

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 11 / ЗИМА 2015 / ИЗКУСТВА И ПАМЕТ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-ggeorgieva-kino-hronikata-mejdu-vnezapnia-jivot-i-arhiva-na-revoljuciata.pdf>

Кино-хрониката между „внезапния“ живот и архива на Революцията

Галина Георгиева

Резюме: Текстът разглежда две тенденции в руското кино от 20-те години на XX век: едната, свързана с работите на руския авангардист Дзига Вертов в полето на субективното документално кино и поетическите хроники, а другата – с филмите на Есфир Шуб („Падането на династията Романови“), изградени върху откъси от дореволюционни хроники. Коментират се опитите на Вертов да „хване живота „внезапно“ тук-и-сега и радикално противоположния възглед на Шуб за киното като архив на миналото. Проблемът за паметта се разглежда, от една страна, с оглед на динамичния монтаж на Вертов, разработките му на „монтажната фраза“ и нейното неочаквано прекъсване; а от друга, с оглед на тенденцията за безлично премонтиране на чужди архивни хроники, на филмотечното наследство, разгърната във филмите на Шуб.

Ключови думи: Дзига Вертов, Есфир Шуб, кинохроника, документално кино, революция, монтаж

Галина Георгиева е доктор по руска литература и главен асистент по теория на литературата към Института за литература. Автор е на книгата „Авангард и соцреализъм. Проблемът за лириката в Русия през периода 1917-1934 г“. Има редица статии и проекти в областта на соцреализма, авангарда, теорията на киното и др.

В ранните години на своето възникване, като ново изкуство, киното е изправено пред едно ключово предизвикателство – обособяването на чисто кинематографична специфика, намирането на онази „автентична“ кинематографична черта, която да отличи киното от другите изкуства, най-вече от литературата и театъра. В Русия дебатът в тази посока е остър и траен, търсенията и споровете продължават с години, а в интензивните теоретични дебати се включват както висши държавни чиновници като тогавашния комисар по културата Анатолий Луначарски, така и теоретиците на изкуството като Виктор Шкловски, Юрий Титянов, Осип Брик, Борис Ейхендаум и др. Съществени в очертаването на специфично кинематографичните похвати са и теоретичните работи на кинематографисти като Лев Кулешов, Сергей Айзенщайн, Дзига Вертов и др.¹ През 1926 г. Юрий Титянов ще каже: „Киното бавно се освобождаваше от плена на съседните изкуства – от живописата, театъра. Сега то трябва да се освободи от литературата.“² Доколко изработването на чисто кинематографични похвати с цел откъсване на киното от другите изкуства е успешен проект, през какви етапи минава и кои точно са ядрата на напрежение (със силен екот и до днес) е тема на друг анализ. Тук само обобщено ще изведе монтажа като най-важния кандидат за ролята на свойствено кинематографичен отличителен белег, консенсусно оформил се като такъв тъкмо по време на дебатите от 20-те години. Един от най-ранните му застъпници и разработчици е младият тогава Лев Кулешов: „В киното такова средство за изразяване на художествената мисъл е ритмичното редуване на отделни неподвижни кадри или на неголеми откъси, в които има движение, т.е. това, което технически се нарича монтаж.“³

Наред със собствено естетическия си „автентизъм“ след 1917 г. киното в Русия трябва да защитава и да набавя нови легитимации на съществуване в полето на социалното. Какво е място на киното не просто сред другите изкуства, но сред другите изкуства тъкмо след големия разлом на Октомврийската Революция? Как потенциалът на киното може чисто утилитарно да бъде актуализиран за нуждите на Революцията? Отговорите на подобни въпроси не се задоволяват само с припознаването на отношението кино – революция за особено релевантно на ниво филмово съдържание, а насочват към търсене на различни версии за това как да се изяви отношението кино – революция на нивото на киноезика.

Филмовите експерименти на руския авангардист Дзига Вертов са едни от най-ярките опити да се работи с потенциала на киното с оглед на маркираните исторически предизвикателства – изнамирането на специфично кинематографични похвати и връзването му, не само тематично (инструментално), но и изказно (езиково) в актуалното настояще. Всъщност при Вертов тези два пласта на търсене съвпадат. Започнал работа през 1918 г. като монтажист в първото съветско кинописание

¹ Всички, без Луначарски, са обединени около списанието „Лев“, преименувано по-късно в „Новый Леф“ и формирало ядрото на литературно-творческото обединение ЛЕФ (Ляв фронт на изкуството).

² Ю. Титянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука, 1977, 323.

³ Самият той експериментирал с монтажни връзки между различни състояния на актьора Мозжухин, снимани в близък план, и предмети, показани на детайл – експеримент, известен като „ефектът на Кулешов“.

„Киноседмица“ (на руски – „Кинонеделя“), Вертов бързо се отегчава от съществуващите тогава правила на монтаж. Оттогава датират и първите му експерименти, а малко по-късно, в периода 1922-1925 г., Вертов и формираната от него група „Киноки“ започват да произвеждат хрониката „Киноправда“, замислена като ежемесечно екранно списание. В този специфичен журналистически жанр на киното Вертов се „спасява“ от капаните на литературността, като съсредоточава кинематографичната похватност в един особен тип документалистика. За няколко години екранното „списание“ не само разширява тематичния обхват на кинохрониките (посветени дотогава изцяло на официални събития и лица), но и работи усилено в разработването на монтажа, с което развива както собствения си, така и общия кинематографичен език.

Безспорен експериментатор и новатор от днешна гледна точка, Вертов през 20-те е принуден да оправдава почти всяко свое нововъведение. Част от критиките към него вървят по линия на експериментите, които той прави с графичното оформление на надписите (по тях през този период той работи с художника-график Александър Родченко). Критикуват го за ритмичния строеж на кинофразата, за необичайните ритмизирани монтажни срезове. Всъщност най-сериозното обвинение е свързано с обработката на материала, с незначителното на разликата между инсценировка и хроника. Така например в определен епизод от хрониката се показва демонстрация. Монтажистът Вертов взема заснет епизод на демонстрация в Москва, после епизод, заснет в Петроград, и още един от Киев. Монтажът напълно задоволява усещането за единство на място и време и за нарастващата енергия на шумната тълпа. Така монтирано, събитието безпроблемно е назовавано „Демонстрация в Москве“.

От друга страна специфичната документална „правда“ на Вертов настойчиво се стреми да стои „близо до фактите“⁴, да покаже „живота, какъвто е“, само че вече не през привичния поглед на органичното око, а от деавтоматизиращата позиция на „киноокото“. Налице е една правда, която само кинокамерата може да засвидетелства. Неслучайно когато по-късно коментира филма си от 1929 г. „Човекът с кинокамера“, Вертов споменава, че някои от нападите към филма се свеждат до това, че той показва „не „живота, какъвто е“, а живот, какъвто те [зрителите] не са виждали“. Тук в съзнанието веднага изниква сцената с влака в началото на лентата, в която виждаме кадър, заснел преминаването на влака отдолу, а после виждаме как операторът спокойно изважда заровената в земята камера. Относно затрудняващия ефект на филма Вертов продължава: „Това е сложен експеримент, който [...] рязко противопоставя „живота, какъвто е“ от гледна точка на въоръженото с кинокамера око („киноокото“), на „живота, какъвто е“ от гледна точка на несъвършеното човешко око.“⁵

Но наред с наличната за всяка визуална документалистика принципна обработка на материала, документалистиката на Вертов, снабдена с „геометрични“ (по думите на Шкловски) фигури и тропи, чертае още едно проблемно ядро, което може да

⁴ По времето, когато Вертов работи върху своята „Киноправда“, експериментираща с потенциала на киното да се придържа към факта, в средите на ЛЕФ все по-ярко се оформят контурите на концепцията за „литературата на факта“, разгърната в работите на Брик, Третьяков и др.

⁵ Дз. Вертов, *Дзига Вертов. Статии. Дневници. Замисли*, Москва: Искусство, 1966, 109.

синтезираме в питането – какво помни невидяното. Ако само въоръженото с кинокамерата око има възможност да запамети „живота, какъвто е“ (невидян от несъвършеното човешко око), то чий живот е това? Сиреч, ако този живот „хванат внезапно“ от киноокото (по претенцията на Вертов) е извън ползрението на човешкото, то легитимен ли е изобщо?

Ако си припомним завещаното от Шкловски сюжетно-фабулно напрежение като остранныя ефект, за киното на Вертов то се оказва нерелевантно, доколкото е решено по един специфичен начин. Ако наличието на сюжетно-фабулно напрежение активира нов, свеж поглед към фабулата, ако последователността на събитията в тяхното представяне извиква ново възприятие на събитията, в авангардното кино на Вертов новото е в самата фабула – кинокамерата дава достъп до неща, които без нея остават принципно невидими. В първия случай похватът на сюжетно-фабулното напрежение буди остранныя ефект спрямо познатите събития. Във втория случай се дава достъп до изцяло нови събития, нова материя, и тъкмо това е мощният остранныя ефект на работите на Вертов върху привычната действителност – тя не е всичко не само защото изоставя много от преживяното, но и защото надхвърля нормалните възможности на сетивното.

Но и „опресняващият“ опита ефект на остранныя ефект не е съвсем чужд на Вертов. До понятието за остранныя ефект на Шкловски като че ли най-много се доближава разбирането на Вертов за „живота „внезапно“ (на руски – „жизнь „врасплох“). Според него животът трябва да се хване (от кинокамерата) непредвидено, неочаквано, изненадващо, от онези ъгли и ракурси, от които досега не е бил показван. В един от манифестните си текстове – „Киноки. Переворот“, кинематографистът пише: „Моят път е насочен към създаването на свежо възприятие на света. Ето, аз разшифровам по новому неизвестния за вас свят“⁶. Светът, до който дава достъп кинокамерата, е „неизвестен“, затова и не бива да бъде възприеман по „естествения“ начин, не бива да бъде приплъзван обратно в руслото на познатото, на отработеното.

Коментирайки десетилетия по-късно работата си с Дзига Вертов, неговият оператор Михаил Кауфман резюмира: „Киночеството“ е великолепна и тежка школа. Тя принуждава кинематографистите внимателно да се вгледат в света, да го анализират. Нашата операторска работа изискваше особена техника, находчивост, бързина, мисъл. Аз буквално заспивах с камерата, мислейки за утрешния ден, когато отново ще снимам. Цял ден тичах из града в търсене на най-изразителния интересен обект за снимки. „Киноокото“, това беше самия живот“⁷. Тази внезапност не предполага предварително избрани образи, типажи или сцени.

Зад концепцията за „живота „внезапно“, наред с незнаещата никакви прегради камера стои и не по-малко пластичният монтаж. „В бъркотията на живота решително влизат: 1) киноокото, оспорващо зрителната представа за света, формирана от човешкото око и предлагащо свое „виждам“! и 2) кинокът-монтажист, организиращ за първи път видените минути на животостроенето“ (на руски – „жизнестроение“)⁸.

⁶ Дз. Вертов, *Дзига Вертов*, 55.

⁷ М. Кауфман, „Последнее интервью Михаила Кауфмана“, *Новый мир*, № 1, 1994, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/1/kaufman01.html (02.02.2012 г.)

⁸ Дз. Вертов, „Киноки. Переворот“, *ЛЕФ*, № 3, 1923, 144.

Камерата влиза в родилния дом, фризьорския салон, полицейския участък, шивашкия цех, дори в монтажната стаичка, застава по средата на кръстовището, на трибуната на стадиона, а след това монтажът изработва неочаквани, „свежи“ връзки между тях, с които всички елементи на живота в града изглеждат „по новому“, „като за първи път“ видени. Така дългото и тясно парче плат изпод ръцете на шивачката се съпоставя с кинолентата в ръцете на монтажистката, а процесът на шиене – с процеса на монтиране; наредените в хоризонтална редица бебета са съположени с хоризонтално подредените прозорци на сградите, а после и с празните пейки край морето – уподобени по своята хоризонтална подредба. Всъщност често тъкмо геометричните пропорции (формалните белези на вещи и процеси) са в основата на съпоставката (както синхронна, така и контрапунктна) и отношенията, изявени чрез монтажа; без тази геометрия да изчерпва или смислово побира всички аспекти на съпоставките и отношенията. В случая любопитно е това, че тъкмо чрез този формален признак Вертов сякаш подпхва чисто математическото, геометричното си разбиране за строежа на кадъра, фразата, сцената. През признаците, по които засреща обектите, през материала на филма, той прокарва белезите на строежа, основата на монтажните взаимодействия, самата „материална“ направа. По отношение на кадъра геометричните пропорции, при това в тяхната динамика, са по-лесно уловими, доколкото имаме отношения в едно рамкирано пространство: „интересуваше ни динамичната геометрия на кадъра“⁹. При по-големите кинематографични компоненти като „монтажната фраза“ нещата са малко по-усложнени. Интуицията, че тъкмо динамиката на геометричните отношения е това, което извиква монтажа, срезва, точката на пресичане, има своите (макар и не строго математически) основания. Монтажът се появява там, където дадена (метафорично казано) права се прекъсва, за да се срещне, кръстоса, противопостави или просто подмени с друга права, напълно различна, а понякога и с крива (като тъкмо в точките на взаимодействие всяка една ще привнесе у себе си някои от характеристиките на другата). Това прекъсване, маркиращо разстоянието на правата (множеството от съставлящите я точки), което Вертов мисли като интервал, конституира принципа на монтажа, обуславя необходимостта му. Тези точки на прекъсване, които са и точки на динамичен обмен, интервалите между вещи, движения и материя, са това, което прави видими „наново“ самите вещи, движения и материя, при това винаги допълнително натоварени с нови свойства и вплетени в нова организация. „Материал – елементи на изкуството на движението – са интервалите (преходите от едно движение към друго), а не самите движения. Именно те (интервалите) влачат действието към кинетична развързка. Организацията на движението е организацията на неговите елементи, тоест на интервалите във фразата“¹⁰. В по-общ смисъл интервалите подреждат екранно хаоса на живота. В по-тесен – формират на екрана нов хаос, по-затрудняващ и по-непривичен на фона на обичайния, автоматизиран през погледа на ежедневието жизнен хаос. И този затрудняващ, деавтоматизиращ нов екранен (към екрана, но и откъм него самия) поглед, съсредоточил чисто кинематографичния жест на монтажа, е това, с което Вертов отговаря на търсените от Шкловски похвати на остраничностяване в рамките на

⁹ Дз. Вертов, *Дзига Вертов*, 116.

¹⁰ Пак там, 48.

литературния текст. Ако си припомним коментара на теоретика върху ритъма на поезията, според който „художественият ритъм е нарушен прозаически ритъм“, то по лесна аналогия можем да кажем, че монтажният ритъм е нарушен жизнен ритъм. И този монтажен ритъм, тъкмо защото е различен, извиква „живота „внезапно“. И тъкмо защото след като режисьорът е срязал три пъти на дадено място, зрителят очаква, но не получава среза за четвърти път (по подобие на „ударите“, изграждащи ритъма на стихотворението). Това той може да приеме като „усложненост“ и „излишно напрежение“ (по определенията на Спенсър, с когото Шкловски влиза в задочен спор) или като „нарушен ритъм“ (Шкловски), „внезапно“ отворил хоризонти към новото. И тъкмо защото нарушението на ритъма, неравномерните удари „държат мускулите в напрежение, защото не можем да предвидим повторението на удара“ (по Спенсър, но използвано от Шкловски), вниманието става тройно – към материала, който се показва, към начина, по който се показва, и към този, на когото се показва. Утроява се и тяхната „плътност“.

Но работите на Вертов – първопроходник в документалното авторско кино и поетическите хроники, влизат в остра конфронтация с новопоявилите през втората половина на 20-те тенденции в обработката на документалната памет. През 1927 г. Есфир Шуб, която подобно на Вертов работи първо като монтажист и едва по-късно като режисьор, пуска първия си филм, монтиран от откъси от стара дореволюционна хроника – „Падането на династията Романови“. Филмът е посрещнат много възторжено и по мнението на редица изследователи поставя началото на „нов етап“ в развитието на съветската документалистика.

Филмът на Шуб е изграден изцяло от архивен материал, подробно проследяващ моменти от живота на семейство Романови и епохалния край на династията, настъпил с овластяването на Съветите – нищо общо със заснемането на „живота внезапно“. Непосредственият контакт с реалността в една или друга форма активно се дискредитира в полза на премонтирането на архивната хроника. Обвиненията към Вертов в предателство към докуметалистиката, към правдивата памет за времето се засилват. Парадоксът тук е, че филмите на Шуб, изтъкани изцяло от стари хроники, от материал, изровен от филмотеките, от изрязани парчета минало, се оказват много по-сериозен залог за документалност, отколкото опита на Вертов „да хване живота“ тук-и-сега.

Един от редакторите на тогавашния „Съветски екран“ Исмаил Уразов пише в защита на Вертов: „Те притежават архив. И за какво им е този архив? Трябва да знаеш как да използваш архива. Но основното е монтажът. (...) Лошият монтаж се състои от дълги отрязъци: уморителен е, започва да ви се струва, че се намирате в театър, а не в кино; тук не се използват всички възможности на киното – неговият ритъм и темпо“¹¹. С ритмичния и динамичен монтаж е като че ли свършено, „Падането на династията Романови“ на Шуб проправя път на „дългите откъси“. И тук въпросът за спецификата на киноезика би ни върнал в изходно положение. Самата Шуб формулира задачите на монтажа така: „Ориентация към фактите не само за да се покажат фактите, но и за да се

¹¹ И. Уразов, „Он шагает к жизни, как она есть“, *Советский экран*, № 32, 10 август 1926, 6.

даде възможност те да бъдат разгледани, и когато бъдат разгледани – да бъдат запомнени.”¹²

Един от проблемите, които се отварят тук, е, че „документът, който се идентифицира с реалността, по този начин се разбира като материал, видян от някого друго“¹³. Налице е работа върху чужд материал, чужди образи, минали спрямо момента на настоящето. Филмотеката оживява, паметта за миналото плъзва върху белия чаршаф на тъмната зала. Неочаквано филмотечните изображения се превръщат в единственото средство, в трамплин за по-нататъшното развитие на киното. Хранилището охранява бъдещето. Снимането на хроники, каталогизирането им и трупането им във филмотеки придобива невиджани размери. За обработката им, сиреч за монтажа ще се мисли в бъдеще: „Хрониките трябва да се заснемат не само с оглед на днешния ден, но и оглед на бъдещите големи хроники”¹⁴. Архивът трябва да има тотален характер и защото в настоящето никой не може да каже каква тема ще е актуална след десет години. В този контекст иронията в думите на Осип Брик е повече от основателна: “Разбира се, най-радикално би било да затворим всички студия и да пратим операторите да заснемат реални неща, така след известно време ще имаме още десетки такива победи, каквато е победата над династията Романови.”¹⁵ Тежкото следствие от внезапно припознатото падение на Романови за образцово филмово постижение на времето е, че производството на филми по това време, макар и за кратко, е практически преустановено. Руската кинематография, сама оплела се в несръчния си опит да възстанови революционния ход на историята, да припомни славното минало, започва да работи единствено за бъдеща употреба, за да може „след известно време“ да се появят шедеври на киното в духа на Шуб. Документът не просто се отчуждава от живота, той се превръща в документ от миналото.

Ако ранната съветска действителност в нейното настояще, отворено към бъдещето, към историческия ход на историята, „бременен“ с революционен заряд, търси своето образно въплъщение, то опитите на Вертов да изрази действителността откъм нейните непознати прояви и форми, откъм нейната непознатост, са гарант не само за настоящето, но и за бъдещето на тази действителност. Неговото „да хванем живота внезапно“ и „живота, какъвто зрителите не са го виждали“ в някакъв смисъл подсигурият самото бъдеще на тази настояща действителност, доколкото я представят като (все още) невидяна.

Архивирането, изваждането и повторното въвеждане в употреба на миналото за целите на една илюзорна „чиста“ документалистика, привидно лишена от направеност, сякаш устойчива във времето, но всъщност монотонна, рискува да подкопае самия заряд на Революцията. Употребата на архива, актуализирането на паметта за целите на настоящето изглеждат парадоксални, защото в един бъдещ момент адекватността на този архив няма да бъде инструментална, тъй като вече историята ще е преминала революционната ситуация. Ситуацията ще е качествено нова – нищо от миналото не се

¹² Э. Шуб, *Жизнь моя – кинематограф*, Москва: 1972, 268.

¹³ М. Ямполски, *Език – тяло – случай. Киното и търсене на смисъла*, София: Пергамент, 2014, 300.

¹⁴ В. Фефер, 10 лет”, *Советский экран*, № 44, 1 ноември 1927, 6.

¹⁵ О. Брик, „Победа факта”, *Кино*, № 14, 5 април 1927, 3.

цени в настоящето, във всеки бъдещ момент (по условие, а не емпирично). Настояването за архив, за филмотечно складиране е в принципен разрез с разбирането за прогресивния ход на историята, доколкото всяко минало по условие е вече осъдено от бъдещето. Единствена оправданост на всяко едно минало, съответно на всяко едно настояще, в светлината на по-доброто и светло бъдеще, е, че е отминало. Така въпросът „Какво променя архивирането във филмотеките, какви са ефектите от безкрайното запаметяване на случващото се сега?“ няма очевиден отговор. Създаването на подобен архив привидно не е нищо друго освен регистриране на това, което се случва сега. Но този архив би могъл да служи като форма за образование, като създаване на вид културна памет, лесно поддаваща се във всеки един бъдещ момент на актуална обработка чрез един развит вече бъдещ киноезик.