



«Кино-Глаз»: концепция условности в документалистике Дзиги Вертова

Д.Ю. Мыльников

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

Дзига Вертов — режиссер-новатор, не только разрабатывавший, но и осмысливавший специфику документального кино. С позиций закономерностей визуального восприятия в статье рассматриваются причины условности киноизображения в фильмах режиссера, а также программные для документального кино аспекты его кинотеории. Такой ракурс позволяет по-новому взглянуть на вертовский принцип трансформации реальности в киноизображении.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Дзига Вертов,
документальное кино,
киноизображение,
условность,
трансформация,
визуальное восприятие

Дзига Вертов был одним из тех документалистов, кто на протяжении всей творческой карьеры пытался дать исчерпывающий ответ на вопрос: где пролегает граница между тем, что мы видим на экране, и тем, что мы наблюдаем в повседневной жизни. Режиссер стремился при помощи киноаппарата расширить визуальное восприятие зрителей. Для этого он прибегал к трансформации видимого мира на экране, используя рапид, двойные и тройные экспозиции, нестандартные ракурсы и другие новаторские приемы. Однако аудитория того времени не всегда понимала его творческие эксперименты.

Сегодня, при исследовании киноизображения в фильмах Вертова, важно осознавать существенную разницу между физической реальностью и ее экранным аналогом в восприятии зрителя. Но для уяснения этих отличий необходимо обратиться к творческому пути Вертова и еще раз разобраться в том, как соотносятся понятия «Кино-Правда», «Кино-Глаз», «Кино-Вещь», «азбука», «интервал» с наиболее важными аспектами визуальной переработки экранного изображения.

Режиссер — тоже зритель

По воспоминаниям Дзиги Вертова, интерес к кино у него возник в юности в момент просмотра кинохроники. Именно тогда он впервые задумался о зрительном исследовании явлений с по-

мощью киноаппарата. Будущий режиссер предположил, что камера позволяет смотреть на действительность иначе, чем видят ее наши глаза. По его мнению, киноаппарат обладает способностью преобразовывать жизнь в «документальную расшифровку видимого мира». Но механизм подобной трансформации был ему еще не понятен. Требовалось установить четкое разграничение между актом созерцания человеком повседневной реальностью и тем, как на это «смотрит» киноаппарат.

Сегодня можно с уверенностью утверждать, что трансформация физической реальности возникает вследствие работы технологической системы, объединяющей в единое устройство кинокамеру, пленку, проектор, экран. Как результат действительность опосредуется носителем — киноизображением. В итоге реальность предстает в новой визуальной форме: зритель видит трехмерные объекты на двухмерной плоскости экрана. При этом создается подлинная иллюзия реальности. Так, на наш взгляд, *в киноизображении проявляется первичный уровень условности, где трансформация оказывается средством ее возникновения*. Но Вертова заинтересовала иная сторона трансформации.

Первый зрительный эксперимент он поставил во время работы над хроникальным журналом «Кино-Неделя». При этом, дату этого события ни режиссер, ни очевидцы точно назвать не могут. Они лишь отмечают период — с 1918 по 1922 год, место — дом 7 по Малому Гнездииковскому переулку, где располагался Кинокомитет, и экстраординарность поступка Вертова. Молодой документалист взобрался тогда на грот и прыгнул вниз, а это рискованное событие фиксировалось оператором на камеру. Е. Вертова-Свилова вспоминала об этом так: «В садике при кинокомитетском особняке был грот высотой примерно в полтора этажа. Вертов прыгнул с его вершины, и это всех позабавило. Прыжок был совершен с серьезной целью — проверить возможности рапидной съемки. Но и я и многие другие поняли это позже. В тот момент мы не увидели ничего, кроме очередной эксцентрической выходки»¹.

Этот творческий эксперимент с рапидом стал толчком к развитию понятия «Кино-Глаз» и одной из попыток Вертова провести границу между физической и экранной реальностями. Сам он писал, что замедление прыжка позволило ему «прочитать обнаруженные киноаппаратом мысли, Кино-Глаз — как возможность сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскированное — открытым, игру — неигрой, неправду — правдой — Кино-Правдой»².

Позже представления Вертова о «Кино-Глазе» как о рапиде расширяются: теперь для него это «то, чего не видит глаз». При

¹ Цит. по: Даига Вертов в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1976. С. 65.

² Вертов Д. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 295.

создании хроники режиссер отказывается от использования стандарта съемки в шестнадцать кадров в секунду и начинает применять съетрафер, обратную съемку, микро- и макросъемки, а также мультипликацию и фотоколлаж. «Кино-Глаз», таким образом, объединяет универсальный набор кинематографических приемов, позволяющий Вертову трансформировать физическую реальность. Конечная цель трансформации — создание «азбуки кино», при помощи которой через изображение проявляется строй авторских идей, когда «мысли бегут с экрана, проникая в сознание зрителя без перевода в слова. А у написанных и сказанных слов в фильме своя контрапунктическая дорога»³.

³ Вертов Д. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 287.

«Азбука» Дзига Вертова: новая категоризация визуального восприятия

Дзига Вертов, будучи заведующим отделом передвижной кинематографии, не раз выезжал в сельскую местность для демонстрации фильмов. Однажды режиссер был удивлен реакцией зрителей на скачущих на экране казаков: «Крестьяне смотрели на такие картины, как на Петрушку»⁴. После окончания ленты зрители говорили Вертову, что лошади неправильно подкованы, и эта мелкая деталь разрушает иллюзию реальности. Однако когда режиссер показывал им хронику сельскохозяйственной жизни, где в поле вместе с людьми трудились трактора, аудитория воспринимала происходящее на экране как реальность. При этом зрители недоумевали, как большая по размеру техника помещается в коробке киноаппарата. С подобными реакциями со стороны крестьян и рабочих Вертов сталкивался неоднократно. Так, обобщая впечатления зрительского восприятия, он приходит к выводу,

⁴ Там же. С. 172.

«Человек с киноаппаратом» (1929, реж. Дзига Вертов)



что в основе интереса публики лежит «правда жизни». Именно поэтому, при создании фильмов режиссеру *следует учитывать жизненный опыт человека, к которому обращена экранная реальность.*

По мнению психологов, документальное киноизображение во многом обладает свойствами, присущими реальности: как и в жизни, события на экране воспринимаются по принципу «здесь



«Человек с киноаппаратом» (1929, реж. Дзига Вертов)

⁵ Барabanщиков В. А. Системогенез чувственного восприятия. М.: Изд-во Ин-та практич. психологии; Воронеж: МОДЭК, 2000. С. 149.

⁶ Вертов Д. Указ. соч. С. 160.

и сейчас». При этом, по утверждению В.А. Барabanщикова, «и предметы перцептивных потребностей человека, и способы их удовлетворения непосредственно зависят от восприятия и обучения индивида, усвоения им принятых в обществе норм поведения, деятельности, познания, общения»⁵. Киноизображение, являясь своеобразным аналогом реальности, всегда апеллирует к опыту зрителя, который в свою очередь формируется через взаимодействие человека с повседневной действительностью. Следовательно, первичный интерес киноаудитории сконцентрирован, как верно отмечал Вертов, на «жизни такой, какая она есть». Этим определяется внутренняя установка и отношение зрителя к тому, что показывается на экране.

Тем не менее, Вертов, отдавая предпочтение «жизни», все же выстраивает для себя сложнейшую кинотеорию, согласно которой обычному человеку при помощи киноаппарата предоставляется возможность постижения мира, находящегося вне рамок его жизненного опыта. В концепции Вертова через трансформацию действительности на экране «девственное сознание» узнает о том, что находится «за пределами деревни». Именно поэтому, согласно Вертову, *камера из технического фиксатора физической реальности преобразуется в надстройку человеческого глаза, которая обладает самостоятельностью действий*. Режиссер убежден, что «...врезаясь в кажущийся хаос жизни, “Кино-Глаз” стремится в самой жизни найти ответ на заданную тему. Найти равнодействующую среди миллионов явлений, связанных с данной темой, <...> организовать вырванные из жизни куски в зрительно-смысловой ритмический ряд, в зрительно-смысловую формулу, в экстрактное: “В И Ж У!”»⁶.

Одушевленный Вертовым киноаппарат вглядывается в жизнь через объектив, ограничивая и отбирая значимые элементы действительности. Для него важным оказывается соотношение: а) планов, б) ракурсов, в) внутрикадровых движений, г) светотеней, д) съемочных скоростей — *это основа визуальной «азбуки»*.

Отметим, что зритель, воспринимая любой визуальный объект на экране, неосознанно его категоризирует, то есть протекает психологический процесс, в результате которого предмет или событие соотносится с некоторым классом. При таком обобщении задействуются перцептивные эталоны, вербальные значения, типажные образы, социальные стереотипы, а также житейские и историко-культурные формы нарратива, хранящиеся в памяти человека. Категоризация является неотъемлемой частью процессов восприятия, мышления, воображения и ответственна за константность отражения действительности. Дж. Брунер подчеркивал: «Тот факт, что восприятие достаточно точно отражает мир, обусловлен умением сопоставлять признаки объекта с эталонной системой категорий. Он также связан со способностью человека создавать систему взаимоотношенных категорий, отражающую существенные черты того мира, в котором живет человек»⁷.

⁷ Брунер Дж. Психология познания. За пределами непосредственной информации. М.: Прогресс, 1977. С. 20.

По логике Вертова, визуальная «азбука», разрабатываемая им, должна была помочь зрителю в категоризации видимых на экране явлений. Кадры, содержащие «киноалфавит», то есть подчеркивающие характерные признаки снятого объекта или события, могут упростить восприятие фильма. Зритель же, в итоге, перерабатывал бы содержание изображения более экономичным способом. Как предполагал режиссер, благодаря визуальной «азбуке» во время просмотра должен наступить момент, когда «раскрепощенный и совершенный киноаппарат» в совместном действии со «стратегическим мозгом человека» вступает в симбиотическую связь, упрощая процесс мышления: «Думайте, но не думайте словами, <...> не переводя зрительные впечатления в словесные»⁸. Но, судя по всему, в своих экспериментах Вертов увлекся трансформацией действительности, так что основным принципом видоизменения окружающего мира им была провозглашена борьба:

«Борьба обычного зрения и кинозрения
Борьба пространства и кинопространства
Борьба времени и кино — времени»⁹.

⁸ Вертов Д. Указ. соч. С. 152.

⁹ Там же. С.183.

Только на основании данного воззрения, по убеждению Вертова, и могла возникнуть настоящая «Кино-Вещь».

«Кино-Вещь» и зритель

Согласно теоретическим воззрениям Вертова, под «Кино-Вещью» подразумевался любой экранный продукт, сделанный от имени группы «Киноки». Но для того, чтобы «Кино-Вещь» состоялась как законченное произведение, необходимо, во-первых, при ее производстве работать исключительно с «Кино-

Правдой» (документальным материалом) и, во-вторых, определенным образом эту «Кино-Правду» организовывать. Вертов утверждал, что «жизни — как она есть» присущ алогизм — в ней нет порядка, но есть место для хаоса и случайности. Об этом он писал: «Если всё, что увидел глаз, сфотографировать на кинолентку, естественно, будет сумбур»¹⁰. Именно поэтому «Кино-Вещь» должна строиться на «интервалах». Через введение понятия «интервалы» Вертов в своей теории пытается связать такие базовые свойства киноискусства, как движение и монтаж. Признаками движения выступают «необходимость», «точность», «скорость». Характерно, что режиссер понимал движение не как физическое перемещение объектов в пространстве, а как структуру, организующую действительность «интервалами». «Интервалы», по Вертову, это материал — элементы искусства движения — «(переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению»¹¹. Таким образом, движение осмысливалось режиссером вне физически материального контекста. Движение для Вертова состоит из фаз, которые изначально посредством съемки структурируют реальное изменение объекта в пространстве внутри кадра, ограничивая и разбивая его на некие стадии, а затем уже вновь объединяются в единое целое (фразы) монтажом. В результате Вертов постоянно говорит о «геометрическом экстрakte», рисуя драматургию «Кино-Вещи» в виде диаграммы¹² и метрических соотношенностей фаз движения в их сочетаниях — фразах.

Вследствие этого время восприятия таких визуальных структур на экране превращается в механический процесс. Неслучайно Вертов отрицательно относился к психологическим аспектам восприятия «жизни — как она есть». Он писал:

«Психологическое» мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной. <...> Метр, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям кадра, а может, и к мировым осям координат (три измерения + четвертое — время), должны быть учтены

¹⁰ Киноки. Переворот // Леф., 1923, № 3. С. 141.

¹¹ Мы. Вариант манифеста // Кино-фот, 1922, № 1. С. 12.

¹² Там же.

«Человек с киноаппаратом» (1929, реж. Дзига Вертов)



¹³ Мы. Вариант манифеста // Кино-фот, 1922, № 1. С. 11.

¹⁴ См.: Барабанщиков В.А. Системогенез чувственного восприятия. М.: Изд-во Ин-та практич. психологии; Воронеж: МОДЭК, 2000. С. 227–232.

¹⁵ Мы. Вариант манифеста // Кино-фот, 1922, № 1. С. 12.

¹⁶ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. С. 38.

¹⁷ Там же. С. 145.

¹⁸ Киноки. Переворот // Леф., 1923, № 3. С. 140.

и изучены каждым творящим в области кино»¹³. Как итог, эстетические представления режиссера кардинальным образом не совпадают с представлениями зрителей о той самой «жизни, как она есть» и «Кино-Правде».

Отметим, что восприятие образа, в том числе экранного, — это процесс, который развивается на различных уровнях и согласен строгой иерархии. Так, каждый перцептивный акт состоит из стадий: зарождение, формирование, функционирование, преобразование¹⁴. Если данная структура стадий константна, то динамика их протекания различна и зависит от свойств объекта восприятия. В фильмах Вертова у каждой монтажной фразы «есть подъем, достижение и падение (выявленные в той или другой степени)»¹⁵. Вероятно, режиссер интуитивно чувствовал иерархию возникновения зрительного образа. Однако процессуальность восприятия фильма и существование объекта на экране он представлял по модели механического устройства, детали которого производят регулярно-повторяемые движения, о чем свидетельствуют его метрические по природе «интервалы». Но визуальный образ функционирует иначе — психика сопротивляется регулярности. Она ориентирована на ритм. Как утверждает Дж. Гибсон: «Мы воспринимаем не время, а процессы, изменения, последовательности»¹⁶. Психолог подчеркивает, что динамика каждого процесса различна. Он пишет: «Законы движения тел в пространстве в том виде, в котором их сформулировал Исаак Ньютон, применимы лишь к идеализированным изолированным объектам»¹⁷.

Таким образом, «Кино-Вещь», построенная Вертовым на «интервалах», на всех уровнях своей организации характеризуется метрической структурой, за счет которой запечатленные в кадре предметы и даже люди выглядят словно механизмы. Режиссер, организуя «интервалами» «хаос явлений», в итоге создает на экране «метрический калейдоскоп», предназначенный для восприятия зрителя. «...Я Кино-Глаз. Я строитель. Я посадил тебя, сегодня созданного мной, в не существовавшую до сего момента удивительнейшую комнату, тоже созданную мной. В этой комнате 12 стен, заснятых мной в разных частях света. Сочетая снимки стен и деталей друг с другом, мне удалось расположить их в порядке, который тебе нравится, и правильно построить на интервалах кинофразу, которая и есть комната...»¹⁸. У массового зрителя при просмотре смонтированного таким образом фильма возникает закономерное ощущение, что первичным в нем является не показ предметов как таковых, а то, как они движутся и какова связь между их

движениями. В результате пропадает иллюзия реальности, и вместо «жизни, как она есть» зритель видит на экране тотальную условность.

Трансформация как средство для возникновения условности в киноизображении

Согласно теории Вертова, преобразование действительности — процесс многоуровневый, где на различных стадиях существуют три вида «жизни»:

- 1) «жизнь, как она есть» на экране;
- 2) «жизнь, как она есть» на пленке;
- 3) и просто «жизнь, как она есть»¹⁹.

¹⁹ Вертов Д.
Указ. соч. С. 183.

Вглядываясь в «жизнь, как она есть», человек, по мнению режиссера, сталкивается с явлениями, которые не поддаются исследованию и осмыслению. Именно поэтому Вертов отказывается заставлять кинокамеру копировать работу наших глаз, ведь иначе возникнет «ряд разбросанных восприятий, разных для каждого зрителя»²⁰. Так, изначальная трансформация происходит на стадии съемки: «жизнь, как она есть» преобразуется в «жизнь, как она есть» на пленке, рождается «Кино-Правда». Ее отличительной характеристикой становится наличие первичного уровня условности. На этом этапе объекты реального мира видоизменены в минимальной степени. Здесь важным оказывается, какой субъективный взгляд «выбрал» киноаппарат, какую точку фиксации он — «Кино-Глаз» — счел наиболее впечатляющей. «Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смог увидеть»²¹. Затем, в процессе монтажа, «жизнь, как она есть» на пленке, или «Кино-Правда», приобретает новые качества: она трансформируется вновь, но теперь уже режиссером. В отснятый кинокамерой материал, при организации «интервалами», привносится авторское видение, авторские мысли, за счет чего начинает выстраиваться «Кино-Вещь», в которой нет места для «прозы жизни». В результате у «Кино-Вещи» возникает вторичный уровень условности, и «жизнь, как она есть» на экране предстает перед зрителем как новый, преобразованный мир.

²⁰ Киноки.
Переворот // Леф.,
1923, № 3. С. 139.

²¹ Там же. С. 141.

Но что в конечном итоге видит в фильмах Вертова человек, и готов ли он воспринять подобную трансформацию жизни?

Зритель и киноизображение в теории Дзиги Вертова

Подводя итоги, стоит, на наш взгляд, обозначить главное: *вторичный уровень условности характеризуется сознательным отказом режиссера при работе над кинопроизведением*



«Человек с киноаппаратом» (1929, реж. Даига Вертов)

от воссоздания на экране иллюзии реальности. Зритель в этом случае видит, что объекты, знакомые ему в жизни, лишены в изображении своего привычного облика.

Многочисленные исследования психологов показывают, что при восприятии и переработке визуального объекта, в том числе и его экранного аналога, наша психика стремится на начальном этапе выявить его структуру. Вследствие этого, по утверждению В.А. Ганзена, отображение образа объекта осуществляется с той или иной степенью соответствия. Такая закономерность связана с тем, что образ как материальный субстрат при передаче характерных черт и признаков воспринимаемого объекта, подчиняет их внутренним структурам, хранящимся в памяти человека. Психолог называет такие структуры энграммами. Важным оказывается, что информация, содержащаяся в энграммах, может воспроизводиться. Её же воспроизведение зависит от сенсорных и перцептивных алфавитов, которые были почерпнуты человеком из опыта. Ученый отмечает, что «энграмма образа содержит больше чем копию объекта, помимо информации об объекте в ней содержатся также информация об операциях, ассоциативные связи образа нового объекта с ранее накопленным содержанием памяти»²².

Получается, что зритель, вглядываясь в трансформированный, преобразованный экранный мир в фильмах Вертова, первоначально пытается схватить структуру того, что он видит, и соотнести ее с тем, что имеется в его памяти. И если человеку не удастся произвести такое сопоставление, он не может не только осмыслить, но и верно воспринять визуальный образ объекта. Ожесточенная полемика, десятилетиями длящаяся вокруг наследия Вертова, лишь подтверждает данный тезис.

Работая исключительно с «Кино-Правдой», режиссер-новатор приносил в запечатлеваемую «Кино-Глазом» реальность свое авторское видение. Его уникальная манера трансформации действительности — вольно или невольно — усложняла и видоизменяла элементы изображения, как результат возникла условность. Зритель же, пытаясь опознать новые качества

Зритель же, пытаясь опознать новые качества

²² Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. С. 20.

в снятом объекте, в итоге сталкивался с непониманием, ведь мгновенной категоризации у него не возникало, и тогда Вертовское «В И Ж У» приобретало лишь форму абстракции.

Вертов, пытаясь помочь зрителю по-новому взглянуть на действительность, дать «расшифровку» видимого мира, добился обратного эффекта. Режиссер пришел к сложнейшей системе авторского самовыражения, где единица, то есть преобразованный документальный объект, в сочетании с другими, требует от воспринимающего максимальной концентрации на материале, что крайне затрудняло диалог между произведением и зрителем. К сожалению, в теории Вертова не учитывается то, что если зритель не готов проявлять активность при интерпретации режиссерского послания, автор обречен на монолог, а новаторство будет классифицировано как формализм. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабанищев В.А. Системогенез чувственного восприятия. — М.: Изд-во Ин-та практич. психологии. — Воронеж: МОДЭК, 2000. — 464 с.
2. Брунер Дж. Психология познания. За пределами непосредственной информации. — М.: Прогресс, 1977. — 413 с.
3. Вертов Д. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления. — М.: Эйзенштейн-центр, 2008. — 648 с.
4. Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. — 152 с.
5. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. — М.: Прогресс, 1988. — 464 с.
6. Дзига Вертов в воспоминаниях современников. — М.: Искусство, 1976. — 280 с.
7. Киноки. Переворот // Леф, 1923, № 3. — С. 135–143.
8. Мы. Вариант манифеста. // Кино-фот, 1922, № 1. — С. 11–12.

REFERENCES

1. Barabanshikov V.A. Sistemogenez chuvstvennogo vospriyatija [The Systemogenesis of Sensorial Perception]. — М.: The Institute of Practical Psychology. — Voronezh: MODEK, 2000. — 464 p.
2. Bruner J. Psihologija poznaniya. Za predelami neposredstvennoj informacii [The psychology of cognition. Beyond the immediate information]. — М.: Progress, 1977. — 413 p.
3. Vertov D. Iz nasledija. T. 2. Stat'i i vystuplenija [From the heritage. Vol. 2. Articles and speeches]. — М.: Eisenstein-centre, 2008. — 648 p.
4. Ganzen V.A. Vospriyatie celostnyh ob'ektov [The holistic perception of objects]. — L.: Publisher of the Leningrad State University, 1974. — 152 p.
5. Gibson J. Jekologicheskij podhod k zritel'nomu vospriyatiju [The Ecological Approach to Visual Perception]. — М.: Progress, 1988. — 464 p.
6. Dziga Vertov v vospominanijah sovremennikov [Dziga Vertov in the memories of contemporaries]. — М.: Art, 1976. — 280 p.
7. Kinoki. Perevorot [Kinoks. Coup]. Lef. no. 3 (1923). — P. 135–143.
8. My. Variant manifesta [We. Option of the manifest]. Kino-fot, no. 1 (1922). — P. 11–12.

“Kino-Eye”: the Concept of Conventionality in Dziga Vertov’s Documentaries

Denis Yu. Mylnikov

Researcher, Russian Institute of Art History

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article is devoted to Dziga Vertov and his pioneering conception of screen reality in documentaries. Basing upon his theory and practice one might presuppose, that visual transformations (that is change of the external characteristics of the shooting subjects in the image) were used by the director in order to create conventionality.

The author assumes, that Vertov understood conventionality as an ontological property of documentaries. To confirm this thesis a multidisciplinary approach with the involvement of psychological tools is used. Important here are laws of visual perception, which allow to understand on-screen image, modified by shooting and editing. Such a perspective ushers in a fresh view of the principle of transformation of reality in the concept of Vertov’s Kino-Eye. The focus of the researcher’s attention are such Vertov’s concepts as Kino-Pravda, Kino-Thing, ABC, Interval, etc.

A measure of resulting conventionality presumed fundamental changes of the image reality in the picture. The director held, that a visual effect of such transformation would be similar to the letters in the alphabet. Further, in the minds of viewers, such generalized categories might interact with each other, forming mental constructs. Basing upon his knowledge of sensory-perceptual processes Vertov hoped to develop intellectual capacity of the viewer in order to help one think with visual images.

The author concludes, that Vertov, trying to help the viewer to take a fresh look at the world and to enrich one’s visual perception, achieved the opposite effect. The director created a complex theory of the author’s expression, which required maximum concentration of the viewer on the screen imagery. This greatly complicated the process of refining a screen image. As a result, between the director and the audience misunderstanding arose.

KEY WORDS: Dziga Vertov, documentaries, cinema image, conventionality, transformation, visual perception