски хроники, посвященные наиболее интересным текущим событиям. Так, им были смонтированы: «Годовщина революции» (1918), «Бой под Царицыном» (1920), «Вскрытие мощей Сергея Радонежского» (1920), «Поезд ВЦИК» (1921) и многие другие.



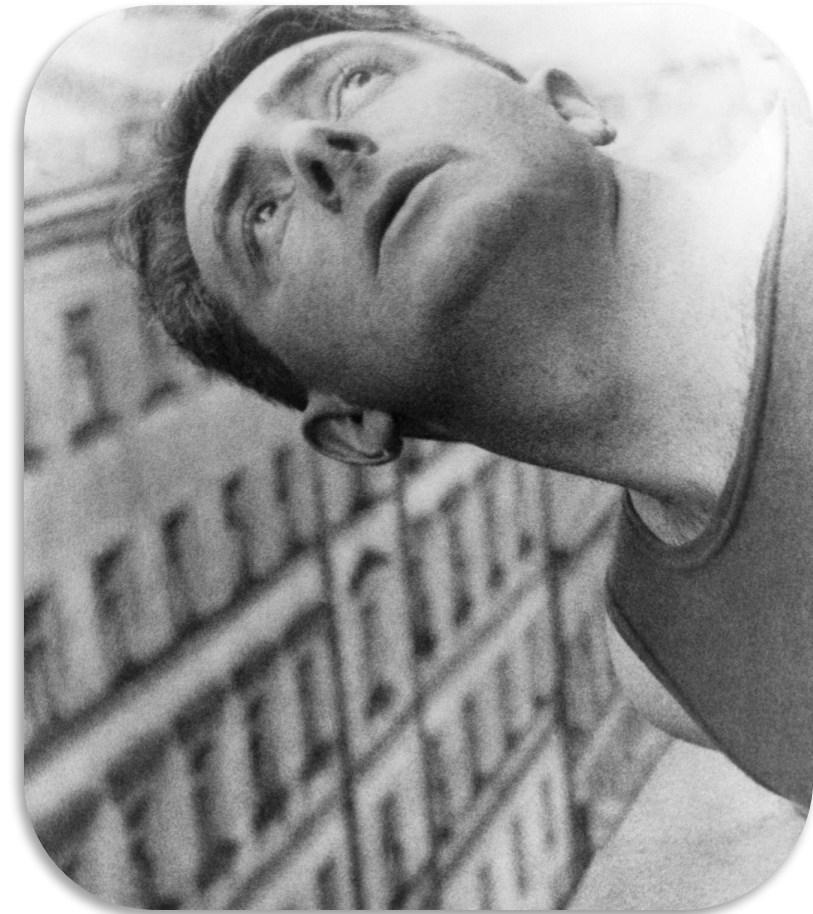
Составляя журналы и, отдельные выпуски, Вертов не удовлетворяется механической склейкой присланных операторами кусков пленки и дополнением их информационными надписями (чем ограничивался до тех пор процесс монтажа кинохроники), а пытается внести в этот процесс активное творческое начало. Он режет позитив на куски определенного, заранее заданного метража и, склеивая их, добивается, чтобы в сознании зрителя от последовательного хода смены кусков возникало некое ощущение ритма; экспериментируя, он меняет и разнообразит кратности, на которые режутся куски, добиваясь новых и новых ритмов. Так начинается длительная и упорная исследовательская работа Вертова по изучению эмоциональных возможностей кадросцепления. На первых порах эксперименты носят формальный характер и нередко ведутся в отрыве от содержания снимков. Вертова интересует не столько смысл происходящего в кадре, сколько темп движения и смена движений. Вертов пробует экспериментировать и в несколько ином направлении. Он склеивает куски документальных киноснимков, сделанных независимо друг от друга, в разное время и разных местах, соединяя их по признаку тематической близости. Так, например, он монтирует куски: опускание в могилу жертв контрреволюции (снимки были сделаны в Астрахани в 1918 г.), засыпание могилы землей (Кронштадт, 1919), салют пушек (Петроград, 1920), обнажение голов и пение «вечной памяти» (Москва, 1922). В итоге у зрителя получалось впечатление, что это одно событие, что все куски похорон сняты в одно время и в одном месте.

Отсюда Вертов делает вывод, что при помощи монтажа можно из документальных снимков создавать новое, условное . время и новое, условное пространство. Монтаж начал определяться как творческий процесс огромных конструктивных возможностей.

Результаты экспериментов Вертов излагает в очередном «манифесте».

«Я — киноглаз,— сообщает он в журнале «Леф» в статье «Киноки. Переворот».— 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».

Работа Вертова затруднялась тем, что операторы присылали в отдел хроники Кинокомитета серые, невыразительные кадры. Продолжая следовать старым, сложившимся еще до революции шаблонам, они снимали длинными 30—40-метровыми кусками, снимали общими планами, с одной точки, без выделения деталей и применения ракурсов. Демонстрации, например, как правило, фиксировались с двух-трех точек: общий план трибуны и один-два таких же общих плана проходящих мимо демонстрантов — и все. Такой материал не поддавался монтажной обработке, в нем не были учтены выразительные возможности кинокамеры.



Тогда Вертов сам отправляется с оператором на съемку и организует ее так, чтобы событие было зафиксировано расчлененно, с разных точек, разными планами. Те же демонстрации снимаются не только общими, но и средними и крупными планами ораторов, сменяющих друг друга на трибуне, отдельных участников демонстрации, знамен и плакатов, движущихся в первых рядах колонн; оркестра, играющего марш; толпы, стоящей на тротуаре, и т. д. Снимки делались не только с земли, но и сверху — со специального помоста, не только с неподвижной точки, но и с автомашины, едущей впереди колонны демонстрантов либо внутри нее. Событие оживало на экране, делалось динамичным. Зритель чувствовал себя как бы участником демонстрации, успевшим побывать в самых интересных местах, увидеть ее с разных точек зрения. Такой метод съемки был значительно труднее для оператора, требовал большей подвижности, гибкости, изобретательности.





К киноаппарату и монтажу он сводит всю специфику кино. Все, что сверх них,— «от лукавого», от литературы и театра и, как неорганичное для кино, должно быть из него изгнано. Литература (сценарий) и театр (игра актеров), с точки зрения Вертова, становясь между жизнью и киноаппаратом, искажают ее. Вместо правдивого отражения жизни художественная, игровая, актерская кинематография рассказывает лживые выдумки о ней.

Дзига Вертов за весь период своего творчества выработал индивидуальную манеру монтажа. Процесс постепенного усложнения монтажа документальной картины Вертов характеризует как закономерное явление общекультурного роста и представляет собой отражение общего развития кино. Язык образов, ассоциаций и метафор шел на смену логическому мышлению. Это был способ выражения рождающегося искусства, как для художественного так и документального кино. Им также пользовались С. Эйзенштейн и В. А. Довженко. Документальное кино способно создавать обобщающие поэтические образы. Хотя это кажется бесспорным, но в то время эту истину требовалось доказать.

Одно из самых ценных его достижений, теоретика, монтажная теория документального кино. Он считал, что монтаж – это, прежде всего не способ организации движения, а важнейший элемент специфики кино. Он подчеркивал принципиальное различие между монтажом игровой и документальной картины. Монтаж документального фильма начинается задолго до того, как кинематографист берет в руки куски отснятой пленки. Материалы монтируются в течение всего времени производства – с момента выбора темы и до выхода фильма на экран.

Дальнейшая судьба Вертова

Дзиге приказано оставаться в Москве. Его жена Елизавета Свилова еще более полугодом пробудет в Алма-Ате. Последние 10 лет Вертов работает в киножурнале «Новости дня», который был воплощением всего, что он ненавидел — офизиозности, помпезности, фальши. Максимум что ему давали делать — это отдельные сюжеты для киножурнала. А потом лишили и этого.

Из интервью кинорежиссера Марианны Таврог: «Началась критика, причем я бы сказала, критика какая-то беспардонная, резкая. Его ругали, его обвиняли опять в формализме. Причем он не защищался, не отстаивал, не возмущался, не ругался, не доказывал. Он был какой-то потерянный».

Вертов замкнулся в себе и старался не выходить из дома. По ночам, во время бессонницы, вспоминал прошлое, писал дневник. Когда однажды его спросили, как он себя чувствует, ответил: «Обо мне, пожалуйста, не беспокойтесь. Дзига Вертов умер». Потом он заболел раком желудка.

Интервью Льва Рошаля: «Вертов умирал человеком опечаленным. Потому что он не знал, ... что будет с его наследием, очень боялся, что фильмы долго не живут. Он не раз записывал в своих дневниках, которые вел всю жизнь: «Если фильмы пропадут, тогда ничего не останется», — с ужасом думал он».

Великий документалист умер 12 февраля 1954 года. Его похоронили на Миусском кладбище, рядом с могилой матери, Елизаветы Игнатьевны. В 1967 году прах Вертова перенесли на Ново-Девичье кладбище.

Фильмография Дзиги Вертова

- 1919 «Кинонеделя»
- 1919 «Процесс Миронова»;
- 1921 «Агитпоезд ВЦИК»;
- 1921 «Ленинской киноправде»;
- 1922 «Процесс эсеров»;
- 1922 «История гражданской войны»;
- 1922-1924 «Киноправда»;
- 1923 «Вчера, сегодня, завтра!», «Весенняя правда»;
- 1924 «Кино-глаз»;
- 1924 «Ленинская киноправда»;
- 1925 «В сердце крестьянина Ленин жив»;
- 1925 «Радио-киноправда»;
- 1927 «Шагай, Совет!»;
- 1928 «Одиннадцатый»;
- 1929 «Человек с киноаппаратом»;
- 1929 «Шестая часть мира»;
- 1930 «Симфония Донбасса»;
- 1934 «Три песни о Ленине»;
- 1937 «Серго Орджоникидзе» (совм. с Я. Блюхом), «Колыбельная»;
- 1938 «Слава советским героиням», «Три героини»;
- 1941 «Кровь за кровь, смерть за смерть», «На линии огня - операторы кинохроники»;
- 1944 «В горах Ала-Тау», «Клятва молодых»;
- 1944-54г.г. - киножурналы «Новости дня».



Спасибо за внимание!