

«киноглаз» как киноанализ,
«киноглаз» как «теория интервалов»,
«киноглаз» как теория относительности на экране — и т. д.

Отменяю обычные 16 кадров в секунду. Обычными приемами съемки объявляются наряду с рапидной съемкой мультипликационная съемка, съемка движущимся аппаратом и т. д.

«Киноглаз» понимается как «то, чего не видит глаз»,
как микроскоп и телескоп времени,
как негатив времени,
как возможность видеть без границ и расстояний,
как управление съемочными киноаппаратами на расстоянии,
как телеглаз,
как рентгеноглаз,
как «жизнь врасплах» и т. д. и т. д.

Все эти разные определения взаимно дополняли друг друга, так как под «киноглазом» подразумевались:

все киносредства,
все киноизобретения,
все приемы и способы,
которыми можно было бы вскрыть и показать правду.

Не «киноглаз» ради «киноглаза», а правда средствами и возможностями «киноглаза», то есть киноправда.

Не «съемка врасплах» ради «съемки врасплах», а ради того, чтобы показать людей без маски, без грима, схватить их глазом аппарата в момент неигры, прочесть их обнаженные киноаппаратом мысли.

«Киноглаз» как возможность сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскированное — открытым, игру — неигрой, неправду — правдой.

«Киноглаз» как смычка науки с кинохроникой в целях борьбы за коммунистическую расшифровку мира, как попытка показать правду на экране — киноправду.

1924

О „КИНОПРАВДЕ“

«Киноправда», с одной стороны, связана со старой хроникой. С другой — она является современным рупором киноков. Мне придется в докладе рассмотреть оба эти момента.

Хроника «Пате» и «Гомон», хроника Скобелевского комитета⁴ после Октябрьского переворота сменилась «Кинонеделей», издаваемой ВФКО⁵.

«Кинонеделя» отличалась от предыдущих хроник разве только тем, что надписи там были «советские». Содержание же оставалось прежним — те же парады и похороны. Как раз в эти годы я вошел в кино-работу, еще мало знакомый с техникой кино. Несмотря на молодость, оно уже установило к тому времени незабываемые шаблоны, вне которых запрещалось работать. К этому периоду относятся мои первые опыты собиранья случайных вырезок в более или менее «созвучные» монтажные группы.

Один из таких опытов удался, как мне тогда показалось, вполне, и у меня впервые зародилось сомнение в необходимости литературной связи между отдельными склеиваемыми зрительными моментами. Временно пришлось опыт приостановить из-за работы над картиной к годовщине Октябрьской революции.

Эти работы и послужили той базой, из которой я в дальнейшем исходил при подходе к «Киноправде».

Как раз в период этих опытов мы (несколько человек), разуверившись в возможностях художественной кинематографии и поверив в свои силы, набросали первоначальный проект манифеста, который наделал впоследствии столько шума и причинил столько неприятных минут нашим киноапостолам.

После большого перерыва (фронт) я вновь попал в В Ф К О и вскоре был брошен на хронику. Наученный горьким опытом, я был крайне осторожен в первых номерах «Киноправды». Но, по мере того как убеждался, что сочувствие, если не общее, то хотя бы части зрителей — на моей стороне, я усиливал нажим на материал.

Одновременно с поддержкой, которую я встретил в лице конструктивиста Алексея Гана, выпускавшего тогда журнал «Кинофот», я встал лицом к лицу со все растущей внутренней и внешней оппозицией.

К десятому номеру «Киноправды» страсти разгорелись.

Тринадцатый номер «Киноправды» вызвал неожиданную поддержку прессы. После выпуска четырнадцатого номера почти единогласный диагноз — «сумасшедший» — весьма озадачил меня. Это был самый критический момент в существовании «Киноправды».

Четырнадцатая «Киноправда» значительно отличалась по тому времени не только от хроники вообще, но не походила и на предыдущие номера «Киноправды». Друзья не поняли и покачивали головами. Враги неистовствовали. Кинооператоры заявляли, что не будут снимать для «Киноправды». А цензура — та вовсе не пропустила четырнадцатую «Киноправду» (вернее, пропустила, но вырезала ровно половину, что было равносильно уничтожению). Признаться, я сам был смущен. Построение картины казалось мне простым и ясным. Я не сразу учел, что мои ругатели, воспитанные на литературе, не могут в силу привычки обойтись без литературной связи между сюжетами.

В дальнейшем конфликт удалось ликвидировать. Молодежь и рабочие клубы приняли фильму хорошо. А о нэпмановской публике не приходилось заботиться — роскошная «Индийская гробница» приняла ее в свои объятия.

Кризис миновал. Но борьба продолжалась.

«Киноправда» делала героические попытки заслонить собою пролетариат от разлагающего влияния художественных драм. Эти попытки многим казались смешными. Ничтожное количество экземпляров «Киноправды» могло обслужить в лучшем случае тысячи людей, а не миллионы.

Но хоть и невелика была роль «Киноправды» в создании обширного рабочего репертуара, агитационная роль ее в борьбе с репертуаром коммерческих кинотеатров оказалась значительной.

Вскоре обвинение раскололось. Самые дальновидные хулители схватились за голову и стали поспешно подражать в своей работе нам. Кто-то сделал это даже значительно раньше. Но многие остались враждебны нашей работе.

Кучка консерваторов-писак, очень недалеких людей, неустанно расхваливает киноконсервы (главным образом привозимые из-за границы). Они же поддерживают приготовление подобных киносуррогатов у нас (правда, значительно худшего качества). Своими неумелыми хлопотами они убивают на корню каждое мало-мальски революционное начинание.

Отбрыкиваться от непрошенных нянь не рекомендуется. Они в отместку будут доказывать, что именно у них были зонтики, которые спасали публику от дождя, то есть от киноков. А когда дождь прекращается и светит солнце художественной драмы, они предупредительно обмахивают публику веером. Заботами этих критиков великодушный образ американского героя-миллионера светится в суровом сердце русского пролетариата.

Явно или тайно «Киноправде» и кинокам враждебны почти все работники художественной кинематографии. Это вполне понятно, так как, если наша точка зрения победит, им придется либо учиться работать заново, либо вовсе оставить кино.

Ни та, ни другая группа не представляет собой непосредственной опасности для чистоты линии киноков.

Гораздо опаснее новообразовавшиеся промежуточные, так сказать, соглашательские, оппортунистические группы. Заимствуя наши приемы, они переносят их в художественную драму и тем усиливают ее позиции.

Нападая на «Киноправду», наши недоброжелатели злорадно указывают, что она делается из ранее заснятого, а следовательно, «случайного» материала.

Это, по-нашему, значит, что хроника организуется из кусков жизни в тему, а не наоборот. Это означает также, что «Киноправда» не пред-

писывает жизни жить по сценарию литератора, а наблюдает и записывает жизнь как она есть и только потом делает выводы из наблюдений. Выходит, что это наше преимущество, а не недостаток.

«Киноправда» делается из материала так же, как дом делается из кирпичей. Из кирпичей можно сложить и печь, и кремлевскую стену, и многое другое. Из заснятого материала можно построить разные кино вещи. Так же как нужны хорошие кирпичи для дома, для организации кино вещи нужен хороший киноматериал. Отсюда серьезный подход к кинохронике — этой фабрике киноматериала, где жизнь, пройдя через объектив киноаппарата, не уходит бесследно и навсегда, а оставляет след — точный и неподражаемый.

От того, как и когда мы будем впускать в объектив жизнь, как мы будем закреплять оставленный след, зависят техническое качество, общественная и историческая ценность материала, а в дальнейшем — качество всей вещи.

Тринадцатая «Киноправда», выпущенная ко дню рождения Ленина, построена из материала, определяющего взаимоотношения двух миров: капиталистического мира и СССР. Материал недостаточный, но обобщающий.

Интересно отметить, что сейчас, через год после выпуска четырнадцатой «Киноправды», начинают вновь поступать на нас заказы. Как видите, эта хроника не устарела и еще не скоро устареет. А ведь это — наиболее изруганный в свое время номер «Киноправды».

«Киноправда» пятнадцатая и шестнадцатая концентрирует материалы нескольких месяцев: одна — зимняя, другая — весенняя и обе — экспериментального характера.

Семнадцатая «Киноправда» выпущена ко дню открытия Всероссийской сельскохозяйственной выставки. Она показывает не столько саму выставку, сколько «кровообращение», вызванное идеей сельскохозяйственной выставки. Большой шаг из полей в город: одна нога — во ржи среди деревень, другая опускается на выставочную территорию.

Восемнадцатая «Киноправда» — пробег киноаппарата с Эйфелевой башни в Париже через Москву на далекий Надеждинский завод. Этот пробег сквозь гущу революционного быта оказал колоссальное влияние на искренних зрителей. Не сочтите, товарищи, за хвастовство, но несколько человек сочли нужным сообщить мне, что они рассматривают день просмотра восемнадцатой «Киноправды» как день перелома в их понимании советской действительности.

«Киноправду» девятнадцатую вы сегодня увидите. Остальные показать нельзя — они уже истрепаны до неузнаваемости.

Содержание последней «Киноправды» рассказать словами не берусь — она построена зрительно. Многими зрительными нитями связывает она город с деревней, юг — с севером, зиму — с летом, крестьян

нок — с работницами и под конец упирается в одну семью, в удивительную семью Владимира Ильича Ленина. Вот он, Ленин, живой, вот — мертвый. Пересиленное горе и сознание долга заставляют жену и сестру с удвоенной энергией продолжать работать. Трудятся крестьянки, трудятся работницы, трудится и монтажница, подбирая негатив к «Киноправде»...

Одновременно с выпусками «Киноправды» киноки овладели другой областью, казалось бы, не имеющей непосредственного отношения к нашим задачам, — областью шаржей и кинореклам. Есть причины, по которым нам потребовалось научиться овладеть этим оружием.

В свое время это оружие пригодится.

Очередной работой киноков является экспериментальная картина, которую мы делаем без сценария, без предварительного подобия сценария.

Эта попытка — очень трудная и опасная разведка, в которую экономически и технически безоружными ходить бы не следовало. Но мы не в праве отказаться от представившейся нам невозможной возможности. Мы попробуем взять действительность голыми руками.

Товарищи, в ближайшее время, может быть даже раньше появления наших следующих работ, вы увидите на советских экранах ряд суррогатов, ряд кинокартин, сделанных под киноков. В одних актеры будут в подходящей обстановке изображать настоящую жизнь; в других — настоящие люди будут выполнять роли по самому изощренному сценарию.

Это работы соглашателей-«киноменьшевиков». Они будут похожи на наши работы так же, как фальшивая кредитка похожа на настоящую, как большие механические куклы походят на маленьких ребят.

Мировой пожар «искусства» близок. Предчувствуя гибель, в панике бегут театральные работники, художники, литераторы, балетмейстеры и прочие канарейки. В поисках убежища они прибегают в кино. Киноателе — последний оплот искусства.

Сюда сбегутся рано или поздно длинноволосые знахари всех видов. Художественная кинематография получит колоссальные подкрепления, но не спасется, а погибнет вместе со всей душеспасительной ратью.

Вавилонская башня искусства будет взорвана нами.

1924

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДРАМА И «КИНОГЛАЗ»

Товарищи, я говорю от имени группы киноков. Как большинству из вас известно, эта группа не связывает ни своего существования, ни своей работы с так называемым «искусством».

ТТБС
ВВС



ДЗИГА

ВЕРТОВ

**СТАТЬИ
ДНЕВНИКИ
ЗАМЫСЛЫ**

СОДЕРЖАНИЕ

С. Дробашенко. Теоретические взгляды Вертова 3

Статьи, выступления	43
Мы. Вариант манифеста	45
Пятый номер «Киноправды»	49
Киноки. Переворот	50
Об организации опытной киностанции	58
Кинореклама	60
О значении хроники	67
«Киноправда»	68
О фильме «Киноглаз»	68
О значении неигровой кинематографии	69
«Киноглаз»	72
Рождение «киноглаза»	73
О «Киноправде»	75
Художественная драма и «киноглаз»	79
Основное «киноглаза»	81
Кинокам юга	82
«Киноправда» и «Радиоправда»	84
По-разному об одном	86
Фабрика фактов	87
Киноглаз	89
О фильме «Одиннадцатый»	104
«Человек с киноаппаратом»	106
От «киноглаза» к «радиоглазу»	109
Из истории киноков	116
Письмо из Берлина	120
Ответы на вопросы	122
Обсуждаем первую звуковую фильму «Украинфильм» — «Симфония Донбасса»	125
Первые шаги	127
Как мы делали фильм о Ленине	130
Без слов	131
Хочу поделиться опытом	133

«Три песни о Ленине» и «киноглаз»	137
Киноправда	139
Последний опыт	143
Об организации творческой лаборатории	145
Правда о борьбе героев	150
В защиту хроники	152
О любви к живому человеку	154
Из записных книжек и дневников	161
Творческие замыслы, заявки	269
Проект сценария, предназначенного к съемке во время поездки агитпоезда «Советский Кавказ»	271
О приключениях делегатов, едущих в Москву на съезд Коминтерна	274
Сценарный план фильма «Одиннадцатый»	275
«Человек с киноаппаратом» (Зрительная симфония)	277
Звуковой марш (Из фильма «Симфония Донбасса»)	280
«Симфония Донбасса» («Энтузиазм»)	283
«Она» и «Вечер миниатюр»	285
«Девушка-композитор»	285
«День мира»	286
«Девушка играет на рояле»	288
«Письмо трактористки (Фильм-песня)	297
«Тебе, фронт!»	299
«Минута мира»	302
Галерея кинопортретов	303
«Маленькая Аня» (кинопортрет)	303
Приложения	307
Комментарии и примечания	309
Фильмография	316

М., Искусство, 1966, 320 стр. 778 с.

Редактор Н. Г. Зеличенко Оформление художника И. С. Клейнарда.
Художественный редактор Г. К. Александров. Технические редакторы
А. А. Сидорова и Е. Я. Рейзман. Корректоры Т. В. Кудряцева
и Л. Л. Липова.

Слано в набор 16/IX — 1965 г. Подписано к печати 5/I — 1966 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печ. л. 20,75 Уч.-изд. л. 21,108. Условных л. 24,28. Изд. № 15472. А10903
Тираж 7 тыс экз Цена 1 р. 44 к. «Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.
Заказ 440

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете
Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2