



## От экранного документа — к поэтическому образу. Превращение смысла

**Г.С. Прожико**

доктор искусствоведения, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK55304>

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

*Нет, казалось бы, более удаленных по смыслу понятий, чем документ и образ. Но мировая практика экранного документа опровергает это заблуждение. В статье рассматриваются специфические приемы выведения документального кадра из хроникальной повествовательности в пространство художественной образности, из которой соткана документальная кинопоэзия. На примерах оригинальных творческих почерков Д. Вертова, Й. Ивенса, А. Рене раскрываются пути формирования поэтического текста, основанного на экранном документе.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

экранный документ, документальный образ, поэтическая структура, остранение, документальная кинопоэзия

Типологически, структурно и семантически понятия «образ» и «документ» противоположны друг другу. Тем не менее в практике экранного документа совмещение этих терминов — обыденное дело. Чаще всего единственной специфической особенностью экранного документа считается его *достоверность*, которая принимается как аксиоматичная уверенность, а его функция — удвоение реальности и ничего более.

Действительно, в основе документального произведения лежит адекватное фиксирование жизненного потока. И в прежние годы кинодокументалист направлял немало усилий на то, чтобы сделать свое появление незаметным, не влияющим на органичное движение реальности. «Скрытая», «привычная камера», принципы длительного наблюдения, приемы «вживания» в материал — вся творческая техника документалиста устремлена на получение *достоверного* материала, то есть несущего в себе точную картину наблюдаемой жизни. Хотя, очевидно, что эта «точная» картина жизни точна не объективно, а субъективно, в рамках видения автора. Поэтому «достоверность» — понятие относительное. Это — категория не изначально, от рождения *данная* кинодокументалистике, а *достигаемая* с помощью разнообразных усилий и приемов.

На разных исторических этапах в эту категорию вкладывали разный смысл. Она развивалась вместе с представлениями о возможностях и облике кинодокументалистики. Да и в одно и то же время, на едином историческом срезе у различных документалистов ощущение достоверного материала субъективно, соотнесено с собственной эстетической формулой документального фильма.

Но миф «об изначально, от природы данной достоверности» все еще живет в умах кинодокументалистов и зрителей, ограничивая нередко их усилия поверхностными, облегченными решениями. Столь же традиционными являются и ожидания зрителей от экранного документа только «сохраненной реальности», что противоречит привычному взгляду на поэтический текст как авторское субъективное высказывание. Поэтому термин «документальная кинопоэзия» воспринимается как невозможное сочетание. Несправедливость такой трактовки данного тезиса можно легко доказать, обратившись к историческому опыту кинодокументалистики.

### **Остранение как инструмент выхода в новый смысл**

Чтобы понять, как это возможно, стоит напомнить специфическую структуру документального образа, которая определяет многообразие стилевых и жанровых форм документального киноискусства. В его строительстве принимает участие не только традиционная художественная образность, лежащая в основе любого явления искусства, но и выразительность логической аргументации, то есть публицистического способа изложения материала. В данном случае под «публицистическим» понимается не качество, а форма повествования. Именно этот смысл вкладывает Г.В. Плеханов в свое определение публициста: «Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью ЛОГИЧЕСКИХ ВЫВОДОВ»<sup>1</sup> (выделено — Г.П.).

Своеобразие документального образа и состоит в диалектическом взаимодействии элементов традиционной образности и публицистических принципов аргументации и доказательства мысли. Эта диалектика структуры документального образа предъявляет кинодокументалисту особенные требования, делая его художественное мышление своеобразным, не только образным, но и аналитическим, точнее, конкретно-образным.

Данное обстоятельство определяет ту широту стилевых возможностей, которую предоставляет материал запечатленной реальности. Мера условности экранного текста поэтического

<sup>1</sup> Плеханов Г.В. Литература и искусство. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 1. С. 150.

направления предполагает избирательный ракурс видения содержательности документального кадра, меру его обобщения, что позволяет автору создавать на материале запечатленных фрагментов реальности авторский поэтический текст. Как это происходит? Путем выведения смысла запечатленного куска жизни из пространства повествовательности, перевода информативности в образное, метафорическое качество, являющееся основой авторской поэтической рефлексии. Для этого необходимо перевести восприятие картины реальности в иной регистр восприятия. За всю историю экранного документа выработались приемы подобной «перенастройки» зрителя. Конечно, ключевым моментом следует считать зрительскую интеллектуальную готовность к подобной мутации восприятия экранного текста.

Среди этих приемов наиболее важным являются приемы «остранения» — от слова «странный», по Шкловскому, выведения из автоматизма восприятия той картины реальности, которую он привычно осознает как адекватную. То есть перевод *картины мира в образ мира*. Метафоричность звучания смысла кадра порождает пластичность сопряжений в авторской экранной речи для наиболее полной передачи чувств и мыслей создателя. Подобно слову, преобразующему свой смысл в контекст поэтической речи, кадр в аналогичных обстоятельствах утрачивает свою повествовательность и строгую информативность. Каковы же инструменты этого преобразования в документалистике?

Начнем с остранения смысла в процессе запечатления реальности. Хотя в терминологии есть такое определение, как «образы жизни», предполагающее извлечение из жизненного потока такого состояния мира, в котором самой реальностью «сочинены» метафорические образы (скажем, птичка на стволе орудия может быть осознана как метафорический призыв к пацифизму) и т. д. Но для того, чтобы это сочинение жизни было бы осознано как метафора, необходим подвижный интеллект воспринимающего и его настрой в момент встречи с этой картинкой жизни.

Итак, существенное условие — зрительская готовность к поэтическому чтению экранного текста. Иначе зритель будет требовать от автора информационной конкретики, пренебрегая авторским желанием с помощью метафорической образности побудить этого зрителя к иному уровню чтения его послания. Вспоминается упрек В. Шкловского в тексте о Вертове, написанном в 1920-е годы. «...Вещь потеряла вещественность и стала

<sup>2</sup> Шкловский В.  
За 40 лет.  
М.: Искусство,  
1965. С. 71–72.

сквозить как произведение символистов», — и далее еще более определеннее, — «... Я хочу знать номер того паровоза, который лежит на боку в фильме Вертова»<sup>2</sup>. Напомню, речь идет о «Ленинской киноправде», где картина этого паровоза символически иллюстрирует титр «Разруха», что и использовано автором как экранная метафора. Заметим, что это было время увлечения Шкловским теорией «литературы факта» и ее применением в кинематографе.

Наверное, справедливо было бы остаться на материале творчества Вертова, которого все учебники именуют поэтом. Действительно, во всех его картинах властвует мощный авторский дух, столь свойственный агрессивной властности истинного поэта. Он им и был, правда, писал белые стихи.

Творческая практика группы Вертова «киноки» открывает нам особую неповторимую манеру художественной трактовки документального материала. В фильмах Вертов предстает уникальным мастером особой публицистической поэтики в документальном кино. Мысль же автора раскрывается в ораторских, почти публицистических конструкциях, можно даже сказать, — в ораторских «фигурах». Все средства были призваны не столько для того, чтобы раскрыть характерный факт изнутри, сколько изобразить, проиллюстрировать мысли автора, его открытые поэтические конструкции. Выразительно запечатленный факт привлекался для подтверждения словесного образа. Все немые вертовские картины были хотя и лишенными звука, но подлинно звуко-зрительными.

Звук заменяла надпись. Надпись, как эквивалент звукового прямого обращения автора к зрителю, ведет изображение, определяет монтажный строй всего фильма. Изображение в некоторых случаях продолжает мысль автора, выраженную в надписи, но чаще подкрепляет ее экранным повтором, изобразительной расшифровкой. Надпись дает понятийное выражение мысли, изображение претворяет ее в зрительный образ. В сочетании надписи и изображения рождается поэтический образ. Для такой структуры экранной речи необходимо было преодолеть очевидную повествовательность хроникального кадра.

### **Правда и символ — диалектика документального кадра**

Проследим творческую механику этого превращения. Каждый документальный кадр у Вертова появляется в результате точных жизненных наблюдений и отбора. Но, появившись однажды, кадр продолжает свою жизнь самостоятельно

благодаря своей символичности, обобщенности. Он несет в себе узнаваемую зрителем жизненную правду, но правду «высшего порядка», правду типичного Советского Человека, представителя данного народа, данной страны и не менее того. Проницательный критик Вертова В. Шкловский отмечал эту особенность, анализируя картину «Шестая часть мира». «...Прежде всего исчезла фактичность кадра, появились кадры инсценированные и графически не закрепленные. Из этой ленты мы с интересом узнали, что в одной местности овец моют в морском прибое, в другой — купают в реке. Это очень интересно, и прибой снят хорошо, но где он снят не установлено точно. Так же не установлено точно где стирают белье ногами, факт взят как курьез, как анекдот. Человек, уходящий на снежных лыжах в снежную даль, стал из человека символом уходящего прошлого»<sup>3</sup>.

В полемически заостренной форме Шкловский точно определяет именно ту сторону системы выразительности режиссера, которая кажется нам наиболее характерной для режиссерской манеры Вертова поэта. Действительно, Вертов использует кадр в известной изоляции от его «места рождения», кадр приобретает самостоятельность, наполняется обобщением, символической многозначностью. Изолированность кадра от его реальной географии и бытового контекста придает ему определенную «остраненность». Именно эта «остраненность» кадра позволяет ему свободно входить в самые разнообразные сочетания. Неся в себе определенный символ, кадр может выражать его в любом соединении, в любом контексте.

Вместе с тем, было бы ошибкой утверждать, что изображение в картинах Вертова — набор символов. Трудно согласиться с утверждением такого рода одного из его современников-критика. «...Для Вертова характерен принцип “механистического материализма”. В его основе чисто аналитический принцип мышления, разложение всего сложного явления на “первозлементы”, понимание всего сложного явления как количественной суммы этих первозлементов, атомов»<sup>4</sup>.

Но когда мы подчеркивали тенденцию к обобщению, это не означает полного забвения документальной точности, «фактичности» изображения. Вертов писал: «...Неверно утверждение, что зафиксированный киноаппаратом жизненный факт теряет право называться фактом, если на пленке не проставлены название, число, место и номер. Каждый заснятый без инсценировки жизненный миг, каждый отдельный кадр, снятый в жизни так, как он есть, скрытой камерой, съемкой врасплох или

<sup>3</sup> Шкловский В.  
За 40 лет.  
М.: Искусство, 1965.  
С. 71–72.

<sup>4</sup> Федоров-Давыдов А.  
Об изобразительной  
стороне фильмов  
Д. Вертова. Рукопись  
(хранится в Кабинете  
истории отечественно-  
го кино ВГИК). С. 5.

<sup>5</sup> Вертов Д.  
Статья, дневник,  
замыслы.  
М.: Искусство,  
1963. С. 86–87.

другим аналогичным техническим способом, является зафиксированным на пленку фактом, кинофактом, как мы его называем. Пробегающая по улице собака — это видимый факт, даже в том случае, если мы ее не нагоним и не прочтем, что у нее написано на ошейнике»<sup>5</sup>.

Действительно, при всей своей обобщенности, повествование в фильмах Вертова всегда точно соотносено с жизнью, всегда основано на «кинофакте». Задача «остранения» решала выбор крупности (чаще всего использовался средний и крупный план), композиции, ракурса, свободное использование кадра в неожиданном, порой, парадоксальном контексте монтажной композиции фильма. Материал в фильмах Вертова отвечает диалектическому требованию фактической точности и остроты, свободной незакрепленности за конкретной географией и временем действия.

Символический характер носят не только отдельные кадры, но и определенные монтажные сочетания, которые порой встречаются в разных фильмах режиссера. Это — не критическое замечание. Ведь повторяющиеся символы и образы присутствуют как неперемное условие, как обычный авторский прием в произведениях литературной поэтики. Вертов мечтал о системе «заготовок», своеобразных записях в «записной книжке», из которых в дальнейшем он мог бы создавать свои взволнованные произведения. Поэтому для него столь значительна работа над отдельным кадром. «...“Киноправда” делается из материала, как дом делается из кирпичей. Из кирпичей можно сложить и печь, и Кремлевскую стену, и многое другое»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Вертов Д.  
Статья, дневник,  
замыслы.  
М.: Искусство,  
1963. С. 77–78.

### Слово поэта в контексте фильма

Своеобразие поэтического языка Вертова находит свое выражение и в монтажной композиции его произведений. Характеризуя творческую манеру изложения темы Вертовым, часто прибегают к ассоциативному сравнению с творчеством американского поэта У. Уитмена. Но нередко ограничиваются анализом сходной для Вертова и Уитмена склонности к перечислению. Действительно, и для поэта, и для кинематографиста образ явления рождается в результате «нанизывания» различных самостоятельных существований этого явления. Главное — не в самом методе перечисления, а в постоянной соотносительности единичного предмета с основной темой, с «мощным ритмом воплощения идеи»<sup>7</sup>, как определял эту особенность Уитмена другой мастер киномонтажа — С. Эйзенштейн. Таким образом, кажутся несправедливыми упреки в перечислительности

<sup>7</sup> Эйзенштейн С.  
Соб. соч.: в 6 томах.  
Т. 2. М.: Искусство,  
1965. С. 424.

и открывается истинная суть поэтического мышления Вертова.

Ведущим принципом монтажной речи режиссера является принцип контраста. Вертов сближает кадры явно противоположные и по содержанию, и по композиции, и по светотональному решению, и по движению, и по ракурсу. Диссонанс — его основной поэтический прием. Определяющим же является главный диссонанс, главное противопоставление, которое было ведущей темой творчества Вертова, — контраст прошлого и настоящего. Тезис «раньше — теперь» пронизывает все картины режиссера. Ему подчинены все формальные приемы монтажной организации материала. Монтажная форма картин Вертова — свободная, порой причудливая, — строго следует движению мысли автора-поэта, своеобразной логике поэтического восприятия действительности.

Опыт Вертова-кинематографиста, утвердившего своими фильмами уникальный творческий путь создания на документальном материале поэтических произведений, был неповторим. Так же, как неповторима каждая яркая личность в искусстве. Но... именно эта уникальность творческого метода делала путь Вертова достаточно автономным, ибо всякие попытки воспроизвести его стилистику приводили к эпигонству.

Поэтическая структура фильмов Вертова воплощает наиболее репрезентативную модель строения поэтического текста в документалистике. Но практика мирового кино предлагает и иные пути создания поэтического послания зрителям с экрана. Значительный опыт есть у вектора, где создание поэтического образа слагается из интеграции вербальности и зрелищности, а именно закадровые стихи сопрягаются с экранным повествованием, которое в свою очередь и тематически, и стиливо поддерживает и раскрывает поэтический текст. Таковы опыты К. Симонова в картинах «Чужого горя не бывает» (1972), «Шел солдат» (1975), таким образом создается полифония ленты А. Рене и П. Элюара «Герника» (1949).

На экран приходят образы полотна «Герника» — это другой мир, мир неведомых прежде страданий и ужаса. Образом новой действительности становится графическая стилизация лампочки уличного фонаря, соединенная с темным кадром в почти «клеточном» монтаже, что порождает ощущение тревожного мигания. Реальность, существовавшая в пространственной гармонии отношений людей, животных, пейзажа, раскалывается на дисгармоничный хаос отдельных состояний — страдания и непередаваемого ужаса. Пророческая «ночь войны», не той

исторической войны в Испании в 1930-е годы, а будущей, которую тогда невозможно было вообразить никому. Никому, кроме художественного гения Пикассо.

Жизнь раскололась насилием смерти, и люди утрачивают цельность. Из тьмы под грохот взрывов на экран являются гротескные, утратившие плоть плоскостные символы-образы людей и животных. Бездушные агрессора дано образом мистического минотавра, где собраны в одном портрете звериное и человеческое, но узнаваемые фрагменты человеческого погребены под звериным обликом разъяренного быка. Безумие страха и страдания разрывает очертания тел и лиц, деформирует фигуры, обнажает и отделяет от тела челюсти и глазные яблоки. И уже трудно определить, кому они принадлежат — людям или животным, которые тоже пострадали. Сюрреалистическое смещение и смешение фрагментов некогда человеческих фигур создают ощущение апокалипсичной картины случившегося.

Страдание и смерть вырывают из лица глаза и губы, раздирают рот, откуда вырывается острое языка. Руки воздеты вверх, они апеллируют то ли к Богу, то ли к смерти, несущейся с неба. Мигающая лампочка подстегивает неотвратимость конца. Монтажный калейдоскоп образов утраченной гармонии человеческого облика, сотканный из фрагментов картины, достигает трудно выносимого эмоционального накала. Почти потусторонняя по звучанию мелодия сопровождает выплывающие из темноты (небытия?) скульптурные портреты, которые смотрятся как надгробия погибшим. Сурово падают слова поэтического текста П. Элюара:

*«Братья мои, вы обращены в падаль,  
В обломки скелетов,  
И земля вращается в ваших орбитах  
Вы — гниющая пустыня.  
Смерть нарушила равновесие времени.  
Вы — пища червей и воронья,  
А вы были нашей трепетной надеждой»<sup>8</sup>.*

<sup>8</sup> Дикторский текст.  
фильма «Герника», —  
Прим. авт.

Это не только эпитафия погибшим, но и напоминание живущим о надвигающейся смертельной опасности, имя которой бесчеловечность. Поэтому столь противоречиво понимание финальной фигуры пастуха с ягненком на плечах. Для одних обожженная чернота фигуры означает пророческую мысль о наступающей новой реальности, где выжжена сама идея гуманистической «оси» истории людей, для других — возвращение



к узнаваемости облика человека в мире Пикассо видится как оптимистическое ожидание лучшего.

«Герника! Невинность восторжествует над преступлением!  
Герника!!»

Важным новаторским приемом режиссера становится разъединение на киноэкране логики изображения, предполагаемой автором-художником. Кинорежиссер свободно выстраивает свое художественное пространство, воспользовавшись образами Пикассо как «второй реальностью». В результате эти образы приобретают новое качество — автономного эмоционального посыла. Вынутые из контекста художественного полотна, они обретают способность к новому монтажному сопряжению, формируя несколько иное смысловое и эстетическое пространство.

Завораживающий, страстный голос Казарес почти выкрикивает эту последнюю фразу Элюара. Можно сказать, что не только Рене использует живописную основу Пикассо как «вторую реальность», как материал для создания нового оригинального по художественной концепции и структуре произведения, но и поэт П. Элюар выстраивает свою поэтическую вербальную «Гернику», базируясь на мире, уже преобразенном кистью художника.

Свой путь в поисках экранной поэзии предлагает картина Й. Ивенса и Ж. Превера «Сена встречает Париж». В отличие от Вертова экранный образ в последнем примере не сводится к символике почти иероглифа, но сохраняет лирическую ауру конкретного наблюдения и потому образует с текстом Превера более сложную полистилевую форму.

Действие в ленте Ивенса следует не за сюжетом внутри материала, а за течением авторской мысли. Кадры сменяют друг друга, чутко передавая пульс авторской мысли, ее движение, повороты, ассоциативные акценты. Потому так органичны самые неожиданные монтажные стыки. Неожиданность сравнения — один из главных поэтических приемов Ивенса-режиссера — положена в основу всей монтажной формы фильма «Сена встречает Париж» (1955). Действие струится как прозрачный поток поэтических образов. Нигде монтажная структура картины, ее ритмический строй, смена пластических образов так не укладывались в понятие экранной поэзии. Кадры возникают на экране иногда так же неожиданно, как рождается парадоксальная метафорическая строчка в стихотворении. Однако случайность каждого следующего кадра мнимая. Не хаос, не поток выхваченных из жизни фактов, а строгая поэтическая

конструкция, вызывающая с абсолютной необходимостью каждый новый образ — таков этот фильм. Причудливо движенье мысли художника, сближающего отстоящие на много друг от друга факты, выявляющее в них сходство, это — не только поэма о реке, проходящей через Париж, это — поэма о людях, о том, что их соединяет, о вечных свойствах человеческой натуры. Эта мысль может быть выражена заключительными словами дикторского текста: «Была однажды Сена, была однажды жизнь...».

Поэтические строки Превера, безусловно, резонируют с лирической интонацией зрительных образов, но не образуют с ними смысловой синхронности. Закадровая, чуть ритмизированная стихотворная речь Превера возникает не часто, как бы обозначая лишь смысловые грани экранного послания, но и выводя калейдоскоп наблюдений на уровень философского итога.

Иногда традиционная повествовательность документального рассказа, вербального в том числе, органично превращается в поэтический комментарий, как это было в английской ленте «Ночная почта» со стихами Одена, которые плавно продолжили пояснительный комментарий описания работы почтовиков. Но!.. органичность этого перехода была подготовлена монтажной ритмикой и выразительной пластикой кинорассказа. Наверное, здесь стоит выделить особую роль ритма в сближении документальных киноформ и вербальной поэзии.

Однако справедливо ввести и еще одного участника в пространство рассуждений о взаимодействии поэзии и документалистики, а именно музыку, которая создает мощную энергетическую ритмическую партитуру управления эмоциями слушателя. Напомним о важности «музыки стиха» в воздействии поэтического текста. Кино и его документальные формы давно оценили особую роль воздействия музыки в создании именно поэтического уровня чтения экранного текста. Напомним также о картинах А. Пелешьяна «Начало» (1967), «Мы» (1971), «Времена года» (1978), где философское обобщенное авторское послание передано в полифонической картине мира и истории, сотканной как метафоричностью остранированного материала, так и мощными ритмами музыкального послания. Будь это Свиридов или Вивальди. Еще более последовательно и масштабно соткана кинопоэзия Г. Реджио и Ф. Гласса в трилогии «Каци» и лентах их последователей Р. Фрике в частности. Но эта тема требует отдельного рассказа. Думается, на Парнасе достаточно пространства, чтобы принять и новую музу — документальную кинопоэзию. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Вертов Д.* Статьи, дневник, замыслы. М.: Искусство, 1963.
2. *Плеханов Г.В.* Литература и искусство. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 1.
3. *Прожиго Г.* Экран мировой документалистики. М.: ВГИК, 2017.
4. *Прожиго Г.С.* Концепция реальности в экранном документе М.: ВГИК, 2004.
5. *Федоров-Давыдов А.* Об изобразительной стороне фильмов Д. Вертова. Рукопись (хранится в Кабинете истории отечественного кино ВГИК).
6. *Шкловский В.* За 40 лет. М.: Искусство, 1965.
7. *Эйзенштейн С.* Соб. соч.: в 6 томах. Т. 2. М.: Искусство, 1965.

## REFERENCES

1. *Vertov D.* (1963) *Statyi, dnevnik, zamysly* [Articles, diary, ideas]. Moscow: Iskusstvo, 1963. (In Russ.).
2. *Plekhanov G.V.* (1952) *Literatura i iskusstvo* [Literature and art]. Moscow: GIKhL, 1952. Vol. 1. (In Russ.).
3. *Prozhiko G.* (2017) *Ekran mirovoy dokumentalistiki* [World Documentary Screen]. Moscow: VGIK, 2017. (In Russ.).
4. *Prozhiko G.S.* (2004) *Kontseptsiya realnosti v ekrannom dokumente* [Reality concept in screen document]. Moscow: VGIK, 2004. (In Russ.).
5. *Fedorov-Davydov A.* *Ob izobrazitelnoy storone filmov D. Vertov (Rukopis khranitsya v Kabinete istorii otechestvennogo kino VGIK)* [ On the pictorial side of D. Vertov's films. The manuscript (kept in the Cabinet of the History of Russian Cinema of VGIK)]. (In Russ.).
6. *Shklovsky V.* (1965) *Za 40 let* [ For 40 year] Moscow: Iskusstvo, 1965. (In Russ.).
7. *Eyzenshteyn S.* (1965) *Sob. soch. v 6 tt* [Collected Works in 6 volumes]. Vol. 2. Moscow.: Iskusstvo, 1965. (In Russ.).

# From a Screen Document to a Poetic Image. Making Sense

**Galina S. Prozhiko**

*Doctor of Arts, Professor,*

*All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov*

UDC 791.43.01

**ABSTRACT:** The usually opposed concepts *document* and *image* are treated here as parts of an art system which relies on the specific character of documentary image combining an account of events and the implicit metaphors of the captured reality. Throughout the history of cinema documentary filmmakers have always tended to move beyond the strict adequacy of representation giving their personal interpretation of reality in terms of a poetic text. Documentary film poetry is most notably related to Dziga Vertov who strived to overcome the flatness of sheer chronicle breaking through to a kind of screen versification. Vertov's recipe was based on distancing, his messages could not be understood just by automatic perception of events, but only in view of polysemic symbolical and metaphorical content of every single shot camera angle accentuations. Editing and rhythmic connotations, exquisite camera angle accentuations, blank-verse rhythmic captions turned observation of the ordinary course of life into abstractions, as exemplified by "A Sixth Part of the World".

The experience of poetic documentaries based on organic combination of literary verses and screen imagery is evidenced by Alain Resnais and Paul Éluard's "Guernica" and Joris Ivens and Jacques Prévert's "The Seine Meets Paris", two films featuring two personal models of documentary poetry perceived as expressive transformation of reality viewed through the lens of Pablo Picasso and Alain Resnais and as lyrical outbursts in the movie by Ivens. Contemporary forms of documentary poetry are exemplified by Godfrey Reggio, Philip Glass, Ron Fricke and their modern followers.

**KEY WORDS:** screen document, documentary image, poetic structure, distancing, documentary film poetry