

ТТБ
ВВС



ДЗИГА

ВЕРТОВ

**СТАТЬИ
ДНЕВНИКИ
ЗАМЫСЛЫ**

СТАТЬИ ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ
ЗАМЫСЛЫ ДНЕВНИКИ СТАТЬИ
СТАТЬИ ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ
ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ СТАТЬИ
СТАТЬИ ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ
ЗАМЫСЛЫ ДНЕВНИКИ
СТАТЬИ ДНЕВНИКИ
ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ
СТАТЬИ ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ
ЗАМЫСЛЫ СТАТЬИ ДНЕВНИКИ
СТАТЬИ ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ
ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ СТАТЬИ
СТАТЬИ ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ
ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ СТАТЬИ
СТАТЬИ ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ
ЗАМЫСЛЫ ДНЕВНИКИ СТАТЬИ
СТАТЬИ ДНЕВНИКИ ЗАМЫСЛЫ

ДЗИГА

ВЕРТОВ

СТАТЬИ

ДНЕВНИКИ

ЗАМЫСЛЫ

РЕДАКТОР-СОСТАВИТЕЛЬ,
АВТОР ВСТУПИТЕЛЬНОЙ СТАТЬИ
И ПРИМЕЧАНИИ
С. ДРОБАШЕНКО

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ВЕРТОВА

В современном документальном кино крепнут и развиваются тенденции, признающие недостаточность внешнего, иллюстративного отображения действительности. Художники кино разных стран стремятся ныне к изображению на экране сложных, углубленных конфликтов общества и отдельной человеческой личности, ко все более достоверному (но отнюдь не упрощенному) показу окружающего нас мира. Подобные черты характерны для целого ряда лучших произведений советской и зарубежной кинопублицистики последних лет. В общей форме их можно определить как вновь пробудившееся настойчивое желание художников говорить правду.

Все эти явления, характерные для современной кинематографии, возникают не на пустом месте. Выражая дух новой эпохи, они тем не менее вполне определенно имеют под собой твердую историческую почву, следуют ранее сформировавшимся традициям.

В этой связи для современной творческой практики, равно как и для исследовательской, критической мысли, особый интерес представляет изучение исторического опыта кинематографа и, в частности, художественного наследия крупнейшего мастера документального фильма Дзиги Вертова.

История документального кино знает немало художников, чья деятельность была неустанным творческим трудом и выдающимся жизненным подвигом в искусстве.

Но вряд ли среди них можно назвать человека такой же яркой, целеустремленной, чистой и вместе с тем противоречивой, трудной (а порой даже трагичной) творческой и жизненной судьбы, как Дзига Вертов.

Художник исключительного дарования, темперамента, эмоциональности, Вертов всю жизнь непримиримо боролся за правду в искусстве, за киноправду. Он видел ее для себя не в красочных декорациях

павильонов, не в поисках искусного сплетения интриги драмы, не в школах актерского мастерства. Декорациями его картин была подлинная действительность, актерами — его современники, реально окружающие его люди. Еще юношей, в самые ранние годы советского кино, он твердо избрал свой путь в искусстве. Строгое следование кинодокументу — осмысленному, отобранному из многих других, опозитизированному чувством, кинодокументу, отражающему жизнь настоящую, жизнь «без маски», без игры, показывающему ее такой, какой она представляла перед «глазом» возведенного художником в ранг волшебника киноаппарата, — таковы убеждения, которым Вертов оставался верен до конца своих дней. В утверждении могущественной силы кинодокументализма создавалась благодатная почва для выражения его таланта, для расцвета его творческой личности.

Увлекающийся, экспансивный, резкий, исполненный кипящей жизненной энергии, Дзига Вертов был сыном своего времени. Ни его фильмы, ни в еще большей мере его теоретические воззрения невозможно понять без учета того исторического процесса, с которым крепчайшими нитями связана вся его работа в кино. Взгляды Вертова на специфику и задачи киноискусства сформировались в годы величайшего в истории революционного переворота, в период слома старого и мучительного рождения нового общества.

Вертов принадлежал к той группе художественной интеллигенции, которую возглавлял Маяковский и которая была наиболее нетерпимой к прошлому, наиболее «бунтарской» среди многочисленных течений в искусстве первых послереволюционных лет. И потому нередко случалось так, что, ломая казавшиеся нерушимыми традиции, экспериментируя и изобретая, он с той же страстностью и увлеченностью защищал взгляды, идеи и теории, которые были далеки от его же собственных намерений и на поверку оказывались лишь пеной, накипью на поверхности грозно бурлящего котла эпохи.

Вертов не был свободен от ошибок. Но это не были только его личные заблуждения. Это были ошибки и заблуждения многих художников того времени, это были трудности роста новой культуры.

Биография Вертова значительна именно тем, что она отразила в себе дух своего времени и вышла далеко за рамки личной, единичной человеческой судьбы.

Но какую бы идею — подлинно новаторскую, прогрессивную или исторически ограниченную, ошибочную — ни защищал Вертов, защита эта всегда шла от его глубокого внутреннего чувства, от убежденности в правоте, переполнявшей, целиком захватывавшей его.

Вертов всегда страстен, увлечен, исполнен пафоса. Он возмущается или радуется, страдает или негодует. Эмоциональность сообщает ему остроту зрения. Даже в его ошибочных высказываниях нередко обна-

руживается интуитивное предвидение и то рациональное зерно, которое дало — или еще даст — всходы в будущем.

Вертов рассматривал кинематограф как активное средство воспитания, как большой человеческий документ жизни. И так как он был не сухим, а горячим, темпераментным художником, то просто отобразить жизнь ему казалось мало: он должен был еще обязательно выразить свое отношение к ней. Средствами документального кино он сумел поставить столь значительные, столь сложные проблемы, что его фильмы опередили свою эпоху. Достаточно сказать, что к разработке аналогичной тематики актерский кинематограф приходит лишь длительные время спустя.

«Когда-то, в 20-х годах, хроника и документальный фильм вели наше киноискусство.

На многих фильмах зарождавшейся тогда советской художественной кинематографии лежал несомненный отпечаток того, что создавала тогдашняя документальная кинематография.

Острота восприятия материала и факта; острота зрения и остроумие в сочетании увиденного; внедрение в действительность и в жизнь; и еще многое, многое внес документальный фильм в стиль советской кинематографии»¹.

Эти слова С. Эйзенштейна характеризуют целый исторический период развития советского кино. Они относятся ко всему большому отряду документалистов 20-х годов, определяют новаторский вклад многочисленных работников хроники тех лет, в числе которых были такие великолепные мастера своего дела, пионеры советской кинематографии, как Э. Тиссэ, А. Левицкий, Э. Шуб, И. Копалин, Я. Блюх, П. Новицкий, В. Ерофеев, Г. Гибер, А. Лемберг, П. Ермолов и многие другие.

Они верны и характерны прежде всего в отношении творчества Дзиги Вертова.

Вертов был художником-новатором. Но он был также художником-бунтарем, яростным полемистом, чьи мысли нередко облекались в нарочито заостренные, гротескные фразы и образы, чьи статьи были направлены на «разжигание страстей», на «эпатирование» публики. Он боролся с противниками документального фильма, против засилья на советских экранах заграничных боевиков и душещипательных драм. И в этой борьбе он охотно и умело использовал оружие едкой насмешки, гиперболизации, иронии. Крайности, преувеличения, молодой задор сочетались в его фильмах и теоретических статьях с пафосом первооткрывателя, дерзкого исследователя специфики нового искусства, изобретателя.

Как всякий подлинный, большой художник, Вертов шел в творчестве

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 116—117.

целиной. Высшим «авторитетом» его искусства была правда. Он прорывался к ней напористо и целеустремленно. Встречаясь с препятствиями, он преодолевал их.

Так же поступал он и в жизни.

И не удивительно, что его творческая и личная, человеческая судьба складывалась трудно. Его сопровождали на жизненном пути не только признание, восхищение и слава, но и непонимание, насмешки, зависть. С ним рядом были его друзья и враги.

Но главным для него всегда оставалась работа, радость созидания, любимый труд, которому он без остатка отдал все свои силы, талант, жизнь...

Дзига Вертов (Денис Аркадьевич Вертов, 1896—1954) получил мировое признание как выдающийся режиссер, создатель нового жанра поэтического документального фильма, мастер искусства образной публицистики.

Имя Вертова стоит в одном ряду с именами крупнейших художников советского экрана — С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко. Его знают тысячи людей в разных странах как автора смелых, необычных фильмов — «Ленинская киноправда», «Киноглаз», «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом», «Три песни о Ленине». Открытые им новаторские методы съемки и монтажа документального фильма оказали воздействие на все развитие мирового кинодокументализма.

И вместе с тем Вертов как теоретик киноискусства до сих пор почти неизвестен. По установившейся традиции его наследие в этой области принято считать путаным, малозначительным. Выдвинутые им в 20-е годы теории кинодокументализма нередко без достаточных оснований расцениваются как формалистические, подготовившие почву для всякого рода извращений в искусстве, хотя подлинное содержание их, в сущности, не раскрыто. Бытует мнение, что Вертов, практически применив новые поэтические конструкции документального фильма, не сумел осмыслить их — или осмыслил неверно. Большинство исследователей склонно оценивать его как режиссера, чей творческий темперамент, чье мастерство шли впереди его мысли.

Подобные представления неверны. Их нельзя объяснить не чем иным, как только прямым следствием длительного периода замалчивания фильмов, статей и самого имени Дзиги Вертова.

Вертов был не только новатором-кинорежиссером. Он был еще и теоретиком киноискусства — мыслителем, философом, исследователем важнейших специфических свойств кино, создателем теоретических основ поэтики документального фильма. Им написаны десятки серьезных работ, обобщающих его творческий опыт, выработана целостная кон-

цепция документализма. Многие заметки в его дневниках поражают верностью и глубиной. Теоретическое наследие Вертова — вклад в эстетику киноискусства. Оно необходимо для понимания исторического процесса развития кинематографа, но одновременно сохраняет всю свою актуальность и научное значение до наших дней.

Весь этот материал до последнего времени фактически был недоступен широкому читателю. Разбросанный по архивам и многочисленным периодическим изданиям, он, естественно, не мог дать правильного, а главное, исчерпывающего представления о Вертове — теоретике киноискусства. Известны были лишь немногие и далеко не лучшие из его статей.

Собранное и систематизированное в настоящем сборнике теоретическое наследие Дзиги Вертова призвано восполнить этот пробел. Оно впервые раскрывает перед нами сильный и яркий образ замечательного художника и человека.

Каждый, кто любит кинематограф, кто интересуется судьбами его важнейшего ответвления — документального кино, сможет наконец, прочтя эту книгу, составить себе полное и непредвзятое представление о Вертове — одном из энтузиастов и подвижников революционной идеи, одном из глубоких, честных и принципиальных художников минувшей, но еще такой живой в нашей памяти эпохи.

Сборник открывается манифестом «Мы» (1922).

Это было первое программное выступление Дзиги Вертова — острополюемическое, восторженное, полное огромной веры в будущие возможности кино.

Уже здесь Вертов четко намечает главную линию водораздела, пролегающего между новаторским, революционным и буржуазным, мещанским кино. Расчеты дельцов и коммерсантов, «стадо старьевщиков», торгующее тряпьем, он противопоставляет «подлинному киночеству» — новому, рожденному революцией киноискусству, призванному активно вмешиваться в судьбы людей, в борьбу за справедливое переустройство жизни. Вертов утверждает, что революционное кино может решить эту задачу, лишь резко отмежевавшись от старой кинематографии и одновременно взяв на вооружение все новейшие достижения в области киноязыка — специфической художественной формы фильма. Из «сладких объятий романса», из «отравы психологического романа», из «лап театра любовника» он приглашает кинематографистов «в чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3+время), в поиски своего материала, своего метра и ритма». «Каждый любящий свое искусство ищет сущности своей техники», — пишет он. И далее: «Развинченными нервам кинематографии нужна суровая система точных движений».

Эти две темы, два перспективных творческих задания — борьба против ограниченного мещанского кино и стремление к всестороннему совершенствованию выразительных средств экрана, — составившие основное содержание манифеста «Мы», останутся для Вертова на долгие годы предметом неустанного внимания. Он будет развивать их и практически, в фильмах, и теоретически — во многих своих выступлениях и статьях. В сущности, он смыкается в этих тезисах с главным направлением работы всей передовой советской кинематографии, ищущей в 20-е годы не столько возможностей продолжения традиционных форм, сколько новаторства, художественных открытий. Именно так строили и осуществляли свою творческую программу в те годы такие художники актерского кино, как Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, Г. Козинцев, И. Трауберг, В. Пудовкин, А. Довженко. «Мы приходили в кино как бедуины или золотоискатели, — писал С. Эйзенштейн. — На голое место. На место, таившее невообразимые возможности»¹.

Вместе с тем как в этой, так и в некоторых более поздних статьях («Киноки. Переворот» и др.) полемический пафос новатора и «разрушителя» приводит Дзигу Вертова к серьезным теоретическим ошибкам.

Недооценивая, с одной стороны, роль эстетического начала в искусстве, отрицая такие жанры кино, как психологическая драма, и абсолютизируя, с другой, технические средства выразительности, он в манифесте «Мы» пишет:

«Психологическое» мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной.

У нас нет оснований в искусстве движения уделять главное внимание сегодняшнему человеку.

Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей.

Нам радость пляшущих пил на лесопилке понятнее и ближе радости человеческих танцулек.

Мы исключаем временно человека как объект кино съемки за его неумение руководить своими движениями.

Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку».

Подобные декларации, столь характерные для стиля художественных манифестов тех лет, свойственны, однако, лишь раннему Вертову. При-

¹ С. Эйзенштейн, Средняя из трех. — «Советское кино», 1934, № 11—12, стр. 55.

зв «породниться с машиной», превознесение «машинного ритма» движения, «динамической геометрии», «поэзии рычагов, колес и стальных крыльев» — все это сродни взглядам левовцев, к которым в начале 20-х годов был близок художник. Это был и их язык и их образ мысли. Они нашли известное отражение в практической работе кинорежиссера, однако не играли в ней решающей роли. Вертов никогда в своих фильмах даже временно не исключал современного ему человека как объект съемки, никогда не уклонялся от изображения быта людей, от фиксации живой действительности. Наоборот, именно эти темы, эти мотивы с самого начала заняли главенствующее место в его творчестве. Необходимо также, оценивая его ранние статьи, всегда помнить, что они являлись для темпераментного, увлекающегося режиссера своеобразными художественными произведениями, и далеко не каждое определение, каждая фраза в них — академический термин.

Следует вместе с тем со всей определенностью отметить, что во всех этих теориях проявилась не только историческая ограниченность и «путаница в умах» художников. Сказать так — значило бы открыть лишь часть истины. Ибо дело заключалось не только в том, что Вертов в начале своей деятельности искаженно, неправильно трактовал задачи и содержание зарождающегося революционного искусства. И Дзига Вертов и Л. Кулешов, как и многие левовцы, настойчиво подчеркивающие бурный рост техники, влияние технических открытий на «способы идеологических представлений», обращающие особое внимание на утилитарную сторону искусства, в чем-то заблуждаясь и преувеличивая, были в то же время несомненно правы в своем стремлении поднять советское киноискусство до уровня современной им общечеловеческой (и в том числе производственной) культуры. Они были правы и исторически прогрессивны, стремясь освободить кино не только от мещанских влияний, но и от расплывчатости, архаизма, аморфности идейного содержания и нечеткости конструктивных форм. Именно эти художники, в противовес мнению сторонников «постепенной эволюции» искусства, выдвинули в начале 20-х годов первостепенную по важности задачу решительной, коренной перестройки и технического перевооружения кинематографии, без решения которой, как было доказано всем ходом исторического прогресса, создание нового кино оказалось бы невозможным.

∴ Вся работа Вертова шла в плане добывания золота специфики искусства, в плане развития особенностей кинематографа.

Вертов отмечает несовершенство человеческого зрения. Киноаппарат, утверждает он, дал орудие более совершенного восприятия мира, и нужно его полностью использовать. Это позволит человеку увидеть

больше и лучше. Так, на вполне реальной, материалистической основе рождается его знаменитая теория «киноглаза».

Вертов считает «киноглаз» определяющим новым принципом документализма. Он видит в нем выразительное средство, которое помогает изучать мир глазами художника.

Первое упоминание о «киноглазе» в опубликованных работах режиссера относится к 1923 году. В заметках «Киноки. Переворот», напечатанных журналом «Лэф», Вертов пишет:

«Мы не возражаем против подкопа кинематографии под литературу, под театр, мы вполне сочувствуем использованию кино для всех отраслей науки, но мы определяем эти функции кино как побочные, как отходящие от него ответвления.

Основное и самое главное:
Киноощущение мира.

Исходным пунктом является:

использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство».

Но, как свидетельствует сам Вертов, первые мысли о «киноглазе» возникли у него значительно раньше.

В подготовительных набросках статьи «Рождение «киноглаза», впервые публикуемых в настоящем сборнике, он пишет:

«Это началось с ранних лет. С сочинения разных фантастических романов («Железная рука», «Восстание в Мексике»). С небольших очерков («Охота на китов», «Рыбная ловля»). С поэм («Маша»). С эпиграмм и сатирических стихов («Пуришкевич», «Девушка с веснушками»).

Затем это превратилось в увлечение монтажом стенографических записей, грамзаписей. В особый интерес к вопросу о возможности записывать документальные звуки. В опыты по записи словами и буквами шума водопада, звуков лесопильного завода и т. д.

И однажды, весной 1918 года, — возвращение с вокзала. В ушах еще вздохи и стуки отходящего поезда... чья-то ругань... поцелуй... чье-то восклицание... Смех, свисток, голоса, удары вокзального колокола, пытение паровоза... Шепоты, возгласы, прощальные приветствия... И мысли на ходу: надо, наконец, достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки. Иначе их организовать, смонтировать нельзя. Они убегают, как убегает время. Но, может быть, киноаппарат? Записывать видимое... Организовывать не слышимый, а видимый мир. Может быть, в этом — выход?..

В этот момент — встреча с Мих. Кольцовым, который предложил работать в кино.

В 1918 году, в момент изобретения, «киноглаз» понимался Вертовым упрощенно, односторонне. Вначале режиссер истолковывал его как «рапидный глаз» — ускоренную съемку жизненного события. Практически это было воплощено в съемке прыжка Вертова с верхушки грота во дворе одного из московских зданий. Быстрое вращение ручки киноаппарата позволило зафиксировать и как бы «растянуть во времени» при проекции пленки на экран смену чувств на лице прыгающего человека, «увидеть», «прочсть» его мысли.

В дальнейшем это понятие все более расширяется. Оно обогащается такими определениями, как «теория интервалов», «киноанализ», «теория относительности на экране», «негатив времени» (обратная съемка), такими съемочными методами и приемами, как мультипликация, микро-съемка, рентгено съемка, съемка движущейся камерой, управление киноаппаратами на расстоянии и т. д. Но при всем том Вертов, как и прежде, никогда не теряет из виду смысл, задачу своих опытов.

«Киноглаз» для Вертова — средство насильственной переброски глаз зрителя на те предметы, которые «видеть необходимо», средство тщательного исследования и целенаправленной организации «видимого мира», стремление углубиться в жизнь до такой степени, чтобы понятие «интимное» перестало существовать. Метод «киноглаза» — это научно-экспериментальный метод исследования действительности, пишет Вертов. Он основывается, во-первых, на «плановой фиксации на пленке жизненных фактов» и, во-вторых, на соответствующей «плановой организации зафиксированного на пленке документального кино материала». «Киноглаз» = киновижу (вижу через киноаппарат) + кинопишу (записываю аппаратом на пленке) + киноорганизую (монтирую).... Иными словами, «киноглаз» — это документальная кинорасшифровка видимого, а также и невидимого невооруженным человеческим глазом мира.

Развивая свою мысль, Вертов указывает, что в широком смысле «киноглаз» — не только название группы киноработников, не только совокупность определенных технических средств съемки фильма и даже не какое-либо течение в искусстве — левое или правое. «Киноглаз» — это непрерывно нарастающее движение за воздействие фактами против воздействия выдумкой, как бы последняя сильно ни впечатляла («От «киноглаза» к «радиоглазу»).

Последнее определение, тесно связанное с распространенной в 20-е годы теорией «литературы факта», документальности искусства и т. д., несомненно односторонне. Но опыт творческой практики Вертова вплотную подводит нас к пониманию не только общеэстетического, но и прямого общественно-политического содержания этого понятия.

«Киноглаз» для Вертова никогда не был абстрактным техническим приемом. Как бы ни увлекался документалист в отдельные периоды

своего творчества экспериментами с камерой и пленкой, какое бы значение ни придавал выразительности, остроте съемок и монтажа, перед ним всегда стояла его главная жизненная задача, четко найденная, ясная для него цель. Этой целью было открытие художественной правды явления действительности, правды жизни.

Уже в статье «Рождение «киноглаза», датированной 1924 годом, Вертов пишет, что разные определения «киноглаза» не противоречили, а взаимно дополняли друг друга, так как под ним 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», т. е. киноправда».

Вся работа Вертова в кинематографе, все его искания пронизаны пафосом борьбы за идейное содержание, политическую ответственность кинодокумента, направлены к «раскрепощению зрения пролетариата», к «коммунистической расшифровке» мира. В борьбе за развитие советской кинопублицистики, писал Вертов, «мы резко и упорно подчеркивали изобретательский, патетически-революционный (и по форме и по содержанию) характер «киноглазовских» документальных фильмов. Мы говорили о наших документальных фильмах как о пафосе фактов, как об энтузиазме фактов. На нападения критиков по этому вопросу мы отвечали, что документальный фильм «киноглаза» — это не только документальный протокол, это революционный маяк на фоне театральных шаблонов мирового кинопроизводства» («Ответы на вопросы»).

Как видим, Вертов правильно отграничивает свою «киноправду» от объективистского подхода к фиксации на пленке явлений жизни. И этим он особенно дорог социалистическому искусству, в этом «киноправда» вплотную смыкается с коммунистической, партийной правдой.

Сказанного достаточно, чтобы понять, как неправы были те критики и исследователи кино, которые, как в то время, так и позже, усматривали в вертовском «киноглазе» некое мифическое «шестое чувство» или оторванный от жизни формальный эксперимент.

В доказательство формализма Вертова нередко цитируются следующие строки из его раннего манифеста:

«Я киноглаз, 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.

Я — киноглаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть...» и т. д. («Киноки. Переворот»).

Нечто подобное действительно делали в те годы как сам Вертов, так и Л. Кулешов и некоторые другие кинематографисты. Экспериментируя, исследуя выразительные возможности камеры, они нащупывали пути создания неожиданных монтажных композиций, сочетали «несочетаемые» куски пленки. «Из открывающихся окон, выглядывающих из них людей, скачущей кавалерии, сигналов, бегущих мальчишек, воды, хлынувшей через взорванную плотину, равномерного шага пехоты можно смонтировать и праздник, скажем, постройки электростанции, и занятие неприятелем мирного города»¹, — писал Кулешов. 20-е годы были в этом отношении периодом усиленной разработки технологии нового искусства, осмысления формальных возможностей кино.

Но при всем том ясно, что приведенное высказывание Вертова ни при каких обстоятельствах не следовало понимать буквально. Восхищение могуществом киноаппарата, как уже отмечалось выше, нередко выливалось в его статьяx в свойственную ему образную и даже метафорическую, пафосную, патетическую форму. Так было и на этот раз.

Заметим попутно, что и в узкоспециальной области разработки «азбуки киноязыка» «киноглаз» Вертова явился отнюдь не только профессиональным техническим новшеством, но и перспективным творчески м открытием.

В те годы считалось непреложной истиной, например, что снятый сверху план может появиться на экране лишь в том случае, если ему будет предшествовать кадр человека, глядящего сверху вниз. По установившимся канонам возникновение такого рода изображений непременно нужно было замотивировать, оправдать.

Вертов решительно восстает против подобных «правил». Он отказывается от примитивных мотивировок монтажной переброски действия. Без всякой подготовки, неожиданно для зрителя он дает монтажные врезки сверхкрупных планов лиц людей, снятые в непривычных, «остраненных» ракурсах предметы, мотивируя это не элементарной логикой киноиллюстрации, не натуралистической описательностью традиционного монтажа, а эмоциональным, напряженным ритмом действия, взволнованностью авторского повествования, передающимися в свою очередь зрителю.

В отдельных случаях Вертов доходит в подобном заострении изобразительного образа до крайностей. Несколько десятилетий, например, исследователи кино пытаются объяснить известный кадр из «Человека с киноаппаратом», показывающий, как «раскалывается» Большой те-

¹ Л. Кулешов, Искусство кино, «Госкиногиз», 1929, стр. 161.

атр. Многие из них, отчаявшись в успехе, объявляют эту сцену «бесмыслицей», «оптическим трюком», «фокусом» и т. д.

Между тем изобразительный ряд фильмов Вертова лишен неоправданных художественных решений. Меньше всего режиссер увлекался «чистой» трюковой съемкой. И в нашем примере из «Человека с киноаппаратом» кадр «разламывающегося» на части здания — это, по всей очевидности, кинематографическая метафора, передающая ощущения человека, захваченного лихорадочной жизнью города, растерянного, оглушенного суетой, шумом улиц, человека, у которого от всего этого буквально «двоится в глазах». Кадр деформации Большого театра отчетливо возникает как одно из ударных зрительных выражений апофеоза уличного движения, как момент наивысшего напряжения монтажной динамики этой части фильма, как образ зрения человека, огуленного городом.

Точно так же находят свое смысловое объяснение снятые обратной съемкой эпизоды превращения каравая хлеба в рожь и туши быка — в живое животное (фильм «Киноглаз»). Вертов мотивирует их появление желанием наглядно доказать ту мысль, что все вещи делает трудящийся и они как бы вновь возвращаются к нему («О фильме «Киноглаз»).

Можно, разумеется, спорить о мере субъективного начала в творчестве, о том, удалось или не удалось режиссеру в том или ином случае художественно точно воплотить свой замысел. Но что он каждый раз имел место — в этом нет никаких сомнений.

В середине 20-х годов открытие «киноглаза», обогащенное к тому времени экспериментом, было повторено и развито в работах ряда других мастеров революционного кино. Как мы уже отмечали, в период становления нового киноискусства, в годы поисков и осмысления его формальных возможностей, до того никак еще не проявленных, исследование технических свойств съемочной камеры и монтажа, естественно, играло первенствующую роль.

Вспоминая о съемке фильма «Механика головного мозга» (1925), В. Пудовкин писал:

«Киноаппарат со своим всюду проникающим глазом, возможностями монтажа, позволяющими склейкой кусков вскрывать связь между отдельными явлениями действительности, казались мне не только средством для описания уже проданных экспериментов, но сами подсказывали возможности для новых самостоятельных опытов. Мне было ясно, что точность фиксации движений позволяет исследовать их гораздо глубже, чем простое наблюдение глазом»¹.

На совершенно необычном, новаторском, ломающем установившиеся

¹ В. Пудовкин, Избранные статьи, М., «Искусство», 1950, стр. 41.

традиции использования камеры и монтажа строилась и вся работа в кино С. Эйзенштейна, немецкого документалиста Вальтера Рутtmана, голландского режиссера и оператора Йориса Ивенса и многих других.

Но до того, как все это произошло (и надо, наконец, сказать об этом определенно и прямо), Вертов был первым документалистом, решительно восставшим против утвердившегося в старом кинематографе понимания съемочного аппарата как простого фиксатора действительности и монтажа — как простой склейки кадров. Его «киноглаз» пробил первую серьезную брешь в этой броне традиционных устоев, впервые смело нарушил самодовольное благодушие мещанского кино.

Открытие киноаппарата как инструмента углубленного исследования мира дало в руки Вертова сильнейшее творческое оружие. «Киноглаз» научил его внимательно всматриваться в жизнь, выработал привычку не ограничиваться наблюдением поверхностного облика вещей, привил вкус к детальному изучению действительности. Метод «киноглаза», дополненный рядом других находок, явился той основой, став на которую режиссер смог снять свои лучшие поэтические картины.

С «киноглазом» Вертов связывал и второе важное звено своей теории документализма — программу съемки «жизни врасплах».

В советском киноведении распространено мнение, что этот метод означал в его истолковании фиксацию случайных событий действительности, что он якобы ориентировал оператора на самотек, на отображение фактов безотносительно к их содержанию.

Такого рода взгляды не отражают подлинного существа творческой лаборатории режиссера. Истинное содержание этой программы — именно такое, какое вкладывал в нее сам Вертов (и осуществлял на практике), — было иным.

Вертов был страстным, убежденным защитником и пропагандистом революции. Показу нового в жизни, борьбе за утверждение социалистического уклада общества он отдал все свои силы, весь свой талант. К этой цели были направлены все без исключения его фильмы, к этому он призывал во всех — и устных и печатных — выступлениях. «Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, следить за ростом молодого советского организма, фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод — вот наша ближайшая задача», — писал Вертов («Художественная драма и «киноглаз»). Эти слова не были пустой декларацией. Они были его подлинной жизненной программой, программой действия. И этой его убежденности не пытался отрицать никто — даже самые яростные его противники.

Так как же мог при этих условиях Вертов выступать проповедником безыдейности киносъемки? Как мог он давать задания своим операторам снимать первое, что попадаетея им на глаза? Можно ли понять и объяснить подобное противоречие?

Объяснение очень простое: противоречий такого рода у Вертова никогда не было.

Раскрывая сущность своего метода, режиссер не раз говорил о том, что для успеха дела необходимо сочетание «раскрепощенного человеческого глаза» («киноглаза») и «стратегического мозга человека», направляющего его, что только в этом случае достигается положительный результат съемки: «...необычайно свежее, а потому интересное представление даже о самых обыденных вещах» («Киноки. Переворот»). Он говорит о «киноке-пилоте» и «киноке-инженере», управляющем движениями киноаппарата с целью четкого выявления идейного содержания съемок. В докладной записке дирекции Госкино о съемке фильма «Киноглаз» Вертов от имени Совета Трех (высшего органа «киноков») пишет: «Совет Трех, опираясь политически на коммунистическую программу, стремится внедрить в кино идеи ленинизма и вложить их глубочайшее содержание... в труд и мысли самого рабочего класса». Здесь же он делает заявку на основной творческий принцип документального кино, полностью сохранивший свое значение до наших дней, указывая, что все действующие лица фильма «продолжают делать в жизни то, что они делают обычно». Подчеркивая роль режиссера — организатора съемочного процесса, Вертов пишет: «В путаницу жизни решительно входят: 1) киноглаз, оспаривающий зрительное представление о мире у человеческого глаза и предлагающий свое «вижу» и 2) кино-монтажер, организующий впервые так увиденные минуты жизнестроения» («Киноки. Переворот»). «Киноки» будут «активнейшими участниками мирового переустройства», — увлеченно декларирует режиссер. Их работа явится не только «барометром общего состояния народных масс, но и регулятором массового слуха и зрения освобожденного человечества» (из программы «Киноглаза»).

Вертов отчетливо указывает на необходимость вдумчивого отбора фактов при документальной съемке. Набрасывая в июне 1924 года тезисы доклада на совещании «киноков» в Художественном театре о «Киноправде», он пишет:

«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 выстроить разные вещи. Так же, как нужны хорошие кирпичи для дома, для организации кино-вещи нужен хороший киноматериал».

Мы намеренно дали здесь подборку некоторых (но далеко не всех!) документов, относящихся к 1923—1924 годам — периоду, когда ре-

жиссер еще только приступал к серьезным теоретическим обобщениям. Поздние высказывания Вертова по всем этим вопросам еще более «реалистичны». Но, как нетрудно заметить, и в том, что приведено на этих страницах, содержится целостная и для того времени совершенно новая теория съемки документального фильма.

В 1929 году в одном из своих выступлений Дзига Вертов описывает случай, который позволяет нам уловить еще одну тонкую и немаловажную грань теории съемки «жизни врасплох» применительно к фиксации поведения человека.

Документалист вспоминает о том, как однажды в павильоне киностудии во время съемок какого-то игрового фильма ему удалось снять «врасплох» актрису, только что закончившую репетицию. Женщина целиком находилась под впечатлением сыгранного отрывка, она еще не успела выйти из образа, стать «сама собой». Вот этот-то переходный момент и зафиксировал Вертов. И его съемка по глубине проникновения в человеческую психологию, по изображению правды его состояния, правды чувства оказалась лучшим из всего того, что было снято режиссером игрового фильма.

Снять «по-киноглазовски» подобные моменты, говорит Вертов, — значит показать «синхронность» или «асинхронность» актера и человека, совпадение или несовпадение слов и мыслей, то есть, иными словами, не выдавать игру на сцене за поведение в жизни, и наоборот. «Полная ясность. Не Петров перед вами, а Иванов, играющий роль Петрова» (дневник, 1936).

В том же месте дневника Вертов приводит заметку, опубликованную в «Правде» 22 сентября 1936 года и рассказывающую о разоблачении вора, скрывавшегося под маской контролера сберкассы. Документалист пишет: «Если киноправда — это правда, показанная средствами «киноглаза», то снимок контролера будет «киноглазовским» только в том случае, если с него будет сброшена маска, если за маской контролера будет виден вор». А лучшее средство для этого — скрытое наблюдение, скрытая съемка, аппарат-«невидимка».

Тот же — и для разоблачения всех других двойников, играющих роль в жизни: авантюристов, льстецов, бюрократов. «Показать их без маски — какая трудная, но благодарная задача!»

По прошествии нескольких лет, в конце войны, Вертов вновь возвращается к той же проблеме. В его дневнике за 1944 год мы читаем:

«Повторение — единственно невозможная вещь на земле. Если я не зафиксирую на пленке то, что сейчас вижу (одновременно с тем, как вижу), то я точно этого никогда не зафиксирую. Ставлю диагноз и фиксирую одновременно. Ни позже, ни раньше, а только в данный момент. Через секунду будет уже другое. Лучшее или худшее, но другое».

«Особенно это касается съемки поведения людей, — продолжает ре-

жиссер.— Писать сценарий о документальном поведении человека заранее можно, если знаешь, что с человеком в ближайшее время произойдет. Но это настолько схематично и приблизительно, что никакого представления о том, что получится, на экране, в сущности, не дает. Человек раскрывается в редкие мгновения, которые нужно уловить и зафиксировать одновременно. Иначе лучше снимать актера. По крайней мере — хорошая игра. В документальном кино не может быть и речи о предварительном «точном» согласовании. Если «согласовывать» выстрел — промах будет всегда».

Отсюда ясно, какое условное, приблизительное значение может иметь при съемке «жизни врасплах» сценарий. В статье «Киноглаз» Вертов указывает, что фильмы «киноков» строятся не «пером литератора», а организацией самого жизненного материала.

«Но значит ли это, что мы работаем наобум, без мысли и без плана? — спрашивает он.— Ничего подобного».

И далее, уточняя эту мысль, Вертов пишет о двух видах сценария: один — для игрового фильма (он сравнивает его с рассказом про обследование, скажем, жилищ безработных, написанным до того, как это обследование произошло), другой — для документального. В последнем случае его можно было бы сравнить с предварительным планом комиссии, направляющейся на обследование и набрасывающей лишь самый примерный эскиз действий.

Вообще же словами описать фильм нельзя. В любом случае это не будет равноценной художественной картиной, так как специфические выразительные средства искусства различны. Самый талантливый рассказ не заменит кинематографического действия, так же, как «либретто не заменяет пантомимы, так же, как литературные пояснения к произведениям Скрябина никакого представления о его музыке не дают». Особенно подробно Вертов разрабатывает эту тему в статьях, рассматривающих сложное полифоническое строение «Трех песен о Ленине».

По сути дела, съемка «жизни врасплах» означала для Вертова примерно то же, что в современном кинематографе понимается под репортажным методом.

Вертов не ограничивался одним этим приемом. В подготовительных заметках к одной из статей он называет (пользуясь, естественно, своей терминологией) три главных вида хроникально-документальной фиксации действительности:

«Киноглаз и поцелуй (скрытая съемка);

киноглаз и пожар (съемка врасплах);

киноглаз в снежную ночь (наблюдение за местом)».

Однако в более широком, философском истолковании эта программа знаменовала для режиссера и нечто гораздо большее. Как и «киноглаз», она была для него средством отображения жизни без фаль-

ши и лжи — в чем бы они ни проявлялись. Вертов воспринимал ее как свой надежный творческий метод, как ясную целевую установку работы, как путь, ведущий его в мир обнаженной правды, который он, что бы с ним ни случилось в жизни, никогда не переставал искать.

Историческая ошибка А. Гана, О. Брика и других левовцев (а также и Дзиги Вертова) состояла в том, что все они неправомерно преувеличивали роль документального кино и видели в нем единственную форму революционного новаторства.

Вертов так прямо и говорил:

«Я еще раз вас убеждаю:

Путь для развития революционного кино найден.

Он лежит через головы киноактеров и крыши ателье в жизнь — в настоящую многодрамную и многодетективную действительность» («О значении хроники»).

Полностью разделяя ошибочную левовскую теорию «литературы факта» как единственного пути, по которому должно идти новое искусство, Вертов едко, иронически пишет об игровом кино, ставящем между действительностью и зрителем «призму актерской игры», выступает против использования в кинематографе методов и традиций других искусств.

Вертовское отрицание искусства, как правило, объяснялось критикой «слабой философской подготовкой» художника, влиянием на него распространенных в 20-е годы вульгарно-социологических теорий и т. д.

Отчасти это верно, но только отчасти. Существовал вместе с тем и еще ряд немаловажных обстоятельств, о которых мы не вправе забывать, стараясь подойти к оценке наследия этого мастера всесторонне и глубоко.

Прежде всего следует разграничить формы вертовского «нигилизма».

Иногда он просто вы сме и в а л актерский фильм, не давая себе труда выдвинуть хоть сколько-нибудь серьезную аргументацию. Он объявлял старые фильмы «прокаженными», смеялся, издевался над ними, вкладывая в свои «манифесты» весь пыл молодости, всю свою ненависть к мещанству: «Не подходите близко! Не трогайте глазами! Опасно для жизни! Заразительно!..» В борьбе против художественной кинематографии он создает памфлет — саркастическую, злую картину «гибели искусства»:

«Мировой пожар «искусства» близок. Предчувствуя гибель, в панике бегут театральные работники, художники, литераторы, балетмейстеры и прочие канарейки. В поисках убежища они прибегают в кино. Киноателье — 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» («О «Кино-правде», 1924).

Чаще же выступления Вертова носили вполне серьезный, аргументированный характер.

Но что же все-таки имелось в виду под термином «художественная кинематография»?.. В ответе на этот вопрос — ключ к правильному пониманию эстетической позиции Вертова.

Вертов отрицал не вообще актерское кино, не вообще искусство. Он отрицал тот кинематограф, образцы которого в изобилии имел перед глазами: пошлую мещанскую мелодраму, слезливую психологическую драму, фальшивый, хотя внешне и динамичный, детектив — все то, что составляло продукцию коммерческого экрана. В 20-е годы у всех этих картин не было большего врага, чем Вертов. Он выступал против дурного вкуса, примитива, бездарного решения художественной формы, «литературности» и «театральности» фильмов. Он протестовал против монополии этой продукции, настойчиво требовал «потеснить» ее, дать место хронике.

И во всем этом он был, несомненно, прав.

Вертовские оценки кинорепертуара начала 20-х годов весьма точно совпадают с высказываниями на этот счет, содержащимися в важнейших партийных документах. В резолюции XII съезда РКП(б), относящейся к апрелю 1923 года, в частности, указывалось: «За время новой экономической политики число кино и их пропускная способность возросли в огромной мере. Поскольку кино пользуется или старой русской картиной, или картинами западноевропейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс»¹. И далее съезд выдвигал неотложную задачу развития собственного кинематографического производства Советской России, задачу создания новой, подлинно революционной кинематографии.

Вертов говорил, что кино призвано обновить «застоявшееся представление о мире», но что художественная драма (в том виде, во всяком случае, в каком она существовала в его время) подменяет решение этой задачи побочными, иллюстративными функциями. Поэтому он называет форму кинодрамы «консервативной», отмечает, что она, как правило, фальсифицирует жизнь, создает ее лживый, искаженный облик. Художественная драма должна занять в плане киносеанса то место, которое сейчас занимает хроника, требует он.

¹ «О партийной и советской печати». Сб. документов, М., 1954, стр. 275.

Противопоставляя слащавое мещанское кино суровым и трезвым образцам «киноглаза», Вертов пишет:

«Кинодрама щекочет нервы. Киноглаз помогает видеть.

Кинодрама заволакивает глаза и мозг сладким туманом. Киноглаз открывает глаза, проясняет зрение.

От кинодрамы щемит в горле. От киноглаза — свежий весенний ветер в лицо, простор полей и лесов, ширь жизни» («Художественная драма и «киноглаз», 1924).

Еще раньше, в сентябре 1923 года, набрасывая тезисы выступления на диспуте в АРК («О значении неигровой кинематографии»), Вертов замечает, что, хотя кинематограф изобретен сравнительно давно, кино в его настоящем виде не существует и подлинные задачи его не осознаны. Дело в том, пишет он, что кинематография вчерашнего и сегодняшнего дня — это только коммерческое дело. «Путь развития кинематографии диктовался только соображениями прибыли. И нет ничего удивительного в том, что широкая торговля картинами — иллюстрациями к романам, романсам, к пинкертоновским выпускам — ослепила глаза производственникам и втянула их в себя». Громадное большинство созданных до настоящего времени картин, говорит он далее, — это лишь «литературный скелет, обтянутый кинокожей», лишь мясо без костей, насаженное на осиновый кол, на гусиное перо литератора.

Итак, подлинного, общественно важного, глубоко осознавшего свое назначение и специфику искусства кино нет. А что же тогда есть?.. Есть «сожитительство киноиллюстрации с театром, с литературой, с музыкой, с кем и с чем угодно, за сколько и когда угодно».

Обяснение позиции Вертова в отношении актерского кинематографа можно найти в его статье «Основное «киноглаза» (1925). В соответствии с эстетикой ЛЕФа, требовавшей от художника активного, прямого вмешательства в жизнь, он отодвигает художественную драму «на периферию сознания» и продолжает:

«И это вполне понятно. Раз мы в центре нашего внимания и нашей работы ставим непосредственно саму жизнь и раз мы все с вами понимаем под фиксацией жизни фиксацию исторического процесса, то позвольте нам, техникам и идеологам этой работы, в основу нашего наблюдения поставить экономическую структуру общества, не отгороженную от глаз зрителя благоуханной завесой из поцелуев и конструктивных или неконструктивных фокусов».

Вертов, конечно, заблуждался, сводя в отдельных высказываниях к «поцелуям» и «конструктивным фокусам» образную природу актерского кино, не веря в его возможность перешагнуть границы примитивной киноиллюстрации с пришпиленным в конце «красным бантом». Развитие революционного киноискусства опровергло это. И в конце 20-х годов, как свидетельствуют публикуемые в сборнике материалы, ре-

жиссер говорит уже не о «борьбе» документализма с игровым кино и не об «уничтожении» последнего, а о разграничении их методов, об установлении определенной пропорции между ними.

«Мы и сейчас считаем метод документального фильма основным методом пролетарской кинематографии, фиксацию документов нашего социалистического наступления, нашей пятилетки — основной задачей советского кино», — писал Вертов в апреле 1930 года в ответах на вопросы редакции газеты «Кинофронт». Но это отнюдь не означает, продолжает он далее, «что театр или примыкающее к нему игровое кино в какой бы то ни было мере освобождается от участия в боях за социализм. Наоборот, чем скорее игровое театральное кино переключится с фальсификации действительности, с бессильного подражания документальному фильму на откровенную стопроцентную игру, тем честнее и тем мощнее будут его выступления на социалистическом фронте».

Вертов ставит своей целью не только яснее увидеть с помощью «киноглаза» мир, но и организовать увиденное в образ. Возвращаясь к примеру с Большим театром, мы могли бы сказать, что, отдельно взятый, этот кадр — действительно странен. Он обретает полноценную художественную выразительность и философское содержание лишь в определенном сочетании с другими изображениями, в монтаже. Мало снять куски правды, говорит Вертов. Надо их еще так связать друг с другом, так «сорганизовать», смонтировать, чтобы и в целом получилась правда. И эта задача — не менее, а, пожалуй, еще более трудная, чем съемка отдельных правдивых кадров.

Монтажная теория документального фильма — одно из самых ценных творческих достижений Вертова.

Как и его общая теория, теория монтажа проходит определенную эволюцию. Главное содержание этой эволюции — обогащение монтажных принципов категорией идейности, постепенное, все более четкое выявление смысловой нагрузки сочетаемых кадров.

Первое упоминание о монтаже читатель встретит в манифесте «Мы». В соответствии с общим духом этого документа, выделяющего в качестве главного творческого принципа кино динамику, движение, Вертов подчеркивает, что «киночество» — это искусство организации необходимых движений вещей в пространстве, пишет о поисках «внутренних ритмов каждой вещи». Здесь же впервые встречается упоминание об интервалах (переходах от одного движения к другому, от кадра к кадру), которые приводят с помощью монтажа действие к его «кинетическому разрешению».

В те годы Вертов определяет кинохронику как «стремительный обзор расшифровываемых киноаппаратом зрительных событий», как куски

«действительной энергии», «сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великим мастерством монтажа». Он находит общую формулу документального фильма: «Мы определяем кино вещь двумя словами: монтажное «вижу» («О значении неигровой кинематографии»).

Следовательно, в первые годы своей работы в кино Вертов понимает монтаж прежде всего как способ организации движения, видит в нем важнейший элемент специфики кино, но пока что специфики, касающейся лишь внешней структурной формы фильма.

В 1926 году в сборнике «На путях искусства» Вертов публикует большую статью «Киноглаз», содержащую раздел, специально посвященный монтажу. Он обобщает в нем то, что уже дала к этому времени практика «киноглазовского движения», что было выводом из съемки ряда документальных фильмов.

Режиссер начинает с того, что подчеркивает принципиальное различие между монтажом актерской и документальной картины. Оно состоит в том, что в первом случае производится склейка кадров по заранее написанному сценарию, а во втором — монтаж понимается как организация «видимого мира» — самой жизни.

Монтаж документального фильма начинается задолго до того, как кинематографист берет в руки куски отснятой пленки. Материалы «киноглаза» монтируются в течение всего времени производства — с момента выбора темы до выпуска фильма на экран. Вертов описывает шесть последовательных стадий этого процесса:

1) Монтаж во время наблюдения — ориентировка невооруженного глаза в любом месте, в любое время.

2) Монтаж после наблюдения — мысленная организация виденного по тем или иным характерным признакам.

3) Монтаж во время съемки — ориентировка «вооруженного» глаза кинока в месте, обследованном в пункте 1-м. Приспособление к несколько изменившимся условиям съемки.

4) Монтаж после съемки — грубая организация заснятого по основным признакам. Выявление недостающих монтажных кусков.

5) Глазомер (охота за монтажными кусками) — мгновенная ориентировка в любой житейской обстановке для уловления необходимых связывающих кадров. Исключительная внимательность. Военное правило: глазомер, быстрота, натиск.

6) Окончательный монтаж — выявление наряду с большими темами небольших, скрытых тем. Переорганизация всего материала для выявления его наилучшей последовательности. Выявление стержня кино вещи.

В середине 20-х годов монтаж, как и все другие выразительные средства, становится для Вертова способом выражения «социальной воли», «социального зрения» масс, проводником идейного замысла ре-

жиссера. Сочетая однородные кадры, он создает синтетические образные построения; противопоставляя их — контрастирующие монтажные эпизоды. Вертов ставит своей целью систематическое исследование вещей и процессов, преодоление в монтажном потоке кадров пространства и времени. Предугадывая будущие многоплановые композиции в кино, сблизив экран с «космической поэтикой» Маяковского, он смело заявлял: «Освобожденный от обязательства 16—17 снимков в секунду, освобожденный от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал». Если для Л. Кулешова и даже раннего С. Эйзенштейна монтаж был методом изложения событий на экране, то Вертов видел в нем средство выявления обобщающего поэтического смысла фактов. И мы можем только удивляться прозорливости этого художника, сорок лет назад сказавшего первые слова о том, что в полной мере открывается нам только сегодня.

Вертов разрушил привычное единство места и времени хроникально-документального фильма, не дающее возможности показать эпоху во всем сложном переплетении ее движущих сил, идей, событий, конфликтов, человеческих судеб. Он сделал монтаж кинопублицистики широким, емким, позволяющим охватывать, сравнивать и объединять разделенные временем и расстоянием события, прослеживать развитие авторского замысла на разнообразном жизненном материале, сводить разрозненные факты в группы, в содержательный комплекс явлений. Во многих его фильмах середины 20-х годов монтажная фраза нередко начинается в одном месте, в одно время — и заканчивается в другом месте, в другое время.

А ведь еще совсем недавно все это казалось не только дерзновенным, но и невозможным, абсурдным...

В более узком, профессиональном понимании монтажа как непосредственной работы с пленкой Вертов придавал особое значение упомянутой «теории интервалов». Подробно он пишет об этом в статье «От «киноглаза» к «радиоглазу» (1929).

«Школа «киноглаза» требует построения кино вещи на «интервалах», то есть на междукадровом движении. На зрительном соотношении кадров друг с другом. На переходах от одного зрительного толчка к другому.

Междукадровый сдвиг (зрительный «интервал», зрительное соотношение кадров) есть («по «киноглазу») величина сложная. Она составляется из суммы разных соотношений, из которых главное:

- 1) соотношение планов (крупн., мелк. и т. п.);
- 2) соотношение ракурсов;
- 3) соотношение внутрикадровых движений;
- 4) соотношение светотеней;

5) соотношение съемочных скоростей».

Учитывая все это, режиссер устанавливает порядок смены кадров и кусков друг за другом, определяет время демонстрации («критическое время») каждого кадра и монтажного куска. При этом принимается во внимание не только смысловое, но и зрительное, «оптическое» отношение каждого отдельного кадра к целому, к остальным участникам начавшегося «монтажного сражения»:

«Найти наиболее целесообразный «маршрут» для глаз зрителей среди всех этих взаимодействий, взаимоотношений, взаимоотталкивания кадров, привести все это множество «интервалов» (междукадровых движений) к простому зрительному уравнению, к зрительной формуле, наилучшим образом выражающей основную тему киновещи,— вот труднейшая и главнейшая задача автора-монтажера».

Вертов не только создал (и практически воплотил в фильмах) стройную монтажную теорию немой документальной картины. Им разработаны также и основные принципы звуко-зрительного монтажа, причем режиссер писал о звуке как о важном элементе художественной структуры произведения задолго до его практического внедрения в кино.

Первое упоминание о задаче организации не только видимой, но и слышимой жизни встречается в его работе «Киноки. Переворот», относящейся, как мы помним, к 1923 году. Вертов пишет:

«Еще раз условимся: глаз и ухо. Ухо не подсматривает, глаз не подслушивает.

Разделение функций.

Радиоухо — монтажное «слышу»!

Киноглаз — монтажное «вижу»!

Спустя два года в статье «Киноправда» и «Радиоправда» (1925) Вертов писал:

«Мы выдвигаем агитацию фактами не только в области зрения, но и в области слуха.

Как установить слуховую связь по всей линии мирового пролетарского фронта?

Если по отношению к зрению у нас кинонаблюдатели фиксировали киноаппаратами видимые жизненные явления, то здесь придется уже говорить о записи слышимых фактов.

Мы знаем записывающий прибор — граммофон. Но есть и другие, более совершенные записывающие приборы; они записывают каждый шорох, каждый шепот, шум водопада, речь оратора и т. д.

Демонстрация этой слуховой записи после ее организации — монтажа может легко передаваться по радио в виде «Радиоправды».

Попытки монтажа с учетом «звучания» немых кадров были приняты Вертовым в фильмах «Шестая часть мира», «Одиннадцатый».

«Человек с киноаппаратом». Режиссер создавал оригинальные контрапунктические конструкции изобразительного ряда, строил повествование на изобретательных монтажных повторах, метафорах, ассоциациях и т. д.

Нам важно подчеркнуть, что все это диктовалось не только игрой творческого воображения документалиста. В большей степени это была вполне сознательная, продуманная цепь его экспериментов. Художественные поиски и теоретические изыскания в его творчестве неразделимы. Одно вытекает из другого; одно тесными нитями связано с другим.

Вот как, например, сам Вертов описывает поиски «звуковых эффектов» в фильме «Одиннадцатый»:

«В немой картине «Одиннадцатый» мы уже видим монтаж, связанный со звуками. Вспомните, как стучат машины, как дается абсолютная тишина. Вначале — стук топоров, молотков, визг пил, потом все это прекращается, уступает мертвой тишине, и в этой тишине стучит сердце машины. Надписи вставлены в эти куски только для подсказки, чтобы было правильное восприятие. Вы помните также, как показывается двухтысячелетняя скала и скелет скифа. Вода совершенно не колыхается, вокруг пустынная местность, а затем «звук» начинает возрастать, начинается стук молотков, все больше, больше, затем удары большого молота, и, наконец, когда человек вырастает и стучит по скале, дается мощное «слуховое эхо...»

Нетрудно заметить родственность этой сцены и финального эпизода «Броненосца «Потемкин» С. Эйзенштейна, показывающего проход мятежного корабля сквозь строй царской эскадры. Как и в фильмах Вертова, он также строится на паузах, «тишине» (панорама по напряженным лицам матросов), на эффектах «стука моторов» (кадры машинного отделения).

Но все это были опыты с имитацией звучаний, проводившиеся в рамках немого кино. Впервые подлинные звуки жизни зрители услышали в фильме Вертова «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») — одном из первых новаторских произведений советского звукового кино.

Широко известна «Заявка» режиссеров С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова (1928). В этом документе, вошедшем во все учебники кино, содержалась начальная теоретическая разработка основ будущего звуко-зрительного монтажа, причем предлагалось главным образом его одностороннее — контрапунктическое использование.

И совсем неизвестен документ тех же лет не меньшего теоретического значения, принадлежащий перу Дзиги Вертова. В свое время он не был даже опубликован. А между тем он содержит точное научное предвидение принципиальных вариантов художественного построения звуко-зрительного образа в фильме.

В апреле 1930 года, подготавливая ответы на вопросы редакции газеты «Кинофронт» (выше мы уже упоминали об этой важной впервые публикуемой здесь статье), Вертов писал:

«Декларации о необходимости несовпадения видимых моментов со слышимыми, так же как и декларации о необходимости только шумовых фильмов, так же как и декларации о необходимости только разговорных фильмов, — все это не стоит, как говорится, выеденного яйца. В звуковом кино, так же как и в немом, мы разделяем резкой границей только два вида фильмов: документальные (с подлинными разговорами, шумами и т. д.) и игровые (с искусственно, специально приготовленными для съемки разговорами, шумами и т. д.).

Ни для документальных, ни для игровых фильмов вовсе не обязательны ни совпадение, ни несовпадение видимого со слышимым. Звуковые кадры, так же как и немые кадры, монтируются на равных основаниях, могут монтажно совпадать, могут монтажно не совпадать и переплетаться друг с другом в разных необходимых сочетаниях».

Кстати говоря, контрапунктическое построение звуко-зрительного образа, о котором писали авторы «Заявки», впервые встречается в советском кино не в актерском, а именно в документальном фильме — в той же «Симфонии Донбасса» Дзиги Вертова. Этот фильм был первым произведением мировой кинематографии, в котором запись разнообразных звучаний, шумов, человеческой речи производилась на натуре, чисто документальным способом и дала исключительно удачные по тому времени результаты. Контрапункт звука и изображения Вертов применяет в двух случаях. На кадрах труда, озвученных индустриальными шумами, он неожиданно вводит звучания, как бы опережающие описываемую картину, предугадывающие победу рабочих: шум праздничной демонстрации, крики «ура», приветствия... И, наоборот, в последующем изобразительном показе торжественного шествия металлургов Донбасса в фонограмме вдруг начинают «прослушиваться» звуки труда, напоминая зрителю о том, что предшествовало празднику.

Записывая звук для этого фильма, съемочная группа Вертова не только впервые в практике мирового кино вышла с аппаратурой на улицу, проникла в цехи индустриального предприятия, спустилась в шахты, но и заставила «ходить», «бегать» и киноаппарат и микрофон. Вся работа по этой картине была талантливым экспериментом, пророческим предвидением будущих могущественных возможностей телевизионного репортажа и снимаемой портативной аппаратурой современной «киноправды».

Важной вехой на пути дальнейшего развития принципов звуко-зрительного монтажа явилась для Вертова работа над фильмом «Три песни о Ленине». Сложная симфоническая партитура этого произведения,

многообразная, яркая по богатству художественных оттенков, настроений, тончайшей смены эмоций, дала возможность режиссеру извлечь из опыта ее создания ряд существенных теоретических выводов. Творческий метод Вертова к тому времени неизмеримо вырос; его мастерство достигло художественного совершенства. «Если бы это зависело от меня, я писал бы подобные фильмы не словами, а сразу изображениями и звуками. Подобно тому как художник пишет картину не словами, а сразу карандашом или красками. Подобно тому, как композитор пишет сонату не словами, а сразу нотами или звуками», — говорил он в те годы.

Подлинная «кинопись» должна быть понятна без перевода на язык слов — вот главное творческое кредо мастера. В статье, которая так и называется «Без слов» (1934), Дзига Вертов, разъясняя особенности художественной структуры «Трех песен о Ленине», пишет о том, что изложение в этом фильме идет «не по каналу слов, а другими путями, по линии взаимодействия звука и изображения, по равнодействующей многих каналов, идет глубинными путями, иногда выбрасывая на поверхность десяток слов. Движение мыслей, движение идей идет по многим проводам, но в одном направлении, к одной цели». И далее: «Содержание «Трех песен» разворачивается спирально, то в звуке, то в изображении, то в голосе, то в надписи, то без участия музыки и слов, одними выражениями лиц, то внутрикадровым движением, то столкновением одной группы снимков с другой группой, то ровным шагом, то толчками от темного к светлому, от усталого к бодрому, то шумом, то немой песней, песней без слов, бегущими мыслями от экрана к зрителю без того, чтобы зритель-слушатель переводил мысль в слова».

Монтаж документального фильма проходит через ряд этапов, привлекая художественные связи из фактов, но не навязывая их последним. Этот путь особенно труден, подчеркивает Вертов. При этом речь идет не о грубом механическом перемещении кадров. «Речь идет о том, чтобы развернуть все богатство этого движения, исходя не из сочиненных абстракций, а из конкретных фактов. Речь идет об объединении всех получаемых на данную тему фактов в одно гармоническое целое».

Так на протяжении всего лишь одного десятилетия теоретическая мысль Вертова, непрерывно совершенствуясь, от ограниченного представления о монтаже как об искусстве передачи движения приходит к монтажу как важнейшему средству создания гармоничного, единого, целостного во всех своих идеологических и художественных компонентах фильма.

В зрелый период творчества Вертов выработал индивидуальную манеру монтажа, при которой фильм «складывается» не по отдельным эпизодам, а весь сразу, целиком, выстраиваясь перед взглядом

режиссера во всей сложности своей художественной структуры. Вертов вводит во взаимодействие все находящиеся в его распоряжении монтажные куски. «Все кадры находятся в состоянии непрерывного перемещения вплоть до окончания монтажного процесса». «Строительные леса» с фильма при таком методе сбрасываются лишь в самый последний момент.

Исторический процесс постепенного усложнения монтажа документальной картины Вертов характеризует как закономерное явление общекультурного роста. Оно представляет собой, по его словам, отражение общего развития кино, начиная от примитивного «Патэ-журнала» и кончая сложными формами современного кинематографического мышления. «Это — вовсе не формализм, — пишет Вертов. — Это — совсем другое. Это — законное развитие, которого избежать нельзя и не следует. Здесь само содержание не допускает более примитивной организации материала. Было бы несправедливо и неправильно искать в данном изложении (речь идет о вертовском фильме «Клятва молодых»). — С. Д.) форму ради формы. Мозг человека несравненно сложнее мозга бабочки» (дневник, 1944).

Дзига Вертов не терпит наспех сделанного, примитивно озвученного фильма, превращающего зрителя в слушателя. Он называет такие картины «скоросшивателями». Режиссер с иронией, с отвращением пишет о фильмах, возникающих как творчески беспомощная спекуляция на материале, на теме. Документальный фильм — произведение синтетическое, говорит он. Все его компоненты, все линии, все части должны быть тщательно «пригнаны» друг к другу, гармонично слиться в художественное целое.

И особенно важно это требование по отношению к изображению и звуку. «Всем понятно, что радиofilm надо слушать, что немой кинофильм надо смотреть. Но не всем понятно, что звуко-зрительный фильм — это не механическое соединение радиofilmа с немым фильмом, а такое сочетание одного с другим, которое исключает самостоятельное существование изобразительной и звуковой линии. Рождается третье произведение, которого нет ни в звуке, ни в изображении, которое существует только в непрерывном взаимодействии фонограммы и изображения» (дневник, 1942).

Вся вторая половина жизни художника, начиная с середины 30-х годов, сложилась трудно. Вертова обвиняли в поисках нарочито усложненного киноязыка, в формализме. Подобным нападкам подвергались, в частности, и его монтажные методы.

Это не были творческие споры 20-х годов — ожесточенные, но никогда не переходившие в административные репрессии. Это было уже

другое время, — время, когда стало распространенным администрирование в творческом процессе.

Режиссер тяжело переживал обрушившиеся на него необъективные упреки. В последние десятилетия жизни он несколько раз возвращается в дневнике к трудным обстоятельствам своей творческой биографии, пытается наедине с собой понять приписываемые ему обвинения, объяснить.

В дневнике за 1942 год Вертов пишет, что в его вкусе якобы «лягушка к обеду» — несомненное доказательство формалистически изощренной кухни, — но что в действительности он предпочитает «простую, здоровую пищу, реальную, конкретную, ясную тему, драматургическое решение которой не выдумывается, а пишется самой жизнью». Вертов с горечью замечает, что не искал и не ищет «изобретений формальных». «Наоборот. Ищу такой темы и такой съемочной обстановки, где был бы максимально избавлен от сложных приемов, от вынужденных решений, от замысловатостей». При наличии лестницы, подчеркивает он, спускаться из окна по водосточной трубе будет неоправданным трюком. Другое дело, если лестницы нет — тогда этот способ будет вынужденным. «Всегда предпочту лестницу».

Еще в 1935 году, размышляя над итогами сложной и длительной работы (в частности, монтажной работы) по фильму «Три песни о Ленине», Вертов писал: «Много сотен, а может быть, тысячи страниц белой бумаги исписаны моей рукой в процессе съемки и монтажа фильма. И все это только для того, чтобы уничтожить написанное в момент, когда приходит такое ясное и простое, как улыбка бетонщицы Белик, решение» («Последний опыт»).

Это была «сложная простота» творческой лаборатории художника: сложная из-за того, что она достигалась напряженными поисками формы; простая потому, что в конце концов форма вертовского фильма становилась доступной каждому просвещенному сознанию.

И вот эту-то «сложную простоту», эти поиски наилучшего способа художественного выражения, поиски совершенного киноязыка противники документалиста стремились выдать за трюкачество и формализм...

В дневнике за 1943 год Вертов записал:

«Многие не понимают, что мой сложный путь ведет в конечном итоге к величайшей простоте, к такой же сложной простоте, как улыбка или биение пульса ребенка. Включил рубильник — и город заливается светом. Включил рубильник — и пошли электропоезда. Сложное становится простым. Однако к первой электрической лампочке пришли путем сложным.

Киноправда — это еще более сложная задача...»

Язык образов, ассоциаций, метафор, емких и лаконичных обобщений шел в середине 20-х годов на смену примитивному «логическому мышлению» традиционного кинематографа. Это был способ выражения нового, рождающегося искусства, в значительной степени общий для актерского и документального кино. Им широко пользовались и Д. Вертов, и С. Эйзенштейн, и А. Довженко.

Кинематограф обрел новое чувство времени, новые способы организации пространства. Привычное единство времени и места действия было разрушено. На смену ему пришли вольное поэтическое повествование, неожиданные монтажные сопоставления, кадры-ассоциации, кадры-символы. Фильм периода расцвета немого кино в своих лучших образцах отверг зрителя-обывателя, пассивного созерцателя киноэкрана. Он стал предполагать зрителя думающего, обостренно чувствующего, творящего в своем воображении вместе с художником.

Ассоциативные монтажные «столкновения кадров в «Стачке», подсказывающие зрителям острые политические оценки происходящего; «оживающие» гневные каменные львы в «Броненосце «Потемкин»; украинский дид, вылавливающий в «Звенигоре» «венюк-судьбу», брошенный девушками много веков назад в реку; рабочий киевского арсенала, стоящий невредимым под пулями гайдамаков; сложные двойные и тройные экспозиции «Одиннадцатого»; монтажные фразы, уничтожающие пространство, сближающие века, — все это были явления одного порядка, одного стиля, одного образного языка. Во многих произведениях нового кинематографа место «логической соединимости» кадров заняла эмоциональная достоверность монтажа. Кадры и эпизоды становились звеньями в цепи рассуждений автора картины, «опорными точками» развития его поэтического замысла. Как некогда раньше, в кинематографе на первый план вышли авторское «я» художника, особенности его индивидуальной творческой манеры, своеобразие его таланта.

В советское документальное кино очень многое из всего этого было внесено Дзигой Вертовым. Вертов был отцом поэтического документального фильма, сразу же продвинувшего хронику жизни на высокую ступень искусства. И, может быть, еще значительнее окажется в наших глазах его творческий подвиг, если мы вспомним, что он потребовал в своем осуществлении не только титанической работы, но еще и длительной, упорной борьбы.

Документальное кино способно создавать обобщающие поэтические образы. Нам эта истина кажется бесспорной. Но сорок лет назад ее еще требовалось доказать.

Внимательный читатель прочтет обо всем этом в тексте книги. Он почувствует и поймет, какое мужество надо было иметь, чтобы преодолеть все эти «горы предубеждений». Мы же коснемся этой стороны де-

ла лишь в связи с одной, на первый взгляд как будто бы и второстепенной, однако весьма и весьма далеко идущей проблемой — проблемой достоверности киноизображения. Именно по этой линии, создавая поэтический фильм, Вертову и нужно было решительным образом изменить привычное представление об эстетических признаках (и самом определении) документально снятого кадра.

Затрагивая эти темы, мы пользуемся, само собой разумеется, современной терминологией: в те годы предмет завязавшейся дискуссии формулировался иначе. Но, по существу, в применении к документальному кино спор уже тогда шел о том, какова приемлемая мера вмешательства авторского «я» в документальный материал, допустима ли — и в какой степени — его художественная трактовка, при каких условиях кадр утрачивает в монтаже «вещественность» — конкретное общественно-историческое содержание. Иными словами, дискутировалась основополагающая эстетическая проблема типизации: возможность, средства и пути создания художественного образа в документальном фильме.

Все эти вопросы были естественно и неизбежно поставлены самой жизнью. С решением их прояснялось основное содержание исторического процесса перехода информационной хроники в новый вид киноискусства — образную публицистику, намечались пути создания обобщающих, захватывающих глубинные пласты действительности произведений.

Мнения здесь разделились. И хотя в конечном счете очевидная для нас теперь истина была открыта, постижение ее проходило в столкновении самых крайних взглядов.

Убежденным противником расширительного истолкования документального кадра выступил в тот период сценарист и литературовед В. Шкловский.

Шкловский утверждал, что хроникально-документальное кино должно давать факт, точно обозначенный, «подписанный». В статье «Куда шагает Дзига Вертов?» он писал: «Хроника нуждается в подписи, в датировке... Дзига Вертов режет хронику. Работа его в этом отношении не прогрессивна художественно... Я хочу знать номер того паровоза, который лежит на боку в картине Вертова...»¹. Упрекая Вертова в нарушении «законов хроники», Шкловский говорил, что в фильме «Шестая часть мира» исчезла «фактичность кадра», что кадры в этом произведении оказались «географически незакрепленными и обессиленными». «Вещь потеряла свою вещественность и стала сквозить, как произведение символистов»².

¹ «Советский экран», 1926, № 32.

² В. Шкловский, Их настоящее, М., 1927.

Против «субъективности» (то есть авторской художественной трактовки) факта в документальном фильме активно (хоть и не весьма аргументированно) выступал в конце 20-х годов и режиссер Л. Кулешов. В статье «Экран сегодня» он писал: «До сих пор в наших хрониках преобладал субъективно-художественный монтаж. Хроника монтировалась экспрессионистически. Монтаж не обслуживал материал с целью возможно лучшей его подачи, а был индивидуально творческим моментом монтажера». Отсюда, по его мнению, шла «монтажная пестрота» фильма, возникали эффекты «чисто ритмического порядка» с ослабленным смысловым значением.

Кулешов отрицал монтаж как эстетический прием для выражения мыслей художника-публициста. Как и Шкловский, он называл эту функцию «противоречащей» природе документального фильма. Монтаж в документальном кино, говорил он, — лишь «выразитель и организатор» материала, выявляющий его «тематическую сущность». «Оценки» допустимы только в игровом фильме. Что же касается неигрового, то он не должен «демонстрировать субъективное впечатление художника от событий, как бы правильны ни были его, художника, убеждения». И далее: «Хроника должна верно демонстрировать события, и формы монтажа хроники определяются не автором, а материалом»¹.

Противоположного мнения придерживался известный критик того времени В. Перцов.

Справедливо отмечая, что изложенная выше теория искусственно ограничивала, сужала возможности документализма, толкала его на путь протокольной фиксации жизни, Перцов поддерживал и защищал поэтические методы Вертова. Он доказывал, что документальный, конкретно-исторический смысл кадров не уничтожается монтажом, а взаимодействует с ним, ибо «куски вне монтажа — это фотография». Задачи монтажа ни в коем случае не сводятся к последовательной склейке кадров. Они гораздо шире, значительнее, так как «не может быть монтажа, который не ставил бы своей целью воздействовать на зрителя в определенном направлении с таким расчетом, чтобы через определенную последовательность кусков и их смену во времени раскрыть нечто не содержащееся в этих кусках, взятых порознь».

В статьях Перцова конца 20-х годов появляется близкое вертовскому (и нашему современному) понимание проблемы достоверности киноэкрана. Он истолковывает ее не как натуралистическую, протокольную «правду», а как правду художественного обобщения, сопоставлений и ассоциаций, правду типизации жизни, правду чувства. Анализируя картины Вертова, критик указывает, что объективная достоверность того или другого кадра, выявленная и подчеркнутая в драма-

¹ «Новый Леф», 1927, № 4.

тургии, в монтаже, воспринимающаяся в общем контексте произведения, может не совпадать с той частной, конкретной достоверностью, в условиях которой данный кадр был снят. «Монтировать факты — это значит их анализировать и синтезировать, а не каталогизировать»¹.

Таким образом, главным предметом полемики по проблеме достоверности — скрытым или явным — были все те же новаторские фильмы Вертова, все те же теоретические выводы, которые смело и определенно делал из них художник.

Как творчески, так и в обобщающих теоретических статьях Вертов не противопоставлял «тематическую сущность», документальную достоверность — и расширительное авторское истолкование, образность кинематографического кадра. Но в то же время он никогда не был сторонником узкого, догматического понимания этой проблемы, сводящего достоверность хроники к желанию знать номер промелькнувшего где-то в фильме паровоза. Полемизируя с подобной постановкой вопроса, Вертов писал, что каждый жизненный факт, зафиксированный аппаратом, «является кинодокументом даже в том случае, если на него не надеты номерок и ошейник» (дневник, 1927).

Вертовский метод поэтического кино родился из широкого, не связанного никакими условностями понимания достоверности документально снятого кадра. Иначе и не могло быть. Образный поэтический фильм не терпел «кинопротокола» — подчеркнутой конкретизации (а тем более каталогизации) изображения. Наоборот, он требовал известной обобщенности кадров, наличия в них некоторых сходных признаков художественной трактовки, которые позволили бы им «существовать» рядом друг с другом, органично входить в ту или иную монтажную фразу, сочетаться не только по смыслу, но и по единству стилистической манеры.

И опять-таки лучше всего сказал обо всем этом сам Вертов:

«Неверно утверждение, что зафиксированный киноаппаратом жизненный факт теряет право называться фактом, если на пленке не представлены название, число, место и номер.

Каждый заснятый без инсценировки жизненный миг, каждый отдельный кадр, снятый в жизни так, как он есть, скрытой съемкой, съемкой врасплох или другим аналогичным техническим способом, является зафиксированным на пленку фактом, к и н о ф а к т о м, 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.

¹ В. Перцов, «Игра» и демонстрация. — «Новый Леп», 1927, № 11—12.

Эскимос остается на экране эскимосом и в том случае, если на нем не написано, что он «Нанук» («По-разному об одном», 1926).

Совершенно нелепо, продолжает далее режиссер, добиваться того, чтобы отдельный кадр, как правило, отвечал бы на целую анкету вопросов: где, когда, почему и т. д.

Все это может понадобиться в фильмотеке для хранения кинодокументов, это нужно знать при монтаже режиссеру — но никак не зрителю. Документалист не обязан давать ему «информационное приложение» к тому, о чем он рассказывает с экрана. Это убило бы всякое эмоциональное воздействие киноизображения. Подобные сведения нужны лишь как справочник для прокладывания верного «монтажного маршрута».

Вертов утверждал — и блистательно показал в своих фильмах, — что художник — не раб, а соперник природы, что он создает в своих произведениях (и в том числе в документальных картинах) отнюдь не копию, а философское, поэтическое изображение мира. Он не видел противоречия между единичностью зафиксированного на пленке жизненного факта и его обобщенным художественным истолкованием. Он смело монтировал, сопоставлял и противопоставлял кинодокументы, разделенные временем и пространством, и в этом монтаже кадр не терял своих общественно-исторических, географических и иных признаков. Он особое внимание уделял тому свойству монтажа, благодаря которому сцена, составленная из мозаики кадров, контрастных или однородных, обретала новое, обогащенное поэзией содержание.

Поэтический фильм-обзорение, в жанре которого сняты основные картины Вертова, не стал для кинорежиссера застывшей формой. Он непрерывно совершенствуется свой метод, ищет новые художественные решения. Свидетельством этого явились, в частности, его фильмы «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом».

В начале 30-х годов документалист делает еще одно открытие, оказавшееся подлинной революцией для звукового кино. В 1930 году в фильме «Симфония Донбасса» наряду с индустриальными шумами он записывает несколько синхронных реплик рабочих, а три года спустя снимает первое в мире звуковое киноинтервью с одной из героинь Днепрогэса — бетонщицей Белик.

На первый взгляд может показаться, что подобные сцены являлись не органичным развитием «изобразительно-монтажного» поэтического фильма, а напротив — выражением его кризиса. Такая точка зрения не раз высказывалась советскими и зарубежными кинокритиками. Сторонники ее указывали на то, что синхронная запись речи нарушала ритм, стройность произведения, переводила обобщающее рассмотрение жизни в совершенно иную эстетическую концепцию, создавала как бы «паузу» в развитии киноповествования.

Сам Вертов не считал этого. Наоборот, он отмечал художественное единство, преемственность звуковых интервью и кадров, добытых «киноглазом» в немых картинах, подчеркивал, что синтетические образы в его фильмах также были образами «живого человека» — с той лишь разницей, что «роли» их создателей как бы распределялись между несколькими людьми.

В статье «Хочу поделиться опытом» (1934), говоря о том, что одной из основных задач «киноглаза» было «научиться читать мысли людей», выявлять их чувства, ловить мгновения предельной искренности, Вертов пишет: «В этом отношении «Три песни о Ленине» дают такие образцы «нейгры», как выступление ударницы Днепроостроя, как колхозницу с орденом и других людей. Эти кадры живых людей перекликаются в нашей памяти с женой задохшегося сторожа из фильма «Жизнь врасплох», с детьми из «Человека с киноаппаратом», с молящимися из «Энтузиазма» и т. д.».

И действительно, открытие звукового киноинтервью не было для Вертова случайным, а тем более «кризисным». Оно непосредственно продолжало поиски режиссера в области специфических особенностей кинематографа, дополняло, компенсировало известную ограниченность поэтического фильма-обозрения в его возможностях отобразить внутренний мир человека. Звучащее слово, интонация, с которой его произносит герой, мимика, которой он сопровождает свою речь, — все это стало в руках Вертова еще одним художественным средством в его борьбе за правду на экране, за киноправду. Оно не было навязано ему извне, не было попыткой сломать привычную форму образного мышления, предпринятой в предвидении ее «близящегося краха». Отнюдь нет... Синхронная съемка человека, живое выступление героя, киноинтервью, как по методам, которыми пользовался при этом Вертов, так и по результатам воздействия такого рода сцен на зрителей естественно вытекали из природы образной публицистики, из эволюции кино. Они явились удачно найденной формой конкретизации романтического рассказа о жизни, который вел в поэтических обобщениях режиссер.

Вполне возможно, что, снимая первые интервью, Вертов делал это в значительной мере инстинктивно, лишь творческой интуицией чувствуя недостаточность привычных средств для решения усложнившихся художественных задач. Синхронная запись речи, переключающая внимание зрителя с обобщенных синтетических образов на индивидуальный характер, судьбу отдельного человека, встречается в его фильмах середины 30-х годов лишь в виде исключения. Режиссер вводил ее как выделенную крупным планом деталь, как убедительную подробность, частность, подтверждающую идею общего. Так было в его фильмах «Симфония Донбасса», «Три песни о Ленине», «Колыбельная».

Но в те же годы он задумывает ряд новаторских фильмов-очерков о живых людях, мечтает воплотить на экране «галерею портретов» его современников.

В годы войны, обосновывая свои планы, кинорежиссер пишет, что никакие «правила» в искусстве не остаются неизменными и представление о документальной кинематографии не стоит на месте. Его заявка на темы о «живом человеке», на кинопортреты нарушают не документальность, а «стандартное представление о документальности». Фильм-портрет, писал Вертов, даст возможность ограничить место и удлинить время, необходимое «для более глубокого показа многого в немногом».

Ни одному из этих замыслов не суждено было осуществиться: в те годы Вертов был уже лишен возможности творить в излюбленной, хорошо знакомой ему области. Кинематографическое руководство «дворяно» ему лишь редкие и совершенно чуждые его творческому темпераменту фильмы.

И потому с горечью, с болью читаешь теперь строки в его дневнике, где он пишет о том, что большая, неоправданная ложь таится в рассматривании его «сквозь очки времен «Человека с киноаппаратом», что если художник делал раньше большие поэтические обобщения, это не значит, будто остальные линии его развития должны быть пресечены. И так понятны его волнение, его обида, когда он узнает, например, что фильм о герое Отечественной войны Покрышкине, снять который он мечтал, поручили не ему, а другому документалисту.

«Выходит, что Вертов двадцать лет добивался права сделать документальный фильм о «живом человеке» и наконец добился — но не для себя, а для другого режиссера, который никогда и не думал об этом. В момент победного финиша подменили победителя. Человек со стороны открыл рот и скушал долгожданную тему. Не мужу, а гостю предоставлено право первой брачной ночи...» (дневник, 1944).

Так чем же все-таки объяснялись эти невзгоды в творческой жизни Вертова? Какие причины привели к тому, что еще сравнительно молодой, полный сил художник всю вторую половину своей жизни фактически молчал?..

Терзаемый сомнениями, подобные вопросы нередко задавал себе и сам Вертов.

«Тебя не любят!» — сказал ему как-то в минуту откровенности один из руководящих деятелей кинематографии.

«Кто же это меня не любит?» — раздумывая над этой фразой, пишет в своем дневнике режиссер.

«Партия и правительство? Нет. Партия и правительство удостоили меня высокой наградой.

Пресса? Нет. Пресса, начиная от «Правды» и кончая газетами за Полярным кругом, удостоила меня высочайших отзывов.

Общественность? Нет. Общественность в лице ее лучших представителей — крупнейших писателей, рабочих коллективов, художников и т. д. — подняла на щит мою киноработу.

Кто же меня не любит?..»

Художник не нашел ответа на этот вопрос.

Но нашлись люди, его товарищи по профессии и некоторые критики его работ, которые решили эту проблему удивительно просто.

Вертов сам виноват во всем, сказали они. Никто ему ничего плохого не делал. Начиная со второй половины 30-х годов он обессилел, зашел в тупик. Он творчески оскудел...

Нет, творческая энергия Дзиги Вертова не иссякала до последних мгновений его жизни. Неопровержимые доказательства этого — его интереснейшие заявки и планы, сохранившиеся в его архиве и частично опубликованные в этом и других изданиях, его авторские режиссерские разработки фильмов (например, первоначальный вариант либретто картины «Тебе, фронт!», как небо от земли отличающийся от того, что было потом на экране), его замечательные дневники, с которыми по прошествии многих лет смогут наконец познакомиться широкие круги читателей. И мы уверены: никто из них, прочитав все это, не сможет поддержать версию о творческой неполноценности режиссера.

Вопрос, таким образом, снова остается без ответа.

Но ответ есть. И в общем его, конечно, можно найти в тексте книги самого Вертова. Художник в данном случае абсолютно объективен.

Внимательно вчитываясь в его дневники, мы видим, как постепенно все туже сжималось вокруг него кольцо административного нажима. Объявленный еще рапповцами «формалистом», обвиненный в «групповщине», «изоляции от общественности», Вертов все с большим и большим трудом пробивал себе дорогу к творческой работе. Менялись руководители киноорганизаций. Но суть сложившегося положения оставалась прежней.

Удивительнее всего было то, что многие киноработники, с которыми приходилось иметь дело Вертову, действительно искренне не понимали его. Они не понимали, куда и зачем рвется себе во вред его мятежная душа. Не понимали — и, пожмая плечами, клали «под сукно» его заявки, отклоняли его проекты творческой лаборатории, бесцеремонно вмешивались в его работу, месяцами не выпускали на экран снятые им фильмы.

А художник в это время боролся с отчаянием, с безнадежностью, с болью в душе. В изменившихся условиях жизни он чувствовал себя беспомощным.

«Документальный фильм пользовался уважением, пока не был взят курс на количество без учета качества, — писал он. — Халтурщики, подражатели, бездарные плагиаторы, ловкачи опозорили марку документального фильма... Творческому изобретательству нет места. Оперативность хорошая, но во всем повторение пройденного. Ни шагу вперед. Борьба за качество не поощряется. Штурмовщина вместо организации производственного процесса».

И снова ряд волнующих, затрагивающих самые больные места, самую суть творческой жизни вопросов:

«Как бороться с бюрократическими ответами, с указаниями, которые являются не решениями, а отсрочками решения? С бесконечным «завтра»? Запретить или разрешить — то и другое понятно. А как быть с «не запрещать, но и не разрешать», с консервацией, с маринадом, с затягиванием и медлительностью до бесконечности?..»

Но ведь творческие замыслы — не консервы, продолжает Вертов. Они либо развиваются, либо умирают. Они не могут сохраняться длительное время без ущерба для них самих и того, кто способен реализовать их. «Творческий замысел останется замыслом и не больше, если мы не будем иметь условий, в которых этот замысел может быть осуществлен». В противном случае он будет или разрушен, или замаринован на долгие годы, на всю жизнь.

Вертов видел путь, ведущий к созданию подлинно творческой атмосферы в документальном кино.

«Нужно организовать победу, а не ждать, что она придет самотеком как результат каких-то чудес, — убежденно говорил он. — При наших требованиях к бескомпромиссной реализации творческого замысла; при нашей ненависти к фальши и правдоподобию, которыми пытаются халтурщики и дельцы заменить многокрасочную правду; при нашем стремлении дать образы, выношенные народным творчеством, а не скороспелые иллюстрации к лозунгам и надписям; при нашем отвращении к штампам — нам нельзя соглашаться на условия, парализующие всякое отклонение от универсальной и обезличенной рецептуры, выдуманной в кабинете без поправки на исключение».

И далее:

«Единственный путь к реализации нестандартного творческого замысла — в организации нестандартных условий и нестандартных требований к сценарному, съемочному, монтажному, ко всему творческому и организационно-техническому процессу».

Нужно изменить сложившуюся практику производства хроникально-документальных фильмов, писал Вертов, необходимо создать творческую лабораторию, которая откроет дорогу эксперименту и поможет сохранять и выращивать кадры, а главное — перейти «от системы непрерывных согласований к системе непрерывных действий».

Вертов никогда не противопоставлял себя и возглавляемую им группу «киноков» (существовавшую до начала 30-х годов) остальному отряду советских документалистов. Он знал среди своих товарищей по труду многих талантливых и честных людей и с уважением, с гордостью писал о них. Он верил в творческую силу революционной кинопублицистики, был убежден в конечной победе киноправды.

Но он никогда и ни за какие блага не мог примириться с теми, кто противодействовал творческой жизни искусства.

«Кадры есть. Замечательные кадры. Но они не используются...

За короткое время после возвращения в хронику я успел убедиться, что большинство работников трудится здесь самоотверженно. Тем более необходимо всю их энергию направить в творческую сторону.

Я думаю, что большинство нашего актива — за принципиальный путь к художественной правде, а не за беспринципное ремесленничество.

За расцвет всех видов хроникального фильма, а не за прокрустово ложе одного вида: сводки кинотелеграмм и последних известий.

Не только журнал, но и очерки, и поэмы, и песни, и такие отдельные произведения, о которых будет говорить весь мир...

Мы за победу творческого изобретательства над дяляческим переизданием пройденного.

Мы за постоянную готовность к бою...» (дневник, 1934).

Вертов настойчиво, упорно писал и говорил о том, что надо приложить все усилия, чтобы объяснить руководителям кинофабрик, что хорош не тот автор и не тот режиссер, который безоговорочно подчиняется устаревшим, стандартным принципам кинопроизводства. Согласие режиссера на любую работу должно не приветствоваться, а, наоборот, браться под подозрение. «Либо этот режиссер совершенно безразличен к конечным результатам работы, либо он настолько творчески голоден, что махнул на все рукой: только бы дорваться до съемочного аппарата».

Но тенденция страсти разбивалась о холодную тенденцию предвзятости, расчета; тенденция, вытекающая из наблюдения жизни, поэтического чувства, убежденности, уступала место тенденции схемы, которую прикладывали к окружающему и отсекали все, что не было согласо с ней...

Кто же осуществлял все это?

В дневниках Вертова содержится портрет одного такого чиновника, бездушного тупицы, поставленного «руководить искусством», — директора Алма-Атинской киностудии в годы войны Ахмедова.

Это был человек, пишет Вертов, который понимал лишь количественное выполнение программы в столько-то единиц. Качество замысла он измерял бухгалтерски — экономией расходов, минимумом времени

для осуществления задуманного и т. п. Сам замысел тоже оставался для него непонятным, так как он «мыслил еще целыми числами начинающего школьника и о существовании даже простых дробей не имел понятия». Говоря иносказательно, ему казалось, что для определения расстояния от Алма-Аты до Москвы потребуется обязательно измерять это расстояние аршином и что другого способа быть не может. Режиссеры были в его глазах существами низжестоящими, «тайны» которых он давно открыл. «Ему казалось, что он осведомлен полностью в кинематографическом деле, раз он прикрикивает на режиссеров, и они молчат» (1943).

С существованием людей подобного типа Вертов не мог примириться до конца жизни...

Однажды в минуту душевной подавленности, упадка сил Дзига Вертов записал в своем дневнике:

«Я всю жизнь строил паровоз, но не смог добиться широкой сети рельсов...»

Это были слова, продиктованные отчаянием.

Как всякий художник, Вертов страстно мечтал о том, чтобы его фильмы, его теоретические выводы, статьи, открытые им методы работы получили бы широкий общественный отклик, распространение, двинули вперед то дело, которому он посвятил свою жизнь. И вот в то время, когда были записаны эти слова (а это было в начале 40-х годов), ему стало казаться, что ничему из того, о чем он думал, чего желал, не суждено уже осуществиться.

Субъективно это, к сожалению, оказалось так. Имя Вертова до конца его жизни оставалось почти забытым. Ни один из его поздних замыслов не был осуществлен. Режиссер в послевоенные годы лишь формально числился на студии хроники, монтировал там сюжеты для журнала «Новости дня», но уже не снимал фильмов.

Однако объективно, в плане влияния его творчества, его открытий на историческое формирование искусства образной публицистики, на работу других мастеров, все обстояло иначе. «Паровоз», который строил — и построил — этот энтузиаст документального кинематографа, вопреки тому, что казался его создателю, преодолел преграды, получил «широкую сеть рельсов» и пришел по ней к победному финишу.

Вместе с Вертовым, учась у него, заимствуя и развивая его методы, его художественное отношение к жизни, выросла большая группа талантливых советских документалистов. Среди них были и Эсфирь Шуб, и Илья Копалин, и Роман Кармен. В годы войны и особенно в последние годы нашей современности мастера документального фильма, кинооператоры и режиссеры, доказали на деле, что новаторские традиции,

принципиальность и мастерство Вертова принесли свои плоды, воплотившись в яркие, правдиво отразившие жизнь произведения. Открытые Вертовым новые принципы монтажа, съемка «живого человека», поэтическая конструкция документального фильма, синхронное киноинтервью, создающее возможность яркой индивидуализации человеческого образа, и многое другое давно уже распространилось за границы государств и оказало огромное влияние на укрепление реалистических тенденций зарубежного кинематографа. Посеянное Вертовым дало такие крепкие, живые всходы, которыми мог бы гордиться каждый сеятель, каждый художник, каждый человек.

В нашем обзоре теоретического наследия Дзиги Вертова мы не коснулись многих и многих тем.

Мы лишь дали понять, но не рассказали читателю о том, что отношение этого художника к жизни, к окружающим его людям и все, что он писал и говорил, могло бы явиться школой нравственности, примером для каждого порядочного человека. Вертов боролся за правду средствами правды. Именно это помогло ему сберечь душевные и творческие силы и сохранить то уважение к себе, которое дороже всех иных богатств мира.

Мы не рассказали в этой статье и о том, как чутко, бережно относился Вертов к своим товарищам по любимому делу, как он заботился о творческом росте каждого. Остались незатронутыми и такие темы, как познавательное и поэтическое в работе кинорежиссера, как соотношение творчества Вертова и Маяковского.

Но едва ли не каждая из этих проблем потребовала бы дополнительного глубокого изучения, и на нее пришлось бы затратить еще десятки страниц...

То, что здесь написано о Вертове, хотелось бы закончить словами самого художника. Они прямо обращены к нам, его современникам и потомкам:

«Цени не приобретателей, а изобретателей. Помни о первой паровой машине, о первом поезде, о первом аэроплане.

Различай проходку подземного туннеля от приятной поездки в вагоне метро.

Противодействуй легкой наживе. Дай сеятелям пожать плоды своих трудов. Поощряй искусство смелых садовников, а не искусство срывающих яблоки».

Дзига Вертов не умер. Его творческое и теоретическое наследство, его великолепное искусство, его гражданское мужество и талант — с нами.

Они продолжают — и будут продолжать — свой путь «в незнаемое».

С. Дробашенко

СТАТЬИ,

ВЫСТУПЛЕНИЯ

МЫ

ВАРИАНТ МАНИФЕСТА

Мы называем себя киноками в отличие от «кинематографистов» — стада старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем.

Мы не видим связи между лукавством и расчетом торгашей и подлинным киночеством.

Психологическую русско-германскую кинодраму, отяжелевшую видениями и воспоминаниями детства, мы считаем нелепостью.

Американской фильме авантюры, фильме с показным динамизмом, инсценировкам американской пинкертоновщины — спасибо кинока за быстроту смен изображений и крупные планы. Хорошо, но беспорядочно, не основано на точном изучении движения. Ступенью выше психологической драмы, но все же бесфундаментно. Шаблон. Копия с копии.

Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. — прокаженными.

— Не подходите близко!

— Не трогайте глазами!

— Опасно для жизни!

— Заразительно.

Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего.

Смерть «кинематографии» необходима для жизни киноискусства. Мы призываем ускорить смерть ее.

Мы протестуем против смешения искусств, которое многие называют синтезом. Смешение плохих красок, даже идеально подобранных под цвета спектра, даст не белый цвет, а грязь.

К синтезу — в зените достижений каждого вида искусства, но не раньше.



Дзига Вертов.
Дружеский шарж худ. Галаджева

Мы очищаем киночество от примазавшихся к нему, от музыки, литературы и театра, ищем своего, нигде не краденого ритма и находим его в движениях вещей.

Мы приглашаем:

— в он —

из сладких объятий романса,
из отравы психологического романа,
из лап театра любовника,
задом к музыке,

— в он —

в чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3+время), в поиски своего материала, своего метра и ритма.

«Психологическое» мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной.

У нас нет оснований в искусстве движения уделять главное внимание сегодняшнему человеку.

Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей.

Нам радость пляшущих пил на лесопилке понятнее и ближе радости человеческих танцулек.

Мы исключаем временно человека как объект кино съемки за его неумение руководить своими движениями.

Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку.

Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз,—

мы вносим творческую радость в каждый механический труд,
мы родним людей с машинами,
мы воспитываем новых людей.

Новый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодарным объектом кино съемки.

Мы открытым лицом к осознанию машинного ритма, восторга механического труда, восприятию красоты химических процессов, поем землетрясения, слагаем кинопоэмы пламени и электростанциям, восторгаемся движениями комет и метеоров и ослепляющими звезды жестами прожекторов.

Каждый любящий свое искусство ищет сущности своей техники.

Развинченными нервам кинематографии нужна суровая система точных движений.

Метр, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям координат кадра, а может, и к мировым осям координат (три измерения + четвертое — время), должны быть учтены и изучены каждым творящим в области кино.

Необходимость, точность и скорость — три требования к движению, достоянию съемки и проекции.

Геометрический экстракт движения захватывающей сменой изображений — требования к монтажу.

Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве и, применив ритмическое художественное целое, согласное со свойствами материала и внутренним ритмом каждой вещи.

Р. С. Ф. С. Р.

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ
ВОЕННЫЙ СОВЕТ
Юго-Восточного

Фронта

Октябрь 20-го дня 1919 г.
№ 1216

Делегующая армия

У Д О С Т О В Е Р Е Н И Е .

Предъявитель сего тов. В Е Р Т О В Денис Аркадиевич действительно состоит при Реввоенсовете Юго-Восточного Фронта руководителем кинематографических съемок всех военных событий, ему разрешается ношение и хранение при себе соответствующих инструментов, что подписями с приложением печати удостоверяется.



РЕВВОЕНСОВЕТ ЮГО-ВОСТОЧНОГО ФРОНТА

Секретарь

Шофон
Тришнов
Вронко

Материалом — элементами искусства движения — являются интервалы (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению.

Организация движения есть организация его элементов, то есть интервалов во фразы.

В каждой фразе есть подъем, достижение и падение движения (выявленные в той или другой степени).

Произведение строится из фраз так же, как фраза из интервалов движения.

Выносив в себе кинопоэму или отрывок, кинок должен уметь его точно записать, чтобы при благоприятных технических условиях дать ему жизнь на экране.

Самый совершенный сценарий, конечно, не заменит такой записи, так же как либретто не заменяет пантомимы, так же как литературные пояснения к произведениям Скрябина никакого представления о его музыке не дают.

Чтобы можно было на листе бумаги изобразить динамический этюд, нужны графические знаки движения.

Мы — в поисках киногаммы.

Мы падаем, мы вырастаем вместе с ритмом движений, замедленных и ускоренных, бегущих от нас, мимо нас, на нас, по кругу, по прямой, по эллипсу, вправо и влево, со знаками плюс и минус; движения искривляются, выпрямляются, делятся, дробятся, умножают себя на себя, бесшумно простреливая пространство.

Кино есть также искусство вымысла движений вещей в пространстве, отвечающих требованиям науки, воплощение мечты изобретателя, будь то ученый, художник, инженер или плотник, осуществление киночеством неосуществимого в жизни.

Рисунки в движении. Чертежи в движении. Проекты грядущего. Теория относительности на экране.

Мы приветствуем закономерную фантастику движений.

На крыльях гипотез разбегаются в будущее наши пропеллерами вертящиеся глаза.

Мы верим, что близок момент, когда мы сможем бросить в пространство ураганы движений, сдерживаемые арканами нашей тактики.

Да здравствует динамическая геометрия, пробеги точек, линий, плоскостей, объемов,

да здравствует поэзия двигающей и двигающейся машины, поэзия рычагов, колес и стальных крыльев, железный крик движений, ослепительные гримасы раскаленных струй.

1922

ПЯТЫЙ НОМЕР „КИНОПРАВДЫ“

«Киноправда» — экранная газета — рамками, в которые заключена, и требованиями, которые к ней предъявляются, связывает по рукам и ногам творчество режиссера хроники.

Прикованная одной своей половиной к политическим событиям, она другую половину вынуждена отдавать кредитоспособному рынку.

И съемка политическая, и съемка под давлением экономических условий не считаются с кинематографичностью сюжета, а это неизбежно влечет за собой фиксирование статических моментов наряду с динамическими, что в поэзии движения недопустимо.

«Киноправда» № 5, как и прошлые номера, несмотря на вышеупомянутые условия, шаг за шагом, ломая привычки старых хроник, овладевает образами и ритмом в пределах каждой отдельной темы и тре-

можно ищет общий пульс «кинонедели», ритмическое объединение разнородных тем.

Введенная в номере 5 связь между отдельными ритмами (некто, увлеченный чтением «Киноправды») — лишь временное успокоительное средство для глаза зрителя.

Некто-человек просматривает показания свидетелей на эсеровском процессе, знакомится с поездкой наркома в Сибирь, тихо переносится на курорты Кавказа и, наконец, полупривстав на стуле, напряженно следит за быстрым, четким пульсом сюжета «Красного дерби», которым заканчивается номер.

Шаг за шагом меняются закоренелые приемы съемки, приемы монтажа в сторону выявления чистого движения, торжества движения на экране.

Большое внимание уделяется композиции надписей (поскольку пока надписи неизбежны).

Кинохроника должна жить действительностью, и при малейшем экономическом ее освобождении она сразу же шире откроет свои глаза, захватит и искусство, творческий взлет которого сейчас сильнее, чем когда бы то ни было, обопрется на рабочую толпу, широкую и жестикулирующую, сроднит ее с железным ритмом двигающихся, ползущих, двигательных, летательных машин.

Сотни тысяч, миллионы безграмотных или просто прячущихся от шумно двигающегося «Сегодня» граждан РСФСР должны будут воспитать свое восприятие перед светящимся экраном Кино.

1922

КИНОКИ. ПЕРЕВОРОТ

Из ВОЗЗВАНИЯ НАЧАЛА 1922 года

...Вы — кинематографисты: режиссеры без дела и художники без дела, растерянные кинооператоры и рассеянные по миру авторы сценариев,

Вы — терпеливая публика кинотеатров с выносливостью мулов под грузом преподносимых переживаний,

Вы — нетерпеливые владельцы еще не прогоревших кинематографов, жадно подхватывающие объедки немецкого, реже американского стола —

Вы ждете, обессиленные воспоминаниями, вы мечтательно вздыхаете на луну новой шестиактной постановки... (нервных просят закрыть глаза),

Вы ждете того, чего не будет и чего ждать не следует.

Приятельски предупреждаю:
не прячьте страусами головы.
Подымите глаза,
осмотритесь —
Вот!
Видно мне
и каждым детским глазенкам видно:
Вываливаются внутренности,
кишки переживаний
из живота кинематографии,
вспоротого
рифом революции.
Вот они волочатся,
оставляя кровавый след на земле,
вздрагивающей от ужаса и отвращения.
Все кончено.

ИЗ СТЕНОГРАММЫ:
СОВЕТУ ТРОИХ¹ — ДЗИГА ВЕРТОВ

...Картина психологическая, детективная, сатирическая, видовая, безразлично какая,— если у нее вырезать все сюжеты и оставить одни подписи — получим литературный скелет картины. К этому литературному скелету мы можем доснять другие киносюжеты — реалистические, символические, экспрессионистические — какие угодно. Положение вещей этим не меняется. Соотношение то же: литературный скелет плюс киноиллюстрации — таковы почти без исключения все картины наши и заграничные...

ИЗ ВОЗЗВАНИЯ от 20/1 — 23 г.
КИНЕМАТОГРАФИСТАМ — СОВЕТ ТРОИХ

...Пять поднокровных лет мировых дерзаний вошли в вас и вышли, не оставив никакого следа. Дореволюционные «художественные» образцы висят в вас иконами, и к ним одним устремились ваши богомольные внутренности. Заграница поддерживает вас в вашем заблуждении, присылая в обновленную Россию нетленные мощи кинодрам под великолепным техническим соусом.

Наступает весна. Ожидается возобновление работ кинофабрик. Совет Тройх с нескрываемым сожалением наблюдает, как кинопроизводственники перелистывают страницы литературных произведений в поисках подходящей инсценировки. Уже носятся в воздухе названия предполагаемых к постановке театральных драм и поэм. На Украине и

здесь, в Москве, уже ставят несколько картин со всеми данными на импотенцию.

Сильная техническая отсталость, потерянная за время безделия способность к активному мышлению, ориентация на психодраму в 6 частях, то есть ориентация на свой собственный зад,— обрекают заранее на неудачу каждую подобную попытку. Организм кинематографии отравлен страшным ядом привычки. Мы требуем предоставления нам возможности проэкспериментировать умирающий организм на предмет испытания найденного противоядия. Мы предлагаем неверующим убедиться: мы согласны предварительно испробовать наше лекарство на «кроликах» — киноэтудах...

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА ТРОИХ от 10/IV — 23 года

Положение на кинофронте считать неблагоприятным.

Первые показанные нам новые русские постановки, как и следовало ожидать, напоминают старые «художественные» образцы в той же мере, в какой нэпманы напоминают старую буржуазию.

Намечаемый постановочный репертуар на лето и у нас и на Украине не внушает никакого доверия.

Перспективы широкой экспериментальной работы — на заднем плане.

Все усилия, вздохи, слезы и чаяния, все молитвы — ей, шестиактной кинодраме.

А потому Совет Трех, не дожидаясь допущения киноков к работе и не считаясь с желанием последних самим осуществить свои замыслы, пренебрегает в настоящий момент правом авторства и решает: немедленно опубликовать для всеобщего пользования общие основы и лозунги грядущего переворота через кинохронику, для чего в первую голову предписывается киноку Дзиге Вертову в порядке партийной дисциплины опубликовать некоторые отрывки из книги «Киноки. Переворот», достаточно выясняющие сущность переворота.

СОВЕТ ТРОИХ

В исполнение постановления Совета Трех от 10/IV с. г. опубликовываю следующие отрывки:

1

Наблюдая над картинами, прибывшими к нам с Запада и из Америки, учитывая те сведения, которые мы имеем о работе и исканиях за границей и у нас, я прихожу к заключению:

Смертельный приговор, вынесенный киноками в 1919 году всем без исключения кинокартинам, действителен и по сей день. Самое тщательное наблюдение не обнаруживает ни одной картины, ни одного искажения, правильно устремленного к раскрепощению киноаппарата, пребывающего в жалком рабстве, в подчинении у несовершенного, недалекого человеческого глаза.

Мы не возражаем против подкопа кинематографии под литературу, под театр, мы вполне сочувствуем использованию кино для всех отраслей науки, но мы определяем эти функции кино как побочные, как отходящие от него ответвления.

Основное и самое главное:
Киноощущение мира.

Исходным пунктом является:

использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство.

Киноглаз живет и движется во времени и в пространстве, воспринимает и фиксирует впечатления совсем не как человеческий, а по-другому. Положение нашего тела во время наблюдения, количество воспринимаемых нами моментов того или другого зрительного явления в секунду времени вовсе не обязательны для киноаппарата, который тем больше и тем лучше воспринимает, чем он совершеннее.

Мы не можем наши глаза сделать лучше, чем они сделаны, но киноаппарат мы можем совершенствовать без конца.

До сегодняшнего дня не раз киносъемщик получал замечания за бегущую лошадь, которая на экране неестественно медленно двигалась (быстрое вращение ручки съёмочного аппарата), или наоборот — за грактор, который чересчур быстро распахивал поле (медленное вращение ручки аппарата), и т. д.

Это, конечно, случайности, но мы готовим систему, обдуманную систему таких случаев, систему кажущихся незакономерностей, исследующих и организующих явления.

До сегодняшнего дня мы насильно заставляли киноаппарат и заставляли его копировать работу нашего глаза. И чем лучше было скопировано, тем лучше считалась съемка. Мы с сегодня раскрепощаем аппарат и заставляем его работать в противоположном направлении, дальше от копированного.

Все слабости человеческого глаза наружу. Мы утверждаем киноглаз, нащупывающий в хаосе движения равнодействующую для собственного движения, мы утверждаем киноглаз со своим измерением времени и пространства, возрастающий в своей силе и своих возможностях до самоутверждения.

...Заставляю зрителя видеть так, как выгоднее всего мне показать то или иное зрительное явление. Глаз подчиняется воле киноаппарата и направляется им на те последовательные моменты действия, какие кратчайшим и наиболее ярким путем приводят кинофразу на вершину или на дно разрешения.

Пример: съемка бокса не с точки зрения присутствующего на состязании зрителя, а съемка последовательных движений (приемов) борющихся.

Пример: съемка группы танцующих — не съемка с точки зрения зрителя, сидящего в зале и имеющего перед собой на сцене балет.

Ведь зритель в балете растерянно следит то за общей группой танцующих, то за отдельными случайными лицами, то за какими-нибудь ножками — ряд разбросанных восприятий, разных для каждого зрителя.

Кинозрителю этого подносить нельзя. Система последовательных движений требует съемки танцующих или боксеров в порядке изложения следующих друг за другом поставленных приемов с насильственной переборской глаз зрителя на те последовательные детали, которые видеть необходимо.

Киноаппарат «таскает» глаза кинозрителя от ручек к ножкам, от ножек к глазкам и прочему в наивыгоднейшем порядке, и организует частности в закономерный монтажный этюд.

3

...Ты идешь по улице Чикаго сегодня, в 1923 году, но я заставляю тебя поклониться т. Володарскому, который в 1918 году идет по улице Петрограда, и он отвечает тебе на поклон.

Еще пример: опускают в могилу гробы народных героев (снято в Астрахани в 1918 г.), засыпают могилу (Кронштадт, 1921 г.), салют пушек (Петроград, 1920 г.), вечная память, снимают шапки (Москва, 1922 г.) — такие вещи сочетаются друг с другом даже при неблагоприятном, не специально заснятом материале (см. «Киноправду» № 13). Сюда же следует отнести монтаж приветствий толп и монтаж приветствий машин т. Ленину («Киноправда» № 14), снятых в разных местах, в разное время.

...Я — киноглаз. Я строитель. Я посадил тебя, сегодня созданного мной, в не существовавшую до сего момента удивительнейшую комнату, тоже созданную мной. В этой комнате 12 стен, занятых мной в разных частях света. Сочетая снимки стен и деталей друг с другом, мне

удалось их расположить в порядке, который тебе нравится, и правильно построить на интервалах кинофразу, которая и есть комната.

Я — киноглаз, 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.

4

...Я — киноглаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть.

Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезая на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами. Вот я, аппарат, бросился по равнодействующей, лавируя среди хаоса движений, фиксируя движение с движения от самых сложных комбинаций.

Освобожденный от обязательства 16—17 снимков в секунду, освобожденный от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал.

Мой путь — к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир.

5

...Еще раз условимся: глаз и ухо. Ухо не подсматривает, глаз не подслушивает.

Разделение функций.

Радиоухо — монтажное «слышу»!

Киноглаз — монтажное «вижу»!

Вот вам, граждане, на первое время вместо музыки, живописи, театра, кинематографии и прочих кастрированных излишней.

В хаосе движений мимо бегущих, убегающих, набегающих и стalkerивающихся — в жизнь входит просто глаз.

Прошел день зрительных впечатлений. Как сконструировать впечатления дня в действенное целое, в зрительный этюд? Если все, что увидел глаз, сфотографировать на киноленту, естественно, будет сумбур. Если искусно смонтировать сфотографированное, будет яснее. Если выкинуть мешающий мусор, будет еще лучше. Получим организованную памятьку впечатлений обыкновенного глаза.

Глаз механический — киноаппарат, — отказавшись от пользования человеческим глазом, как шпаргалкой, отталкиваясь и притягиваясь движениями, нащупывает в хаосе зрительных событий путь для собственного движения или колебания и экспериментирует, растягивая время, расчлняя движение или, наоборот, вбирая время в себя, проглатывая годы и этим схематизируя недоступные нормальному глазу длительные процессы...

...В помощь машине-глазу — кино-пилот, не только управляющий движениями аппарата, но и доверяющий ему при экспериментах в пространстве; в дальнейшем — кино-инженер, управляющий аппаратами на расстоянии.

Результатом подобного совместного действия раскрепощенного и совершенствуемого аппарата и стратегического мозга человека, направляющего и наблюдающего, учитывающего, явится необычайно свежее, а потому интересное представление даже о самых обыденных вещах...

...Сколько их — жадных к зрелищам, протерших штаны в театрах.

Бегут от будней, бегут от «прозы» жизни. А между тем театр почти всегда — только паршивая подделка под эту самую жизнь плюс дурацкий конгломерат из балетных кривляний, музыкальных писклов, световых ухищрений, декораций (от намалеванных до конструктивных) и иногда хорошей работы мастера слова, извращенной всей этой белибердой. Некоторые театральные мастера разрушают театр изнутри, ломая старые формы и объявляя новые лозунги работы на театре; на помощь привлечены и биомеханика (хорошее само по себе занятие), и кино (честь ему и слава), и литераторы (сами по себе недурные), и конструкции (бывают хорошие), и автомобили (как же не уважать автомобиля?), и ружейная стрельба (опасная и впечатляющая на фронте штука), а в общем и целом ни черта не выходит.

Театр и не больше.

Не только не синтез, но даже не закономерная смесь.

И иначе быть не может.

Мы, киноки, решительные противники преждевременного синтеза («К синтезу в зените достижений!»), понимаем, что беспечно смешивать крохи достижений: малютки сразу же погибают от тесноты и беспорядка. И вообще —

Арена мала. Пожалуйте в жизнь.

ЦЕНТРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
Фото-Кино-Предприятие
(ГОСКИНО)

У Д О С Т О В Е Р Е Н И Е . -

Настоящим ГОСКИНО удостоверяет, что пред"явитель сего
сотрудник ГОСКИНО в должности Зав. П/О. Иван. С. С. Иванов.
Вертков. Д. С. уполномочен на производство всякого ро-

Вертков Отдел
Исполн. Вертков. Д. С.

№ 1/14 1923 г.

да фотокино с"емок событий внутренней жизни Р.С.Ф.С.Р. на
всей территории Республики, не исключая массовых demonstra-
ций, манифестаций, с"ездов, конференций, конгрессов и иных со-
бытий политического характера.

МОСКВА 1 ск-3я ул
Мая Гнесдины 11 А М.Т.
94-35 Секретариат
ГОСКИНО
2-89-99 Общ. Отдел
и справочн.
1-63-93 Производ. Отд.
1-63-93 Уп. Отдел. Отд.
"ДМБ"

Настоящее удостоверение для производства фотокино с"е-
мок из жизни красной армии и флота - не действительно.
Срок настоящего полномочия... 5. 10. 1923 г.

Выдано на основании п.3 Инструкции по примен.ст.8 Поста-
вл. С.Н.К. от 19/ХII-22 г. о порядке производства фото-ки-
но с"емок опублик. в № II Бюлл. Н.К.В.Д. от I/VI-23 г.



За Наркомву дел. Вертков



Сам. Зав. ГОСКИНО:
/В. Кадошцев/
Заведующий Общим Отделом:
Кауфман/
Заведующий Общ. Канцелярией:
Веденисов/

Иванов
Вертков

Здесь работаем мы — мастера зрения, организаторы видимой жиз-
ни, вооруженные всюду поспевающим киноглазом. Здесь работают ма-
стера слов и звуков, искуснейшие монтажеры слышимой жизни. И им
осмеливаюсь я также подсунуть механическое вездесущее ухо и ру-
пор — радиотелефон.

Это:
кинохроника,
радиохроника.

Я обещаю исхлопотать парад киноков на Красной площади в слу-
чае выпуска футуристами 1-го номера смонтированной радиохроники.
Не кинохроника «Пате» или «Гомон» (газетная хроника) и даже не
«Киноправда» (политическая хроника), а настоящая киноческая хро-

ника — стремительный обзор расшифровываемых киноаппаратом зрительных событий, куски действительной энергии (отличаю от театральной), сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великим мастерством монтажа.

Такая структура киновещи позволяет развить любую тему, будь то комическая, трагическая, трюковая или другая.

Все дело в том или ином сопоставлении зрительных моментов, все дело в интервалах.

Необыкновенная гибкость монтажного построения позволяет ввести в киноэтиюд любые политические, экономические и прочие мотивы. А потому:

С сегодня в кино не нужны ни психологические, ни детективные драмы,

С сегодня не нужны театральные постановки, снятые на киноленту,

С сегодня не инсценируется ни Достоевский, ни Нат Пинкертон.

Все включается в новое понимание кинохроники.

В путаницу жизни решительно входят:

1) киноглаз, оспаривающий зрительное представление о мире у человеческого глаза и предлагающий свое «вижу», и

2) кинок-монтажер, организующий впервые так увиденные минуты жизнестроения.

1923

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ОПЫТНОЙ КИНОСТАНЦИИ

Бюро киносъемки и редакция «Киноправды» уничтожаются. Образуется небольшое ядро спаянных внутренней дисциплиной работников — первая опытная киностанция.

Цель организации — прорвать организованной работой фронт отчаяния от безделья и прочих причин хотя бы на одном из участков этого фронта — на фронте хроники и эксперимента. Эксперимент, помимо всего прочего, рассматривается еще как некий фермент, вовлекающий заинтересованных сотрудников в бурное взаимодействие — средство верное и испытанное.

Перспектива в даль (высокая цель): институт непрерывного изобретения и совершенствования; ставка на мировое качество продуктов производства — киномак СССР.

Примечание на случай улыбки: чем выше цель, тем сильнее побуждение людей объединиться для упорной работы. В этом гарантия конечного успеха.

Виды съемки:

1. «Киноправда»
2. Хроника — молния
3. Комическая хроника
4. Этюды хроники
5. Кинореклама
6. Эксперименты.

Пояснение:

хроника — молния демонстрирует события на экране в тот же день, когда они произошли.

«Киноправда» — периодический журнал — сводка событий в агитационное целое.

Под кинорекламой подразумевается съемка предприятий, рекламирующих себя (рекламы-трюки, шаржи, кинообъявления).

Так называемые производственные заказы распределяются между научной съемкой (если цель съемки научно-показательная) и рекламной (если цель съемки только реклама).

Среднего типа — видовой съемки производственных предприятий, по-моему, быть не должно, и на это следует идти только при крайнем тупоумии заказчика и невозможности его убедить.

Вся художественная съемка, естественно, переносится в ателье.

ШТАТ И ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ЗАДАЧИ

Заведующий опытной киностанцией, подчиненные ему два инструктора: один — по организации съемок, другой — по организации систематического контроля и учета, сношения с провинцией и с границей. Два штатных оператора (с правом приглашать в случае надобности операторов из производственного центра).

Сеть провинциальных операторов, работающих на условиях соглашения, аналогично работе провинциальных корреспондентов.

Параллельная связь со складом, лабораторией и монтажной.

Я называю людей, подобранных и сгруппированных вокруг меня и одинаково со мной жаждущих работать.

1. Е. Баранцевич — электромеханик, знаком с авиацией и спортом, быстрый и сообразительный, склонен к экспериментам.
2. И. Беляков — бывш. ученик ГИКа², чертежник, характерный комик, пом. режиссера, знаком с монтажом, заменяет склейщицу, специалист по надписям, к экспериментам склонен.
3. М. Кауфман — ученик ГИКа, снимает кино и фото, знает автомобильное дело, знаком с электротехникой, куз-

нечной и слесарной работой, к экспериментам склонен.

4. А. Лемберг — оператор, знает лабораторную работу, снимает фото, первый из операторов, вставший рядом со мной в защиту новых методов монтажа и съемки, юркий, пронырливый, склонен к экспериментам.
5. Б. Франциссон — оператор, знает мультипликационную съемку, горит в работе, жаден к свежим мыслям и экспериментам, курс на изобретателя.

При благоприятных условиях получим творческий кулак большой силы.

Возможность наилучшего использования названных сотрудников будет зависеть от правильного распределения функций каждого работника, от материальных условий, от технических причин и от задержек в работе по причинам, от опытной станции не зависящим.

Задержки и срыв намеченной работы — самый опасный пункт, на котором обыкновенно и строится разочарование работника и его отвлечение к безнадежному труду.

В устранении этих задержек силами Госкино или еще более высоких руководящих органов — залог успеха нашего начинания.

Самая лучшая организационная схема, сталкиваясь с неблагоприятными условиями, требует значительного времени для подчинения себе этих условий.

Временные неудачи, разочарования неизбежны. Много будет зависеть от спаянности сотрудников между собой и от аналогичной организации других киноотделов.

Первое суждение о результатах работы опытной киностанции имеем через 6 месяцев, второе — через год.

1923

КИНОРЕКЛАМА

ВИДЫ КИНОРЕКЛАМЫ

1. Простейшая реклама (10—30 м).

Пример. Пожар в киновудке театра. Все меры затушить тщетны. Про огнетушитель забыли. Спыхватываются. Пенный огнетушитель «Богатырь» мгновенно ликвидирует огонь.

2. Реклама-хроника (10—30 м).

Пример. В текущую хронику, скажем в «Киноправду», включается разгрузка в Питере океанского парохода. Разгружаются тракторы системы «Фордзон». Мчится поезд. Москва. Тракторы доставляют по адресу: Госторг, «Техноимпорт».

3. Реклама-трюк (10—40 м).

Пример (мультипликаторная съемка, макеты). Бежит мальчишка по улице и рассыпает «волшебный порошок», от которого все вещи растут и разбухают до необыкновенных размеров. Маленькие собачки вырастают до величины буйволов, лошади — до размера мамонтов, люди становятся великанами. Мальчишку поймали, отняли порошок и употребили на дело. Замесили тесто, вырос хлеб величиною с дом. «Волшебный порошок» — это дрожжи Трехгорного пивоваренного завода Моссельпрома.

4. Реклама-шарж (от 50 до 100 м).

Как пример приведу рекламирующий работу конторы «Двигатель» киношарж «Сон». Работа оператора Б. В. Франциссона. Мультипликаторная съемка. Всего 2100 рисунков. Каждый рисунок снимался в отдельности. Ряд последовательных рисунков-кадров и составил картину.

Кабинет председателя треста. Нет заказчиков. Не треснет ли трест? Расстроенный председатель уходит домой. Ночью видит сон: работает мотор. Из отработанного газа образуются буквы: д-в-и-г-а-т-е-л-ь...

Сновидение сменяется другим. Межпланетное пространство. Звезды. В кадр входят с одной стороны работающий мотор и с противоположной — земной шар. От мотора отделяется буква Д, направляется к оси земного шара и соединяет земной шар с мотором приводным ремнем. Земля вращается силой двигателя. С каждым оборотом земной шар выбрасывает на экран одну за другой буквы: д-в-и-г-а-т-е-л-ь...

Утро. Председатель треста просыпается. На ночном столике свежая газета. На видном месте читает: «Контора объявлений «Двигатель». Бежит по адресу сдать объявление.

Через неделю. В тресте — очередь заказчиков.

5. Реклама-экспромт (50—150 м).

Единственный появившийся в РСФСР фильм-экспромт — это «Автомобиль», заказанный Гумом.

Сделан в трехдневный срок, вне ателье.

Краткое содержание. Отец и мать едут в Москву навестить дочь, за которой ухаживает некий москвич-жонглер. Родители тотчас же по приезде уже с вокзала непрерывно атакуются непонятным словом «Гум». Бегут газетчики, раздают летучки «Гум». Некто в котелке встречает их на вокзальной лестнице как близкий знакомый, обнимает их и скрывается. По его уходе они обнаруживают у себя в руках марки «Гум».

В Гуме свидание дочери с москвичом. Последний жонглирует покупками.

Дочь вернулась с прогулки. На столе покупки. Входят родители с чемоданами, устремляются к дочери и неожиданно отступают назад. На столе у дочери на свертках — ГУМ, ГУМ, ГУМ... Смотрят на свои чемоданы — они тоже обклеены кем-то марками «Гум». Напряженная неподвижность. Дочь хохочет в кресле.

В Государственном универсальном магазине. Маг и кудесник Гума — заведующий рекламой с волшебной палочкой в руках бросает на экран буквы.

Скандал на улице. Девушка боксерским ударом сбивает с ног пристающего нахала. Толпа. Девушка извиняется перед публикой за обман. «Это только...» она скрывается за кругом Гума. И вот ее нет. И публики нет. Есть только разные отделения Гума.

Родители на скамейке в сквере. Читают газеты. На самом видном месте. — Гум у того и у другого. Надоело. Они с досадой опускают газеты. Руки сталкиваются. От этого две болонки падают у старухи с рук. Она наклоняется за болонками. Их нет. Вместо этого у скамейки шляпная коробка. Как она сюда попала? И на коробке написано «Гум». Болонки очутились в коробке.

Зрителям видно было, как какой-то подозрительный тип сунул мгновенно собачек в коробку.

Все же надоедливый Гум оправдывает свою назойливость. На лотерее в верхних торговых рядах мать выигрывает самовар, а отец — автомобиль.

6. Реклама комическая (100—200 м).

Пример. Некий гражданин, застраховавший себя в Госстрахе от огня, от путевых опасностей и от падежа, испытывает все эти бедствия. У него стораует недвижимое и движимое имущество, у него пропадают один за другим грузы во время следования по сухопутным, морским и речным путям, он лишается всего своего рогатого скота и лошадей.

И зрителю и Госстраху известно, что здесь нет никаких злоупотреблений, что это дело удивительного стечения обстоятельств. Госстрах оплачивает убытки гражданину по курсу золотого рубля.

7. Реклама-детектив (1500—2000 м).

Примерная тема: реклама выигрышного займа.

Шайка фальшивомонетчиков, связанная с белогвардейскими организациями, скупает на фальшивые деньги громадное количество билетов выигрышного займа. Авантюра раскрывается. Шайка наводит ГПУ на ложный след. Невинно заподозрен некий председатель треста. Его дочь и ее близкий друг Х, чтобы снять подозрение с отца, стараются во что бы то ни стало раскрыть участников преступления.

Шайка производит ряд ограблений, все время похищая билеты выигрышного займа.

Трое: дочь, ее друг и Красный Пинкертон — в результате многих опасных приключений пробираются в «Черное хранилище» шайки и увозят награбленные билеты займа.

Сокращается выпуск бумажных денег, заем укрепляет курс рубля, дешевеет жизнь. Белогвардейские шпионы грозят шайке и заставляют ее напасть... и т. д. и т. п. — столько серий, сколько потребуется, вводя любые политические и экономические мотивы.

8. Реклама — сатирический детектив (1500—2000 м).

Как на единственный пример такого рода картин указываю на написанный мною «Случай в универмаге». Это не только сатирический детектив, но и сатира на детектив.

Краткое содержание. Группа учеников старших классов среднего учебного заведения, насмотревшись досыта детективных кинокартин и усвоив приемы американских сыщиков и бандитов, рвется применить свои познания на деле. Не преступления ради, а ради спорта они предпринимает ряд покушений на благополучие универсального магазина Мосторга. Цель поставили скромную: по случаю окончания гимназии приобрести штатские костюмы и пальто, не затратив на это дензнаков и обязательно в универмаге, который охраняется исключительно умело.

В сценарии разработаны две попытки гимназистов овладеть нужными вещами. Первая попытка сразу же проваливается из-за того, что не все данные спортсменами-бандитами предусмотрены, из-за хорошей работы специальной охраны, из-за хорошей сигнализации и из-за хороших кулаков заведующего отделением готового платья.

Вторая попытка сложно задумана и хорошо выполнена. Выдает учеников влюбленная в одного из них продавщица. Мучимая ревностью кассирша следила за ней и неожиданно раскрыла авантюру.

Заведующий отделением готового платья, кассирша, продавщица и члены ученической шайки гиперболичны до предела: ходячие трюки, а не люди.

Невеста заведующего (провинциалка) приезжает в разгар событий из деревни, обалдевает от чудесных вещей универмага, ухаживает за контуженным в одной из схваток женихом и вначале нелепа и комична на фоне трюковой жизни.

Столкновения действующих лиц друг с другом расположены так, что зрителю показывается большинство отделений магазина, правление, лазарет, охрана, клуб и даже подшефная универмагу воинская часть.

За отсутствием дензнаков картина поставлена не была и заменена протокольной засъемкой всех этажей и отделений магазина.

Я не жалею потраченной на разработку сценария энергии, но я был, по правде сказать, смущен и огорчен столь безцельной порчей пленки в дни пленочного голода.

ДЕМОНСТРАЦИЯ КИНОРЕКЛАМЫ

В горюдах.

В кинотеатрах.

Небольшие (10—30 м) приклеиваются к началу или к концу текущей программы картин. Рекламы 100—150 м (комические, шаржи и проч.) идут сверх программы. Картины детективно-рекламные в 5—6 частях демонстрируются как самостоятельная программа по особому соглашению с соответствующей прокатной конторой.

На площадях.

Демонстрация всех видов рекламных картин при помощи постоянных кинопроекторных установок или передвижных кинематографов.

В больших витринах, на крышах домов, на полотне посреди улицы, на тротуарах под ногами зрителей рекомендуется демонстрировать короткие ударные 5—10-метровые трюки-лозунги — яркие, раздражающие «дум-дум».

На железнодорожных путях.

Киновагоны (специально оборудованные — типа вагонов агитационных поездов ВЦИК). Демонстрация внутри вагона в пути и на остановках, демонстрация из вагона на устанавливаемый экран. Выездной кинематограф, обслуживающий населенные пункты на 10—20 верст в окружности. Тут же, в вагоне, — киносьемщик и фотограф, готовые к услугам местных госорганов и частных предприятий, желающих рекламировать себя. Доходность такого передвижного рекламного кино определяется соотношением способностей заведующего киновагоном и налогов, налагаемых государством.



Дзига Вертов, 1918 год



Группа «Киноглаз». 1923 год
Слева направо — Б. Кузинов, Е. Свилова, М. Кауфман, И. Бушкин,
И. Копалин, П. Зотов

На водных путях.

Пароходы-кинематографы, баржи-кинематографы, береговые раскидные кино и передвижки. Возможности большие, чем у железнодорожных кино в отношении благоустройства. Желательны прожекторы для привлечения публики. Возможна кинолаборатория. Возможны отделения на курсирующих по рекам пассажирских пароходах.

Киноповозки,

передвигающиеся из села в село, из деревни в деревню, также имеют большое рекламно-пропагандистское значение. В частности, демонстрация преимуществ сельскохозяйственных машин определенной фирмы, замаскированное каким-нибудь занятным содержанием, послужит к распространению машин этой фирмы. Если крестьяне (мужички) и не все полностью поймут, то все же кое-кто крепко запомнит фирму машины, которая выручила из беды действующих в картине лиц.

Название фирмы нужно выделить и впечатать в сюжет крупными русскими буквами.

Автомобили — кинематографы —

стремительный технический аппарат, типа пожарной команды. Работа по вызову, где угодно и когда угодно. Прожектор. Киноаппарат. Экран. Проектор приводится в движение автомобилем, работающим на холостом ходу.

Тот же автомобиль выезжает по вызову на съемку спешной кинорекламы с дежурным оператором и постановщиком-моменталистом.

Такого типа кинематографы в небольшом количестве существовали в 20-м и 21-м году в Петроградском фотокиноотделе и в отделе инструкторско-агитационных поездов ВЦИК.

Что можно рекламировать?

Все:

от билетов выигрышного займа до мази для рашения волос и обратно; от зубного порошка «Санагри» до каменноугольной промышленности Донбасса. Госторги, синдикаты, тресты, кооперативные организации, частные лица — все могут рекламировать свои товары на экране, выбрав тот вид кинорекламы, который более всего подходит к рекламируемому товару.

Локомобили, нефтяные двигатели, тракторы, нескороаемые шкафы, мебель, обувь, рояли, мануфактура, головные уборы — все может быть растрезвонено кинотрюком, расхохочено кинокомической, переострено киношаржем, растревожено кинодетективом.

ПРИМЕР ПЛОХОЙ РЕКЛАМЫ

Съемка с рекламной целью всех этажей и всех отделений универсального магазина Мосторга в последовательном порядке — такая картина в лучшем случае может служить описью состояния предприятия на такое-то число.

Своей непосредственной цели она не достигает, так как вызывает зевоту у самых нетребовательных зрителей.

Хорошая реклама — эта такая реклама, которая выводит зрителя из состояния равнодушия и только в напряженном, в беспокойном состоянии подносит ему рекламируемую вещь.

Таковы картины, которые смешат зрителя, которые поражают его трюками, которые захватывают его необыкновенными приключениями действующих лиц; таковы, наконец, картины скрыторекламные, которые незаметно вводят в сознание увлеченного зрителя рекламируемые вещи, и противоположные им картины наглой рекламы, огорашивающие зрителя, рисующиеся своим желанием рекламировать и рекламироваться, картины монтажных вариаций рекламируемого товара, назойливое, злящее приставание к зрителю: я! я! я! хороший товар! лучший товар!

Как действовать?

Остановившись на том или ином виде рекламы, заказчик входит в соглашение с производящим кинорекламы предприятием. Условия соглашения будут различны для каждого заказа и будут зависеть от вида рекламы, от величины заказа (количества экземпляров).

На каком же из видов рекламы остановиться? Это зависит от кармана заказчика. Заказчик с большим оборотным капиталом сразу заказывает одну или две программы картин.

В программу входят:

Примерно — кинодетектив с замаскированной рекламой, комическая, где рекламируемые вещи проглатываются зрителями не как лекарство, а нечаянно, во время взрывов смеха, и сверх программы — сильный рекламный трюк в 10—30 м большой стремительности, резко извлекающий из подсознания подготовленных предыдущими картинами зрителей оттиски срекламированных вещей.

Будто кто-то первый заметил в группе блестящих точек одну сверкающую точку и высоко поднял ее над головой.

Самое главное.

Пять лет в РСФСР не было производства кинокартин. Нет и сейчас. Нет для этого денег.

Кинореклама — вот ворота в работу, в производство, в расцвет. Мы должны пойти на этот «компромисс». Мы обязаны это сделать.

Небольшой вред для картины — ввести действующих лиц именно в такой-то рекламируемый магазин, а не в другой, не рекламируемый.

Нет разницы в том, чтобы дать нападение бандитов на универсальный магазин Мосторга или на другой подобный магазин. Не страшно даже, если сквозь колесо едущей крестьянской телеги будет просвечивать «ЦУПВОЗ», а на спине каракулевой дамы вдруг выскочит надпись «Сырьевой отдел Центросоюза».

Это не помешает любому социалистическому, краснодетективному или другому содержанию картины.

Деньги заказчика, желающего рекламировать себя, и способности кинопроизводственников, жаждущих работать, должны пойти навстречу друг другу.

В этом спасение. В этом масштаб.

Вне этого — конвульсии.

Я правильный путь указываю.

1923

О ЗНАЧЕНИИ ХРОНИКИ

Вот уже около года я не выступаю на диспутах ни как докладчик, ни как оппонент.

Есть такое у нас, киноков, постановление: заменить словопрения как явление литературного порядка кинопрениями, то есть деланием киноवेशей.

И мы это успешно выполняем, бесстрашно конкурируя выпускаемой нами хроникой с лучшими художественными картинами.

Хронику, лучшими образцами которой являются выпуски «Киноправды», бойкотируют кинопрокат, буржуазная и полубуржуазная публика. Но это обстоятельство не заставило нас приноровиться к установившимся вкусам обывателей. Это заставило нас только переменить аудиторию.

«Киноправда» ежедневно идет во многих рабочих клубах Москвы и провинции — и идет с большим успехом. И если нэпмановская аудитория предпочитает «поцелуйные» или «преступные» драмы, то это не значит, что наши вещи не годятся. Это значит, что не годится публика.

Продолжайте, товарищи, если вам угодно, спорить, искусство кино или не искусство.

Продолжайте не замечать ни нашего существования, ни нашей работы.

Я еще раз вас убеждаю:

Путь для развития революционного кино найден. Он лежит через головы киноактеров и крыши ателье в жизнь — в настоящую многодрамную и многодетективную действительность.

1923

„КИНОПРАВДА“

При быстроте отношений между странами, при молниеносной перемене заснятого материала «Киногазета» должна быть «обзором мира через каждые несколько часов времени».

Этого нет.

К этому необходимо идти.

«Киноправда» — автомобиль на привязи, аэроплан под потолком — не может быть «Киногазетой».

Издание «Киноправды» — как периодического киножурнала — есть стратегическое отступление, вызванное экономическими причинами.

У «Киноправды» нет и ей нужны: постоянный штат сотрудников, корреспонденты на местах, средства для их содержания, средства передвижения, достаточное количество пленки, возможность практически связаться с границей. Отсутствия хотя бы одного из этих пунктов достаточно, чтобы убить киногазету.

«Киноправда» только существует, а ей нужно жить.

Государство и Коминтерн, еще не поняли, что, серьезно поддержав «Киноправду», они могут найти новый рупор, зрительное радио миру.

Вне зависимости от перемен фотокиноотдела единственному в мире революционному государству необходимо иметь и беречь революционную киногазету.

1923

О ФИЛЬМЕ „КИНОГЛАЗ“

Первая в мире попытка создать киновещь без участия актеров, художников, режиссеров, не пользуясь ателье, декорациями, костюмами.

Все действующие лица продолжают делать в жизни то, что они делают обычно.

Настоящая картина представляет собой атаку киноаппаратами на-

шей действительности и подготавливает на фоне классовых и бытовых противоречий тему всесоздающего труда. Вскрывая происхождение вещей и хлеба, киноаппарат дает возможность каждому трудящемуся наглядно убедиться, что все вещи делает он сам, трудящийся, а следовательно, они ему и принадлежат.

Раздевая флиртующую буржуйку и заплывшего жиром буржуя и возвращая еду и вещи сделавшим их рабочим и крестьянам, мы даем возможность миллионам трудящихся увидеть правду и усомниться в надобности одевать и кормить касту паразитов.

Являясь самостоятельной (как в смысле содержания, так и в смысле формального искания), картина в случае удачи этого опыта предназначается в качестве пролога к мировой картине «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Подготовительные работы по созданию последней ведутся в настоящее время Советом Трех — высшим органом киноков. Совет Трех, опираясь политически на коммунистическую программу, стремится внедрить в кино идеи ленинизма и вложить их глубочайшее содержание не в более или менее удачные гримасы актеров, а в труд и мысли самого рабочего класса.

Опыт затрудняется нашей технической отсталостью. Те приспособления, которые имеются в ателье, для нового подхода к киносъемке непригодны. Технически безоружные, опираясь на трудный опыт двенадцати «Киноправд», мы все же надеемся уже в первой работе (прологе) приоткрыть глаза народным массам на связь (не поцелуйную и не детективную) между разъясненными киноаппаратами социальными и зрительными явлениями.

Идя от материала к кино вещи (а не от кино вещи к материалу), киноки не считают правильным, начиная работу, представлять так называемый «сценарий».

Сценарий как продукт литературного сочинительства в ближайшие годы совершенно исчезнет.

Учитывая, однако, возможные сомнения со стороны Госкино или Наркомпроса насчет наших способностей идеологически и технически правильно построить кино вещь без заранее утвержденного сценария, я прилагаю к докладной записке схему наступления киноаппаратов и приблизительный список действующих лиц и мест.

1923

О ЗНАЧЕНИИ НЕИГРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Мы утверждаем, что, несмотря на сравнительно продолжительное время существования понятия «кинематографии», несмотря на множество выпускаемых драм — психологических, псевдобытовых, псевдо-

исторических и детективных, — несмотря на бесчисленность открытых кинотеатров, кинематографии в ее настоящем виде не существует и основные задачи ее не осознаны.

Мы смеем это утверждать на основании сведений, которыми мы располагаем о работе и исканиях у нас и за границей.

В чем же дело?

Дело в том, что кинематография стояла и стоит на неправильном пути.

Кино вчерашнего и сегодняшнего дня — это только коммерческое дело. Путь развития кинематографии диктовался только соображениями прибыли. И нет ничего удивительного в том, что широкая торговля картинами — иллюстрациями к романам, романсам, к пинкертоновским выпускам — ослепила глаза производственникам и втянула их в себя.

Каждая картина — это только литературный скелет, обтянутый кинокожей.

В лучшем случае под кожей (как, например, в заграничных боевиках) вырастает киножир и киномясо. Но кинокосяка мы никогда не видим. Наша картина — это только общеизвестное «место без костей», насаженное на осиновый кол, на гусиное перо литератора.

Я концентрирую сказанное: киноवेशей нет. Есть сожительство киноиллюстраций с театром, с литературой, с музыкой, с кем и с чем угодно, за сколько и когда угодно.

Я хочу, чтобы вы меня правильно поняли. Мы всей душой приветствовали бы использование кино в помощь всем отраслям человеческого знания. Но мы определяем эти возможности кино как его побочные, иллюстрационные функции. Мы ни на минуту не забываем, что стул делается из дерева, а не из лака, который его покрывает. Мы твердо знаем, что сапог делается из кожи, а не из ваксы, которая заставляет его блестеть.

Вот в этом-то и ужас, в этом-то и неисправимый промах, что до сих пор вы считаете своей задачей чистку кинематографической ваксой чьих-то литературных ботинок (если боевик — то на высоких французских каблуках).

Недавно, кажется, на просмотре семнадцатой «Киноправды», некий кинематографист заявил: «Это безобразие, это сапожники, а не кинематографисты». В ответ на это находящийся неподалеку конструктивист Алексей Ган резонно заметил: «Побольше бы нам таких сапожников — и все будет хорошо».

Я от имени автора «Киноправды» имею честь заявить, что он очень польщен таким безоговорочным признанием его первым сапожником русской кинематографии.

Это лучше, чем «артист русской кинематографии».

Это лучше, чем «художественный кинорежиссер».

К черту вакуу. К черту сапоги из блеска. Даешь сапоги из кожи. Равняйтесь по первым русским киносапожникам — кинокам.

Мы, сапожники кинематографии, говорим вам — чистильщикам сапог: мы не признаем за вами никакого стажа в делании киноवेशей. И если можно вообще указывать на стаж как на преимущество, то это право всецело за нами.

То ничтожное, что мы практически сделали, все же больше, чем ваше многолетнее ничего.

Мы первые стали делать голыми руками кино вещи — пусть топорные, нескладные, без блеска, пусть с некоторым изъяном, но все же вещи нужные, вещи необходимые, устремленные в жизнь и жизнью требуемые.

Мы определяем кино вещь двумя словами: монтажное «вижу».

Кино вещь — это законченный этюд совершенного зрения, уточненного и углубленного всеми существующими оптическими приборами и главным образом — экспериментирующим в пространстве и времени съемочным киноаппаратом.

Поле зрения — жизнь;

материал для монтажного построения — жизнь;

декорации — жизнь;

артисты — жизнь.

Мы, конечно, не запрещаем и не можем запрещать художникам рисовать свои картинки, композиторам сочинять для пианино, а поэтам сочинять для дам. Пусть их забавляются...

Но это — игрушки (хотя бы и талантливо сработанные), а не дело.

Одно из главных обвинений, предъявляемых к нам, — это то, что мы непонятны массам.

Даже если допустить, что некоторые наши работы трудны для понимания, то значит ли это, что мы ни одной серьезной работы, ни одного исследования делать не должны?

Если нужны массам легкие агитационные брошюры, значит ли это, что им не нужны серьезные статьи Энгельса, Ленина?.. Может быть, сегодня явится среди вас ЛЕНИН русской кинематографии, а вы не дадите ему работать, потому что продукты его производства будут новы и непонятны...

Но положение вещей с нашими работами обстоит не так. Мы, в сущности, не сделали ни одной работы, более непонятной для масс, нежели любая кинодрама. Наоборот, установив отчетливую зрительную связь между сюжетами, мы значительно ослабили значение надписей и тем самым приблизили киноэкран к малограмотным зрителям, что особенно важно в настоящий момент.

И вот, как бы в насмешку над литературными няньками рабочих и крестьян, последние оказываются понятливее своих непрошенных нянь...

Таким образом, налицо две крайние точки зрения.

Одна — киноков, ставящих своей целью организацию подлинной жизни.

Другая — ориентация на агитационно-художественную драму с переживаниями или приключениями.

Все государственные и частные капиталы, все технические и материальные средства ошибочно брошены сейчас на вторую, «агитационно-художественную» чашку весов.

Мы же по-прежнему цепляемся за работу голыми руками и уверенно ждем своей очереди, чтобы овладеть производством и победить.

1923

„КИНОГЛАЗ“

(Кинохроника в 6 сериях)

Сплошной фронт кинодрам прорван «Киноправдой».

Этот прорыв не должен быть:

ни заткнут пробкой нэпа,

ни заполнен соглашательским сором.

Появление в ближайшее время многочисленных суррогатов — кинокартин, сделанных под киноков (работников «Киноправды»), — заставляет последних несколько преждевременно начать решительное наступление на царство буржуазной кинематографии. Предварительная разведка возложена на госкиновскую ячейку киноков как на более опытную. Разработаны схемы наступления киноаппаратов. Вся кинокампания (от 8 до 10 тысяч метров) пройдет под лозунгом и под названием «Киноглаз». Разведка госкиноячейкой делается одним киноаппаратом (больше в нашем распоряжении не имеется) и составит, очевидно, первую серию или завязку боя. Всего предполагается 6 серий.

Первая рассчитана на нашу полную безоружность — техника, предназначенная для обслуживания ателье, для нашей работы не подходит. В этой серии киноаппарат осторожно входит в жизнь, выбрав какой-нибудь легко уязвимый пункт, и ориентируется в зрительной обстановке, в которую попал. В следующих сериях одновременно с увеличением числа киноаппаратов увеличивается и площадь, находящаяся под наблюдением. Путем сопоставлений разных мест земного шара, разных кусков жизни постепенно исследуется видимый мир. Каждая очередная серия прибавляет ясность в понимании действительности.

У детей и у взрослых, у грамотных и безграмотных как будто впервые открываются глаза. Миллионы трудящихся, прозрев, сомневаются в необходимости поддерживать буржуазную структуру мира.

В этом грандиозном киносражении с нашей стороны не участвует ни один режиссер, актер или декоратор. Мы отказываемся от удобств ателье, мы отмечаем декорации, грим, костюмы. Так же как нельзя наперед описывать боев начинающейся войны, нельзя наперед писать сценарий нашей кинокампании. Идя от материала к киновещи, а не от киновещи к материалу, киноки обрушиваются на последний (самый живучий) оплот художественной кинематографии — на литературный сценарий. Вне зависимости от того, подносится ли последний как увлекательный рассказ или как т. н. предварительный монтажный лист, сценарий как чуждый в кино элемент должен исчезнуть навсегда.

Мы не можем предвидеть результатов кампании, мы не знаем, будут ли эти 8000 метров нашим кинооктябрем. Сильнейшее оружие, сильнейшая техника — в руках европейской и американской кинобуржуазии. Три четверти человечества одурманено опиумом буржуазных кинодрам.

Только СССР, где киноорудие в руках государства, можно и должно начать борьбу против ослепления народных масс, борьбу за зрение.

Увидеть и показать мир во имя мировой пролетарской революции — вот простейшая формула киноков.

1924

РОЖДЕНИЕ „КИНОГЛАЗА“

Это началось с ранних лет. С сочинения разных фантастических романов («Железная рука», «Восстание в Мексике»). С небольших очерков («Охота на китов», «Рыбная ловля»). С поэм («Маша»). С эпиграмм и сатирических стихов («Пуришкевич», «Девушка с веснушками»).

Затем это превратилось в увлечение монтажом стенографических записей, грамзаписей. В особый интерес к вопросу о возможности записывать документальные звуки. В опыты по записи словами и буквами шума водопада, звуков лесопильного завода и т. д.

И однажды, весной 1918 года, — возвращение с вокзала. В ушах еще вздохи и стуки отходящего поезда... чья-то ругань... поцелуй... чье-то восклицание... Смех, свисток, голоса, удары вокзального колокола, пытение паровоза... Шепоты, возгласы, прощальные приветствия... И мысли на ходу: надо, наконец, достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки. Иначе их организовать, смонтировать нельзя. Они убегают, как убегают время. Но, может быть,

«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 собирания 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 киновещи. Так же как нужны хорошие кирпичи для дома, для организации киновещи 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 считите, товарищи, за хвостовство, 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».

Мы занимаемся непосредственно изучением окружающих нас жизненных явлений. Умение показать и разъяснить жизнь как она есть мы ставим значительно выше той, подчас забавной, игры в куклы, которую люди называют театром, кинематографом и так далее.

Сама тема сегодняшнего диспута: «Искусство и быт» — нас менее интересует, чем, скажем, тема: «Быт и организация быта», — так как, повторяю, именно в последней области мы работаем и считаем правильным работать.

Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, следить за ростом молодого советского организма, фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целом, в экстракт, в вывод — вот наша ближайшая задача.

Это задача колоссального и далеко не одного только экспериментального значения. Это проверка всего нашего переходного времени в целом и в то же время проверка на месте, в массах каждого отдельного декрета или постановления.

Это термометр или ареометр нашей действительности, и значение его несомненно выше выдумок отдельных авторов, отдельных литераторов или режиссеров.

Конечно, такая задача не под силу нескольким лицам или несколькими десяткам лиц. Это задача, которую нужно поставить в масштабах всего Советского государства.

Целый ряд советских и партийных работников, неуверенно обращенных в настоящий момент лицом к так называемой художественной кинематографии, должны повернуться спиной к этому, в сущности, игрушечному делу и бросить все свои силы, все свое знание и весь свой опыт в сторону исследования и проверки нашей действительности киноаппаратом.

Все разрастающийся рабкоровский и селькоровский аппарат служит порукой тому, что такая работа будет действительной, а не мнимой, что наблюдение сможет быть поставлено достаточно широко и глубоко, что киноаппарат сможет отражать в экстрактном виде на экране настроение и зарядку масс.

При умелой организации заснятого фактического материала можно будет создавать кино вещи большого агитационного давления, без навязчивого и не внушающего доверия актерского кривляния, без любовно-детективных выдумок тех или иных «вдохновенных» лиц.

Художественная драма должна занять в плане киносеанса то место, которое сейчас занимает кинохроника.

Остальная часть программы должна быть заполнена работами киноглаза в области научной, учебной и бытовой.



Дзига Вертов и Михаил Кауфман в шахте Донбасса
на съемках фильма «Одиннадцатый». 1927 год



Плакат к фильму «Одиннадцатый»

Кинодрама щекошет нервы. Киноглаз помогает видеть.

Кинодрама заволакивает глаза и мозг сладким туманом. Киноглаз открывает глаза, проясняет зрение.

От кинодрамы щемит в горле. От киноглаза — свежий весенний ветер в лицо, простор полей и лесов, ширь жизни.

Неужели правда, что если нэп, если лавочники такие же, как при царе, и только десятки процентов не хватает до «монопольки», то и кинокартины наши должны отличаться от картин царских и заграничных только на десять процентов?

Неужели правда, что во имя дохода мы обязаны спаивать киноводкой пролетариат, всыпая в нее агитационные порошки как противоядие?

Многое можно вынести. Можно вынести и кафешантаны нэпа, если знаешь, куда идешь, если видишь хоть далекую цель впереди.

Можно вынести и художественную драму и ее творцов — жрецов искусства, — но ни на минуту, ни на секунду нельзя делать это основной целью советского кинопроизводства.

1924

ОСНОВНОЕ „КИНОГЛАЗА“

Движение «киноглаза», которое мы, работники кинохроники — киноки, — возглавляем, есть движение порядка международного, и развитие его идет в ногу с мировой пролетарской революцией.

Нашей основной и программной задачей является помощь каждому угнетенному в отдельности и всему пролетариату в целом в его стремлении разобраться в окружающих его жизненных явлениях.

Выбор фиксируемых фактов подскажет рабочему или крестьянину нужное решение.

В области зрения: факты, приносимые киноками-наблюдателями или кино-рабкорами (прошу не смешивать с рецензентами кино-рабкорами), организуются киномонтажерами по указанию партии, распространяются в максимально возможном количестве и демонстрируются повсеместно.

Изобретенный в настоящее время способ радиопередачи изображений еще более сможет приблизить нас к нашей основной и заветной цели — связать всех трудящихся, разбросанных по всему миру, единым сознанием, единой связью, единой коллективной волей к борьбе за коммунизм.

Вот эту нашу задачу мы и называем «киноглаз». Расшифровка жизни как она есть. Воздействие фактами на сознание трудящегося.

То же в области слуха делает, как мы его называем, «радиоухо», то есть организация слышимого мира.

Но раз воздействие фактами, а не игрой, не танцами и не стихами, значит, мы так называемому «искусству» очень мало уделяем внимания.

Да, товарищи, мы, как многим из вас известно, отодвигаем «искусство» на периферию нашего сознания.

И это вполне понятно. Раз мы в центре нашего внимания и нашей работы ставим непосредственно саму жизнь и раз мы все с вами понимаем под фиксацией жизни фиксацию исторического процесса, то позвольте нам, техникам и идеологам этой работы, в основу нашего наблюдения поставить экономическую структуру общества, не отгороженную от глаз зрителя благоуханной завесой из поцелуев и конструктивных или неконструктивных фокусов.

Вместо суррогатов жизни (театральное представление, кинодрама и пр.) мы вводим в сознание трудящихся тщательно подобранные, зафиксированные и организованные факты (большие и маленькие) как из жизни самих трудящихся, так и из жизни их классовых врагов.

Установить зрительную («киноглаз») и слуховую («радиоухо») классовую связь между пролетариями всех наций и всех стран на платформе коммунистической расшифровки мира — вот наша задача.

1925

КИНОКАМ ЮГА

Дорогие товарищи, приветствую вас по поручению совещания руководителей кружков «киноглаза».

Присланное вами письмо, первое после нашего знакомства в Москве, — верный шаг к установлению прочной связи с нами.

Большинство ответов по интересующим вас темам вы найдете в выходящем в этом месяце сборнике Пролеткульта, где помещена наша большая статья «Киноглаз» (я сборник или статью вам вышлю). Несколько позже должна выйти книга или брошюра под тем же названием, которая послужит серьезной опорой каждому киноку. В книге кроме статей будут помещены программа и устав организации.

Пока же я постараюсь в рамках письма коротко ответить на некоторые ваши вопросы.

Основой нашей программы является не увеселительно-доходное кинопроизводство (которое мы оставляем художественной драме), а киносвязь между народами СССР и всего мира на плат-

форме коммунистической расшифровки действительно существующего.

Надо упорно бороться против захвата производства жрецами-режиссерами, против заполнения рынка кинобарахлом.

Надо вести широкую агитацию в прессе, надо не давать увлекаться нашими успехами в плане подражания заграничному бараклу, надо поддерживать «Киноправду» и другие работы киноков...

Что касается рабочих клубов, деревенских передвижек, изб-читален и т. д., то там наступление хроники уже сейчас ведется вовсю (в особенности, где кино демонстрируется впервые).

У крестьянина особенно развито недоверие ко всему искусственному и, в частности, к «липовым» мужичкам на экране.

Наблюдения над крестьянским зрителем во время киносеансов в глухих деревнях показали, что разница, которую крестьянин делает между условной художественной драмой и кинохроникой, весьма глубока.

Она может быть приравнена к разнице восприятий от тряпичной куклы и от живого ребенка, от картинки с нарисованной лошадейю — и от самой лошади.

Это естественное и справедливое недоверие крестьян к «кукольной» кинематографии должно быть нами использовано для пропаганды кино-вещей с настоящими людьми и фактами, кино-вещей без актеров, декораций и прочего. Рабочий и крестьянский зритель, воспитав свое зрение на настоящих кино-вещах (без луны, любви и детективов), продиктует свою волю кинопроизводству, которое пока еще целиком ориентируется на коммерческого зрителя.

Советую вам приложить все старания, чтоб уже в ваших первых работах по хронике ощущался уклон в научную сторону освещения действительности.

Познакомьтесь с мультипликационной и другими специальными видами съемки. Углубляйте ваши наблюдения над жизнью. Сравнивайте их с научными данными.

Все ваши достижения, изобретения, практические соображения оставляйте при себе, добиваясь возможности осуществить их на деле.

Временно исключите съемку парадов и похорон (как надоевшую и скучную) и хронику заседаний с бесконечно выступающими ораторами (как непередаваемую через экран).

Организируйте материал в небольшие кино-вещи, выпускайте, скажем, «русскую киноправду» или что-нибудь в этом роде.

Популяризовавшись, приступайте к большим работам типа «Кино-глаза».

„КИНОПРАВДА“ И „РАДИОПРАВДА“

(В порядке предложения)

Рабочий-текстильщик должен видеть рабочего машиностроительного завода, когда последний изготавливает необходимую рабочему-текстильщику машину. Рабочий машиностроительного завода должен видеть углекопа, который дает его заводу необходимое топливо — уголь. Углекоп должен видеть крестьянина, который производит необходимый ему хлеб.

Все трудящиеся должны видеть друг друга, чтобы установить друг с другом тесную, нерушимую связь. Трудящиеся СССР должны видеть, что и в других странах — в Англии, во Франции, в Испании и т. д. — везде есть такие же трудящиеся, как они, и везде идет классовая борьба пролетариата с буржуазией. Но разные трудящиеся находятся далеко друг от друга и видеть поэтому друг друга не могут.

Рабочим и крестьянам приходится доверять тем словам, которыми им тот или другой человек (учитель, агитатор) описывает положение других рабочих и крестьян, живущих в другом месте. Но каждый учитель, агитатор, священник, писатель и т. д. описывает происходящее где-то в другом месте по-своему, в зависимости от многих причин: своих убеждений, от своего образования, от своего умения писать или говорить, от своей честности, неподкупности, от своего «настроения» и состояния своего здоровья в данную минуту. Как же все же увидеть трудящимся друг друга?

«Киноглаз» как раз и преследует цель установления зрительной связи между трудящимися всего мира. Работники «киноглаза» — киноки — работают в области кинохроники («Киноправда», «Кинокалендарь», «Киноглаз») и в области научной съемки («Шелководство», «Омоложение»), научная часть фильма («Аборт», «Радиоправда» и др.).

Движение «киноглаз» постепенно завоевывает себе внимание и сочувствие. Сочувствующие письма с мест, поддерживающие постановления зрителей-крестьян, возникающие кружки киноков-наблюдателей, подкрепление киноков тренирующейся сменой комсомольцев-кинопроизводственников, поворот, наконец, части госзаказчиков лицом к «киноглазу» — все это в значительной степени ободряет нас в нашей борьбе.

Самыми консервативными в данном случае оказываются кинотеатры, связанные длиннометражными картинами. Необходимо выдвинуть лозунг «смешанных программ»:

а) кинохроника в 3 частях типа «киноглаз», скажем, «Ленинская киноправда»;

б) шарж в 1 части;

в) научная в 1 или 2 частях (или видовая);

г) драма или комическая в 2 частях.

Такие смешанные программы, к которым следует постепенно приучить и театры и публику, явятся дверью в коммерческие кинотеатры и послужат началом к самоокупаемости, к прибыльности киноленты и кинохронике и научных картин даже в том случае, если на них и затрачены значительные суммы.

Конечно, указанная пропорция может изменяться в ту или другую сторону. Товарищ Ленин еще в 1922 году требовал установления для программы кинопредставления определенной пропорции между «увеселительными» картинами (специально для рекламы и для дохода) и пропагандистской хроникой «из жизни народов всех стран».

Через некоторое время в личной беседе с тов. Луначарским тов. Ленин снова напомнил о необходимости установления в кинопрограмме «определенной пропорции между увлекательными кинокартинами и научными» и указал, что «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники»⁶. К этому тов. Ленин добавил: «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа».

Ни для кого не секрет, что это настойчивое указание тов. Ленина до сих пор не выполнено ни в какой мере.

Заполнение программы кинотеатра художественной драмой ставит работу киноков в области кинохроники и в области научной съемки в крайне невыгодное и зависимое положение по отношению к художественной кинематографии. В распоряжении последней крупные капиталы и все лучшие орудия производства.

Против таблицы:

Художеств. кинематографии	— 95%
Научных, учебных и видовых	— 5%
	— <u>100%</u>

надо выдвинуть таблицу:

«Киноглаз» (быт)	— 45%
Научно-учебных	— 30%
Художественная драма	— 25%
	— <u>100%</u>

Так будет разрешен вопрос о «киноглазе», то есть об организации зрения трудящихся. Второе положение киноков говорит об организации слуха трудящихся.

Мыдвигаем агитацию фактами не только в области зрения, но и в области слуха.

Как установить слуховую связь по всей линии мирового пролетарского фронта?

Если по отношению к зрению у нас кинонаблюдатели фиксировали киноаппаратами видимые жизненные явления, то здесь придется уже говорить о записи слышимых фактов.

Мы знаем записывающий прибор — граммофон. Но есть и другие, более совершенные записывающие приборы; они записывают каждый шорох, каждый шепот, шум водопада, речь оратора и т. д.

Демонстрация этой слуховой записи после ее организации — монтажа может легко передаваться по радио в виде «Радиоправды».

И здесь, в программе радиопередачи всех радиостанций, может быть установлена определенная пропорция между радиодрамами, радиоконцертами и радиохроникой «из жизни народов разных стран».

«Радиогазета» без бумаги и расстояний (Ленин) — вот основное назначение радио, а не передача «Кармен», «Риголетто», романсов и пр., с чего наше радиовещание начало развивать свою работу.

Пока еще не поздно, надо спасти наше радио от увлечения «художественной радиопередачей» (сравните с засильем художественной кинематографии).

«Киноправду» и «киноглаз» противопоставляем мы «художественной кинематографии»; «Радиоправду» и «радиоухо» противопоставляем мы «художественной радиопередаче».

Техника быстро шагает вперед. Уже изобретен способ передачи изображений по радио. Кроме того, найден способ записи слуховых явлений на кинолентку.

В ближайшее время человек сможет записанные радиокиноаппаратом зрительные и слуховые явления одновременно передавать по радио всему миру.

Мы должны подготовиться к тому, чтобы эти изобретения капиталистического мира обратить ему же на погибель.

И не к демонстрации опер и драм мы будем готовиться. Мы будем усиленно готовиться к тому, чтобы дать возможность пролетариям всех стран организованно видеть и слышать весь мир, видеть, слышать и понимать друг друга.

1925

ПО-РАЗНОМУ ОБ ОДНОМ

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 съемкой, съемкой врасплох или 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.

Эскимос остается на экране эскимосом и в том случае, если на нем не написано, что он «Нанук».

Совершенно нелепо добиваться того, чтобы каждый отдельный кадр (как правило) отвечал бы на целую анкету вопросов: где, когда, почему, год рождения, семейное положение и т. д.

В фильмотеке, на складе или в музее, где хранятся в номерном хронологическом порядке съемки текущей хроники, к каждой коробке негативов могут быть приложены все необходимые данные, как-то: подробное описание каждого кинофакта, вырезки из газет по этому вопросу, биографические и проч. данные.

Это нужно для того, чтобы монтажтеру при построении киновещи на определенную тему не ошибиться и не перепутать во времени или в пространстве фактов.

В таких киновещах, где пространство преодолевается монтажом (например, «трудящиеся одной страны видят трудящихся другой страны»), монтажтеру тем более необходимо учесть все данные об организуемом им киноматериале.

Но это отнюдь не означает, что монтажтер обязан все эти данные выложить в картину в виде информационного приложения к каждому кадру или группе кадров. Эти данные являются лишь как бы оправдательными документами для монтажера, как бы справочником для верного «монтажного маршрута».

1926

ФАБРИКА ФАКТОВ

(В порядке предложения)

После пятилетней упорной изыскательской работы метод «киноглаза» теперь полностью победил в области неигровой фильмы (см. «1-я разведка киноглаза», «Ленинские киноправды», «Шагай, Совет!» и выпускаемая «Шестая часть мира»).

Теперь — так показывает опыт последнего года — простое заимствование одной лишь внешней манеры «киноглаза», так называемой «художественной» фильмой (игровой фильмой, фильмой с акте-

рами), оказывается вполне достаточным, чтобы произвести шум («Стачка» и «Потемкин») и в этой кинообласти.

Мы видим, насколько различными путями метод «киноглаза» уже теперь вытесняет из кино «игровую», «актерскую» фильму. Растущее заимствование внешней манеры киноглаза «игровой» фильмой («Стачка» и «Потемкин») — только частность, только случайный отблеск все растущего «киноглазовского» движения. Но это другой вопрос. Им я сейчас заниматься не буду. Как скоро, какими путями, ценой каких разочарований пролетарский зритель постепенно придет к пониманию невозможности спасения дряхлеющей и вырождающейся «актерской» фильмы, даже при условии регулярных впрыскиваний ей некоторых элементов «киноглаза», — это вопрос будущего.

Но уже темой настоящего, темой сегодняшнего дня является своеобразно выдвинутый тов. Февральским⁷ в его статье в «Правде» (от 15 июня) вопрос о едином центре для работ и работников «киноглаза», вопрос о твердой базе для «киноглазовской» работы.

Совершенно прав тов. Февральский, когда говорит о необходимости немедленной централизации всех видов нетеатральной, неигровой фильмы.

Склады хроники, производство научных фильм, производство совкиножурналов, производство «Киноправды», мультипликационные кабинеты, производство больших «киноглазовских» фильм, перемонтаж и исправление заграничных «культурфильм», наконец, производство таких «боевиков» без актеров, как «Шестая часть мира», — все это должно быть сосредоточено в одном месте, а не расщеплено (как сейчас) по всем отделам, по всем разбросанным по Москве зданиям Госкино — Совкино.

Вся неигровая фильма — в одном месте вместе с кинолабораторией. Вместе со складом неигровых фильм.

Наша точка зрения:

Наряду с объединенной кинофабрикой гримас (объединение всех видов кинотеатральной работы от Сабинского⁸ до Эйзенштейна) должна быть образована

КИНОФАБРИКА ФАКТОВ

(объединение всех видов «киноглазовской» работы от текущей хроники-молнии до научных картин, от тематических «Киноправд» до революционно-патетических кинопробегов).

Еще раз.

Не ФЭКС (Ленинградская фабрика эксцентрического актера) и не «фабрика аттракционов» Эйзенштейна⁹, не фабрика поцелуев и голубей (еще не вымерли и такие кинорежиссеры), но и не фабрика «смерти» («Минарет смерти», «Бухта смерти», «Трипольская трагедия»¹⁰ и т. д.).

Просто:

ФАБРИКА ФАКТОВ.

Съемка фактов. Сортировка фактов. Распространение фактов. Агитация фактами. Пропаганда фактами. Кулаки фактов.

Молнии фактов!

Громады фактов.

Ураганы фактов.

И отдельные маленькие фактики.

Против киноколдовства.

Против киномистификации.

За подлинную кинофикацию рабоче-крестьянского СССР.

1926

КИНОГЛАЗ

I

РИСУНОК В ЖУРНАЛЕ «ЛАПОТЬ»

Плакат. На плакате—цветочки. Телеграфные столбики. Лепестки. Птички. Серп. Опереточный крестьянин с завитушками и снопом ржи театрально жмет руку слащавому рабочему с молотом на плече и ситцем под мышкой. Солнце всходит. Под этим всем подписано: «Смычка города с деревней».

Это плакат для деревни. У плаката двое крестьян:

— Гляди, дядя Иван, какая смычка бывает. Во, а у нас что! Привезли два плужка, да газет... и все...

— А ты молчи, да думай! Нешто это взаправдашная смычка? Это ахтеры на театре представляют.

Этот рисунок в журнале «Лапоть» напоминает мне отношение крестьян к изосюжетам на раскрашенных агитпоездах ВЦИКа (1919—1921 гг.).

«АХТЕРЫ» — ЛОШАДИ

Крестьяне называли «ахтерами» не только намалеванных на стенках вагонов казаков, но и изображенных тут же лошадей только за то, что лошади были неправильно на рисунке подкованы.

Чем глуше место, тем менее крестьяне вникали в общий навязчиво-агитационный смысл рисунков. Внимательно рассматривают каждый рисунок, каждую фигуру в отдельности. На мои вопросы, нравятся

ли им рисунки, отвечают: «Мы не знаем, мы — народ темный, неграмотный».

Это, однако, не мешает крестьянам, переговариваясь между собой, недвусмысленно подсмеиваться над лошадьми — «ахтерами».

КИНОСЕАНС В ДЕРЕВНЕ

1920 год.

Я заведывающий киновагоном. На глухой станции даем киносеанс. На экране кинодрама. Белые и красные. Белые пьют, танцуют и целуют голообразных женщин, в антрактах расстреливают красных пленных. Красные — в подполье. Красные — на фронте. Красные сражаются. Красные побеждают и всех белых вместе с женщинами берут в плен в пьяном виде.

Содержание хорошее, «а то с какой стати стали бы» выпускать вот уже пятый год кинодрамы по тому же шаблону?

Зрители — неграмотные и малограмотные крестьяне — надписей не читают. В содержание вещи вникнуть не могут. Рассматривают отдельные моменты, как картинки на разрисованном поезде.

Хладнокровие и недоверие.

Эти, еще неиспорченные зрители, не понимают условной театральщины. «Барыня» остается для них барыней, в какой бы «хрестьянской одежде» вы ее ни показывали. Эти зрители в первый или второй раз видят киноэкран, еще не понимают вкуса киносамогона, и когда после слащавых «ахтеров» кинодрамы появляются на экране настоящие крестьяне, они все оживляются и засматривают за экран.

Настоящий трактор, о котором они знают только понаслышке, прошелся по десятине и вспахал ее в несколько мгновений на глазах у зрителей. Разговоры, крики, вопросы. Об «ахтерах» нет и речи. На экране — свои, настоящие. Ни одно фальшивое театральное движение не разоблачает экрана, не лишает его доверия крестьян.

Эта резкая грань между восприятием кинодрамы и кинохроники замечалась везде, где киносеанс давался впервые, во второй, в третий раз — везде, где яд не проник еще глубоко, где не создалось еще потребности в отравляющей сладости художественных драм из поцелуев, вздохов и убийств.

«ПЕТРУШКА» ИЛИ ЖИЗНЬ

Это было в то время, когда намечались только контуры движения «киноглаза», когда нам нужно было решить: идти ли в ногу с художественной кинематографией и изготавливать вместе со всей режиссерской братией киноводочные изделия — дело выгодное и разрешенное зако-

ном,— или же объявить войну художественной кинематографии и начать строить кинематографию заново.

«Петрушка» или жизнь? — спрашивали мы у зрителей.

«Петрушка», — отвечали безнадежно зараженные. «Жизнь мы и так знаем — не надо жизни. Спрячьте жизнь, скучную жизнь от нас».

«Жизнь», — отвечали не безнадежно зараженные и вовсе не зараженные зрители. «Мы не знаем жизни. Мы не видели жизни. Мы знаем нашу деревню и десять верст вокруг. Покажите нам жизнь».

НА ОДНОМ ИЗ СОВЕЩАНИЙ КИНОКОВ

Если мы хотим действительно разобраться в вопросе о воздействии картин на зрителя, то нам нужно прежде всего условиться относительно двух вещей:

- 1) на какого зрителя;
- 2) о каком воздействии на зрителя идет речь.

На постоянного посетителя кинотеатров очередная хухдрама действует, как на курильщика очередная сигара или папироса. Отравленный киноникотином зритель присосался к щекочущему нервы экрану. Киновещь, сделанная из материала кинохроники, в значительной степени отрезвляет этого зрителя, и, если говорить со вкусовой точки зрения, она представляется ему невкусным противоядием.

Обратное — с нетронутым зрителем, не видевшим кино и, следовательно, не видевшим хухдрамы. Его воспитание, его привычка начинается с той вещи, которую мы ему покажем. Если после ряда наших «Киноправд» мы покажем ему хухдраму, ее вкусовое ощущение должно быть не менее горьким, чем ощущение от крепкой папиросы у закурившего впервые.

Заграница снабжает нас этим кинокуревом в достаточном количестве. Правда, больше окурков, чем папирос. Кинопапиросы идут первым экраном, а киноокурки предназначаются для деревни, для масс.

Что хотят доказать наши кинорежиссеры, когда они, подражая тем или иным заграничным образцам, приклеивают к этому делу красные этикетки? Они ничего не хотят и не могут доказать. Они работают на отравленного зрителя и продают отравленный товар, а чтоб последний не напоминал товар царский, — придают ему революционный вид и запах и в надлежащем месте припиливают красный бант.

Итак, киноки, не желая участвовать в этом грязном деле припиливания банта на неподобающем месте, вслед за девятнадцатую «Киноправдами» выпустили большой опыт — первую серию «Киноглаза», которая со всеми своими недостатками должна была все же стать (и стала) на пути развития хухдрамы и повернула хотя бы часть зрителей в другую сторону.

ОСНОВНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНОДРАМЫ

Основное художественной драмы (так же, как и основное театральной драмы) — разыгрывать перед зрителями любовную, детективную или социальную «сказку» достаточно умело и убедительно, чтоб привести зрителя в состояние опьянения и здесь подсунуть ему в подсознание те или другие идеи, те или другие мысли.

Прием верующих у римского папы
(«Прожектор», № 3. Письмо Сандро Россети).

«...Заунывное однообразное пение в огромном, переполненном молящимися преддверии храма. Духота, запах ладана, кадил, свечного нагара, спертого дыхания, тепла — все это специально приноровленное к тому, чтобы прежде всего физически одурманить бедные головы стада Христова».

Одурманить и внушить — основной метод воздействия художественной драмы — роднит ее с воздействием религиозного порядка и позволяет некоторое время держать человека в возбужденно-бессознательном состоянии. Мы знаем примеры непосредственного внушения (гипноз), мы знаем примеры полового внушения, когда женщина, возбуждая мужа, любовника, внушает ему любые мысли, поступки и т. д.

Представления музыкального, театрального, кинотеатрального и т. д. порядка воздействуют прежде всего на подсознание зрителя или слушателя, всячески обходя его протестующее сознание.

СОЗНАНИЕ ИЛИ ПОДСОЗНАНИЕ

(Из воззвания киноков)

Мы против сделки «волшебника-режиссера» с подверженной волшебству публикой.

Только сознание может бороться с магическими внушениями всякого порядка.

Только сознание может создать человека с твердыми взглядами, с твердыми убеждениями.

Нам нужны сознательные люди, а не поддающаяся любому очередному внушению бессознательная масса.

Да здравствует классовое сознание здоровых, видящих и слышащих людей!

Долой благоуханную завесу из поцелуев, убийств, голубей и фокусов!

Да здравствует классовое зрение!

Да здравствует киноглаз!

III

ОСНОВНОЕ КИНОГЛАЗА

Установить зрительную («киноглаз») и слуховую («радиоухо») классовую связь между пролетариями всех наций и всех стран на платформе коммунистической расшифровки мировых взаимоотношений.

Расшифровка жизни, как она есть.

Воздействие фактами на сознание трудящихся.

Воздействие фактами, а не игрой, не танцами и не стихами.

Так называемое «искусство» — на периферию сознания.

В центре внимания — экономическая структура общества.

Вместо суррогатов жизни (театральное представление, кинодрама и пр.) — тщательно подобранные, зафиксированные и организованные факты (большие и маленькие), как из жизни самих трудящихся, так из жизни их классовых врагов.

ИЗ ДОКЛАДА РУКОВОДИТЕЛЯ КРУЖКА

«Путем экскурсии узнали, как делаются фильмы. Начиная от производства до киноэкрана ребята проследили за художественной драмой. Увидели своими глазами и ателье, и артистов, и режиссеров. Увидели построение вещей киноками, а в результате в 7-ю годовщину Октября на свой автомобиль кружок водрузил огромный плакат:

«Долой артистов и художественные драмы,—даешь новое кино!», а в скобках: «Кружок друзей киноков, 11 и 93 отряды пионеров Красной Пресни».

Активно в кружке работают человек 15. В годовщину отряда в числе других подарков ему был подарок киноков: настоящий фотографический аппарат со всеми принадлежностями. Радости не было конца.

Сейчас ребята своими силами выпускают еженедельно «Фотоглаз» — газетку, составленную из собственных фотографий (помещаются все фотографии, даже и испорченные). Этой газеткой ребята учитывают свои достижения в фотографии, а кроме того, освещают все основные моменты событий за неделю своей жизни.

Отряд ведет переписку с деревней и с пионерами других городов Союза — с Рыбинском, Воронежем, Барнаулом и друг., и всем ребята считают своим долгом сообщить о своем кружке и о «киноглазе».

Организовали раз в неделю (по воскресеньям) для всех ребятшек, детей рабочих нашей фабрики, вечера-беседы с проекционным фонарем.

Для учета работы ведется дневник, который пишется всеми по очереди. В нем описаны отдельные интересные моменты из жизни кружка».

1. Вступление

Наш глаз видит очень плохо и очень мало — и вот люди придумали микроскоп, чтобы видеть невидимые явления, и вот люди выдумали телескоп, чтобы видеть и исследовать далекие неизвестные миры, и вот люди изобрели киноаппарат, чтобы глубже проникнуть в видимый мир, чтобы исследовать и записать зрительные явления, чтобы не забыть того, что происходит и что необходимо будет в дальнейшем учесть.

Но с киноаппаратом случилось несчастье. Он был изобретен в то время, когда не было такой страны, в которой бы не царствовал капитал. Адская выдумка буржуазии заключалась в том, чтобы использовать новую игрушку для развлечения народных масс, вернее, для отвлечения внимания трудящихся от их основной цели — борьбы со своими хозяевами. Голодные и полуголодные пролетарии, безработные в электрическом дурмане кинотеатров разжимали железные кулаки и незаметно поддавались разлагающему влиянию хозяйского кино. В театрах дорого, в театрах мало места, и вот киноаппарат заставляют распространять театральные постановки, в которых показано, как буржуи любят, как они страдают, как они «заботятся» о своих рабочих и вообще — чем высшие существа, аристократия, отличаются от низших (рабочие, крестьяне и т. д.).

В дореволюционной России хозяйская кинематография выполняла подобную же роль. После Октябрьской революции перед кино встала трудная задача приспособления к новой жизни: актеры, игравшие царских чиновников, стали играть рабочих; игравшие придворных дам, сейчас гримасничают по-советски. Но еще немногие из нас сознают, что все это гримасничанье во многом продолжает оставаться в пределах буржуазной техники и буржуазного театрального образа. Мы знаем многих противников современного театра, которые являются в то же самое время горячими поклонниками кинематографии в ее настоящем виде.

Еще немногим ясно, что нетеатральной кинематографии (исключая хронику и несколько научных картин) не существует.

Каждое театральное представление и каждая кинокартина строится совершенно одинаково: драматург или сценарист, затем режиссер или кинорежиссер, потом актеры, репетиции, декорации и представление для публики. Основное в театре — это игра актеров, и вот каждая кинокартина, построенная по сценарию и на игре, является театральным представлением, поэтому-то нет разницы между постановками режиссеров разных оттенков.

Все это в целом и в отдельности относится к театру вне зависимости от течения и направления, вне зависимости от отношения к театру как

таковому. Все это вне подлинного назначения киноаппарата — исследования жизненных явлений.

«Киноправда» дала ясно понять, что можно работать вне театра и в ногу с революцией. «Киноглаз» продолжает начатое «Киноправдой» дело создания Советской Красной кинематографии.

II. Работа киноглаза

На основании донесений кинонаблюдателей Советом киноглаза разрабатывается план ориентировки и наступления киноаппаратов в непрерывно меняющейся жизненной обстановке. Работа киноаппаратов напоминает работу агентов ГПУ, которые не знают, что их ждет впереди, но у которых есть определенное задание: из гущи жизненной путаницы выделить и вывить такой-то вопрос, такое-то дело.

а) Кинок-наблюдатель внимательно следит за обстановкой и людьми, которые его окружают, и старается связать между собой отдельные разрозненные явления по общим или характерным признакам. Кинок-наблюдатель получает тему от руководителя.

б) Руководитель кружка или киноразведчик раздает темы наблюдателям и вначале помогает каждому наблюдателю делать сводку его наблюдений. Когда все сводки руководителем собраны, он, в свою очередь, группирует их, переставляет отдельные данные до тех пор, пока не добьется достаточно ясного построения темы.

Темы для первоначального наблюдения можно грубо разбить на три категории:

1) Наблюдение за местом (например, за избой-читальней, за кооперативом).

2) Наблюдение за движущимся лицом или предметом (например, за своим отцом, за кем-нибудь из пионеров, за почтальоном, за трамваем и т. д.).

3) Наблюдение на тему вне зависимости от определенного лица или места (например, на тему: вода, хлеб, обувь, отцы и дети, город и деревня, слезы, смех и т. д.).

Руководитель кружка старается научиться владеть фотоаппаратом (впоследствии киноаппаратом), чтобы заснять наиболее яркие моменты наблюдения для стенной газеты.

Стенная газета «Киноглаз» выпускается ежемесячно или раз в две недели и освещает в снимках жизнь фабрики, завода или деревни, участвует в проведении тех или иных кампаний, выявляет окружающую жизнь возможно полнее, агитирует, пропагандирует и организует. Руководитель кружка согласовывает свою работу с госкиноячейкой красных киноков и непосредственно подчиняется Совету киноглаза.

в) Совет киноглаза стоит во главе всей организации. В него входят по одному представителю от каждого кружка киноков-наблюдателей, один представитель от неорганизованных киноков и временно три представителя от киноков-производственников.

Совет киноглаза в своей практической повседневной работе опирается на технический аппарат — госкиноячейку красных киноков.

Госкиноячейку киноков надо рассматривать как одну из фабрик, где сырье, поставляемое киноками-наблюдателями, перерабатывается в киновещи.

Госкиноячейку киноков надо рассматривать так же как учебно-показательную мастерскую, через которую пионерские и комсомольские кинокружки будут втянуты в производственную работу.

В частности, в производство дальнейших серий «Киноглаза» будут втянуты все кружки киноков-наблюдателей. Они и явятся авторами-создателями всех последующих киновещей.

Этот уход от авторства одного человека или группы лиц к массовому авторству и приведет, по нашему мнению, к скорейшей гибели буржуазной художественной кинематографии с ее атрибутами: кривлякой-актером, сказкой-сценарием, дорогими игрушками — декорациями и жрецом-режиссером.

III. Простейшие лозунги

1. Кинодрама — опиум для народа.
2. Долой бессмертных королей и королей экрана! Да здравствуют обыкновенные смертные люди, заснятые в жизни за своим обычным делом.
3. Долой буржуазные сказки-сценарии! Да здравствует жизнь, как она есть.
4. Кинодрама и религия — смертельное оружие в руках капиталистов. Демонстрацией нашего революционного быта мы выьем оружие из вражеских рук.
5. Современная художественная драма — пережиток старого мира. Это попытка в буржуазные формы влить нашу революционную действительность.
6. Долой инсценировку быта: снимайте нас врасплох такими, какие мы есть.
7. Сценарий — это сказка, выдуманная литератором про нас. Мы живем своей жизнью и ничьим выдумкам не подчиняемся.
8. Каждый из нас делает в жизни свое дело и не мешает работать другим. Дело киноработников снимать нас так, чтобы не мешать нам работать.
9. Да здравствует киноглаз пролетарской революции!

IV. Киноки и монтаж

Под монтажом в художественной кинематографии принято подразумевать склейку отдельных заснятых сцен по сценарию, более или менее разработанному режиссером.

Киноки придают монтажу совершенно иное значение и понимают монтаж как организацию видимого мира.

Киноки различают:

1) Монтаж во время наблюдения — ориентировка невооруженного глаза в любом месте, в любое время.

2) Монтаж после наблюдения — мысленная организация виденного по тем или иным характерным признакам.

3) Монтаж во время съемки — ориентировка вооруженного глаза киноаппарата в месте, обследованном в пункте 1-м. Приспособление к несколько изменившимся условиям съемки.

4) Монтаж после съемки — грубая организация заснятого по основным признакам. Выяснение нехватящих монтажных кусков.

5) Глазомер (охота за монтажными кусками) — мгновенная ориентировка в любой зрительной обстановке для уловления необходимых связующих кадров. Исключительная внимательность. Военное правило: глазомер, быстрота, натиск.

6) Окончательный монтаж — выявление наряду с большими темами небольших скрытых тем. Переорганизация всего материала в наилучшей последовательности. Выявление стержня кино вещи. Увязка сходных моментов и, наконец, цифровой расчет монтажных группировок.

При съемке в условиях, не допускающих предварительного наблюдения, — скажем, при слежке с киноаппаратом, при съемке врасплох, — первые два пункта отпадают, выдвигаются 3-й или 5-й пункт.

При съемке короткометражных моментов, при спешной съемке допускается слияние некоторых пунктов между собой.

Во всех остальных случаях, при съемке на тему или съемке нескольких тем, выполняются все пункты, монтаж не прекращается, начиная с первого наблюдения, кончая законченной кино вещью.

V. Киноки и сценарий

Здесь весьма кстати упомянуть о сценарии. Литературный сценарий, приложенный к вышеуказанной монтажной системе, сразу аннулирует ее смысл и значение. Потому что наши вещи строятся монтажом, строятся организацией бытового материала, в отличие от художественных драм, которые строятся пером литератора.

Значит ли это, что мы работаем наобум, без мысли и без плана? Ничего подобного.

Но если наш предварительный план мы сравним с планом комиссии, которая направляется, скажем, на обследование жилищ безработных, то сценарий нам придется сравнить с рассказом про это обследование, написанным до того, как это обследование произошло.

Как поступит в данном случае художественная кинематография и как поступят киноки?

Киноки на основании фактических киноданных обследования организуют кино вещь.

Кинорежиссеры, поэффектнее обработав литературный сценарий, доснимут к нему занимательные киноиллюстрации, два поцелуя, три слезы, убийство, мчащиеся лунные облака и голубя. В конце напишут: «Да здравствует!..» и все кончится «Интернационалом».

Таковы, с небольшими изменениями, все наши кино-худ-агитдрамы. Когда картинка кончается «Интернационалом», — цензура обыкновенно пропускает, но зрителям всегда бывает как-то неловко слышать пролетарский гимн в столь буржуазном окружении.

Сценарий — это выдумка одного человека или группы людей; это рассказ, который этим людям желательно воплотить на экране.

Мы не считаем это желание преступным, но выставление этого рода работы как основной задачи кинематографии, вытеснение этими кино-рассказиками настоящих кино вещей, подавление всех замечательных возможностей киноаппарата во имя поклонения богу худдрамы — этого мы никак понять не можем и этого, конечно, не принимаем.

Мы не для того пришли в кинематографию, чтобы кормить сказками нэпманов и нэпманш, развалившихся в ложах наших первоклассных кинотеатров.

Мы не для того рушим художественную кинематографию, чтоб новыми побрякушками успокаивать и тешить сознание трудящихся масс.

Мы пришли служить определенному классу — рабочим и крестьянам, еще не опутанным сладкой паутиной худдрам.

Мы пришли показать мир, как он есть, и разъяснить трудящимся буржуазную структуру мира.

Мы хотим ввести в сознание трудящегося ясность в оценке происходящих с ним и вокруг него явлений. Дать возможность каждому работающему у сохи или у станка увидеть всех своих братьев, работающих с ним в одно время в разных концах мира, и всех своих врагов — эксплуататоров.

Наши первые шаги мы делаем в области кино, почему и называемся киноки. Существующая кинематография, как торговое дело, рав-

1974

Р. С. Ф. С. С. Р.
И. К. ИИ.
ЗАВЕДУЮЩИЙ ГОСКИНО

№ 111 - для 1628-2
№ 1 - 1
МОСКВА "Творчество" /
Изд. Печатно-полиграф.
Тел. Центральный: 14-55

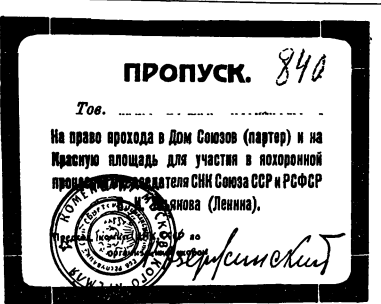
М А Н Д А Т. -

Выдан сей Центральной Комиссией Об*единенных
Кино-Организаций при ГОСКИНО по проведению фото-
кино- съемок процесса похорон тов. ЛЕНИНА тов.

Вертолову
в том, что он действительно уполномочен в качестве:
Инженер В. В. Вертолов
в. в. вертолов 27/11/24

Что подписью и печатью удостоверяется. -

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИССИИ *[подпись]* /Голдобин/
/Акмольский/



но кинематография, как область искусства, с этой нашей работой ничего общего не имеет.

Даже в области техники мы с так называемой «художественной кинематографией» соприкасаемся лишь частично, так как выполнение поставленных нами задач требует иного технического подхода.

Нам совершенно не нужны ни огромные ателье, ни грандиозные декорации, так же как не нужны «грандиозные» кинорежиссеры, «великие» артисты и «изумительные» фотогеничные женщины.

Зато нам необходимы:

- 1) быстрые средства передвижения,
- 2) повышенной чувствительности пленка,
- 3) легонькие ручные киноаппаратики,
- 4) такие же легкие осветительные приборы,
- 5) штат молниеносных кинорепортеров,
- 6) армия киноков-наблюдателей.

В нашей организации мы различаем:

- 1) киноков-наблюдателей,
- 2) киноков-операторов,
- 3) киноков-конструкторов,
- 4) киноков-монтажеров (монтажниц, монтажников),
- 5) киноков-лаборантов.

Мы обучаем нашим приемам киноработы только комсомольцев и

пионеров, передавая наше умение и наш технический опыт в верные руки подрастающей рабочей молодежи.

Мы смеем уверить почтенных и непочтенных кинорежиссеров, что кинореволюция только начинается.

Мы продержимся, не уступив ни одной позиции, до тех пор, пока к нам не подоспеет железная смена молодежи, и тогда, через голову буржуазной худкинемаатографии, мы все вместе двинемся к всесоюзному и всецветному кино — Октябрю.

VI. Киноглаз на первой разведке

1-я серия киновещи «Жизнь врасплох».

Монтаж первой серии «Киноглаза» производился согласно монтажной схеме, указанной в предыдущем отрывке настоящей статьи.

Отмечаем в 1-й серии следующие темы:

1. «Новое» и «старое». 2. Дети и взрослые. 3. Кооперация и рынок. 4. Город и деревня. 5. Тема хлеба. 6. Тема мяса и 7. Большая тема: самогон — карты — пиво — темное дело; «Ермаковка» — кокаин — туберкулез — сумасшествие — смерть — тема, которую я затрудняюсь назвать одним словом, но которую я здесь противопоставляю темам здоровья и бодрости.

Это, если хотите, часть того ужасного наследства, которое оставил нам буржуазный строй и которое наша революция еще не успела, не смогла смести.

Помимо монтажа тем (увязки их друг с другом) и каждой темы в отдельности шел монтаж отдельных моментов (атака лагеря, вызов помощи и т. д.).

Как на пример монтажного момента, не ограниченного ни временем, ни пространством, могу указать на танцы пьяных баб в 1-й части «Киноглаза».

Они засняты в разное время, в разных деревнях и смонтированы в одно целое.

Так же монтажно сделаны и пивная, и рынок, впрочем, и все другое...

Образцом монтажного мига, ограниченного временем и пространством, может служить подъем флага в день открытия лагеря.

Здесь на протяжении 17 метров проходят 53 склеенных друг с другом момента. Несмотря на очень быструю смену сюжетов на экране (длительность стояния отдельного сюжета на экране до $\frac{1}{4}$ сек.), демонстрация этого отрывка воспринимается хорошо и не утомляет зрения (проверено на рабочем зрителе).

О недостатках первой серии «Киноглаза»

Как основной недостаток следует отметить слишком большой метраж фильма.

Нельзя забывать, что и художественные картины вначале были одноактными, двухактными и только постепенно увеличивались в метраже.

Область киноглаза — новая область, и здесь следует осторожно расширять подносимую зрителю порцию, чтоб не утомить и не толкнуть его в объятия худдрам.

Мы думали пробить брешь в большие кинотеатры, подчинились требованию дать 6-актную фильму и... сделали ошибку — это надо признать. Эту ошибку нужно в дальнейшем исправить и делать небольшие вещи разного типа, которые можно будет показывать, каждую в отдельности и группами-программами, по желанию.

Другим недостатком можно считать слишком широкий замах 1-й серии, слишком большое количество скрещенных тем за счет углубления каждой темы.

Такой подход в первой серии является не случайным, он отчасти был продиктован нашим намерением дать здесь широкую разведку, чтоб углубляться в жизнь в дальнейших сериях на основании этой разведки. Такой подход был отчасти и вынужденным, так как доведение какой-либо из тем «Киноглаза» до конца требовало большей затраты времени, искусственного освещения и большой мультипликаторной съемки.

Затрата времени связана была с большей затратой денег, искусственное освещение хромало на обе ноги, а мультипликаторный стол был настолько занят, что пришлось удовольствоваться 10-метровым шаржем и десятком световых надписей.

Я называю только эти недостатки — не потому, что других нет, но потому, что именно названные недочеты и ошибки нужно учесть в первую голову и сделать соответствующие выводы для дальнейшей работы.

*Что мы потеряли и что мы выиграли,
выпустив первую серию*

Мы временно потеряли несколько организационных и технических позиций. У нас реже стали совместные заседания, и несколько членов группы почти отошли от работы и растерялись; ослабло центральное руководство, и стал как бы не в фокусе организационный стержень всего дела.

Все эти организационные потери в настоящее время уже почти восстановлены.

ЛЕНИНСКАЯ КИНО-ПРАВДА 21 К 21 -АЯ ГОДОВЩИНЕ СМЕРТИ ЯНВ. ЛЕНИНУ - КИНОКИ

Реклама к фильму «Ленинская киноправда»

Из технических позиций, которые мы временно упустили, главной является мультипликаторная съемка (съемка в отдельности каждого кадра). Мультипликаторной съемкой мы занялись давно, уже после первых номеров «Киноправды», считая это оружие важным в борьбе с художественной кинематографией.

Для практики снимали таким способом разные вещи, и нужные и ненужные, как-то: световые надписи, карты, бюллетени, шаржи, рекламы, таблицы и т. д.

Мы всегда заявляли и на заседаниях и в прессе, что то, что мы делаем в этой области,— только тренировка, только подготовка к серьезному выступлению в другой необходимой области.

Когда киноки проводили бессонные ночи за съемкой в исключительно тяжелых условиях разных шаржей, юморесок и т. д., приходилось их обнадеживать, что теперь уже недолго, что вот-вот мы приступим к настоящей мультипликаторной работе в плане киноков.

Мы упорно готовили смычку между хроникой и научной съемкой, и мультипликаторный способ должен был сыграть здесь решающую роль. «Рисунки в движении, чертежи в движении, теория относительности на экране» — таково было указание еще первого манифеста киноков, написанного в конце 1919 года, еще до того, как была выпущена за границей картина «Теория относительности Эйнштейна».

Из-за того, что мы отвлеклись работой над первой серией «Киноглаза», случилось так, что первая у нас научная картина «Аборт», в которой принял значительное участие кино Беляков, была соединена не с фактическим материалом, сделанным в нашем плане, а с любовной драмой невысокого порядка.

Как и следовало ожидать, здесь смычки между наукой и драмой не произошло.

Драматический материал выглядит очень дешево и бесцветно рядом с научной съемкой. Самая научность такой картины ставится под сомнение подобным «художественным» соседством.

Ясное дело, если бы не работа над «Киноглазом», мы бы этой позиции не потеряли и использовали бы этот блестящий случай для создания грамотной, здоровой и интересной вещи.

Мы, конечно, этой завоеванной нами позиции не отдадим.

Путем ли соглашения с образовавшимся на нашем техническом фундаменте отделом научной съемки, или начиная строить заново, мы эту работу продолжат будем.

Несколько пострадали «Киноправда» и кинокалендари, но и здесь мы потери уже на 80% ликвидировали.

Коммерческий киномир встретил первую серию «Киноглаза» враждебно, к великой радости режиссеров, актеров и всего киножреческого сословия. Большие кинотеатры подобную «мерзость» не пустили даже на порог.

Популярность лозунга «киноглаз» все же росла и растет. Всю партийную, советскую, театральную и кинопрессу прорезал ряд статей, посвященных первой серии.

Возникали кружки «киноглаз», «фотоглаз» и т. д.

Каждый день кто-нибудь, уходя из кинотеатра после виденной им худдрамы, впервые отплевывался и вспоминал «Киноглаз».

Вместе с распространением лозунга «киноглаз» росла и популярность самого названия.

Работы в разных печатных органах, описывая бытовые явления, стали подписываться «Киноглаз», в Ярославле открылся кинотеатр «Киноглаз», на московских афишах промелькнул «киноглаз» лавлинского хвоста, заметки и карикатуры на «киноглаз» стали рядовым явлением...

Но если можно простить рабкора журнала «Комар», подписывающего подсмотренные им сценки «Киноглаз», то нельзя простить кинотеатру «Киноглаз», который начинает свое существование не с первой серией «Киноглаза», а «Индийской гробницей» или чем-то вроде этого.

Съемка первой серии «Киноглаза», оторвав нас от организационной работы и лишив нескольких технических позиций, обогатила нас знаниями и опытом.

На этой нашей работе мы прежде всего проверили самих себя. Более ясно, более практически встали перед нами очередные наши задачи.

Мы вплотную познакомились с теми трудностями, которые нам предстоят, и хотя мы их вполне не одолели, но мы уже знаем их и соображаем, как их преодолеть. Мы многому научились в этой борьбе, и эта учеба не пройдет даром.

Мы перестали быть только экспериментаторами, мы уже несем на себе ответственность перед лицом пролетарского зрителя и, на виду у бойкотирующих нас и преследующих коммерсантов и спецов, мы смыкаем сегодня ряды для сурового боя.

1926

О ФИЛЬМЕ „ОДИННАДЦАТЫЙ“

Товарищи, «Одиннадцатый», так же как и первая серия «Киноглаза», так же как «Шагай, Совет!», как «Шестая часть мира»,— один из образцов, один из видов неигровой фильмы.

В качестве автора показанной сегодня киновещи я хотел бы обратить ваше внимание в этой картине на следующее.

Во-первых, «Одиннадцатый» написан на чистейшем киноязыке, на «языке глаз». «Одиннадцатый» рассчитан на зрительное восприятие, на «зрительное мышление».

Во-вторых, «Одиннадцатый» написан киноаппаратом на документальном языке, на языке зафиксированных на пленку фактов.

В-третьих, «Одиннадцатый» написан на социалистическом языке, на языке коммунистической расшифровки видимого.

Перед тем как вы приступите к обсуждению картины, я хотел бы также ответить на несколько наиболее интересных вопросов, заданных мне в последние дни в связи с демонстрацией картины в «Эрми-таже».

Первый вопрос: не упираются ли некоторые кадры фильмы «Одиннадцатый» в символизм? Нет. Упора в символизм мы не делаем. Если же получается так, что некоторые кадры или монтажные фразы, доведенные до совершенства, вырастают до значения символов, то это не приводит нас в панику и не заставляет выбрасывать их из картины. Мы думаем, что символическая картина и кадры, построенные по принципу целесообразности, но вырастающие до значения символов,— понятия совершенно разные.

Второй вопрос: для чего вы применяете сложные кадры, кинофото-монтаж? Мы прибегаем к сложным кадрам либо с целью показа одно-

численные оппоненты пытались представить дело так, будто мы вообще являемся противниками плановой работы. Между тем, вопреки существующим представлениям, киноки уделяют предварительному плану гораздо больше труда и внимания, чем это делают работники игровой кинематографии. Раньше чем приступить к работе, чрезвычайно тщательно изучается заданная тема во всех ее проявлениях, изучается литература по данному вопросу, используются все источники, чтобы наиболее ясно представить себе дело. До начала съемки составляются тематический, маршрутный и календарный планы. Чем отличаются эти планы от сценария? Тем, что все это — план действий киноаппарата по выявлению в жизни данной темы, а не план инсценировки той же темы. Чем отличается план съемки настоящего сражения от плана инсценировки ряда отдельных батальных сцен?.. Примерно в том же состоит и разница между планом «киноглаза» и сценарием в художественной кинематографии.

Последний вопрос касается надписей и задается многими товарищами в такой форме: чем объяснить обилие надписей в «Шестой части мира» и их недостаток в фильме «Одиннадцатый»? В «Шестой части мира» мы имели дело с опытом вынесения надписей за скобки путем создания специфического ряда «слова-темы». В фильме «Одиннадцатый» «слова-тема» уничтожена, значение надписей сведено почти к нулю. Картина строится сплетением кинофраз без участия надписей. Надписи почти никакого значения в фильме «Одиннадцатый» не имеют. Что же лучше — первый опыт или второй? Я считаю, что оба опыта — и опыт создания «слова-темы», и опыт уничтожения таковой — одинаково важны и имеют чрезвычайно большое значение как для «киноглаза», так и для всей советской кинематографии.

1928

„ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ“






Работа над фильмом «Человек с киноаппаратом» потребовала большего напряжения, чем предыдущие работы «киноглаза». Это объясняется как большим количеством находившихся под наблюдением мест, так и сложными организационными и техническими операциями во время съемки. Исключительное напряжение вызвали монтажные эксперименты. Монтажные опыты производились непрерывно...

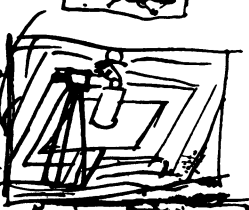
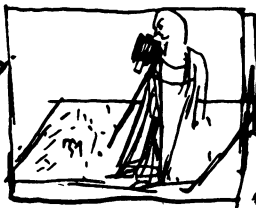
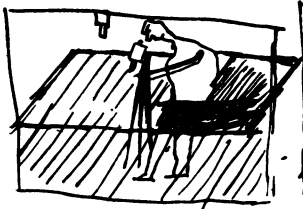
Фильм «Человек с киноаппаратом» — прямолинейный, изобретательский и резко противоречит лозунгу проката: «чем шаблоннее, тем лучше». Это последнее обстоятельство не позволяет нам, работникам этого фильма, несмотря на большую усталость, думать об отдыхе. Надо за-

Киев 1 сент. 1892.

Чел. с аппар.?

Аппарат-орудие кадрану было на версту

1.  - аппарат с принадлежностями, смонтирован, как орудие, в поле - ставит над городом.
2.  - зеркало встает & вращает в кадр, а затем выключается, когда идет дальнейшее 
3. было встает, ставит над городом
4. аппарат весь переносит над городом, как "меди. вездеход"
5. вешают на ступи, раскладывает ноги, и смотрит вниз. кадрану, снимает.  



«Человек с киноаппаратом» (съёмочный план)



ставить прокатчиков отказаться от своего лозунга по отношению к этому фильму. «Человек с киноаппаратом» требует максимального изобретательского показа.

В Харькове мне задали вопрос: «Как это вы, сторонник патетических надписей... и вдруг «Человек с киноаппаратом» — фильм без слов, без надписей». Я ответил: «Нет, я не сторонник патетических надписей и вообще не сторонник надписей — это выдумка некоторых критиков!»

Действительно, вслед за отказом от киноатеље, от актеров, от декораций, от литературного сценария группа «киноглаз» повела борьбу за окончательное очищение киноязыка, за полное его отделение от языка театра и литературы. Так, в «Шестой части мира» надписи как бы вынесены за скобки картины и выделены в контрапунктически построенную слово-радио-тему.

«В «Одиннадцатом» надписям отведено чрезвычайно мало места (скромная роль их выражена и графическим выполнением надписей) — настолько, что надпись может быть удалена без какого-либо нарушения воздействующей силы фильма» («Кинофронт», 1928, № 2).

И дальше: «По своему удельному весу и практическому значению надпись в подлинной кино вещи (а «Одиннадцатый» является таковой) то же, что цитата из «Тимона Афинского» о золоте в «Капитале» Карла

Маркса при анализе денег. Кстати, в большинстве своем эти надписи — именно цитаты, которые при верстке книги могли бы стать за нее текстом» («Кинофронт», 1928, № 2).

Таким образом, полное отсутствие надписей в фильме «Человек с киноаппаратом» не является чем-нибудь неожиданным, а подготовлено всеми предыдущими опытами «киноглаза».

Фильм «Человек с киноаппаратом» — это не только практическое, но одновременно и теоретическое выступление на экране. Очевидно, поэтому диспуты о нем в Харькове и Киеве носили характер ожесточенного сражения представителей разных направлений в так называемом «искусстве». При этом спор велся сразу в нескольких плоскостях. Одни говорили, что «Человек с киноаппаратом» — это опыт зрительной музыки, зрительный концерт. Другие рассматривали фильм с точки зрения высшей математики монтажа. Третьи указывали, что это не «жизнь, как она есть», а жизнь, какую они так не видят, и т. д.

Между тем фильм — это только сумма зафиксированных на пленке фактов или, если хотите, не только сумма, но и произведение, «высшая математика» фактов. Каждое слагаемое или каждый множитель — это отдельный маленький документ. Документы соединены друг с другом с таким расчетом, чтобы, с одной стороны, фильму остались бы только те смысловые сцепления кусков друг с другом, которые совпадают со зрительными, с другой, — чтобы эти сцепления не требовали помощи надписей, и, наконец, третье: чтобы общая сводка всех этих сцеплений представляла собой неразрывное органическое целое.

Этот сложный эксперимент, который большинство высказывавшихся пока товарищей признает удавшимся, во-первых, окончательно выводит нас из-под опеки театра — литературы и ставит лицом к лицу со стопроцентной кинематографией и, во-вторых, резко противопоставляет «жизнь, как она есть» с точки зрения вооруженного киноаппаратом глаза («киноглаза») «жизни, как она есть», с точки зрения несовершенного человеческого глаза.

1928

ОТ „КИНОГЛАЗА“ К „РАДИОГЛАЗУ“

(Из азбуки киноков)

I

Село Павловское. Недалеко от Москвы. Киносеанс. Небольшое помещение заполнено крестьянами, крестьянками и рабочими ближайшего завода. Фильм «Киноправда» идет без музыкального сопровождения.

Слышен шум проекционного аппарата. На экране проносится поезд. Появляется девочка, которая идет прямо на аппарат. Неожиданно крик в зрительном зале. Какая-то женщина бежит к экрану навстречу девочке. Плачет. Протягивает вперед руки. Называет девочку по имени. Но девочка исчезает. На экране снова мчится поезд. В зрительный зал дают свет. Женщину, потерявшую сознание, уносят из зала. «В чем дело?» — спрашивает рабкор. Один из зрителей отвечает: «Это киноглаз. Они сняли девочку еще при жизни. Недавно девочка заболела и умерла. Женщина, которая побежала к экрану, — ее мать».

Скамейка в парке. Зам. директора треста и машинистка. Он просит разрешения ее обнять. Она оглядывается кругом и говорит: «Пожалуйста». Поцелуй. Встали со скамейки, посмотрели друг другу в глаза и пошли по аллее. Скрылись из виду. Скамейка стоит пустая. Сзади куст сирени. Куст сирени раскрывается. Из куста выходит человек и тащит за собой какой-то аппарат на треножнике. Наблюдавший всю эту сцену садовник спрашивает у своего помощника: «Что это значит?» Помощник отвечает: «Это киноглаз».

Пожар. Жильцы выбрасывают вещи из горящего дома. С секунды на секунду ждут прибытия пожарной команды. Милиция. Взволнованная толпа. В конце улицы появляются пожарные автомобили, которые быстро приближаются. В это время из бокового переулка врывается на площадь автомобиль. На автомобиле человек вертит ручку аппарата. Рядом с ним стоит другой человек, который говорит: «Мы последи вовремя. Снимайте прибытие пожарной команды». «Киноглаз, киноглаз!» — проносится гул в толпе.

Колонный зал Дома Союзов в Москве. В гробу на возвышении тело Ленина. Мимо гроба днем и ночью движутся трудящиеся Москвы. Вся площадь и ближайшие улицы залиты народом. Рядом на Красной площади ночью при свете прожекторов строят Мавзолей. Идет густой снег. Облепленный снегом человек с киноаппаратом дежурит всю ночь, чтобы не пропустить чего-нибудь важного и интересного. Это тоже «киноглаз».

«Ленин умер, но дело его живет», — говорят трудящиеся Советского Союза и напряженно строят социалистическую страну. На восстановленном цементном заводе в г. Новороссийске над морем на подвесной вагонетке — два человека. Руководитель и оператор. Оба с аппарата-

ми. Оба снимают. Вагонетка быстро движется. В поисках лучшей точки зрения руководитель влезает на борт вагонетки. Мгновение — и удар по голове встречной железной балкой. Оператор поворачивается и видит своего товарища окровавленным, без сознания, с «Сентом», зажатым в руках, полусвесившимся в море. Он поворачивает аппарат, снимает его и только потом приходит на помощь. Это тоже школа «киноглаза».

Москва. Конец 1919 года. Нетопленная комната. Форточка с разбитым стеклом. У окна стол. На столе замерз, превратился в лед недопитый вчера стакан чаю. Около стакана — рукопись. Читаем: «Манифест о разоружении театральной кинематографии». Один из вариантов этого манифеста под заглавием «Мы» был впоследствии (в 1922 г.) опубликован в журнале «Кинофот» (Москва).

Следующим крупным теоретическим выступлением «киноглазовцев» был известный Манифест о неигровой кинематографии, который под заглавием «Киноки. Переворот» был опубликован в журнале «Леф» (1923 г.).

Этим двум манифестам предшествовала работа их автора в отделе кинохроники (с 1918 г.), где им был выпущен ряд текущих «Кинонедель» и несколько тематических хроник.

Вначале, с 1918 по 1922 год, киноки существовали в единственном числе, то есть существовал один «кинож». С 1923 по 1925 год их было уже три-четыре человека. С 1925 года идеи «киноглаза» получили самое широкое распространение. Помимо роста основной группы вырос ряд работников — популяризаторов этого движения. И сейчас уже можно говорить не только о группе, не только о школе «киноглаза», не только об участке фронта, а о целом фронте неигровой документальной кинематографии.

II

«Киноглаз» или «кинооко». Отсюда «киноглазовцы» или «киноки». «Азбука киноков сокращенно определяет «киноглаз» формулой: «Киноглаз = кинопись фактов».

«Киноглаз» = киновижу (вижу через киноаппарат) + кинопишу (записываю аппаратом на пленке) + киноорганизую (монтирую).

Метод «киноглаза» — это научно-экспериментальный метод исследования видимого мира:

- а) на основе плановой фиксации на пленке жизненных фактов;
- б) на основе плановой организации зафиксированного на пленке документального киноматериала.

Итак, «киноглаз» — это не только название группы кинороботников. Не только название фильма («Киноглаз» или «Жизнь врасплох»). И не только какое-нибудь течение в так называемом «искусстве» (левое или правое). «Киноглаз» — это непрерывно нарастающее движение за воздействие фактами против воздействия выдумкой, как бы последняя сильно ни впечатляла.

«Киноглаз» — это документальная кинорасшифровка видимого, а также и невидимого невооруженным человеческим глазом мира.

«Киноглаз» — это преодоление пространства, это зрительная связь между людьми всего мира на основе непрерывного обмена видимыми фактами, кинодокументами, в отличие от обмена кинотеатральными представлениями.

«Киноглаз» — это преодоление времени (зрительная связь между отдаленными друг от друга во времени явлениями). «Киноглаз» — это концентрация и разложение времени. «Киноглаз» — это возможность видеть жизненные процессы в любом недоступном человеческому глазу временном порядке, в любой недоступной человеческому глазу временной скорости.

«Киноглаз» пользуется всеми доступными киноаппарату съемочными средствами, причем рапидсъемка, микросъемка, обратная съемка, мультипликационная съемка, съемка с движения, съемка с самых неожиданных ракурсов и т. д. рассматриваются не как трюки, а как нормальные, широко употребляемые приемы.

«Киноглаз» пользуется всеми возможными монтажными средствами, сопоставляя и сцепляя друг с другом любые точки вселенной в любом временном порядке, нарушая, если это требуется, все законы и обычаи построения киноленты.

Врезаясь в кажущийся хаос жизни, «киноглаз» стремится в самой жизни найти ответ на заданную тему. Найти равнодействующую среди миллионов явлений, связанных с данной темой. Смонтировать, вырвать аппаратом самое характерное, самое целесообразное, организовать вырванные из жизни куски в зрительно-смысловой ритмический ряд, в зрительно-смысловую формулу, в экстрактное «в и жу».

III

Монтировать — значит организовывать кинокуски (кадры) в кино-вещь, «писать» снятыми кадрами кино вещь, а не подбирать куски к «сценам» (театральный уклон) или куски к надписям (литературный уклон).

Каждая «киноглазская» вещь монтируется с момента выбора темы, кончая выпуском ленты в окончательном виде, то есть монтируется в течение всего процесса производства фильма.

В этом непрерывном монтаже мы можем различить три периода: Первый период. Монтаж — учет всех документальных данных, имеющих прямое и косвенное отношение к заданной теме (в виде ли рукописей, в виде ли предметов, в виде ли кусков пленки, фотографий, газетных вырезок, книг и т. д.). В результате этого монтажа — учета путем отбора и соединения наиболее ценных данных выкристаллизовывается, выявляется, «вымонтировывается» тематический план.

Второй период. Монтаж — сводка наблюдений человеческого глаза на заданную тему (монтаж собственных наблюдений либо монтаж донесений киноосведомителей, разведчиков). Съёмочный план как результат отбора и сортировки наблюдений человеческого глаза. При этом отборе автор принимает во внимание как указания тематического плана, так и особенные свойства «машины-глаза», «кино-глаза».

Третий период. Центральный монтаж. Сводка наблюдений, записанных на пленке «киноглазом». Цифровой расчет монтажных группировок. Соединение (сложение, вычитание, умножение, деление и вынесение за скобки) однородных кусков. Непрерывная перестановка кусков-кадров до тех пор, пока все куски не уложатся в такой ритмический ряд, где все смысловые сцепления будут совпадать со зрительными. Как конечный результат всех этих смещений, смещений, сокращений мы получаем как бы зрительное уравнение, как бы

зрительную формулу. Эта формула, это уравнение, получаемое в результате генерального монтажа зафиксированных на пленке кинодокументов, и есть стопроцентная киновещь, экстрактное, концентрированное вижу — киновижу.

«Киноглаз» — это:

м о н т и р у ю, когда выбираю тему (из тысячи возможных тем выбрать одну);

м о н т и р у ю, когда наблюдаю на тему (из тысячи наблюдений на тему сделать целесообразную выборку);

м о н т и р у ю, когда устанавливаю порядок показа заснятого на тему (из тысячи возможных сочетаний кадров остановиться на наиболее целесообразном сочетании, исходя как из свойств заснятого киноматериала, так и из требований заданной себе темы).

Школа «киноглаза» требует построения киновещи на «интервалах», то есть на междукадровом движении. На зрительном соотношении кадров друг с другом. На переходах от одного зрительного толчка к другому.

Междукадровый сдвиг (зрительный «интервал», зрительное соотношение кадров) есть (по «киноглазу») величина сложная. Она составляется из сумм разных соотношений, из которых главные:

- 1) соотношение планов (крупн., мелк. и т. п.);
- 2) соотношение ракурсов;
- 3) соотношение внутрикадровых движений;
- 4) соотношение светотеней;
- 5) соотношение съёмочных скоростей.

Исходя из того или другого сочетания этих соотношений, автор определяет: 1) порядок смен, порядок следования кусков друг за другом, 2) длительность каждой смены (в метрах, в кадриках), то есть время демонстрации, время показа каждого отдельного кадра. При этом помимо междукадрового движения («интервала») между двумя соседними кадрами учитывается зрительное отношение каждого отдельного кадра ко всем остальным кадрам — участникам начавшегося «монтажного сражения».

Найти наиболее целесообразный «маршрут» для глаз зрителя среди всех этих взаимодействий, взаимоотношений, взаимоотталкиваний кадров, привести все это множество «интервалов» (междукадровых движений) к простому зрительному уравнению, к зрительной формуле, наилучшим образом выражающей основную тему киновещи, — вот труднейшая и главнейшая задача автора-монтажера.

Эта так называемая «теория интервалов» была выдвинута киноками еще в варианте манифеста «Мы», написанного в 1919 году.

Работа над «Одиннадцатым» и особенно над «Человеком с киноаппаратом» наиболее ярко иллюстрирует «киноглазовское» положение об «интервалах».

IV

О «радиоглазе»

Уже в своих первых заявлениях по поводу грядущего, тогда еще не изобретенного звукового кино «киноки» (теперь «радиоки») определяли свой путь как путь от «киноглаза» к «радиоглазу», то есть к слышимому и передаваемому по радио «киноглазу».

Помещенная несколько лет тому назад в «Правде» моя статья «Кинооправда» и «Радиооправда» говорит о «радиоглазе» как об уничтожении расстояния между людьми, как о возможности для трудящихся всего мира не только видеть, но одновременно и слышать друг друга.

Заявление киноков о «радиоглазе» в свое время горячо обсуждалось в печати. Однако потом этому вопросу перестали уделять внимание как вопросу далекого будущего.

Но «киноглазовцы», не ограничиваясь борьбой за неигровое кино, готовились одновременно и к тому, чтобы во всеоружии встретить ожидаемый нами переход на работу в плане «радиоглаза», в плане неигрового звукового кино.

Уже в «Шестой части мира» надписи заменяются контрапунктически построенной слово-радио-темой. «Одиннадцатый» сконструирован как видимо-слышимая кино вещь, то есть смонтирован не только в зрительном, но и в шумовом, в звуковом отношении.

Так же, то есть в направлении от «киноглаза» к «радиоглазу», строятся и «Человек с киноаппаратом».

Теоретические и практические работы киноков (не в пример застигнутой врасплох игровой кинематографии) опередили наши технические возможности и давно уже ждут запоздавшей (по отношению к «киноглазу») технической базы звукового кино и телевидения.

Последние технические изобретения в этой области дают в руки сторонников и работников звуковой документальной кинописи сильнейшее оружие в борьбе за неигровую Октябрь.

...В числе ранних работ «киноглаза» следует отметить политические шаржи, мультипликационные фильмы. Их съемка была связана с приведением в движение надписей, рисунков, схем, чертежей и т. д. Нас интересовала динамическая геометрия кадра. Все это находилось тогда в зачаточном состоянии.

Первый решительный экспериментальный этюд назывался «Бой под Царицыном». Сделан он на очень быстром монтаже, без надписей. Это был, так сказать, предок появившихся впоследствии картин «Киноглаз» и «Человек с киноаппаратом». Монтажное построение этого раннего этюда опиралось на киноязык; слов-надписей не было. Монтаж уже был кадровый. Измерение шло не по системе метрической, а по десятичной системе кадров: 5, 10, 15, 20... так примерно. Однажды произошел такой случай. Я поручил склеить куски этюда «Бой под Царицыном». Пока шли куски в 3—4 метра, монтажница клеила. Когда же дошла до коротких кусков в несколько клеточек, то, не задумываясь, высыпала эти кадры в корзину как обрезки случайные, как брак. Пришлось делать все заново. Опять просидел дней восемь. Опять все восстановил. Во второй раз уже сам следил за склейкой. Этюд был для того времени необычайно быстрым. Через некоторое время пришла картина Гриффита¹¹ «Нетерпимость». После этого стало легче разговаривать. Тем не менее просмотр фильма «Бой под Царицыном» дал отрицательный результат в смысле возможности дальнейшей работы. Некоторым творческим работникам картина очень понравилась. Однако Художественный совет и Правление отнеслись отрицательно. На повторение таких опытов я рассчитывать больше не мог.

После больших усилий я получил наконец возможность снять фильм «Киноглаз» (или «Жизнь врасплох»). Вначале было задумано делать одновременно шесть серий. Накопление материала к фильму мы рассчитывали вести продолжительное время и одновременно по нескольким темам. Инсценировать нужные моменты было нельзя. Мы исходили из нашей основной установки и хотели все кадры снять врасплох. Накопление материала шло как бы по вертикальным столбцам, которые в дальнейшем предполагалось соединить в отдельные фильмы. Но случилось непредвиденное... Когда мы сняли часть материала, сменилось правление. Нам пришлось прекратить работу. Пришлось выступить с тем материалом, который был снят для разных серий, и соединить его не по вертикали, а по горизонтали. Я уже достаточно в это время владел организацией материала, чтобы выйти из положения непобежденным. Этим же объясняются некоторые выступления критиков, указывавших, что слишком много тем захвачено и ни одна не исчерпана до конца.

Лента «Жизнь врасплох» была подана как «первая разведка киноаппарата» в действительной жизни. В этом фильме применены, по сути, все предписанные неигровым манифестом технические приемы, которые мы усовершенствовали в дальнейшем. Исходя из принципов «киноглаза», я показывал жизнь как она есть с точки зрения вооруженного глаза, который видит лучше, чем человеческий глаз. Мы считали, что нужно использовать все возможности киноаппарата для того, чтобы ту жизнь, которая проходит мимо нас, подать более остро, подать с таких точек, с которых мы ее еще не видели. Должен сказать, что тема «Человека с киноаппаратом» уже была там проведена — с той лишь разницей, что сам киноаппарат не был показан на экране. В надписях, заголовках, в названиях все время подчеркивалось, что с точки зрения «киноглаза» видно так-то и так-то... Было несколько просмотров, было высказано несколько противоположных мнений. Затем картина скрылась из виду и в прокат пущена не была.

Следующая наша работа — «Ленинская киноправда». Это была хроника, сосредоточенная вокруг одного лица. Действующим лицом был Ленин. Это была полнометражная картина на 1100 метров, причем Ленин показывался все время, в течение всех частей, и сами надписи представляли документы, то есть ленинский текст. Это был первый опыт хроники с одним действующим лицом.

Года полтора не давали возможности работать совершенно. Единственным способом получить работу было получить заказ, причем сам заказчик ставил условием, чтобы фильм делала группа «киноглаза». Это удалось осуществить с Моссоветом и Госторгом. Так появились картины «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира». По первой картине задание было снято учреждения Моссовета в примитивном плане. Я прекрасно знал, что Моссовет будет недоволен, но тем не менее не мог не использовать представившегося случая и расширил задание до темы «Шагай, Совет!» — шагай, Советская страна, к социализму.

Подобным образом поступил я и с Госторгом. Нужно было дать пробог по цепи госторговского аппарата. Я превратил это в «Шестую часть мира», противопоставленную капиталистическому окружению. При этом удалось охватить большое пространство нашей страны, от Новой земли до Туркестана.

Центр тяжести в этих картинах был на соединении разных сторон жизни, на захвате «киноглазом» возможно больших пространств. Так, в частности, была расширена тема экспорта и импорта и превращена в тему освобождения от зависимости от иностранного капитала.

Опять несколько месяцев я был без работы, не мог сообразить, что делать, и наконец решил поехать на Украину. На мое предложение

поставить картину «Человек с киноаппаратом» мне ответили, что я должен сначала сделать юбилейный фильм, а потом мне дадут возможность поставить и эту картину. Так я сделал «Одиннадцатый». Я считаю эту картину по киноязыку выше всех предыдущих картин «киноглаза». Надписи не имели никакого значения при оформлении вещи. Вначале картина была без надписей, а потом надписи были добавлены, но это совершенно не влияло на кинематографическое решение.

Наконец, последняя картина — «Человек с киноаппаратом». Это попытка оформить факты стопроцентным киноязыком. В этом фильме мы совершенно отказались от приемов театра и литературы.

...В первые годы обстановка нашей работы была очень тяжелая. Мы снимали на засвеченной скверной пленке, почти без аппаратуры и лабораторий, пользуясь консервными банками из-под сгущенного молока. Кауфман¹² страшно любил это молоко и пользовался консервами двойко. Сначала выпивалось молоко, а потом из банки делалось что угодно — либо увеличительный фонарь, либо американская диафрагма. У меня в памяти осталось, что эти банки годились на все. Когда сейчас ведешь съемки, то смешно вспоминать, как мы делали первые шаржи. Когда снималась, например, картина «Сегодня», то на полу лежала карта, по ней ползал Беляков¹³ и рисовал, а наверху, привязанный к потолку, находился Кауфман, так как с более близкого расстояния снимать было нельзя. И так три дня и три ночи непрерывно мы снимали первый мультипликационный шарж. Тут же писался сценарий, тут же все рисовалось и тут же снималось.

Во время гражданской войны мы попадали в горящие поезда, попадали в бандитские районы и так и снимали в этом горящем поезде. Приходилось нам рассыпаться в цепи с гранатами, и в конце концов мы однажды обстреляли нашу конницу, которая спешила к нам на помощь. Таких случаев было много. Интересный случай был у нас с бронепоездом, когда через два часа после того, как мы вышли оттуда, поезд был разгромлен.

Я рассказываю обо всем этом для того, чтобы охарактеризовать обстановку нашей работы.

Если бы все наши силы были брошены на упорную работу по съемке гражданской войны, то мы, может быть, не имели бы таких безграмотных и похожих друг на друга фильмов, как сейчас. К сожалению, тогда это считалось дикостью и по-настоящему эта работа поставлена не была. Каждый командующий считал, необходимым иметь оператора около себя и снимать, как он выступает, как он читает речи в том или ином месте.

...Несколько лет назад нами был поставлен вопрос о «радиоухе» и «радиоглазе», и это задолго предвосхитило появление звукового кино.

Это отдельный большой вопрос, по этому поводу будут еще много говорить и писать, а пока что я только напоминаю о нем.

В немой картине «Одиннадцатый» мы уже видим монтаж, связанный со звуками. Вспомните, как стучат машины, как дается абсолютная тишина. Вначале — стук топоров, молотков, визг пил, потом все это прекращается, уступает мертвой тишине, и в тишине стучит сердце машины. Надписи вставлены в эти куски только для подсказки, чтобы было правильное восприятие. Вы помните также, как показывается двухтысячелетняя скала и скелет скифа. Вода совершенно не колыхается, вокруг пустынная местность, а затем «звук» начинает возрастать, начинается стук молотков, все больше, больше, затем удары большого молота, и, наконец, когда человек вырастает и стучит по скале, дается мощное «слуховое эхо». При переходе на «радиоглаз» все это будет впечатляюще звучать с экрана.

Теперь несколько слов о целесообразности монтажа. Целесообразное должно совпадать с красивым. Возьмите, например, автомобиль, который должен давать какое-то количество верст в час и который имеет при этом форму сигары. Это самое целесообразное и самое красивое. Мы считаем, что нельзя думать только о красоте того или другого кадра. Раньше всего надо исходить из соображений целесообразности. Это значит, что берется такая точка, с которой данный предмет лучше всего виден. Нередко подобная целесообразная точка является новой точкой нашего зрения, с которой мы еще не привыкли видеть ту или другую вещь. Но как только это становится шаблоном, повторяющимся, то перестает быть целесообразным, то есть впечатляющим.

У нас монтаж проходит целый ряд стадий. Он начинается с наблюдений, имея определенную тему. Эта тема объединяет какое-то количество явлений в каком-то месте. И вот первый монтаж вы делаете, не имея в руках ничего, кроме вашего замысла, темы. Во время разведки вы проверяете ваши мысли и выбираете из всего вами видимого наиболее ценное и интересное. Вторая стадия монтажа — когда вы приходите на это место с киноаппаратом. Теперь вы уже подходите к окружающему не с точки зрения человеческого глаза, а с точки зрения «киноглаза» и делаете первую поправку по отношению к тому, что вы видели в первый раз. Вторую поправку вы делаете, учитывая те изменения, которые произошли на избранном месте. Когда весь материал снят, то вы делаете третью проверку, выбирая наиболее целесообразные, наиболее близко отвечающие теме кадры. После этого вы подходите к четвертой стадии — к организации выбранного материала. Снятые куски располагаются по их смысловому сцеплению; вы добываетесь, чтобы смысловое сцепление совпадало со зрительным. Остальное отбрасывается.

Существует ли какая-нибудь формула монтажа?

Попытки в этом направлении делались. И надо сказать, что здесь есть определенные достижения. Существуют таблицы монтажа, где содержатся определенные подсчеты, похожие на нотную систему, разработка ритмов, «интервалов» и т. д. В частности, я пишу сейчас книгу, где будет дан ряд отдельных примеров, будут даны выводы таких формул. Но это очень опасно опубликовать, потому что если применять подобные методы везде, то получится чепуха.

Формулу дать нетрудно. Трудно сказать, где и к чему она должна применяться.

О методах документальной съемки.

Наилучший метод — это съемка врасплох, скрытая съемка. Кроме того, есть приемы обычной хроники, приемы работы со сверхчувствительной пленкой и т. д. Когда вы снимаете какое-нибудь заседание или демонстрацию, то это — простая съемка, обычное невмешательство в происходящие явления. Затем надо указать на съемку с отвлечением внимания. Это происходит либо естественным путем, как, например, на заводе, где рабочий отвлечен своей работой, машиной, либо путем искусственного отвлечения. Если человек обращает повышенное внимание на аппарат, то нередко помогает вторая камера.

Я вот как-то был в ателье, и в тот момент, когда режиссер говорил актеру: довольно, я снимал. Актриса что-то играла, полностью была занята этим делом, полностью была отвлечена, и вот именно в ту минуту, когда она еще не пришла в себя и не обращала на нас никакого внимания, я ее снял. Оказалось, что этот момент лучше всего того, что снял до этого режиссер, и он просил дать ему эти куски. Вот что значит отвлечение внимания...

В заключение кратко остановлюсь на вопросе, почему мы против игровой кинематографии.

Я не знаю, кто против кого. Против игровой кинематографии выступать трудно. Там 98% всего мирового производства. Мы просто-напросто считаем, что основное дело в кинематографии — это фиксация документов, фактов, фиксация жизни, исторических процессов. Игровая кинематография — это то, что приходит на смену театру, это реставрированный театр. Существует еще и соглашательское течение, идущее на соединение, на смешение этих вещей.

Мы против всего этого протестуем.

1929

ПИСЬМО ИЗ БЕРЛИНА

Приехал в Германию в первый раз после одиннадцатилетней работы над документальным фильмом. Здесь сразу же столкнулся со странным фактом.

Часть берлинской прессы, отмечая кинематографические достоинства работ «киноглаза», в то же время подчеркивает, что, в сущности, «киноглаз» является как бы более «фанатичным» продолжением принципов и практических работ Рутмана¹⁴ («Симфония большого города»).

Это полупредположение, полуутверждение абсурдно...

Для того чтобы вырвать у Советской России первенство в вопросе о «киноглазе», о документальном фильме в целом, пришлось бы повернуть колесо истории назад, стереть с лица земли свыше ста «киноглазовских» фильмов, сжечь манифесты «киноглаза», уничтожить тысячи рецензий и статей, посвященных «киноглазу», изъять из обращения ряд русских и французских книг.

Вряд ли кто-нибудь пойдет на такую смелую операцию.

Тем более странными кажутся нам некоторые проникающие в печать попытки замять и извратить историю «киноглаза». Только неверной и ложной информацией (либо отсутствием какой бы то ни было информации по этому вопросу) можно объяснить то обстоятельство, что часть берлинской печати не в курсе хронологического развития «киноглаза», не в курсе его десятилетнего наступления на твердыни игровой кинематографии.

Особо следует подчеркнуть, что большинство «киноглазовских» фильмов строилось либо как симфония труда, либо как симфония всей Советской страны, либо как симфония отдельного города. При этом часто в этих фильмах действие развивалось с раннего утра до вечера.

Так просыпается и начинает жить город в первой серии фильма «Киноглаз» (премирован на Международной выставке в Париже). Так идет день постепенно к вечеру и заканчивается в полночь в фильме «Шагай, Совет!».

Для «киноглазовцев» нет никакого сомнения в том, что их теоретические и практические работы, демонстрируемые недостаточно широко, но прекрасно известные большинству русских и иностранных специалистов, неизбежно толкают последних на отдельные пробы в этом, еще до сих пор дискуссионном направлении. Поэтому недавний опыт Рутмана следует рассматривать как результат длительного давления работ или выступлений «киноглаза» на работников абстрактной фильмы, а никак не наоборот, что хронологически и по существу неверно.

Не из каких-либо эгоистических или «патриотических» побуждений, а лишь с целью восстановления исторической истины прошу опубликовать настоящее письмо.

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ

В редакцию газеты «Кинофронт»

Работы в последние дни и ночи было много, писал урывками. Опубликовать мои ответы на вопросы надо бы без изменений и полностью. Дело в том, что нелепые попытки пришить мне формализм продолжаются, и я не могу себе объяснить эти попытки иначе, как только полным незнанием, как только абсолютной неосведомленностью пишущих товарищей в том вопросе, о котором идет речь.

С товарищеским приветом — *Д. Вертов.*

Вопрос. Поддерживаете ли Вы и сейчас ту творческую платформу, которая была опубликована в вашем манифесте 1922 года?

Ответ. Вопрос относится, очевидно, к манифесту о неигровой кинематографии «Киноки. Переворот», который был написан в 1922 году и появился в журнале «Лев» № 3 в начале 1923 года. Этот манифест, провозгласивший наступление кинохроники и радиохроники, нельзя, конечно, рассматривать только в его статическом виде, то есть так, как будто бы после него никаких заявок и выступлений не было.

«Инструкция кружкам «киноглаза», «Проект первой опытной киностанции по документальной съемке», «Предложение об организации фабрики документальных фильмов», «Проект реорганизации советской кинематографии на основе ленинской пропорции», ряд других наших статей в газетах «Правда», «Кино», в отдельных сборниках (Пролеткульта и др.) и одновременная практическая работа (около ста пятидесяти документальных фильмов всех видов, размеров и форм) непрерывно улучшали, уточняли, исправляли от ошибок и неясностей нашу заявку, которая уже к 1924—1925 годам развернулась в целую программу наступления и оказывала чрезвычайное влияние не только на документальный, но и на игровой сектор нашего кино.

Мы, киноки, условились называть подлинным, стопроцентным кино такое кино, которое строится на организации зафиксированного киноаппаратом документального материала.

Кино же, основанное на организации зафиксированного киноаппаратом материала актерской игры, мы условились считать явлением в театральном порядке.

Мы признаемся в том, что в борьбе против высокопарного подразделения игровиков (искусство — неискусство, художественный фильм — нехудожественный фильм) мы ставили эти выражения в кавычки и высмеивали «так называемое искусство», «так называемый художественный фильм».

Это отнюдь не противоречило нашему уважению к отдельным (правда, очень редким) образцам актерского фильма. Конечно, мы не хва-

лили: вообще хороший фильм. Мы всегда оговаривались: хороший актерский фильм, хороший игровой фильм.

Мы признаемся в том, что в борьбе за право развития и расцвета документального фильма мы не стали прикрываться широко распространенными, но разно понимаемыми словами: «искусство». «художественный». В то же время мы резко и упорно подчеркивали изобретательский, патетически-революционный (и по форме и по содержанию) характер «киноглазовских» документальных фильмов. Мы говорили о наших документальных фильмах как о пафосе фактов, как об энтузиазме фактов. На нападения критиков по этому вопросу мы отвечали, что документальный фильм «киноглаза» — это не только документальный протокол, это революционный маяк на фоне театральных шаблонов мирового кинопроизводства.

Мы и сейчас считаем метод документального фильма основным методом пролетарской кинематографии, фиксацию документов нашего социалистического наступления, нашей пятилетки — основной задачей советского кино.

Это отнюдь не значит, что театр или примыкающее к нему игровое кино в какой бы то ни было мере освобождается от участия в боях за социализм. Наоборот, чем скорее игровое театральное кино переключится с фальсификации действительности, с бессильного подражания документальному фильму на откровенную, стопроцентную игру, тем честнее и тем мощнее будут его выступления на социалистическом фронте.

Вопрос. Отвечают ли, по-Вашему, такие фильмы, как «Человек с киноаппаратом», политическим требованиям, предъявленным к революционной кинематографии?

Ответ. Политическим требованиям, предъявленным к революционной кинематографии, до сих пор не ответила еще полностью ни одна документальная или игровая фильма. «Человек с киноаппаратом», выпущенный в момент кинематографического кризиса (не столько тематического кризиса — тем было сколько угодно, — сколько кризиса средств выражения), выпущенный как фильм особого назначения для ликвидации прорыва в области киноязыка, для кинофикации «деревянной» кинематографии, не претендует на то, чтобы заменить или заслонить собой остальные наши работы. Но даже вся сумма этих фильмов не смеет надеяться на то, что она полностью и своевременно ответила (или отвечает) на сумму политических требований, которые должна была предъявить и предъявила к революционной кинематографии партия.

Необходимо утроить нашу энергию, реорганизовать кинопроизводство и прокат на основе «ленинской пропорции», организовать фабрики документальных фильмов, распределить кадры кинопроизводствен-

ников по всему фронту пятилетки. Метод социалистического соревнования поможет работникам документального фильма приблизиться к более полному и лучшему выполнению политических требований партии.

То же самое и по отношению к звуковому кино (отвечаю на вопрос о документальном звуковом кино). «Радиоглаз» уже в свое время предсмотрел «ленинскую пропорцию» для программ радиотеатров.

По вопросу о роли звука в документальном фильме мы остаемся на прежней точке зрения. Мы рассматриваем «радиоглаз» как сильнейшее орудие в руках пролетариата, как возможность пролетариям всех наций и всех стран организованно слышать и видеть друг друга, как не ограниченную пространством возможность агитации и пропаганды фактами, как возможность радио-кинодокументы нашего социалистического строительства противопоставить документам угнетения и эксплуатации, радио-кинодокументам капиталистического мира.

Декларации о необходимости несовпадения видимых моментов со слышимыми, так же как и декларации о необходимости только шумовых фильмов, так же как и декларации о необходимости только разговорных фильмов, — все это не стоит, как говорится, выеденного яйца. В звуковом кино, так же как и в немом, мы разделяем резкой границей только два вида фильмов: документальные (с подлинными разговорами, шумами и т. д.) и игровые (с искусственными, специально подготовленными для съемки разговорами, шумами и т. д.).

Ни для документальных, ни для игровых фильмов вовсе не обязательны ни совпадение, ни несовпадение видимого со слышимым. Звуковые кадры, так же как и немые кадры, монтируются на равных основаниях, могут монтажно совпадать, могут монтажно не совпадать и переплетаться друг с другом в разных необходимых сочетаниях. Совершенно следует также отбросить нелепую путаницу с делением фильмов на разговорные, шумовые или звуковые.

Вопрос. Предполагаете ли Вы изменить Ваш метод и общую позицию в вопросах кино в связи с новыми задачами, выдвинутыми эпохой социалистической реконструкции?

Ответ. Метод документального фильма, метод «киноглаза» и «радиоглаза», рожденный к жизни Октябрьской революцией, воспитанный на фронтах гражданской войны и на фронтах социалистической стройки, не может не расцвести полным цветом в эпоху социалистической реконструкции, когда, в связи с осуществлением «ленинской пропорции» киносеанса, вырастут фабрики документальных фильмов, когда соревнующиеся съемочные бригады будут множиться и закаляться в непрерывных документальных боях за социализм.

ОБСУЖДАЕМ ПЕРВУЮ ЗВУКОВУЮ ФИЛЬМУ „УКРАИНФИЛЬМ“ — „СИМФОНИЯ ДОНБАССА“

(Автор о своем фильме)

Несколько замечаний об особом значении зрительно-звуковой документальной фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») и о тех особых препятствиях, которые встали стеной на пути производства этой фильма.

К первой группе таких особых препятствий надо отнести категорические утверждения звуковых специалистов и кинопроизводственников (наших и зарубежных), что:

записывать звук на пленку можно и нужно только в специальных условиях заглушенного изолированного ателье;

записывать на пленку можно и нужно только искусственно воспроизводимые звуки;

невозможно производить документальные (в частности, наружные) звуковые съемки.

Эти утверждения кинопроизводственников и звуковых специалистов были опровергнуты не словом, а делом в марте прошлого года. Эту группу препятствий мы одолели рядом опытов.

В окончательном разрешении спорного вопроса о возможностях и невозможностях документальной и наружной звукозаписи — первое и особое значение фильма «Энтузиазм».

Ко второй группе особых препятствий (назовем ее «группой неподвижностей») надо отнести:

полную неподвижность (как бы замурованного в стены ателье) звукозаписывающего аппарата;

неподвижность немого киноаппарата, прикованного «короткой цепью» к звукозаписывающей установке;

неподвижность микрофона, которому даже в клетке ателье не разрешено было двигаться во время съемки.

Мы не только преодолели эту группу препятствий, не только расшевелили эту «группу неподвижностей», не только вышли с аппаратом на улицу, где заставили «ходить» и «бегать» и аппарат, и микрофон, но и, проделав ряд опытов по звуковой и зрительно-звуковой съемке на расстоянии, подошли вплотную к вопросу о радиозаписывающей зрительно-звуковой станции.

Третья группа препятствий возникла в связи с нашим твердым решением покинуть «берег» звукозаписывающей станции и выехать в Донбасс. В порядок дня был поставлен вопрос о спешном выпуске звукозаписывающей кинопередвижки. Сотрудники лаборатории проф. Шорина гг. Тимарцев, Чибисов, Харитонов, Молчанов, работая днем и ночью, собрали передвижку. В середине апреля были сделаны первые

пробные съемки. За ними последовала съемка Первого мая, съемка в ленинградском порту и, наконец, после некоторого переконструирования аппарата, выезд в Харьков на съемки XI Украинского партийного съезда. После съемки партсъезда аппарат был снова переконструирован, и мы выехали в Донбасс.

Преодоление этой третьей группы трудностей (опыты с передвижной) широко открыло взломанные в марте двери в область звуковой хроники и документальной звуковой фильмы. В этом особое значение фильмы «Энтузиазм», как головного ледокола в колонне хроникальных звуковых фильмов.

Поездка в Донбасс — четвертая группа препятствий. Шли на штурм звуков Донбасса в условиях ограниченного одним месяцем срока. В условиях полного отсутствия средств передвижения. Шли, волоча за собой семьдесят пять пудов груза. Ползком и «вглухую». В условиях полной оторванности от лаборатории и производящей установки. В условиях невозможности прослушать заснятое, проверить работу аппаратов и самих себя. В условиях, когда исключительное нервное напряжение сотрудников группы сопровождалось не только мозговой, но и тяжелой мускульной работой по постоянному перетаскиванию грузов с одного места съемки на другое.

Этот последний решающий месяц нашей звуко съемочной работы проходил в обстановке лязга и грохота, среди огня и железа, в содрогających от звуков цехах. Забираясь глубоко под землю, в шахты, снимая с крыш мчащихся поездов, мы окончательно покончили с неподвижностью звукозаписывающего аппарата и впервые в мире документально зафиксировали основные звуки индустриального района (звуки шахт, заводов, поездов и т. д.). В этом четвертое особое значение зрительно-звуковой документальной фильмы «Энтузиазм».

Чтобы приступить к монтажу, нужно было сначала подытожить результаты съемочной работы. Для этого прошли через новую группу затруднений. Чтобы проявить и напечатать заснятый материал, киевская лаборатория должна была проделать подготовительную работу. Надо было поставить дело так, чтобы ошибки воспроизведения не принимались бы за ошибки лаборатории. Чтобы ошибки лаборатории не принимались за ошибки съемки. Чтобы ошибки съемки не принимались за ошибки воспроизведения. И наоборот.

Когда мы наконец эту группу затруднений одолели и подвели итоги, оказалось, что часть заснятого в Донбассе материала (момент общественной работы, культурного обслуживания рабочих, премирование ударников и др.) погибла по техническим (сильное дрожание звука) причинам. Этот урон вызвал необходимость некоторого изменения монтажного плана. Перестроившись на ходу, мы приступили к организации заснятых зрительно-звуковых документов.

В нашем распоряжении не было ни звукового монтажного стола, ни каких бы то ни было других более или менее пригодных приспособлений для организации зрительно-звукового киноматериала. Работали осторожно, упорно и медленно. Пятьдесят дней и пятьдесят ночей в условиях предельного напряжения. И тем не менее не пошли по линии наименьшего сопротивления. Не пошли по линии использования того благоприятного обстоятельства, что работали в Донбассе на передвижке и что, следовательно, большинство донбасских звуков сняты у нас на одной пленке с изображением. Мы не ограничились простейшим совпадением изображения со звуком и пошли по линии наибольшего, в наших условиях, сопротивления — по линии сложных взаимодействий звука с изображением.

В этом — пятое и исключительное значение фильма «Энтузиазм».

И, наконец, самое главное замечание.

Когда в фильме «Энтузиазм» индустриальные звуки Всесоюзной Кочегарки приходят на площадь, входят в улицу и сопровождаются своей машинной музыкой гигантские праздничные демонстрации;

когда, с другой стороны, звуки военных оркестров, звуки демонстраций, переходящие знамена, красные звезды, крики приветствий, боевые лозунги, речи ораторов и т. д. внедряются в звуки машин, в звуки соревнующихся друг с другом цехов;

когда работа по ликвидации прорыва в Донбассе проходит перед нами как непрерывный «субботник», как «дни индустриализации», как краснозвездный, краснознаменный поход, —

мы должны смотреть на это не как на недостаток, а как на серьезный перспективный опыт.

Заканчиваю хронологической справкой.

Фильм «Энтузиазм» закончен съемкой больше полугодом назад. Выпущенный фабрикой к Октябрьским торжествам 1930 года, ждет своего опубликования (выпуска на экран). Ждет серьезного разбора своих достоинств и недостатков. Ждет строгой, но не безотнositельной оценки. Оценки не вообще (вне времени и пространства), оценки на данном этапе развития звукового кино.

1931

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Характерным для первого года производственного существования советского звукового кино явилось преобладание хроникальных звуковых фильмов. Для того чтобы разобраться в этом явлении, нужно оглянуться немного назад.

О возможности не только передавать по радио, но и записывать, но и заснимать на расстоянии зрительно-звуковые документальные радиокинофильмы, о возможности пролетариям всех наций и всех стран видеть, слышать и понимать друг друга работники хроникальной фильмы говорили давно. Эта предварительная подготовка и позволила работникам хроникальной фильмы (в отличие от застигнутой врасплох неподготовленной игровой кинематографии) сразу же уверенно в марте 1930 года приступить к первым опытам по съемкам звуковой хроникальной фильмы.

Началу работы над фильмой «Энтузиазм» предшествовала «теория кошачьего концерта» Ипполита Соколова¹⁵, предшествовало отрицание как нашими, так и иностранными авторитетами самой возможности снимать хроникальные звуки. Предшествовало отрицание возможности производить хроникальные, неигровые звуковые фильмы. Работа над фильмой «Энтузиазм» и результаты этой работы явились как бы отрицанием этого отрицания.

«Энтузиазм» не только начисто опроверг «теорию кошачьего концерта» и другие антихроникальные «теории», но и открыл широко двери производству звуковой кинохроники, производству хроникальных, неигровых звуковых фильмов, а также открыл дорогу и для будущего производства зрительно-звуковых документальных фильмов на расстоянии.

Фильма «Энтузиазм» имеет недостатки. Чем объяснить эти недостатки? Эти недостатки в значительной степени объясняются тем разрывом, который к моменту производства фильмы «Энтузиазм» получился между нашими планами, между нашей готовностью к съемке и монтажу фильмы и тем состоянием техники звукового кино, которое мы имели к началу 1930 года. Мы слишком опередили в своих планах и замыслах наши технические и организационные возможности. Мы не учли всех препятствий, которые встали на пути производства этой фильмы. Нам нужно подчеркнуть, что каждого из имевшихся препятствий было, в сущности, достаточно, чтобы сорвать, чтобы прекратить нашу работу.

Мы не отступили перед препятствиями. Мы их преодолели. Не пошли по линии наименьшего сопротивления ни в отношении съемки, ни в отношении монтажа. При этом мы, конечно, потерпели значительный урон.

Об этих недостатках нужно, по-моему, говорить как о недостатках фильмы, немного покалеченной в бою. Разодранной. Охрипшей. Покрытой ранами. Но все же фильмы, не отступившей ни перед какими трудностями.

А как подходила к этому часть нашей критики?

Либо профессорски: все то, что не «дизез», все, что не «бемоль»,



На съемках фильма «Симфония Донбасса». 1930 год



Дзига Вертов в период подготовки к съемкам
неосуществленного фильма «Сказка о великане»

словом, все то, что не «доремифасолит», безоговорочно называлось «какофонией». Либо мы имели дело с глухой критикой: критиковалась только зрительная часть фильма, а звуковое содержание упускалось из виду. Либо мы имели дело с «игровой» критикой: скажем, критик-формалист, выступая в роли противника формализма, старательно выискивает и выругивает в фильме те или другие формальные достижения. Либо мы имели дело с критикой антихроникальной, антинеигровой: скажем, один из авторов «теории кошачьего концерта» в порядке самозащиты с пеной у рта доказывает, что «Энтузиазм» это и есть «кошачий концерт» и что, следовательно, такая «теория» правильна и подтвердилась и т. д. и т. п.

Работники фильма «Энтузиазм» и, я думаю, все работники хроникальной фильма заинтересованы в многостороннем (а не одностороннем) разборе этой фильма. И не только фильма «Энтузиазм» как «вещи в себе», а всей нашей работы (связанной с производством этой фильма), всей нашей работы по переходу с рельс немого на рельсы звукового кино в той отрасли нашей социалистической кинопромышленности, которую мы называем хроникальной, документальной или неигровой фильмой.

Итак, в производстве хроники и хроникальных фильм мы имеем не только количественный («Энтузиазм», «Олимпиада искусств», «Процесс промпартии», «Деревня» и др.), но и качественный, несмотря на отдельные недостатки, быстрый рост. Но если отдельные недостатки неигровой звуковой фильма объясняются тем, что работники этой отрасли кинопромышленности опередили предварительной подготовкой свои технические и организационные возможности, то работники игровой, актерской кинематографии, наоборот, отстали в своей подготовке от предоставленных им технических возможностей. Приход звукового кино застал их врасплох. Отсюда наряду с овладением методом диалектического материализма¹⁶ (обязательное условие как для «игровиков», так и для «неигровиков») нужно:

первым (игровикам) осмелеть и более решительно заняться переходом от робкого озвучания немых фильмов к производству фильм звуковых;

вторым (неигровикам) подтянуть технику, овладеть ею еще более и заставить ее служить стопроцентному выполнению намечаемых планов. В этом должны помочь не только более умелое управление микрофоном, не только усовершенствование звуковой кинопередвижки, но и предложенная мной на Первой Всесоюзной звуковой киноконференции ориентация на звукопроизводящую и звукозаписывающую радиокиностанцию (съемка и передача звукоизображений на расстоянии). Если мы будем к концу пятилетки иметь не только звукокинопередвижки, но и мощную радиозаписывающую и

радиовещательную зрительно-звуковую станцию, то наша задача «догнать и перегнать в технико-экономическом отношении капиталистические страны» будет в области кино и в области радио в значительной степени разрешена.

1931

КАК МЫ ДЕЛАЛИ ФИЛЬМ О ЛЕНИНЕ

Мною закончена работа над фильмом «Три песни о Ленине». Эта работа продолжалась почти весь 1933 год.

В процессе этой работы нам удалось обнаружить десять новых кинодокументов о Ленине. Упорно и неутомимо разбирая и изучая архивный, фильмотечный и разный неразработанный материал в Москве, Тифлисе, Киеве, Баку и других городах, член нашей группы тов. Свилова¹⁷ добилась того, чего мы не могли добиться в течение девяти лет со дня смерти Ленина. Надо отметить, что за эти девять лет удалось обнаружить всего лишь один кинодокумент о Ленине. Среди обнаруженных документов — Ленин у гроба Елизарова; Ленин идет на заседание конгресса Коминтерна; Ленин на Красной площади.

Наша группа пыталась перевести на пленку голос Ленина еще во время работы над предыдущим фильмом в Ленинграде. Вследствие несовершенства первого звукового киноаппарата результаты получились малоудовлетворительные.

В 1933 году (звукорежиссер Штро) работа оказалась более удачной. Голос Ленина получился на пленке лучше, чем на граммофонной пластинке. Из обращения Ленина к красноармейцам в фильм вошли хорошо слышимые и ясно разбираемые слова: «Стойте крепко». «Стойте дружно». «Смело вперед против врага». «За нами будет победа». «Власть помещиков и капиталистов, сломленная у нас в России, будет побеждена во всем мире!» Мы получили таким образом возможность сохранить на пленке голос Ленина и дать Владимира Ильича говорящим с экрана.

В Азербайджане, в Туркмении, в Узбекистане нашей группой записаны на пленку народные песни о Ленине. Авторы этих песен большей частью безымянны, но песни эти передаются из уст в уста, из юрты в юрту, из кишлака в кишлак. Нами включены в фильм некоторые песни Советского Востока. Одни песни проходят в звуке, другие — в изображении, третьи находят отражение в надписях. Это — песня об Октябрьской революции, о женщине, которая сбросила чадру, о лампочке Ильича, которая наступает на пустыню, о неграмотных, которые стали грамотными.

Фильм Г. Вертова «Три песни
о Ленине» — это чрезвычайно интересная
вещь, обладающая большой силой
эмоционального воздействия. Вру Ленин
зак с большой религиозной и револю-
ционной страстью. Бесспорный успех —
тот же результат, который мы видели кино

30/1/34

А. Фадеев

А. Фадеев о фильме «Три песни о Ленине»

В фильм «Три песни о Ленине» наряду с кинодокументами о жи-
вом Ленине включены последний путь Ленина из Горок в Москву, тра-
урный парад, моменты гражданской войны.

1934

БЕЗ СЛОВ

Всего зафиксировано было на пленку текстов песен, реплик, моно-
логов, речей Ленина и др. свыше 10 000 слов. Вошло после монтажа
и окончательной отделки к фильму около 1300 слов (1070 на русском
и остальные на других языках). Тем не менее Герберт Уэллс заявил:

если бы вы мне не перевели ни одного слова, я понял бы фильм весь от первого до последнего кадра. Все мысли и нюансы этого фильма входят в меня и действуют на меня помимо слов. На наше замечание, что самые сильные по своему смыслу и своей выразительности моменты, как, например, выступление ударницы Днепростроя или речь руководительницы колхоза, пропали для Уэллса (так как здесь все дело в особенностях построения монолога, в акценте, в некоторых синтаксических неправильностях и т. д.), Уэллс горячо возразил, что он все понял, что до него доходят искренность, правдивость, жизне-радостность этих говорящих людей, что их неловкие жесты, игра глаз, смущение в лице и другие детали позволяют ему читать их мысли и он не ощущает никакой потребности в переводе ему этих слов.

Примерно то же говорили приглашенные на просмотр японцы, американцы, англичане. На мое предложение после окончания просмотра сообщить текст всех непонятных мест (переводчиков не было) последовали такие же возражения, что непонятных мест нет и что все мысли фильма во всех его мельчайших эпизодах доходят помимо слов. Так же было и на всех остальных просмотрах, когда смотрели немецкие, шведские и французские писатели.

Значит ли это, что вся работа по текстам, по речам и т. д. была проделана напрасно и что эти 1300 слов можно из звука и изображения выбросить? Конечно, не в этом дело. Дело только в том, что изложение «Трех песен» идет не по каналу слов, а другими путями, по линии взаимодействия звука и изображения, по равнодействующей многих каналов, идет глубинными путями, иногда выходящая на поверхность десятков слов. Движение мыслей, движение идей идет по многим проводам, но в одном направлении, к одной цели. Мысли бегут с экрана, проникая в сознание зрителя без перевода в слова. А у написанных и сказанных слов в фильме своя контрапунктическая дорога. Перед нами большой симфонический оркестр мыслей, где катастрофа с одной из скрипок или виолончелей не прекращает концерта. Ток мыслей продолжается даже в том случае, если оборван один из сплетенных между собой проводов.

По этой же причине до сих пор плохо удавались все попытки рассказать этот фильм словами. Он настолько отличается по своей конструкции от обычного вида фильмов, что словесное изложение содержания представляется задачей трудной, особенно если речь идет не об одностороннем, а о многостороннем изложении фильма. Содержание «Трех песен» разворачивается спирально, то в звуке, то в изображении, то в голосе, то в надписи, то без участия музыки и слов, одними выражениями лиц, то внутрикадровым движением, то столкновением одной группы снимков с другой группой, то ровным шагом, то толч-

ками от темного к светлому, от медленного к быстрому, от усталого к бодрому, то шумом, то немой песней, песней без слов, бегущими мыслями от экрана к зрителю без того, чтобы зритель-слушатель переводил мысль в слова.

Фильм этот плохо переводится на язык слов, хотя на своем образном языке он легко общается с любой массовой аудиторией.

С одной стороны — это кинодокументы о смерти Ленина, о последних 40 километрах, о последнем пути Ленина из Горок в Москву; с другой стороны — это Ленин в движении на киноплёнке, сводка кинодокументов, сохранившихся о Ленине, наше кинонаследство о Ленине.

С третьей стороны — это внутренний монолог идущего из старого в новое, из прошлого в будущее, от рабства к свободной культурной жизни, раскованного революцией человека.

1934

ХОЧУ ПОДЕЛИТЬСЯ ОПЫТОМ

В 1918 году Михаил Кольцов¹⁸ предложил мне работать в кино. Это было вскоре после постановления Московск. Совета о введении контроля на кинопредприятиях, то есть в период, предшествовавший национализации кинопромышленности.

Мы начали выпускать «Кинонеделю» — экранный журнал. Через несколько месяцев г. Кольцов перешел на другую работу, доверив мне руководство кинохроникой.

От «Кинонедели» (1918 и 1919 гг.) до «Трех песен о Ленине» — длинный и сложный творческий путь: свыше полутора десятков опытов по съемке и организации хроникального материала. В короткой статье нет возможности все эти опыты перечислить. Но мне кажется необходимым вспомнить хотя бы отдельные образцы и виды этих фильмов.

Здесь наряду с «Кинонеделей» (текущая кинохроника) — такие экспериментальные этюды, как «Бой под Царицыном». Наряду с «хроникой-молнией» — кинопередовицы, кинофельетоны, киностихи (двадцать три номера «Киноправды»). Наряду с «Кинокалендарем» — большие исторические фильмы, как, например, «История гражданской войны». Слово-радио-тема «Шестой части мира» сменяется октябрьским маршем («Одиннадцатый»), а затем «фильмом без слов» («Человек с киноаппаратом»). Кинодневники («Пионерская правда»), кинопоэма («Шагай, Совет!»), киноочерки («Процесс эсеров»), фильмы

особого назначения («Киноглаз»), шумовая симфония «Энтузиазм» и, наконец, кинопроизведение, которое уходит корнями в образы народного творчества, «симфония мыслей», — «Три песни о Ленине».

Все это многообразие хроникальной фильма подчинялось одной основной и общей задаче — показать правду. Не «киноглаз» ради «киноглаза», а ради того, чтобы показать правду — киноправду. Все киносредства, все киновозможности, все киноизобретения, приемы, способы — чтобы сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскированное — открытым, чтобы сказать правду о нашей революции, о социалистическом строительстве, о гражданской войне.

Отсюда и стремление показать людей без маски, без игры, стремление снимать людей так, чтобы они этого не замечали, стремление прочесть на лицах обнаженные «киноглазом» мысли.

В этом отношении «Три песни о Ленине» дают такие образцы «неигры», как выступление ударницы Днепростроя, как колхозницу с орденом и других людей. Эти кадры живых людей перекликаются в нашей памяти с женой задохшегося сторожа из фильма «Жизнь врасплох», с детьми из «Человека с киноаппаратом», с молящимися из «Энтузиазма» и т. д.

Однако мало снять куски правды. Надо эти куски так организовать, чтобы в целом получилась правда. И это задача не менее трудная, а, пожалуй, более трудная, чем съемка отдельных кусков правды.

Для того чтобы сделать киноправду о Ленине — даже в пределах строго ограниченной заданием темы, — потребовалось использовать весь предыдущий опыт «киноглазовских» съемок, все приобретенное умение, взять на учет и внимательно изучить все наши предыдущие работы на эту тему.

Нужно было попытаться разыскать ненайденные и неопубликованные снимки живого Ленина. Это было с величайшим терпением и упорством проделано моим ассистентом тов. Свиловой¹⁹, которая рапортовала к десятилетию со дня смерти Ленина десятью новыми, разысканными ею киноснимками живого Ильича. Для этой цели тов. Свилова изучила в разных городах Союза свыше шестисот километров негативного и позитивного материала.

Нужно было разыскивать документы о гражданской войне, так как наша фильма «История гражданской войны» оказалась разрозненной, рассортированной под разными названиями по складам, и обнаружить ее в целом виде нигде не удалось.

Нужно было попытаться перевести на пленку подлинный голос Ленина, что и удалось сделать звукооператору Штро после целого ряда опытов.

Нужно было проделать большую работу по розыску и звукозаписи тюркских, туркменских и узбекских народных песен о Ленине. Нужно было наряду с синхронными съемками произвести целый ряд немых съемок в разных концах Советского Союза, начиная от Каракумской пустыни, кончая приездом челюскинцев в Москву.

И все это только для того, чтобы проделать подготовительную к монтажу работу, собрать весь необходимый материал.

Затем материал был подвергнут специальной лабораторной обработке с целью поднять качество изображения и звука.

После всех этих подготовительных работ мы приступили к созданию нового (кажется, десятого по счету) монтажного плана. Это не должно удивлять, так как предвидеть монтажное изложение можно только в тех пределах, какие допускает производство хроникальной фильмы, и, конечно, в тех пределах, в каких возможно изложить содержание картины не кадрами с экрана, а словами. План документального фильма не есть нечто застывшее. Это — план в движении. Производство фильма идет по рельсам предварительного плана. Но окончательный монтажный план получается в результате активного взаимодействия этого плана действия с текущей хроникой происходящих событий (так, например, ни тема челюскинцев, ни содержание найденных позже народных песен, ни убийство тов. Кирова не могли быть приведены первоначальным планом).

Тысячи страниц бумаги были исписаны моей рукой в процессе съемки и монтажа фильма. И все это только для того, чтобы показать на экране правду.

Приходилось писать и стихи, и рассказы, и сухие отчеты, и видовые очерки, и драматические эпизоды, и музыкальные словосочетания, чертить схемы и диаграммы — и все это проделывать ради образного и кристаллического сочетания какой-нибудь группы съемок. Было бы неправильно думать, что все эти словесные и инженерные произведения входят в законченную фильму в виде текста или чертежей. Они уничтожаются по мере решения монтажных уравнений, по мере нахождения искомой кинематографической величины.

Чтобы добиться отсутствия фальши, добиться той простоты и ясности, какую критика отметила в «Трех песнях о Ленине», потребовалась монтажная работа исключительной сложности. В этом отношении опыт «Человека с киноаппаратом», опыт «Шестой части мира», опыт «Энтузиазма» и «Одиннадцатого» оказал большие услуги нашей производственной группе. Эти фильмы явились как бы «фильмами, производящими фильмы».

На уроках этих фильм мы научились писать полнометражные документальные фильмы кинокадрами и преодолевать изобретательской работой все трудности, которые стоят на этом пути.

На пороге 15-летия советской кинематографии мы должны поставить своей задачей использовать весь предыдущий опыт, чтобы добиться величайшей простоты и ясности всех наших кинопроизведений.

Без снижения художественного уровня.

Без потери в качестве.

1934

„ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ“ И „КИНОГЛАЗ“

Я очень взволнован вашим приемом фильма, больше, чем результатами других просмотров. Отчужденность, которая чувствовалась между работниками неигровой и игровой кинематографии, все время мешала нам понять друг друга.

Работа наша с самого начала должна была получить какое-то название и названа была «киноглазом». Однако дискуссии, которые проходили по этому поводу, когда писали за или против этого движения, не выражали сущности нашей точки зрения. Получалась какая-то «несинхронность» между нашими мыслями и тем, что писали наши противники или защитники. Они все время делали различие между «киноглазом» и «Киноправдой». Даже Лебедев²⁰ писал, что он за «Киноправду», но против «киноглаза».

Так продолжалось очень долго, потому что критики не понимали, что нет никакого «киноглаза» ради «киноглаза», и нет жизни врасплох ради жизни врасплох, и нет скрытой съемки ради скрытой съемки. Это не программа, это средство. «Киноправда», которую признавали, делалась средствами «киноглаза».

Как это объяснить? Я вспоминаю мое первое выступление в кинематографии. Оно было очень странным. Заключалось оно не в съемке, а в том, что я спрыгнул с высоты полутора этажей, с беседки у грота в Малом Гнезниковском переулке, 7.

Оператор получил задание зафиксировать мой прыжок таким образом, чтобы был виден весь мой полет, выражение лица, все мысли и т. д. Я подошел к краю грота, спрыгнул, сделал жест «вуаля» и пошел дальше. На пленке же получилось следующее.

Человек подходит к краю грота, затем у него на лице появляется страх и нерешительность, он думает — я не прыгну. Потом он решает: нет, неудобно, смотрят. Опять подходит к краю, опять нерешительность на лице. Затем видно, как вырастает решимость, как он говорит себе: я должен — и отделяется от края грота. Он летит в воздухе, летит неправильно, он думает, что нужно принять такое положение, чтобы упасть на ноги. Он выпрямляется, приближается к земле, на лице

его опять нерешительность, страх. Наконец, он касается ногами земли. Его первая мысль, что он упал, вторая, что нужно удержаться. Потом появляется мысль, что он здорово спрыгнул, но не нужно этого показывать, и, как циркач, выполнивший трудное упражнение на трапедии, он делает вид, что ему страшно легко. И с этим выражением человек медленно «отплывает».

С точки зрения обыкновенного глаза вы видите неправду. С точки зрения кинематографического глаза (с помощью особых кинематографических средств, в данном случае — ускоренной съемки) вы видите правду. Если речь идет о чтении мыслей человека на расстоянии (а нам нередко важно слышать не слова человека, а читать его мысли), то здесь вы как раз и получили эту возможность. Ее открыли средства «киноглаза».

«Киноглазовские» средства дают возможность снять маску с человека, получить кусок киноправды. И весь свой дальнейший путь в кино я определял как выявление всеми доступными мне средствами именно этой правды.

Если говорить символически, то можем ли мы обнаружить подобный «прыжок» здесь, в «Трех песнях о Ленине»? Да. Он присутствует хотя бы в ударнице. Почему она воздействует? Потому что хорошо играет? Ничего подобного. Потому, что я добился от нее того же, чего добился от себя во время прыжка: синхронности слов и мыслей.

Если выступает ударник на съезде и говорит заученные слова или думает в это время о чем-то другом, вы не чувствуете синхронности его слов с мыслями.

Можно привести пример и из немой кинематографии. Вспомним фильм «Киноглаз» («Жизнь врасплох»). Там умирает человек, сторож. Что происходит с его женой? Узнав, что муж умирает, она должна, казалось бы, рвать на себе волосы, плакать, падать и т. д. Между тем она неподвижна. Когда же доктор делает свой знаменитый безнадежный жест, она вдруг поднимает руки и поправляет прическу.

Чем была для нас съемка «Жизни врасплох»? Это была кампания за приемы, при помощи которых мы могли выявить киноправду, обнажить подлинные переживания, чувства этой женщины, беспризорного, фокусника, детей и т. д.

Но мои планы шли гораздо дальше. Меня интересовал вопрос облачения еще более тонкой игры. Люди очень часто играют в жизни, играют иногда неплохо. И эту маску я хотел снять.

Это была очень трудная задача. Для решения ее аппарат должен был проникнуть в комнату, в интимные переживания людей. Нужно было сделать так, чтобы аппарат проникал туда, где человек себя полностью открывает.

В предыдущих работах я нередко выставлял свои съёмочные приемы напоказ. Конструкцию приемов я по-мейерхольдовски оставлял открытой. И это было неправильно.

Но что бы и как бы я ни делал — я делал то же самое, что и в тот первый раз, когда прыгал с крыши.

Мой последний фильм — та же киноправда, большая киноправда жизни, которая удалась, очевидно, лучше, чем что-либо другое.

Меня нередко обвиняли в том, что я, например, показывая Донбасс, показываю его совершенно конкретно, с реальными деталями, во всей полноте. Но если я разрабатываю, скажем, тему индустриализации вообще, то могу брать машины, станки разных заводов и соединять их вместе так, как будто бы я их вижу на ладони.

С точки зрения человеческого глаза я, действительно, не вправе «монтировать» себя рядом с теми, кто сидит, предположим, в этом зале. Однако в «киноглазовском» пространстве я могу монтировать себя сидящим здесь не только рядом с вами, но и с различными точками земного шара. Было бы смешно, если бы мы для «киноглаза» установили такие препятствия, как стены и расстояние.

В предвидении телевидения должно быть понятно, что в киномонтаже такое «дальневидение» допустимо.

Мысль о том, что правдой является лишь то, что видит человеческий глаз, опровергается и микроскопическими исследованиями, и вообще всеми теми данными, которые дает глаз, технически вооруженный.

Опровергается это и самим характером мышления человека.

Когда здесь говорилось, что миллион песчинок образует бархан, миллион слабых образует большую силу, то я хотел бы напомнить, что и те слова, которые в свое время воспринимались нами как лозунг, стали теперь тоже большой силой.

Я надеюсь, после всего сказанного ясно, что те элементы, которые больше всего понравились товарищам в фильме «Три песни о Ленине» и которые они сочли для меня абсолютно новыми, на самом деле являются развитием всей нашей предшествующей работы.

1934

КИНОПРАВДА

Подвал на Тверской. Там было темно и очень сыро. Земляной пол и ямы. Идете и проваливаетесь. Между ногами шныряют большие голодные крысы. Где-то наверху решетчатое окно и ноги прохожих.

Под ногами вода — текут водопроводные трубы. Вы подвешиваете концы киноплёнки повыше, чтобы не замочить киноленты. Но от сырости расклеиваются склеенные ролики, ржавеют ножницы, линейки и зачищалки. Вы сидите, не разгибая спины, над кусками отсыревшей плёнки. Скоро рассвет. Сыро. Холодно. Зуб не попадает на зуб. Режиссер и автор «Киноправды» укутывает товарища Свилову своим полушубком. Последняя ночь работы, и две очередные «Киноправды» будут готовы. Завтра кинокритики напишут, что «Киноправда» — это «глупое ничто»; что работники «Киноправды» — это «больной нарыв на кинематографическом теле»; что это — «юродивая кинематография»; что это — «выкрутасы Дзига Вертова». Завтра критик-режиссер А. Анощенко напишет, что мы — «кинококки». Что мы — «разновидность бактерии футуризма», которая попала «в питательную и мутную среду возрождающейся кинематографии и начала бродить в ее еще неокрепшем организме»...

Но «Правда» думает иначе. На первой странице «Правды» помещается статья Михаила Кольцова, где он так отзывается о «Киноправде»: «Музыка на просмотре не играет, но музыка прет с полотна в размеренных жестах играющего оркестра, в ровном ритме марширующих военных колонн»; или так: «Побежала история, живая, трепетная, дергающая сразу ум, сердце, воображение... «Киноправда» сделана умело, ловко, профессионально. Миновала в наших кинохрониках прежняя безалаберная кустарщина».

«Киногазета» не хочет серьезно относиться к нашей работе. О выступлении Вертова она сообщает в насмешливо-«фельетонном» стиле: «Дзига Вертов начал:

— Я говорить не умею. И поэтому говорить не буду.

В дальнейшем он не говорил, верный своему обещанию, а делал что-то другое.

— Я знаю, из чего делается сапог. Вот я сам. Пощупайте, и вы узнаете, из чего делается сапог.

Долой! Долой! Долой!

Чтобы легче было формулировать, Вертов «долоил» все, что попало под руку».

«Правда» не насмехается. Она относится к Вертову иначе. Она выступает с серьезной критической статьей «Теория и практика тов. Вертова», которую заканчивает словами: «...эта экспериментальная работа, выросшая из процесса пролетарской революции, — большой шаг на пути к созданию действительно пролетарской кинематографии».

Выпущена 19-я «Киноправда». «Киногазета» снова насмехается: «Последним производственным выступил Дзига Вертов. Этот кинокавалер минут десять кинорал про киноправду, а потому публике пришлось приобщиться к случившемуся с Вертовым несчастьем. Дело в

том, что несколько ранее у него сбежал съемочный аппарат, и ни в чем не повинной аудитории пришлось просмотреть весь пробег этого аппарата, почему-то озаглавленного «Киноправда» № 19.

«Киногазета» описывает «содержание» 19-й «Киноправды»:

«На экране такое накручено, что уму непостижимо. То он бросается на голую девицу в Черном море, то прыгает по задам вогульских оленьей, через метр — в московском Доме крестьянина, еще через метр — лезет без всякой причины под паровоз... Причем никакой логической нити, объясняющей это «аппаратное легкомыслие», не видно. Что должна доказать эта вакханалия, — по-видимому, неясно и для самих авторов очередного эксперимента. Все это «конструктивно-эстетическая бестолочь...» и т. д. и т. д.

Газета «Правда» иначе отзывается о содержании № 19 «Киноправды»: «Киноправда», — пишет «Правда», — посвящена женщине-работнице, и в фильме перед нами в ассоциативной связи проходят типы советских женщин от крестьянки, работающей в поле, до монтажницы, подбирающей негативы для данного номера «Киноправды». Тов. Вертов дает много интереснейших моментов. Сделан дальнейший шаг в смысле простоты, серьезности и понятности».

Об этом же номере «Киноправды» пишут «Известия»: «№ 19 очень удачен, он наглядно говорит о том, что искусный показ быта может быть полон и драматизма, и юмора, и захватывающего воодушевленного интереса. В этом искусстве есть и своя драматургия, и живопись, и немая киномузыка. Главное же, такая «Киноправда» насущно нужна нам по всему Союзу, во всех медвежьих и просвещенных уголках».

«Ленинский кинокалендарь» и две «Ленинские киноправды» были первыми попытками собрать и организовать документальный ленинский материал.

«Ленинский кинокалендарь» — это хронологическая сводка кинодокументов о живом Ленине.

«Ленинская киноправда» (№ 21) — это уже фильм в 1000 метров, где документальный материал о жизни, болезни и смерти Ленина организован в три части, которые в свою очередь разбиты на следующие звенья:

I часть. 1) Ранение Ленина, 2) Ленин о диктатуре пролетариата, 3) Ленин и Красная армия, 4) Ленин о пролетариате и крестьянстве, 5) Ленин и Коминтерн, 6) Массы — Ленину, 7) Заводы — Ленину, 8) Сельское хозяйство — Ленину, 9) Войска — Ленину, 10) Дети — Ленину, 11) Восток — Ленину, 12) Ленин и электрификация, 13) Переход от военного коммунизма к новой экономической политике.

II часть. 1) Болезнь Ленина и дети, 2) Бюллетень болезни, 3) Смерть, 4) В Доме Союзов, 5) Осиротелый ЦК, 6) Ленин и массы, 7) Семья у гроба, 8) Рабочие у гроба, 9) Крестьяне у гроба, 10) Тру-

дящиеся Востока у гроба, 11) Красноармейцы, матросы, юные ленинцы, 12) «Заветы и дело твое завершим!»

III часть. 1) Ленина нет, но сила его с нами, 2) 100 000 — в РКП, 3) Рабочие-ленинцы, 4) Работницы-ленинки, 5) Ленинская партия, 6) Юные ленинцы, 7) Мавзолей, 8) Юные ленинцы — дети рабочих — в деревне борются за дело Ильича, 9) Крестьянин на рабочем митинге призывает рабочих выполнить заветы Ильича по отношению к деревне, 10) Какая ближайшая и самая главная наша задача, 11) По рельсам ленинизма.

Во второй «Ленинской киноправде» («В сердце крестьянина Ленин жив») проходят темы: «Ленин, рабочие и работницы», «Ленин и крестьяне», «Воспоминания о Ленине», «Ярославский о Ленине», «Ленин и колониальные народы» и др. Об этой «Киноправде» «Правда» пишет, что «картина сделана в форме показа тех образов, которые живут в сердцах рабочего и крестьянина в связи с памятью о Ленине. Применен интересный прием оживления митинговой речи путем введения целого ряда эпизодов, в том числе сценок из жизни колониальных и полуколониальных народов. Сделан дальнейший шаг в сторону большей простоты и понятности, что мы должны приветствовать, так как картина, несомненно, рассчитана на массового зрителя».

В «Трех песнях о Ленине» использован опыт не только этих ленинских, но и вообще всех 23 «Киноправд».

Использован также опыт фильмов «Киноглаз» и «Человек с киноаппаратом». В этом нет ничего страшного. Неправы те товарищи, которые говорят: «Мы за «Киноправду», но мы против «киноглаза». «Три песни о Ленине», — говорят они, — означают отказ Вертова от позиций «киноглаза», его возвращение к «Киноправде». Так ли это?

Давайте разберемся.

Если заглянуть в историю, в старые записи и дневники, мы увидим, что в 1918 году (мой рапидный прыжок с верхушки грота, затем рапидная чехарда и т. д.) «киноглаз» понимался как «рапидный глаз». Максимально быстрое вращение ручки аппарата дало возможность увидеть на экране мои мысли во время прыжка. Таким образом, уже в момент зарождения «киноглаза» речь шла не о трюках, не о «киноглазе» ради «киноглаза». Рапидная съемка (рапидный глаз) понималась как возможность сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскированное — открытым, игру — неигрой, неправду — правдой, киноправдой (то есть правдой, добытой кинематографическими средствами, средствами «киноглаза», в данном случае — средствами рапидного глаза).

Первое представление о «киноглазе» как о рапидном глазе в дальнейшем расширяется. Появляются такие определения «киноглаза», как: «киноглаз — это киноанализ», «киноглаз — это теория интервалов»,

«киноглаз — это теория относительности на экране» и т. д. Отменяются обычные 16 кадров в секунду. Обычными приемами съемки объявляются наряду с рапидной мультипликационная съемка, кадросъемка, микросъемка, макросъемка, обратная съемка, съемка движущимся аппаратом и т. д. «Киноглаз» определяется как «то, чего не видит глаз», как микроскоп и телескоп времени (от мультипликационного распускания цветка до ультрарапидного полета пули), как «негатив времени» (обратная съемка), как возможность видеть без границ и расстояний, как управление съемочными киноаппаратами на расстоянии, как телеглаз, как рентгеноглаз, как «жизнь врасплох» и т. д.

Столь разные определения не исключали, а взаимно дополняли друг друга, так как под «киноглазом» подразумевались все киносредства, все киновозможности, все киноизобретения, приемы, способы, которыми можно было бы вскрыть и показать правду.

Не «киноглаз» ради «киноглаза», а правда средствами «киноглаза», то есть «киноправда». Не съемка «врасплох» ради съемки «врасплох», а ради того, чтобы показать людей без маски, без грима, схватить их глазом аппарата в момент не игры. Прочсть их обнаженные «киноглазом» мысли.

Не «трюки», а правда — вот что главное в «киноглазовской» работе. Мы должны поэтому под «киноправдой» понимать не только 23 номера журнала «Киноправда», но и «Шагай, Совет!», фильм «Киноглаз», «Шестую часть мира», «Человека с киноаппаратом» и так далее и, конечно, нашу последнюю большую «киноправду» — «Три песни о Ленине».

Сейчас, в дни победы большой киноправды, в дни победы «Трех песен о Ленине», я горячо жму руки своим товарищам за многолетнюю борьбу.

1934

ПОСЛЕДНИЙ ОПЫТ

Пятнадцать лет учился кинописи. Умению писать не пером, а киноаппаратом. Мешало отсутствие азбуки кино. Пытался создать эту азбуку. Специализировался на «кинописи фактов». Стремился сделаться кинописателем хроники. Учился этому делу за монтажным столом. И в бронепоезде под Луганском. И у вскрытых мощей Сергия Радонежского. И в поезде тов. Калинина. И на процессе казачьего полковника Миронова. И в партизанской армии т. Кожевникова. Учился, когда делал «кинонедели». Когда монгировал «Бой под Царицыном». Когда собирал «Годовщину революции». Когда напрягал мозги над итогов-

вым фильмом в 13 частях под названием «История гражданской войны».

Такое мое поведение не было ошибочным. Это следует хотя бы из указания тов. Ленина, что «производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники»²¹.

Двадцать три «Киноправды» — следующий этап учебы. Учился делать киноочерки. Кинофельетоны. Киностихи. Кинопередовицы. Пробовал слагать кинопоэмы. Затем смелая «Жизнь врасплох» или 1-я серия «Киноглаза». И следующая ступень учебы. «Ленинская киноправда». Поэма «Шагай, Совет!». Радио-кинофильм «Шестая часть мира». Октябрьский марш «Одиннадцатый». Фильм без слов «Человек с киноаппаратом». Шумовая симфония «Энтузиазм». Эти фильмы явились как бы «фильмами, производящими фильмы» по отношению к последнему многостороннему опыту — к «Трем песням о Ленине».

Рапортую о своем последнем опыте: с одной стороны — это кинодокументы о смерти Ленина. О последних 40 километрах. О последнем пути Ленина из Горок в Москву 23 января 1924 года.

Если, с одной стороны, — это траурный парад, прощание масс с вождем, то, с другой стороны, — это Ленин в движении на пленке. Кинодокументы, сохранившиеся о живом Ленине, наше кинонаследство о Ленине. С третьей стороны, «Три песни о Ленине» — это кинодокумент о гражданской войне.

Четвертая группа документов — это Днепрострой, Магнитострой, Беломорстрой и другие документы социалистического строительства.

Пятая группа — это живые люди, герои, строители, бетонщица Днепростроя, колхозница, ударник нефти, учащиеся тюрчанки, колхозницы-узбечки, учащиеся военной школы в Фергане и т. д., кончая героями-челюскинцами и пролетариями разных стран, сражающимися за революцию под знаменем Ленина.

И, наконец, одна из самых важных особенностей фильма — это документы народного творчества о Ленине, народные песни о Ленине.

В свете образов народного творчества, в свете образов тюркских, туркменских и узбекских народных песен проходит перед зрителем-слушателем весь фильм о Ленине.

Много сотен, а может быть, тысячи страниц белой бумаги исписаны моей рукой в процессе съемки и монтажа фильма. И все это только для того, чтобы уничтожить написанное в момент, когда приходит такое ясное и простое, как улыбка бетонщицы Белик, решение. Приходилось писать и стихи, и рассказы, и сухие отчеты, и видовые очерки, и драматические эпизоды, и заумные словосочетания, чертить схемы и диаграммы, и все это проделывать ради образного и кристаллического сочетания какой-нибудь группы кадров.

Мне кажется, что еще не все понимают разницу между аморфным и кристаллическим состоянием документального киноматериала, между неорганическими и органическими сочетаниями кадров друг с другом. Еще до сих пор не все отдают себе отчет в том, что значит написать полнометражный фильм кинокадрами. Еще путают переводные фильмы с языка театра, с языка литературы с фильмами-оригиналами, с авторскими киноработами. И поэтому недооценивают тех трудностей, которые стоят на этом втором, изобретательском пути.

Наряду с другими темами через весь фильм «Три песни о Ленине» проходит образ: «Ленин — это весна».

Эта тема, как и другие, идет в фильме не по каналу слов, а другими путями — по линии взаимодействия звука и изображения, по равнодействующей многих каналов...

«Три песни о Ленине» — произведение многостороннее. Но основная сила его в том, что оно уходит корнями в образы народного творчества, в образы, созданные творчеством раскрепощенных народных масс. Ленин-гигант и любимый Ильич, близкий друг и великий вождь, и «Ленин влил в каждого из нас по капле своей крови» — вот как рисуется образ Ленина раскрепощенному туркмену и узбеку, вот как он рисуется вдвойне и втройне раскрепощенной женщине советского Востока.

1935

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ

Человек, освобожденный от капиталистического рабства. Человек, освобожденный от необходимости быть «роботом». Человек, освобожденный от унижений, от голода, от безработицы, от нищеты, от разорения. Человек в его праве на труд, на отдых, на образование. Человек в его праве на творчество, в его пышном продуктивном росте, в его овладении техникой, в его овладении силами науки, литературы, искусства.

Показать на экране поведение этих людей. Что может быть для художника благодарнее этой задачи? Однако для того, чтобы реализовать эту задачу, нам необходимо понять, что это задача в высшей степени трудная, что разрешение ее зависит не от благих намерений, а от черновой, организационной работы, от техники организации дела. Эту задачу надо решить не голым энтузиазмом, не голыми руками, не сутолокой и перенапряжением сил.

Для того чтобы решить эту задачу и произвести переход нашей творческой группы от производства поэтических фильмов обзорного

типа к работам над фильмами о поведении человека вне ателье, в естественных условиях, нам необходимо спуститься с «творческих небес» на землю и проделать предварительную работу для правильной организации дела, для правильной расстановки сил, для правильной организации рабочего места, для правильного использования аппарата (машин).

Предложение об организации творческой лаборатории было вызвано прежде всего необходимостью покончить с растратой сил и времени, с необходимостью установить разумный порядок во всех процессах нашей нестандартной работы, правильно организовать техническую базу, внести ритм в работу, устранить все препятствия, которые встали на пути реализации поставленной задачи.

Цель лаборатории — правильно организовать нашу работу. Необходима настойчивость в деле достижения этой цели и твердость характера, ломающая все и всяческие препятствия.

Первым огромным препятствием, с которым мы столкнулись, оказалась невозможность записывать звук и делать синхронные съемки в любом месте, где находится наблюдаемый человек. Имевшаяся в «Межрабпомфильме» аппаратура находилась в полной зависимости от наличия в месте съемки электрической сети трехфазного тока. Снимать людей в деревне, в поле, в естественных условиях, следить за их поведением оказывалось технически невозможным. Это препятствие мы сразу определили как первостепенное, и во всех своих докладных записках основным пунктом ставили создание такой кинопередвижки, которая давала бы возможность снимать синхронно в любом месте, в любое время. Однако в стандартных условиях обычного кинопроизводства нам удалось разрешить этот вопрос только на словах в виде обещаний и постановлений. На деле мы не получили ничего, кроме откладывания выполнения обещаний с сегодня на «завтра». «Завтра» не в конечном, а в бесконечном смысле. «Завтра», которое приближалось к нам со скоростью приближения друг к другу двух параллельных линий.

В условиях творческой лаборатории мы беремся в кратчайший срок устранить это первое, трудное, но преодолимое препятствие.

Съемочная работа в нашей лаборатории должна удовлетворять следующим техническим условиям:

1. Съемка должна быть мгновенной, то есть происходить без малейшего опоздания, одновременно с действием наблюдаемого лица.

2. Съемка должна быть бесшумной, чтобы не привлечь внимания снимаемого лица и не давать фона на пленке.

3. Съемка должна быть технически возможной в любом месте (изба, поле, аэродром, пустыня и т. д.).

4. Оба аппарата, немой и звуковой, должны быть так друг с другом связаны, чтобы один аппарат не мешал другому, чтобы съемка могла начаться без подготовки и разных сигналов, чтобы агрегат находился в постоянной готовности и не требовал никаких специальных пометок для синхронности.

5. Звук должен быть качественно на уровне тех требований, которые будут к нему предъявлены к моменту окончания наших лучших фильмов.

6. Аппарат для синхронной съемки должен быть компактным, без громоздких аккумуляторов и должен быть независимым от наличия в месте съемки электрической сети.

7. Должна быть исключена возможность аварий, так как снимаются моменты и действия людей, повторить которые невозможно (мы имеем дело с неиграющими людьми).

8. Действия оператора и звукооператора должны быть максимально согласованы, слиты воедино, одновременны, что лучше всего разрешимо соединением звуковой и немой записи в одном объединенном аппарате на двух пленках.

9. Наряду с разрешением вопросов о звуковом аппарате, о съемке вне зависимости от наличия электрической сети и т. д. в лаборатории реализуются и другие разрешенные, но не реализованные нашей группой технические вопросы (о необходимых сортах пленки, о необходимых объективах, о съемке внутри помещений, о ночной съемке, о скрытой съемке на расстоянии и т. д.).

10. Для грамотной съемки поведения человека вне ателье в естественных условиях необходимо сконцентрировать в одном месте все найденные и изобретенные в разное время приемы, способы съемки и специальные приспособления, что возможно лишь в условиях творческой лаборатории.

Вторым огромным препятствием являлась до сих пор невозможность в стандартных условиях правильно поставить нашу монтажную работу.

Отсутствие возможности сохранять авторские творческие заготовки на пленке от фильма к фильму. Отсутствие права делать новые творческие заготовки. Отсутствие постоянного помещения для непрерывной монтажной работы.

Все это сводило монтажную работу к отдельным штурмам. К необходимости повторять уже однажды, дважды и трижды найденное и ранее сделанное. К необходимости каждый раз начинать работу заново.

Организуемая нами лаборатория разрешает все эти вопросы путем перехода от системы отдельных монтажных штурмов к непрерывному монтажному процессу. Путем перехода от бессистемного хранения отдельных монтажных кусков к авторской кинотеке.

Творческая лаборатория кладет конец систематическому разрушению нашей подготовительной монтажной работы, так же как она это делает и в отношении нашей съемочной работы.

Третьим серьезнейшим препятствием в нашей работе являлась до сих пор невозможность в условиях стандартной системы развивать, воспитывать и сохранять опытных, прошедших специальную подготовку людей.

С окончанием фильма людей обычно откомандировывали, и работу по подготовке специальных кадров для наших особого типа лент каждый раз приходилось начинать вновь. Опять потеря времени и сил.

В условиях лаборатории и оператор, и звукооператор, и режиссер, и ассистент, и информатор, и организатор, и др. сотрудники будут совершенствоваться непрерывно, от фильма к фильму. Будут расти непрерывно, не задерживая, а ускоряя выпуск творческой продукции.

Аналогичные препятствия стояли до сих пор на нашем пути в информационной и во всех видах организационной работы. В сумме все они сводились к толстой тупой стене, о которую билась живая мысль, о которую до сих пор разбивались все наши попытки прорваться к работе над фильмами о поведении человека.

Противоречие между предписанными нам организационными формами производства и нашими творческими замыслами приводило результаты наших усилий в конечном итоге к нулю. Сколько бы мы ни умножали число наших попыток в существовавших до сих пор разрушительных для нас условиях — результат всегда был один и тот же. Нуль, как известно, уничтожает всякое другое число, на которое его умножают.

Творческая лаборатория будет производить фильмы особого типа о поведении человека не в условиях организационных штампов, а в особых, свойственных именно этому типу фильмов условиях.

Задача первая — творческие кадры. Не равнодушные и безразличные, а энтузиасты этого нового трудного дела. Не по назначению, а по призванию. Не случайные, а выбранные творческим руководителем мастерской. Не мимолетные, временные, а постоянные, растущие каждый в своей области из фильма в фильм, посвящающие этой работе все свои способности и силы. Каждый получает возможность непрерывного совершенствования, непрерывной реализации своих маленьких и больших рационализаторских предложений.

Задача вторая — съемочная база. Не случайная, а специально приспособленная к нашей особого типа работе. Не временная, а постоянная. Не мертвая, а развивающаяся. Не стационарная, а передвижная. Не прикованная к определенному месту съемки, не связанная с обязательным наличием электрической сети, а дающая возможность

синхронной съемки на двух пленках без потери в качестве в любом месте, в любое время, в любых условиях.

Задача третья — монтажная база. Не временная, а постоянная. Не случайная, а тщательно подготовленная. Не анонимная, а с авторским почерком. Не неподвижная, а непрерывно действующая. Кинотека творческих заготовок на пленке.

Задача четвертая — информационная база. Не случайные обрывочные сведения (от случая к случаю), а система непрерывных наблюдений.

Задача пятая — организационная база. Не организационная штурмовщина (от тревоги к тревоге), а непрерывная организационная готовность к разведочной или съемочной операции в любую минуту.

Задача шестая — работа над развитием не одного изолированного фильма, а над развитием нескольких связанных друг с другом творчески и организационно тем. Не предварительный сценарий о будущих действиях наблюдаемого лица, а синтез кинонаблюдений, синтетическое рассмотрение творческих заготовок на пленке, которое немыслимо без анализа того, что подлежит синтезу. Единство анализа и синтеза. Одновременность сценарного, съемочного и монтажного процессов с наблюдением за действиями, за поведением, за окружением снимаемого в фильме лица.

Анализ (от неизвестного к известному) и синтез (от известного к неизвестному), не противопоставленные друг другу, а находящиеся в неразрывной связи друг с другом. Синтез поведения наблюдаемого человека как неотъемлемая часть анализа.

Задача седьмая — воздействие на общий уровень советской кинопродукции путем создания ряда образцов разных видов кинематографического творчества.

Задача восьмая — постепенное (по мере роста творческих заготовок) увеличение количества и улучшение качества фильмов-образцов не за счет увеличения смет и не за счет увеличения количества работающих в лаборатории групп, а силами той же группы за счет непрерывных усовершенствований в информационной, организационной, съемочной и монтажной работах.

Задача девятая — ликвидация режиссерского брака пленки как результат непрерывности производственного процесса над рядом тем, возможность материал, не вошедший в одну тему, использовать в одной из параллельно снимаемых или ближайших тем.

Задача десятая — ликвидация обычных простоев как результат непрерывного производственного процесса, как результат постоянной готовности к съемке в любое время, как возможность сорванную по каким-либо причинам съемку немедленно заменить другой для этой же или для другой темы.

Примечание. По имеющимся у меня сведениям помещение для лаборатории можно найти на Потылихе, на фабрике «Мосфильм». Там же имеется аппарат системы «Эклер», наиболее приближающийся к типу аппарата для нашей съемки.

1936

ПРАВДА О БОРЬБЕ ГЕРОЕВ

Выпущенные за два месяца восемь номеров киножурнала, посвященных событиям в Испании, рассказывают нам правду об испанском народе и его героической революционной борьбе. На экране проходят документы большой силы и убедительности. События в Испании волнуют советских граждан.

Съемки в Испании — несомненное достижение советской кинематографии и большая заслуга Б. Макасева и Р. Кармена²².

Надо признать: на первых порах молодым операторам, попавшим в необычную обстановку, было трудно. Снимать требовалось так, чтобы в военной обстановке не мешать бойцам народного фронта и в то же время суметь проникнуть в самую гущу событий, зафиксировать на пленке героическую народную борьбу.

Просматривая выпуски один за другим, ясно видишь, как Макасеев и Кармен, овладев материалом, все лучше и лучше выполняли стоявшие перед ними задачи.

Первый журнал, как и последующий, не дает еще полного отражения происходящей в Испании замечательной борьбы народа.

Свою основную ошибку Макасеев и Кармен вскоре поняли. Уже в четвертом выпуске журнала наметился перелом в методах работы кинооператоров. Сейчас их объектив фиксирует настоящую, непосредственную героическую борьбу. Она находит живой отклик и тревожит людей Советской страны. Вспомним кадры осады революционными войсками города Уэски. Сколько сильных моментов: падает на насыпь сраженный боец, на носилках приносят людей, погибших за счастье родины, — каждый видит и чувствует, что это подлинная, ничем не приукрашенная героическая борьба.

Что отличает товарищей Макасева и Кармена? Большая активность и оперативность. Ведь их только двое, но они поспевают в десятки мест. Опасные боевые события, сцены мирной жизни, моменты досуга бойцов, выступления революционных вождей, игры детей, смерть героев — все это не выпадает из поля внимания операторов.

Начиная с пятого выпуска и дальше, Макасеев и Кармен проявляют себя чуткими, культурными киножурналистами, ориентирующи-

мися в любых условиях. Больше внимания уделяют они уже и технике съемок. С этой точки зрения удачны кадры, снятые на крейсере «Хайме I», в порту Аликанте, и другие.

Характерно — куски становятся короче по метражу, но зато увеличивается их разнообразие. Операторы варьируют одну и ту же тему в различных планах. Это дает уже возможность монтировать целые эпизоды, как, например, «Осада Альказара», «Разрушение Толедо» (в последнем эпизоде на экране интересные штрихи, усиливающие общую картину, к примеру, разрушенная комната с развороченным и разбитым пианино).

Последние три выпуска пронизаны непрерывной нитью — так снимать и понимать всю важность происходящих событий могут только люди, воспитанные в нашей стране; все происходящее на экране усиливает и подкрепляет одну основную мысль: «Не отдадим Мадрид!» На экране люди, пришедшие искать в Мадриде приюта и убежища. Мадрид они будут защищать до последней капли крови. Они сегодня же заменят товарищей, которых сейчас в похоронной процессии провожают в последний путь. Скорбны и бледны их лица, они полны решимости.

На днях в газете было сообщение: «Между Мадридом и Хетафе мятежники бомбардировали автомобили с детьми. Убито много детей». Я вспомнил трогательный и волнующий эпизод, демонстрируемый в киножурнале. Мадрид — в опасности, и всех детей вывозят на машинах из города. Десятки, сотни милых детишек грустно прощаются с родными. Эта сцена вызывает большое волнение у зрителя. Таких простых и ярких жизненных эпизодов нужно снимать побольше.

Нужно показать зрителю людей революции, всем должны быть знакомы образы и имена мужественных испанских борцов за свободу. Всех героев, конечно, не покажешь, но хотя бы отдельных из них надо обязательно заснять. Для того чтобы передать все величие и смысл тех исторических событий, которые переживает сейчас испанский народ, надо наряду с документальным зрительным планом давать подлинный звук. Преобладающее чтение диктора должно уступить место документальному звуковому материалу. Насыщенность испанской кинохроники, ее внутренняя сила увеличатся, если мы получим от Макасева и Кармена, хотя бы частично, синхронно заснятый материал. На днях происходила радиопередача из Мадрида. Как сильно работали каждый звук, каждая реплика, крик, смех! Как близки и дороги они были людям, застывшим у радиоприемников с затаенным дыханием!

В работе наших операторов надо использовать легкую звукозаписывающую передвижку. К сожалению, до сих пор все наши съемки за рубежом принято проводить только в немом варианте. Ведь и в самом

Мадриде можно записать и разговоры жителей, звуки собраний и митингов, речи и песни бойцов, наконец, можно записать испанские народные мелодии. Это даст возможность несравненно лучше оформлять выпуски.

Первый выпуск начинался мультипликационной картой Испании, показывающей расположение войск и положение на фронтах. В дальнейшем вводить карту перестали. Мне кажется, что для каждого советского зрителя карта представляет живой интерес. Карты Испании и районов, в которых происходит данное событие, должны быть даны в каждом номере. Это значительно поможет улучшить качество выпусков.

Коллектив работников кинохроники понимает то чувство огромной ответственности, которое лежит на нем при выпуске материала, отражающего боевые дни испанского народа. Вся страна проявляет глубокий интерес к этой работе. Это должно стимулировать высокое качество каждого кадра, каждой детали, воспроизводящей перед нами героическую действительность, жизнь и борьбу испанского народа.

Пожелаем успеха в работе молодым советским кинооператорам, встречающим праздник Великой Октябрьской революции среди близких и дорогих нам борцов за свободную Испанию.

1936

В ЗАЩИТУ ХРОНИКИ

Товарищи мастера советской кинематографии! Я слышал ваши выступления, волновался вместе с вами и верю в вашу величайшую искренность.

Одно мне только кажется странным и непонятным. Почему в ваших воспоминаниях отсутствует эпоха гражданской войны? Ведь в это время рождалась в счастливых муках очень большая область советской кинематографии. Мы ведь с 1918 года учились кинописи, то есть умению писать киноаппаратом. Нам мешало наряду с недостатком наших знаний отсутствие азбуки кино. Мы пытались уже тогда создать эту азбуку.

Я специализировался в то время на кинописи фактов. Стремился сделаться кинописателем хроники, поэтом кинохроники. Я ошибался, но учился. Упорно учился. Вгрызался в это дело.

Если многое в моих высказываниях тех лет кажется сейчас ошибочным, то моя творческая практика и основная установка — снимать хронику гражданской войны — была установкой правильной. Эта установка была продиктована действительностью, продиктована потребностями времени.

Сергей Михайлович Эйзенштейн в то время еще уважал нашу работу. Он присутствовал на каждом просмотре, на каждой дискуссии о «Киноправде».

Мы не были благодарны Сергею Михайловичу, хотя и уважали его за ум, за талант. Мы дрались с ним. Мы считали, что создание «промежуточной» кинематографии (это выражение не мое, а Эйзенштейна) мешает развитию хроникальной кинематографии²³. Мы считали, что введение приемов хроникальной кинематографии в организм игровой кинематографии противостоит естественно. С того момента, когда мы выдвинули своим лозунгом «ленинскую пропорцию» для программ кинотеатров, мы стали на следующую точку зрения:

- 1) уравнивание в правах хроникальной и игровой кинематографии;
- 2) определенная пропорция между игровыми фильмами, ориентирующимися на актера, и фильмами неигровыми, ориентирующимися на хроникальную съемку;
- 3) отрицание промежуточной, типажной кинематографии. Борьба против «игровой» кинематографии в хроникальных штанах».

Вот почему «Чапаев», который возвращает игровую кинематографию на правильный путь, на путь фильма с актером, а не с полуактером, не закрывает, а открывает путь развитию хроникального кино. «Чапаев» не мешает развитию таких мастеров хроники, как Кауфман²⁴, как Шуб²⁵, которые сделали целый ряд работ в этом направлении.

Для развития хроникального фильма актер не нужен. Для развития игрового фильма нужен, необходим хороший, талантливый актер. У хроникального фильма есть свой путь развития. Игровой фильм не должен был идти по этому пути. Как игровая, так и хроникальная фильма имеют право на существование. Как путь развития хроники, так и путь развития игровой кинематографии — это наш советский социалистический путь.

Я вчера спрашивал тов. Юткевича²⁶ и других товарищей, почему, собственно, все выступающие обходят вопрос о хроникальной кинематографии, о советском кино в эпоху гражданской войны? Разве советская кинематография началась только с 1924—1925 годов?

Тов. Юткевич ответил, что выступающие говорят только о «художественной» кинематографии. То есть о нас не говорят потому, что мы не являемся художниками, не являемся творческими работниками?.. Между тем все мы прекрасно знаем, что история советской кинематографии начинается с опытов в области хроникальной кинематографии. Об этом не раз говорил, в частности, в свое время Пудовкин²⁷.

Еще раз повторяю: картины «Чапаев» и «Три песни о Ленине» не противоречат друг другу. Одна ставит на рельсы игровую, другая — хроникальную кинематографию. Если бы от меня с такой же настой-

чивостью требовали фильмов, как, например, от тов. Эйзенштейна, я бы, кажется, мир перевернул. Но от меня никто ничего не требует. Вот почему мне еще так трудно говорить. И все-таки я не складываю оружия. И еще раз попытаюсь убедить товарищей в нужности моей работы.

Говорят, что я не умею признаваться в ошибках. Это верно.

Но я стараюсь исправлять свои ошибки на экране, делая фильмы, все более и более понятные широким массам.

1939

О ЛЮБВИ К ЖИВОМУ ЧЕЛОВЕКУ

— Возможна ли съемка «живого человека», его поведения, переживаний в документально-поэтическом неинсценированном фильме?

Такой вопрос мне часто задавали мои оппоненты. Старался отвечать, приводя примеры, факты. Указывал на эпизоды из «Жизни врасплох». Перечислял многие бескомпромиссно документальные места из позднейших фильмов.

Но мои оппоненты несколько свысока улыбались.

— К счастью, — говорили они, — с приходом звукового кино и его сложной аппаратуры вам уже не придется тратить время на утомительные эксперименты. Здесь вы бессильны, и «живой человек» останется только в поле зрения игровой, актерской кинематографии.

На этот вопрос, исходя из желания отвечать фактами, я ответил несколько позже. Вернее, за меня ответила бетонщица из «Трех песен о Ленине». И ответила в достаточной степени сильно:

«Работала я в пролете 34, подавали туда бетон на трех кранах. Сделали мы 95 бадей... Когда вылили бадью и бетон растоптали, я вижу — упал щиток. Я пошла, подняла... Стала оборачиваться, когда этот самый щиток протянуло за каркас, да меня втащило... Я схватилась за лестницу, а руки мои сползают... Все попугались. Там была гудронщица, девочка, все кричала. Подскочил куркум, подхватил, вытащил меня, а я вся в бетоне (*смеется*), мокрая... Все лицо мокрое, гудроном руки попекло было...

Вытащили меня и бадью наверх... Я пошла в сушилку, сушилась возле печки — печка была там такая маленькая — и обратно в бетонную. И опять стала три крана давать. И опять на своем месте и до смены, до 12 часов... (*Пауза.*) И наградили меня за то... (*смущенно улыбается, отворачивается, стесняется, как ребенок, искренне*) орденом Ленина за выполнение и перевыполнение плану... (*Стыдливо отворачивается.*)»

Оппоненты не отрывают глаз от экрана, но, как только зажигается свет в зале, скрывают свои истинные чувства. Уже не столь уверенно говорят: «Слов нет. Этот эксперимент удался. Но это исключительное сочетание обстоятельств. Благодарный объект для съемки... Повторить такой опыт не удастся...»

Тогда я предоставляю слово старику колхознику из «Трех песен»: «Мне 63 года... получил хлеба 916 пудов... Когда привезли мне хлеб, был митинг — торжественный праздник... Когда все колхозники будут работать, как я работал, то то же самое будут жить зажиточно...»

Тут его перебивает колхозница, награжденная орденом Красного Знамени. Она продолжает: «Женщина в колхозе большая сила, и женщину под спудом держать нельзя... Вот я председатель колхоза имени Ленина... У нас в колхозе три женщины в правлении и два групповода... Ведем работу, беспощадную, несмотря на то, что у нас нет мужчин. (Пауза)... Я же чувствую, куды я приехала... и что наши вожди говорят. Они золотые слова говорят. Надо записать и в голову взять, и домой приехавши надо рассказать... Хотелось же в колхозе дело поставить... Большевики не велят назад вертаться; что трудности прошли, того не поминай, а вперед шагай... Вот все это в голову возмешь, и невольно слезы пойдут...». (И действительно, на глазах у колхозницы выступают подлинные, неигровые слезы, а лицо улыбается, и мы вспоминаем радугу. Потрясает абсолютная и неподдельная искренность, стопроцентная синхронность мыслей, слов, изображения. Мы как бы видим невидимое — мы видим мысли на экране.)

Мой оппонент некоторое время молчит, затем встает, начинает ходить взад и вперед, потом останавливается и говорит:

— Да-а! Станиславскому бы посмотреть и послушать это. Что бы с ним делалось. Вот где уж подлинно правда, а не правдоподобие!

Объясняю оппоненту, что Станиславский стремился к естественности поведения человека на сцене (очевидно, и на экране) совершенно другим путем. Одно дело, когда актер должен *вжиться* в роль другого человека. Другое дело, когда человек должен естественно показать нам самого себя. То и другое очень трудно. Но трудности в том и другом случае — разные.

Долго мы с этим оппонентом беседовали. Я рассказывал про свои опыты съемки «живого человека», про непринятые в свое время проекты, сценарии, про перспективы в этой малоисследованной области. И мы решили с ним написать книгу об этом деле. Пусть не пропадут эти опыты для нашего кинопотомства. Пусть продолжат это начинание.

— Плохой же я оппонент, — сказал мой собеседник, расставаясь со мной уже на рассвете. — Получается так, что «киноглаз» вовсе не был вашей конечной целью!

Что мне было ему ответить? Он все еще не отделался от путаницы, которую в свое время намеренно создали противники, выдавая средство за цель. И я терпеливо, должно быть, в тысячный раз сформулировал ответ на этот вопрос:

— Целью была правда, средством был «киноглаз».

На следующий день мы опять встретились с моим оппонентом.

— Я думал о нашем разговоре, — сказал он. — Насколько я помню, вы вчера сказали, что вашей целью была правда, а «киноглаз» был средством. Не отсюда ли и «Киноправда», то есть правда, показанная средствами кино?

— Отчасти это так, — отвечал я. — Но не только журнал «Киноправда». Говоря о киноправде как о правде, выраженной всем спектром кинематографических возможностей, я имел в виду и такие фильмы, как «Шестая часть мира», как «Три песни о Ленине», как «Колыбельная» и другие фильмы этого рода.

— Однако журналом «Киноправда» вы ведь начали свою кинематографическую деятельность?

— Нет, я начал с «Кинонедели» в 1918 году. В первую годовщину Октябрьской революции я полнометражным фильмом сдавал свой первый производственный экзамен. А через несколько месяцев после этого решил на ряд экспериментальных, для того времени новаторских этюдов.

— А затем?

— А затем поездки на фронт с оператором Ермоловым²⁸. В результате — два короткометражных экспериментальных фильма и документальный киноматериал для будущей работы «История гражданской войны».

— И после этого вы начали выпускать «Киноправду»?

— Нет, следующим этапом была моя работа в агитпоездах ВЦИКа. Большое значение использованию кино в работе агитационных поездов и пароходов придавал товарищ Ленин. И вот 6 января 1920 года я уезжаю с тов. Калининым в поезде «Октябрьская революция» на Юго-восточный фронт. Везу с собой картины. В том числе и «Годовщину Революции». Изучаем нового зрителя. Демонстрируем этот фильм на всех остановках поезда и «в переноску» в городских кинотеатрах. Одновременно снимаем. В результате — фильм о поездке всероссийского старосты Калинина. Этот период моей работы заканчивается большим фильмом «История гражданской войны».

— А когда же наконец «Киноправда»?

— Вскоре после этого. В самом начале 1922 года.

— Чем объяснить особое внимание, которым пользовалась «Киноправда»? Ведь это был, очевидно, просто журнал на экране?

— Формально так, но по существу это был не просто обычный экранный журнал. Если разрешите, я могу подробнее остановиться на «Киноправде»...

...Журнал этот, видите ли, был особенный, так как находился в непрерывном движении, в непрерывном изменении от номера к номеру. Каждая следующая «Киноправда» отличалась от предыдущей. Менялся способ монтажного изложения. Менялся подход к съемочному процессу. Менялись характер и способ применения надписей. «Киноправда» старалась говорить правду кинематографически выразительными средствами. Медленно и упорно в этой своеобразной лаборатории стала складываться азбука кинематографического языка. В своем стремлении овладеть темой некоторые «Киноправды» достигают уже размера полнометражных фильмов. Уже в это время возникали споры, появлялись сторонники и противники. Дискуссии сменяли одна другую. Но влияние «Киноправды» все ширилось. Особенно после ее появления на экранах Европы и Америки. В Берлине, как сообщала тогда пресса, проектировалось даже создание кинолаборатории для печатания необходимого количества позитивов «Киноправды». В разных странах появлялись отдельные ее последователи. Параллельно с развитием «Киноправды» росли и люди. Свилова изучала новую азбуку. Кауфман вырастал в первоклассного оператора. Беляков увлекался проблемой выразительных надписей. Большую склонность к смелым экспериментам проявлял оператор Франциссон. Каждый день надо было что-то изобретать. Учиться было не у кого. Мы шли по нетронутому пути. Изобретая и экспериментируя, мы писали кинокадрами то передовицы, то фельетоны, то киночерки, то киностихи. Мы всячески старались оправдать доверие товарища Ленина к кинохронике: «Производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники»²⁹.

— Итак, ваша «лаборатория», как вы ее называете, в основном занималась тогда выпуском «Киноправды»?

— Не надо забывать и о «Кинокалендаре», который выпускался нами параллельно, о «хронике-молнии», о специальных выпусках к разным кампаниям и торжествам. Это тоже было неплохой школой. Особое внимание мы уделяли также развитию мультипликации. Как сообщал директор «Госкино» т. Голдобин в печати, нашим первым (и вообще хронологически первым советским) киношаржем «Сегодня» заинтересовался Владимир Ильич.

— Среди «кинокалендарей» были номера, посвященные Ленину?

— Да. Один из календарей так и назывался: «Ленинский кинокалендарь». Это была первая полная сводка кинодокументов о живом Ленине. Основная роль в этой работе принадлежала Е. И. Свиловой. Она и в дальнейшем продолжала эту работу. Вспомните «Ленинскую

киноправду», «В сердце крестьянина Ленин жив», наконец, «Три песни о Ленине». Каждый раз основная тяжесть работы по исследованию гигантских количеств архивного материала ложилась на плечи Свиловой. Особенно она отличилась к 10-летию со дня смерти Ленина, когда в результате кропотливой проверки сотен тысяч метров пленки в разных архивах и складах не только разыскала необходимые кадры для «Трех песен о Ленине», но еще и дополнительно рапортовала десятого найденными ею оригиналами-негативами, запечатленными живого Ильича на пленке. Они сейчас в Институте Ленина.

— Что вы скажете о «Жизни врасплох», о «Шагай, Совет!», о «Шестой части мира»?

— Все это очень разные фильмы. Произведения одного автора. Но тем не менее фильмы разного характера. Разного построения. Разного разрешения. И все они стремились к правде. К киноправде.

— Ну, а «Человек с киноаппаратом»?

— Вы хотите сказать, что если моей целью была правда, а средством «киноглаз», то в этом фильме пересилило средство?

— А как вы сами об этом думаете?

— Все зависит от того, с какой точки зрения мы условимся взглянуть на этот фильм. В то время, когда делался «Человек с киноаппаратом», мы на этот замысел смотрели так: в нашем «мичуринском» саду мы выращиваем разные плоды, разные фильмы; почему бы нам не сделать фильм о киноязыке, первый фильм без слов, не требующий перевода на другие языки, международный фильм? Почему бы нам, с другой стороны, не попытаться рассказать на этом языке о поведении живого человека, о действиях в разной обстановке человека с киноаппаратом? Нам казалось, что мы этим убиваем сразу двух зайцев: и киноазбуку поднимаем до уровня международного киноязыка, и человека, обыкновенного человека, показываем уже не урывками, а держим его на экране в течение всего фильма.

Снимали мы не Эмиля Яннинга и не Чарли Чаплина, а нашего оператора Михаила Кауфмана. И никаких претензий к нему, что он не переживал, как Яннингс, и не вызывал взрывы смеха, как Чаплин, я не имею. Опыт есть опыт. Цветы бывают разные. И каждый новый выращенный цветок, каждый плод, полученный впервые, есть результат ряда сложных опытов.

Мы считали, что обязаны делать не только фильмы широкого потребления, но время от времени и фильмы, производящие фильмы. Такие фильмы не проходят бесследно ни для вас, ни для других. Они необходимы как залог победы в будущем.

И если «Три песни о Ленине» принесли авторам и режиссерам победу общепризнанную, то школа «Человека с киноаппаратом» (как

это ни кажется странным) сыграла здесь не последнюю роль. И пусть не кажется парадоксом, что бетонщица из «Трех песен» и парашютистка из «Колыбельной» добыты на основе опытов того же бессловесного фильма. Когда красноармейские части шли по Москве с развернутыми полотнищами, на которых было написано: «Мы идем на «Три песни о Ленине», — никто не вспомнил, да и не осмелился бы вспомнить о каком-то опыте, ошибке молодости того же автора.

Если в «Человеке с аппаратом» выпирает не цель, а средство, то это, очевидно, потому, что одной из задач фильма было познакомить с этими средствами, а не скрыть их, как это обычно полагалось в других фильмах. Если одной из целей фильма было ознакомление с грамматикой кинематографических средств, то было бы странно, если бы эта грамматика была скрыта. Другое дело — нужно ли было этот фильм вообще делать. Но это уже другой вопрос, на который пусть ответят другие.

— Как вы сами считаете? Необходим был этот опыт?

— Абсолютно был необходим для того времени. По сути дела, это была смелая, даже дерзкая попытка овладеть всеми подступами к съемке действующего и не подчиняющегося никаким сценариям «живого человека»...

— Разрешите поймать вас на слове. Вы сказали: «не подчиняющегося никаким сценариям...». Значит, это верно, что про вас говорят...

— Что говорят?..

— Говорят, что вы всегда были принципиальным противником сценария. Так ли это?

— Не совсем так. Вернее, совсем не так. Я был сторонником почти «железного» сценария для игрового фильма. И в то же время был противником «сценария» для неигрового, то есть неинсценированного фильма. Считал абсурдом «сценарий неинсценированного фильма». Абсурдом не только терминологическим.

Я предлагал более высокий тип плана. Такой организационный и творческий план действий, который обеспечивал бы непрерывное взаимодействие плана с действительностью и был бы не догмой, а лишь «руководством к действию». Такой организационный и творческий план, который обеспечивал бы единство анализа и синтеза производимых кинонаблюдений. Анализ (от неизвестного к известному) и синтез (от известного к неизвестному) были здесь не противопоставлены друг другу, а находились в неразрывной связи друг с другом. Мы понимали синтез как неотъемлемую часть анализа. Мы добивались одновременности сценарного, съемочного и монтажного процессов с непрерывно идущими наблюдениями. И придерживались указания Энгельса, что «без анализа нет синтеза».

— И это-то называли «бесплановостью»?

— Не все так говорили. Есть ведь два рода оппонентов. Одни говорят уверенным голосом о том, о чем не имеют ни малейшего представления. Другие (очень требовательные к себе люди) говорят неуверенным голосом то, в чем, по сути дела, глубоко уверены. Первые самоуверенно кричали о бесплановости. Вторые — скромно и робко возражали, что предлагается новый, более совершенный и более реальный план. Из того обстоятельства, что самоуверенные незнайки иногда подавляют скромную правду криком, — ничего не следует. Рано или поздно, но правда о нашем отношении к плану и бесплановости станет понятной всем.

— Заканчивая нашу беседу, мне бы хотелось получить у вас подтверждение одной возникшей у меня сейчас мысли. Не являются ли «Три песни», «Колыбельная» и др. продолжением ваших опытов по проникновению в мысли «живого человека»? Помните ваш первый опыт — мысли во время прыжка. Я читал об этом в вашей статье «Киноправда» в журнале «Советское кино»...

— Вы затронули вопрос довольно сложный, который требует специальной беседы. В сущности, все, что я сделал в кино, было прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа мыслей «живого человека». Иногда этим человеком был не показываемый на экране автор — режиссер фильма. Иногда этот образ «живого человека» собирал в себе черты не одного конкретного человека, а нескольких и даже многих соответственно подобранных людей.

Мать, качавшая ребенка в «Колыбельной», от имени которой как бы идет изложение фильма, превращается по мере развития действия то в испанскую, то в украинскую, то в русскую, то в узбекскую мать. Тем не менее мать в фильме как бы одна. Образ матери здесь распределяется между несколькими лицами. Образ девочки в этом фильме тоже слагается из образов ряда лиц. Перед нами не мать, а Мать, не девочка, а Девочка. Как видите, это объяснить довольно трудно. Понимание этого достигается только непосредственно с экрана. Не человек, а Человек!

Но, повторяю, затронутый вами вопрос — тема отдельной беседы.

Как видите, при общности великой цели у каждого художника свой особый путь. Социалистическая Родина обеспечивает каждому художнику развитие его индивидуальности, помогает ему держать и открывать новые пути, помогает ему служить своим творческим новаторством народу.

ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

и ДНЕВНИКОВ

1924

Наше течение называется «киноглаз». Мы, борющиеся за идею «киноглаза», называемся киноки. Термин «киночество» мы почти не употребляем, как ничего не говорящее и случайное словообразование. Его почему-то охотно употребляют наши противники.

А противников у нас много. Без этого нельзя. Это мешает, конечно, проводить наши идеи в жизнь, но зато закаляет нас в борьбе и обостряет мысли.

Мы выступаем против художественной кинематографии, а она воздает нам сторицей. На крохи от средств, остающихся от художественной кинематографии, а иногда и вовсе без средств, мы строим свои небольшие киношещи.

«Киноправду» скрыли от театров, но ее не удалось скрыть от общественного мнения и от мнения независимой прессы. «Киноправда» недвусмысленно принята как явление перелома в русской кинематографии.

Успех или неуспех той или иной нашей киношещи имеет только коммерческое значение и на силу нашего устремления, наших идей влияния не оказывает. Для нас все наши киношещи — и удачные и неудачные — равноценны, поскольку они проводят идею «киноглаза» и поскольку каждые 100—200 метров неудачной съемки являются уроком для следующих 200 метров — удачных.

Первую серию «Киноглаза» кто-то из киноков очень правильно назвал: «Киноглаз ощупью». Это осторожная разведка одного киноаппарата, главная задача которого — не запутаться в жизненном хаосе и ориентироваться в той обстановке, в которую он попал.

Задача следующих серий — расширять разведку до возможного максимума и, технически совершенствуясь, непрерывно углублять наблюдение.

Все люди, в той или иной мере, — поэты, художники, музыканты.

Или вовсе нет ни поэтов, ни художников, ни музыкантов.

Одна миллионная доля изобретательности каждого человека в повседневной работе уже включает в себе элемент искусства, если уж считаться с этим наименованием.

Мы, конечно, предпочли бы сухую хронику вмешательству сценария в быт и в работу живущих людей. Мы никому не мешаем жить. Мы снимаем факты, их организуем и вводим их через экран в сознание трудящихся. Мы считаем, что разъяснить мир, как он есть, — наша главная задача.

«Киноглазу» удалось выйти на широкую дорогу борьбы с буржуазной кинематографией, и мы сильно сомневаемся, что последняя (не смотря на ее ныне мировое положение) сможет долго сопротивляться нашему революционному натиску.

Опаснее другое. Опаснее извращение наших идей. Опасны суррогаты и промежуточные течения³⁰, которые растут, как мыльные пузыри, и пока, как пузыри, лопаются.

Задача всех трудящихся — зорко следить за начинающимся боем, всегда отличать настоящее от фальши и не смешивать подслащенных суррогатов-копий с суровыми оригиналами.

ИЗ БОЕВОГО УСТАВА КИНОКОВ

Общее указание для всех приемов: киноаппарат-невидимка.

1) Съемка врасплох — старое военное правило: глазомер, быстрота, натиск.

2) Съемка с открытого наблюдательного пункта, подготовленного киноками-наблюдателями. Выдержка, спокойствие, в удобный момент — мгновенное нападение.

3) Съемка со скрытого наблюдательного пункта. Терпение и абсолютное внимание.

4) Съемка при естественном отвлечении внимания снимаемых.

5) Съемка при искусственном отвлечении внимания снимаемых.

6) Съемка на расстоянии.

7) Съемка с движения.

8) Съемка сверху.

1926

12 апреля

Видел в кино «Арс» картину «Париж уснул»³¹. Огорчило.

Два года тому назад я составил план, точно совпадающий в смысле технического оформления с этой картиной. Я все время искал случая ее осуществить. Такой возможности не получил. И вот — сделали за границей.

«Киноглаз» потерял одну из позиций для наступления. Слишком долго от мысли, от замысла, от плана до его осуществления. Если не добьемся возможности осуществления наших новшеств параллельно с их изобретением, нам грозит опасность изобретать непрерывно, никогда не осуществляя на практике своих изобретений.

Основной темой моей настоящей работы и ближайших предстоящих работ неизменно является строительство СССР. И «Ленинская кино-правда», и «Шагай, Совет!», и «Шестая часть мира» — все это как бы отдельные составные части одного и того же громадного задания.

Если в картине «Шагай, Совет!» внимание зрителя сосредоточивается на столице, на центре СССР, то «Шестая часть мира» (будто являясь продолжением первого фильма) знакомит нас с колоссальными пространствами СССР, с народами СССР, с ролью государственной торговли в деле вовлечения в строительство социализма даже самых отсталых народов (здесь мы намеренно сближаем задачи гос-торговли с задачами кооперации, чтобы в последних двух частях дать курс на ее постепенное вытеснение кооперацией). Одновременно мы вливаем все «ручейки» картины в русло индустриализации нашей страны, причем, резко выделив тему «машины, производящие машины», наступаем по линии «наша экономическая самостоятельность», по линии «сами производим необходимые нам машины».

Отсюда, через «смыкание нашей индустрии с нашим крестьянским хозяйством» (кооперация), через втягивание в строительство социализма миллионов крестьянских хозяйств (кооперация), мы идем к выводу: «Мы становимся очагом для притягивания всех других стран, постепенно отпадающих от мирового капитала и вливающих в русло нашего социалистического хозяйства».

Советская кинематография переживает сейчас незабываемые переломные дни.

Случилось так, что работа «киноглаза», породившая столько течений, направлений и группировок в советской и отчасти в заграничной

кинематографии, сломала все препятствия, вылезла из тюремного подвала и сквозь проволочные заграждения сверхадминистрации, просто администрации и проката, сквозь строй заведующих кинотеатрами прорвалась на экран.

Все было против успеха.

Канун Нового года. 25-градусные морозы. 100% мороз недоверия армии прокатчиков. 100% мороз со стороны тех, кто стоит наверху административной лестницы.

И вот те, которые утопили в своем недоверии «Киноглаз», те, которые задушили своим тупым равнодушием «Ленинскую киноправду», те, которые сгноили «Шагай, Совет!», стоят теперь перед фактом аншлагов «Шестой части мира» на Мал. Дмитровке в самые неудобные, в самые неудачные для этого дни.

Как бы ни были сборы дальше, мы уже имеем тринадцать выдержанных экрано-дней. На фоне провала целого ряда последних «художественных» картин это звучит гордо.

Это первая наша большая победа, как потому, что мы вообще прорвались на экран, так и потому, что не потерпели коммерческого краха.

Вторая наша победа — прекращение бегства работников из области неигровой фильма в область «художественной» фильма. Наоборот, мы сейчас наблюдаем обратный поток из ателье в хронику, в научную фильму. Это явление нельзя не расценивать как признак устойчивости нашего положения, как признак правильности нашей линии.

Надо признать, что большое количество перебежчиков из области актерской фильма представляет одновременно и немалую опасность в смысле засорения нашего неигрового фронта.

Этой опасности избежать трудно. С этой опасностью мы будем бороться. Мы будем расшифровывать и разоблачать все полуактерские работы и будем по-прежнему стоять на страже стопроцентной фильму фактов.

И, наконец, третья наша победа (и это самое для нас важное) — рост симпатий к нашей работе во всех концах Союза, образование все новых и новых кружков «фотоглаза», «киноглаза», переход на самостоятельную работу выдвиженцев этих кружков, повсеместные отзвухы о наших работах, рецензии, письма, которые мы получаем из разных городов, сел и деревень нашей страны.

Нас начинают понимать — вот что самое важное. Нам хотят помочь в нашей трудной задаче — вот что ободряет, укрепляет, толкает нас на дальнейшую борьбу.

6 марта 1924г.

Кино-оператор, уезжая в отпуск, берет
тут с собой с кино-аппарату кино-аппарат.
Налегу унесу его от Москвы.

~~В~~ Впечатления последних дней, ^{отражен}
последней работы, или ажиотажа, ^{интереса}
лица постепенно рассеиваются, а потому
наведа. Все гуще ^{вероятно} перед глазами
море, пляжи, солнце ... Все ближе
к т.

Море. Но пляжи белой дорожкой Сичма-
го один, го другим "животным" возни-
рываются гримас

Не Так!
Дальше.

Слову ли отказали? ^{Слава} ^{Льсох} ^{мидель}
тис: "короткий неприятный рост, жаркая-
ростом. Кино-аппаратом, свидетелем кино-
документом даже в этом случае, сам на чем
не кадрих Кошарок и вышедши.

1927

6 марта

Стоит ли доказывать моему лицемеру, что каждый жизненный факт, зафиксированный киноаппаратом, является кинодокументом даже в том случае, если на него не надеты номерок и ошейник...

15 марта

Ответ к А. Р.

Беспощадное разоблачение недостатков настоящего и бодрые революционные выводы для будущего — это не «трагизм», а подлинный революционный оптимизм.

Вести страусовую политику, закрывать глаза на окружающие безобразия, блаженно или любезно улыбаться, когда над тобой издеваются, благодарно лизать и кланяться, получая подачку в виде постановки или монтажа картины, — это не оптимизм и не «трагизм» — это подлизм (от подлизываться и т. д.).

Такие люди (подхалимы), как бы высоко они ни влезли, не могут стать революционерами ни в жизни, ни в кинематографии.

Их псевдооптимизм, оптимизм временного благополучия, должен быть разоблачен так же, как их актерская игра в революционность.

Расшифровка мистификации на экране и в жизни — одинаково обязательны для кинока. Упорно вскрывать в процессе своей текущей работы замаскированные язвы кинопроизводства (киноки в жизни держатся той же твердой линии, что и в своих работах на экране). Не скрывать недостатков, несправедливостей, преступлений, препятствий, встречающихся в работе, не бояться их показывать, рассказывать о них и т. д. — ради их преодоления, ради их изничтожения — вот подлинно революционная задача, вот трамплин для бодрости, для оптимизма, для воли к борьбе.

Наши неизменные победы над т. н. «трагическими» положениями, над всеми затруднениями заставляют Вас думать, что, очевидно, мы преувеличиваем свои затруднения.

Нет. Мы их не преувеличиваем. В том-то и наша сила. В том-то и заключается разница между оптимизмом показным и оптимизмом фактическим: не прикрываясь занавеской благополучия, на глазах у всех пробиваться сквозь труднейшие препятствия, поставленные на нашем пути, и каждый раз, как бы безвыходно положение ни было, выходить победителями на арену новой борьбы. Подлинный оптимизм революционной борьбы противопоставляем мы мнимому оптимизму глупой маске неизменного благополучия.

20 марта

Из киноателье мы уходим в жизнь, в водоворот сталкивающихся друг с другом видимых явлений, где все настоящее, где встречаются друг с другом и расходятся люди, трамваи, мотоциклы и поезда, где каждый автобус едет по своему маршруту, где автомобили снуют, занятые своим делом, где все улыбки, слезы, смерти и налоги не подчиняются рупору кинорежиссера.

Вы входите в водоворот жизни со своим киноаппаратом, жизнь идет своим чередом. Бег жизни не останавливается. Вам никто не подчиняется. Вы должны так приспособиться, чтоб производить свое исследование, не мешая другим.

Первые неудачи. На вас смотрят, вас окружают мальчишки, снимаемые заглядывают в аппарат. Вы становитесь опычнее. Вы применяете целый ряд приемов, чтоб стать незамеченным, чтоб делать свое дело, не останавливая дела других.

Каждая попытка снять людей идущих, обедающих, работающих неизменно кончается неудачей. Девушки начинают поправлять прическу, мужчины делают «фербенковское» или «конрад-вейдовское» лицо³².

Все приветливо улыбаются аппарату. Иногда движение останавливается.

Толпа любопытных становится перед аппаратом и загораживает место, подлежащее съемке.

Еще хуже вечером, когда свет ламп привлекает массу любопытных. Здесь жизнь не ждет, люди движутся. Каждый делает свое дело.

Оператору приходится быть очень изобретательным в своей работе

Надо отказаться от неподвижности аппарата. Надо проявить максимум подвижности и изобретательности.

22 июня. Запорожье

Заканчиваем съемку завода им. Дзержинского. Покрытые красной пылью, засыпанные чугунными блестками, усталые и промокшие, мы роднимся с домами и бессемерами, с расплавленным металлом, с реками огня, с бегущими раскаленными рельсами, с вертящимися огненными колесами, со сверкающей проволокой, которая, как живая, поднимается, изгибается, разворачивается, пререзает молнией воздух и, наконец, покорно сматывается спиралью в аккуратные пучки.

Наши ботинки сожжены, горло пересохло, глаза напряжены, но мы не можем оторваться от машин воздухоудвки, мы не можем не дожидаться еще одной выплавки чугуна.

Часы показывают четыре. Там, наверху, на земле, должно быть уже рассветает. Почти сутки, проведенные под землей, дают себя знать. Мы очень устали, продрогли. Некоторых лихорадит. Съемка идет

«ствола» под непрерывным холодным душем. Включать наши аппараты мы можем только в те минуты, когда прерывается работа водонасосной станции. Приходится часами ждать этих минут, переминаясь с ноги на ногу, ежась от холода. Кауфман стоя спит. Баранцевич греется, обнимая еще не остывший реостат. На другом реостате сидит Кагарлицкий. Он вспоминает Москву, паровое отопление и выражает твердое желание съесть бутерброд.

Солнце высоко стоит над горизонтом. Мы только что выбрались наверх и радуемся солнцу в целом и каждому лучику в отдельности

Я боюсь сказать слово «влюблен» относительно моего отношения к этому заводу. Но, действительно, хочется прижимать к себе и гладить эти гигантские трубы и черные газоместилища...

«ОДИННАДЦАТЫЙ»

(Отрывок из съемочного дневника)

Труба — сигнал. Пауза. Рабочие расходятся. Конные объезжают район взрывов. Удар колокола. Пауза. Медленная переключка колоколов. Маленькие (издали) человечки готовятся зажечь шнуры. Быстрый колокольный перезвон. Люди зажигают шнуры и бегут к убежищам (блиндажам). Взрыв. За ним следующий. Ряд взрывов один за другим. Камни и песок фонтаном. Осколки далеко летят над рельсами, над вагонетками, над краном. Барабанят по вагонетке, под которой мы укрылись. Долетают до разрытой могилы, где уже 2000 лет лежит скиф. Рядом со скелетом копье, бронзовые наконечники стрел с отверстиями для впускания яда. Надломленная глиняная чашка У изголовья бараньи кости (еда) и скелет боевого коня. Скиф смотрит впадинами глаз, черными отверстиями черепа. Будто прислушивается к взрывам. Над ним небо и облака. У самой могилы рельсы. По рельсам перекатываются сорокатонные краны, идут поезда с грузом. За рельсами — леса строящейся водокачки, каменоломни, вагонетки и тысячи людей с молотками и кирками. Скиф в могиле — и грохот наступления нового.

Скиф в могиле — и оператор Кауфман, изумленно наводящий фокус на 2000-летнюю тишину.

1931

10 ноября

Сегодня прибыл из Берлина в Лондон через Голландию.

Море беспокойное. Ночью у архитектора. Холодно. Газовый камин
Головная боль. Устал очень.

Never had I known that these mechanical
sounds could be arranged to ~~reach~~
so beautiful. regard it as one of
the most exhilarating symphonies I
have heard. Mr Dziga-Vertov is a
musician. The profs should learn
from him not quarrel with him.
Congratulations.

Ch. Chaplin

London

17/11 31

United Artists
Private Theatre
Wardour St. W.

Фотокопия записи Ч. Чаплина, сделанной им после просмотра
фильма «Симфония Донбасса»

11 ноября

Головная боль не прошла, но бритье, как всегда, помогло. Составил план действий. Никто в доме, кроме хозяйки, не понимает ни по-немецки, ни по-французски, ни по-русски. Хожу со словарем и показываю.

Из окна дует. Пальцы леденеют. Плывут за окном туманы и облака

12 ноября

Ни звука не понимаю. Переводчика нет. Видел кошмарную фильму о тонущей подводной лодке — халтура. В кинотеатре голубое небо, мигающие звезды и прочая «сентименталь».

Театр смешанной программы — лучше. Микки-Маус³³, хроника и др.

15 ноября

Просмотр «Энтузиазма». Интересная регулировка звука. Кнопками из зала (не сигналы, а непосредственное управление). Вступительное слово Монтегю.

17 ноября

Встреча с Чарли Чаплином. Прыгает во время просмотра. Что-то восклицает. Много говорил о фильме. Передал через Монтегю письмо — отзыв об «Энтузиазме»:

«Я никогда не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными. Я считаю «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал.

Мистер Дзига Вертов — музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним.

Поздравляю.

Чарльз Чаплин».

1933

13 июня. Ташкент

Ленин — это когда узбечка на тракторе начинает вспашкой весну.

Ленин — это когда грустные от рабства песни становятся бодрыми и веселыми.

Ленин — это электрическая станция на Днепре. Это украинские девушки, получившие ордена, это узбек-батрак на посту главы правительства, это туркменка, сбросившая чадру, это пионерский узбекский оркестр (бывшие беспризорные), играющий в красной чайхане, это газета «Ленинский путь», это колхозные ясли.

Ленин — это честность, правдивость, самоотверженность, энтузиазм, прямота.

15 июля. Москва

Самое главное — сосредоточиться. Все время отвлекают от работы над фильмом. То нет аппарата, то пленка не годится, то лаборатория не сдает материала, то нет полок, то нет света... Никакие сроки и обещания не выполняются... Меня вызывают, спрашивают: зачем? зачем? Дергают, дергают и дергают. Единственного энтузиаста, звукооператора Штро, пытаются забрать для другого фильма. Свилова ра

ботаает днем в Институте Ленина, вечером в монтажной «Межраб-пома». Неутомима. Если б остальные были бы так же преданы делу — победа была бы обеспечена.

1934

Когда-то в детстве сосед списал у меня ученическое сочинение. Я получил единицу (за списывание), он получил высший балл. Сосед был бойкий и жизнерадостный мальчик. Не любил ни о чем серьезно думать и жил, как сейчас говорят, «блатом». Жил легко и счастливо и очень был доволен своим списанным у меня сочинением.

В Германии последняя часть моей фильма «Одиннадцатый» шла под другим названием и с подписью другого автора. Когда я годом позже показал в Германии «Одиннадцатый», меня обвинили было в плагиате. Еле удалось восстановить истину.

8 апреля

Одни говорят «я» и думают «мы», другие говорят «мы» и думают «я».

Одни говорят неуверенным голосом о том, в чем глубоко уверены, другие, наоборот, говорят уверенным голосом о том, в чем не уверены.

10 апреля

Я всегда что-нибудь делаю, но не то, что нужно. Задали, положим, в школе урок. Я читаю всю книгу, минуя урок. Заставляю себя читать заданный урок — ничего не понимаю.

Два «я». Один следит за другим. Один — критик, другой — поэт. И будто бы еще «я» третий следит за тем и за другим.

Первый «я»: тебе приказано учить урок; второй «я»: почему приказано? Кто приказал? Не хочу приказа «от» и «до». Хочу писать стихи, хочу играть на скрипке, хочу решить задачу...

Рождается в споре третий «я»: «довольно дискуссий! Я, победитель природы, победитель желаний, победитель хаоса, включаю рубильник: сердцу биться ровней, мозговым клеткам — равнение налево. На работу единым фронтом: «шагом марш!»

Самое главное — это сосредоточить внимание на главном, на решающем пункте.

Бросить курить. Мало есть. Раньше вставать. Делать не то, что

Когда то в Дуге-ве сасед епископ у мене
согласение ученическое. Я получил 1 (за
опинование), он получил Финский Билд.
Сасед Гне Бабский и Фридрих-радский мальчик
не любил ни отен Северин думать и тем как
сейчас говорят "Блатом". Тем легко и
гладко и отен Гне Бабский своим еп-
саским у мене согласен.

В Германии последний газет мой др. мн. "Ниб"
шла под другим названием а с подписью друга
автора. Когда я годом позже пошел в Россию

1917. Выезд В. И. Ленина из Берна (Швейцария) в Россию.
Норвежская рабочая партия объявила о своем присое-
динении к Коминтерну

17 день
17 день
Смотрел Гезики, Бинаман и др. члены
комиссии несколько дней, в том числе
"урагане фиванов" до "Ленина"
не дали, было уже очень поздно

Один
Корсаков говорил "я" и думают
- "мы!"
- "я!"
и др.

Один говорил неуверенным голосом
о том, в чем ему было уверено,
другие, наоборот, говорили уверенным голосом
о том в чем не уверено

Еще, также добавлю

хочешь, а то, что нужно делать. Надо хотеть то, что нужно. План на каждый день и перспективный на пять лет.

Лень — это желание делать то, что хочется, а не то, что нужно. Бороться с ленью.

16 апреля

Мое отношение к снятым мной раньше фильмам — это отношение изобретателя к изобретениям. Многие устарело и кажется сегодня смешным, как бестер-китоновский поезд³⁴. Но в свое время эти смешные сейчас опыты вызывали не смех, а бурю споров, мыслей, планов, перспектив.

Эти фильмы были не столько фильмами «широкого потребления», сколько «фильмами, производящими фильмы». И не только фильмы. От первой серии нашего «Киноглаза» до «киноглаза» Дос-Пассоса («42-я параллель») прошло порядочно лет. Однако схема построения и даже терминология у обоих произведений одна и та же.

Илья Эренбург, очевидно под впечатлением первой серии «Киноглаза», написал однажды следующее:

«Работы Вертова... это лабораторный анализ мира, сложный и мучительный...»

«Киноки» берут реальность и преобразуют ее в некие начальные элементы, пожалуй, в азбуку кино...» («Материализация фантастики»).

Сейчас всем уже ясно, что работники «Киноправды» и «Киноглаза» создавали азбуку кино не ради создания азбуки кино, а ради того, чтобы показать правду.

Мы не ограничивались тем, чтобы сделать невидимые кадры видимыми, замаскированные кадры — открытыми, игровые кадры — неигровыми. Нам мало было показать отдельные куски, отдельные кадры правды. Мы поставили себе еще более широкую задачу: как монтировать, как сорганизовывать, как сочетать друг с другом отдельные куски-кадры правды, чтобы нигде не было фальши, чтобы каждая монтажная фраза и все произведения в целом показывали бы нам правду.

Мне ставят в вину, что я испортил Дос-Пассоса, заразив его «киноглазом». А мог, мол, получиться хороший писатель. Другие возражают и говорят, что если бы не «киноглаз», Дос-Пассос не был бы нам даже известен.

У Дос-Пассоса — перевод с киновидения на литературный язык. Терминология и построение «киноглазовское».

17 мая

Прошло уже около четырех месяцев, как фильм «Три песни о Ленине» закончен.

Пытка ожиданием. Организм — как натянутый лук. Состояние тревоги днем и ночью. Натянутые пружины нельзя отпустить. Лучше пытки обыкновенные — иголки под ногти, жариться на костре. Думал о себе, что всегда буду неутомимым. Нет. Загнали. Мозг устал так, что тело от ветерка валится. Походка стала такая, как у ковыляющей восточной женщины в первой песне о Ленине.

18 мая

Ездил по улицам на велосипеде. Даже на перекрестках думаю не о красном и зеленом сигнале, а о фильме. Тупо думаю. С безразличным отчаянием. Что такое школьный экзамен — несколько часов тревоги по сравнению с последним испытанием. Ни отдыха, ни работы. Вычеркиваются часы, дни, недели, месяцы жизни. Кому это нужно? Что я делаю? Жду. Вишу над пропастью, одной рукой уцепившись за ветку жизни. «Жить — значит умирать». Вы крадете у меня предсмертные часы, вы не позволяете мне самому активно действовать, вы приказываете терпеливо ждать. А ведь «победа никогда не приходит сама», ее нужно организовать. Политика? Но ведь самая правильная — это принципиальная политика. Так сказал Ленин. И фильм наш — о Ленине. Тут уж надо быть особенно принципиальным.

19 мая

Я и сам уже не знаю, живой ли я человек, или схема, выдуманная критиками. Разговаривать разучился, выступать разучился, писать разучился с тех пор, как заметил, что слова вовсе не выражают моих мыслей. Говорю и слышу себя, контролирую. Слова не передают мыслей. Вот и сейчас надо перестать писать, потому что пишу вовсе не то, о чем думаю.

Перестаю.

Мысли легче всего передать монтажом в кино, но от меня требуют не фильм мыслей, а фильм-случай, фильм-событие, фильм-приключение и т. д.

А ведь я мог бы думать на пленке, если бы когда-нибудь еще представилась такая возможность...

26 мая

Десять лет не был в доме отдыха. Заграничная вылазка (23 доклада на чужом языке) еще прибавила усталости. Затем без перерыва «Три песни о Ленине». В очень тяжелых условиях. Без выходных дней. И все-таки я мог бы еще работать, если бы не затянулась сдача фильма. Если бы кто-нибудь улыбнулся и сказал: спасибо. Если бы выругали. Если бы похвалили. Если бы поощрили или избили палками.

Но три последних месяца я провел в коридорах фабрики. В непрерывном (сегодня-завтра) ожидании. В непрерывном напряжении. Пытка неопределенностью положения. Невозможность ответить на вопросы. Анонимные телефонные звонки. И сплетни. Удушливые горы сплетен. Даже такие мелочи, как неприглашение на открытие Дома кино, как отказ «Межрабпомфильма» дать мою фотографию для фотогалереи Дома кино, используются как трамплины для самых диких выдумок, которые противно слушать.

Нет ничего удивительного, что я рвусь из этой обстановки. Пытка ожиданием до того распотрошила мою нервную систему, что я почти лишился способности говорить. Нужно вырвать меня из «творческого отпуска» в коридоре. Отправить меня на ремонт. К воздуху, к солнцу, к воде.

Фильм «Три песни о Ленине» пришлось делать «на голом месте». И «голыми руками». «На голом месте»: не было фундамента наших творческих кинозаготовок на пленке (монтажный материал), так как в «Межрабпомфильме» я до этого фильма не работал. «Голыми руками»: не было хорошо вооруженного и специально тренированного кинооператора, который мог бы, не переувчиваясь, сразу войти в нашу работу.

На оставшийся от съемок «Трех песен» материал некоторые товарищи смотрят как на брак или как на дубли, которые следует сдать в общую фильмотеку.

Это ошибка. Это не брак и не дубли.

Это мои творческие кинозаготовки для следующих фильмов.

Это гарантия улучшения качества следующих фильмов. Гарантия удешевления дальнейших работ.

Хорошую поэтическую вещь можно сделать к сроку, только имея большой запас поэтических заготовок.

При «киноглазковой» системе работы последнее обязательно.

Работа над фильмом «Три песни о Ленине» продолжалась почти весь 1933 год. За это время наша группа сделала следующее:

1) Член группы (мой ассистент) тов. Свилова, неутомимо разбирая и изучая архивные, фильмотечные материалы в Москве, Тифлисе, Киеве, Баку и других городах, в течение года добилась того, чего мы не смогли добиться в течение девяти лет со дня смерти Ленина. За эти девять лет удалось обнаружить (в Америке) лишь один новый кинодокумент о Ленине. Между тем к 10-летию со дня смерти Ленина мы могли рапортовать новыми десятью кинодокументами, найденными тов. Свиловой в 1933 году:

Ленин склонился над тетрадью, думает с карандашом в руках (негатив-оригинал, 2,5 м);

Ленин пишет (негатив-оригинал, 2,2 м);

Ленин разговаривает с бумагой в руках (негатив-оригинал, 3 м 25 см);

Ленин на среднем плане наклонился над тетрадью, записывает (негатив-оригинал, 9 м);

Ленин облокотился с карандашом в руках, смотрит в сторону, думает (негатив-оригинал, 9 м);

Ленин у гроба Елизарова (негатив-оригинал, 2 м);

Ленин идет за гробом Елизарова (негатив-оригинал, 2 м);

Ленин проходит мимо окна, идет на заседание конгресса Коминтерна, торопится (негатив-оригинал, 3 м);

Ленин на Красной площади, на фоне Спасской башни, горячо говорит (негатив-оригинал, 61 кадр);

Новый снимок Ленина во дворе Кремля, быстро идет, разговаривает, смеется (позитив, 5,2 м).

Эти кинодокументы сданы тов. Свиловой в Институт им. Ленина. Они частично опубликованы в «Трех песнях о Ленине» и, кроме того, будут смонтированы отдельным выпуском.

2) Голос Ленина мы пытались перевести на кинолентку еще в 1931 году в Ленинграде. Результаты были малоудовлетворительные. Значительно удачнее наши работы 1933 года, когда звукооператору Штро удалось не только не ухудшить запись по сравнению с грампластинкой, но, наоборот, получить лучший результат. Благодаря этому мы имеем возможность услышать в фильме говорящего Ленина, в частности его обращение к красноармейцам.

Голос Ленина, так же как и кинодокументы о живом Ленине, имеется в отдельном издании.

3) В Азербайджане, в Туркмении, в Узбекистане были записаны на пленку народные песни о Ленине. В разных концах земного шара, в странах Европы и Америки, в странах Африки и за Полярным кругом поются песни о Ленине, о «друге и избавителе каждого поработанного человека». Безымяны авторы этих песен, но они передаются из уст в уста, из юрты в юрту, из кишлака в кишлак, из аула в аул, из

селения в селение. Нами включены в фильм песни советского Востока. Одни песни проходят в звуке, другие — в изображении, третьи находят отражение в надписях.

9 ноября

Сейчас по радио передавали телеграммы, полученные из Америки, о чрезвычайном успехе «Трех песен о Ленине» в Соединенных Штатах. Самые крупные газеты помещают блестящие отзывы.

Но два часа тому назад заведующий кинотеатром «Межрабпом» говорил мне, что возмущен поведением московского кинопроката. Мало того, что не дали нам «Художественного» кинотеатра на Арбате. Мало того, что не взяли фильм в «Ударник» (обслуживающий всю массу зрителей по ту сторону Москвы-реки). Единственный крупный кинотеатр, который нам достался, а именно кинотеатр «Центральный», с сегодняшнего дня также не демонстрирует «Трех песен».

При мне пришли в кинотеатр «Межрабпом» иностранцы с переводчиком, жаловались, что они целый день ищут по городу фильм «Три песни о Ленине», еле нашли, умоляют предоставить им возможность купить билеты. Но билетов нет, билеты все проданы. Заведующий ничего не может сделать.

Затем он снова обращается ко мне. «Вы должны протестовать. Это небывалый случай. Дело не только в том, что «Центральный» не показывает фильма. Дело в том, что у публики возникает представление, будто фильм вообще сошел с экранов. Это подрывает доверие к фильму».

Купил «Вечернюю Москву». Объявление приглашает смотреть в «Центральном» на Пушкинской площади «великий фильм этих лет», по отзыву Жан-Ришара Блока. Тут же помещен отзыв Андре Мальро о том, что «Три песни о Ленине» — огромный успех советской кинематографии³⁵.

Публика приходит в «Центральный» смотреть «великий фильм» и не находит его. Он, оказывается, снят с экрана.

Почему?

Может быть, зрители уходят в середине сеанса, плохо смотрят фильм?

Ничего подобного. «Три песни» смотрятся с напряженным вниманием, слышны вздохи, возгласы, смех. Зрители аплодируют чуть ли не каждому кадру.

Может быть, театр пуст и терпит большие убытки?

Ничего подобного. Фильм выдержал тяжелейшее испытание. Он был пущен в предпраздничную неделю, которая каждый год дает колоссальное снижение посещаемости. Фильм с честью выдержал это испы-

тание. Несмотря на предпраздничную занятость рабочих и служащих, несмотря на все собрания, вечера, концерты и т. д., фильм прошел в эти дни в «Центральном» в отношении посещаемости выше всех предыдущих лет.

Я вспомнил Пролетарскую дивизию, которая с развернутыми знаменами и оркестрами шла по московским улицам и несла перед собой плакаты: «Мы идем на «Три песни о Ленине».

И мне стало страшно при мысли о том, что какой-нибудь мелкий самодур-чиновник может у нас из личных вкусовых или других соображений снять фильм с экрана и тем самым безнаказанно плюнуть в лицо всей советской общественности.

Что ему «Правда», Коминтерн, съезд писателей! Что ему мнение ученых, художников и политических деятелей! У него свой маленький «вкусик», свои маленькие «соображения», свои лицемерные мыслишки...

О МАЯКОВСКОМ

Маяковский — киноглаз. Он видит то, чего не видит глаз.

Я полюбил Маяковского сразу, без колебания. С первой прочитанной книжки. Книжка называлась «Простое, как мычание». Знал наизусть. Защищал его, как мог, от ругани. Разъяснял. Лично с Маяковским я еще не был знаком. Когда увидел поэта впервые в Политехническом музее, я не был разочарован. Именно таким я себе его и представлял. Маяковский заметил меня в группе взволнованных юношей. Очевидно, я смотрел на него влюбленными глазами. Он подошел к нам. «Ждем вашей следующей книжки», — сказал я. «Собери друзей, — ответил Маяковский, — требуй, чтоб скорее опубликовали».

Мои встречи с Маяковским всегда были короткими. То на улице, то в клубе, то на вокзале, то в кино. Называл он меня не Вертов, а Дзига. Мне это нравилось. «Ну, как киноглаз, Дзига?» — спросил он меня однажды. Это было где-то в пути на железнодорожной станции. Наши поезда встретились. «Киноглаз» учится», — ответил я. Подумал и сказал по-другому: «Киноглаз» — маяком на фоне шаблонов мирового кинопроизводства». А когда Маяковский пожал мне руку, прощаясь (наши поезда расходились в разные стороны), я, запинаясь, добавил: «не маяком, а Маяковским. Киноглаз — Маяковским на фоне шаблонов мирового кинопроизводства». — «Маяковским?» Поэт вопросительно посмотрел на меня. Я продекламировал в ответ:

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

— Вы видели то, чего не видел обычный глаз. Вы видели, как «с Запада падает красный снег сочными хлопьями человеческого мяса». И грустные глаза лошадиные. И маму, «белую, белую, как на гробе глазет». И скрипку, которая «издергалась, упрасивая, и вдруг разревелась, так по-детски». Вы — киноглаз. Вы видели «идущего через горы времени, которого не видит никто». И вот сейчас вы

...в новом
 грядущем быту,
 помноженном
на электричество
 и коммунизм.

В последний раз мы встретились с Маяковским в Ленинграде. В вестибюле Европейской гостиницы.

Маяковский спросил у служащего мрачным голосом: «Будет ли сегодня кабаре?» Заметил меня и сказал: «Надо поговорить без спешки. Поговорить серьезно. Нельзя ли сегодня устроить «полнометражный» творческий разговор?»

Я ждал Маяковского в номере гостиницы. Я поднимался в лифте и думал, что

Жизнь прекрасна
 и
 удивительна.
Лет до ста
 расти
нам
 без старости.
Год от года
 расти
нашей бодрости.

Мне казалось, что я нашел ключ к съемке документальных звуков и что нет «наших золот небесней», что нас «не сжалит пули оса», что «наше оружие, наши песни, наше золото — звенящие голоса».

Я ходил взад и вперед по номеру в ожидании Маяковского и радовался нашей встрече.

Я хотел рассказать ему о моих попытках создать поэтический кинематограф, о том, как рифмуются монтажные фразы друг с другом.

Я ждал Маяковского до полуночи.

Что с ним случилось, не знаю. Но он не пришел.

А через пару недель его не стало.

ЕЩЕ О МАЯКОВСКОМ

Моя любовь к произведениям Маяковского отнюдь не вступала в противоречие с моим отношением к народному творчеству.

Я никогда не считал Маяковского непонятным и непопулярным. Надо различать популярность от популярничания.

Об этом очень хорошо сказал Ленин в своей заметке «О журнале «Свобода»:

«Популярный писатель, — говорит Ленин, — подводит читателя к глубокой мысли, к глубокому учению, исходя из самых простых и общеизвестных данных, указывая при помощи несложных рассуждений или удачно выбранных примеров главные выводы из этих данных, наталкивая думающего читателя на дальнейшие и дальнейшие вопросы. Популярный писатель не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя, — напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и помогает ему делать эту серьезную и трудную работу, ведет его, помогая ему делать первые шаги и уча идти дальше самостоятельно. Вульгарный писатель предполагает читателя не думающего и думать не способного, он не наталкивает его на первые начала серьезной науки, а в уродливо-упрощенном, посоленном шуточками и прибауточками виде, преподносит ему «готовыми» все выводы известного учения, так что читателю даже и жевать не приходится, а только проглотить эту кашницу».

Маяковский понятен всем желающим думать. Он не предполагает совершенно не думающего читателя. Он далек от популярничания, но он популярен.

Я бы
жизнь свою,
глупея от восторга,
за одно б
его дыханье
отдал... —

говорит Маяковский о Ленине.

Мы отдали б все:
И кибитки, и жизнь, и детей,
Только б вернуть его, —

говорит о Ленине народная песня.

Единство формы и содержания — вот что поражает в народном творчестве, вот что поражает и в Маяковском.

Я работаю в области поэтического документального фильма. Поэтому мне очень близки и родственны как песня народного творчества, так и поэзия Маяковского. То обстоятельство, что на Маяковского наряду с народным творчеством обращено сейчас большое внимание,

Думаю, что в отношении художественной части сценариев моя квалификация позволяет мне настаивать на необходимости проведения в картинах и моих сценарных «принципов». Едва ли такое отношение редакторов помогает кампании, поднимаемой за привлечение в кино квалифицированных литературных сил».

Величайший поэт нашего времени, затратив массу энергии, времени и сил на то, чтоб добиться возможности выступить на киноэкране «во весь голос», так и не осуществил своего замысла. Бездарные чиновники отстаивали свои «принципы». Но Маяковский окончательно ушел из кино.

Прошло уже несколько лет со дня смерти Маяковского, произошли колоссальные изменения во всех областях нашей жизни. И только сценарные отделы по-прежнему оберегают свои стандартные принципы от вторжения работников поэтического кино. Стремление поставить поэтический, в особенности поэтический документальный фильм, по-прежнему наталкивается на стену недоумения и безразличия. Вызывает панику. Сеет страх.

На вас смотрят, как на человека, который жаждет своей гибели. И мало того — может погубить и других.

В. Катанян рассказывает:

«Он (Маяковский) обошел весь стадион, шагая через барьеры с трибуны на трибуну. Остановившим его милиционерам он вытаскивал все свои удостоверения и корреспондентские билеты:

— Я писатель, газетчик, я должен все видеть...

И милиционеры его пропустили».

Сейчас нам, кинопоэтам, кинописателям, кинорепортерам приходится доказывать своей же дирекции, что пропуск всюду — обязательное условие для производства поэтического документального фильма большого масштаба, что нельзя снимать стахановское совещание без пропуска на стахановское совещание, что нельзя снимать колхозный съезд, не имея возможности попасть на этот съезд, что нельзя снимать комсомольский съезд, не находясь на этом съезде. Снимать без возможности снимать, монтировать без возможности монтировать, делать зрительно-звуковой, видимый и слышимый фильм без возможности самому видеть и слышать — вот вернейший путь к отрыву от действительности, к комнатным потугам, к бешеным попыткам (неизбежно формалистическим) найти выход из организационного тупика...

Если художник уже настолько творчески голоден, что не в силах дольше выдержать пытки ожиданием, пытки простоем, если он, опустив глаза, соглашается на производство фильма в явно безнадежных условиях, — он совершает ошибку.

Такую ошибку сделал я, когда, не выдержав характера, подчинился требованиям дирекции и стал монтировать фильм «Энтузиазм», хотя отлично знал, что весь заснятый человеческий материал по техническим причинам погиб. Каждый раз, когда приходится делать дирекции уступки, каждый раз, когда приходится идти на компромисс, каждый раз, когда вы надеетесь нечеловеческим творческим усилием прорвать организационные тупики, — вы стоите перед опасностью формализма, формализма вынужденного, вам навязанного, вопреки вашим творческим замыслам.

В отличие от литературы, в кино не сохраняются в авторском виде поэтические (в частности, поэтические документальные) фильмы. Испытание временем не применяется в отношении этих фильмов. Даже «Три песни о Ленине» не избежали общей участи. Уже сейчас мы не смогли исполнить просьбу тов. Керженцева³⁶ и показать ему полноценный экземпляр этого фильма в авторском виде. Борьба против уничтожения авторских экземпляров, авторских «рукописей» не приводит пока ни к каким результатам.

Борьба за бескомпромиссные условия производства этих фильмов также не приводит пока ни к каким результатам.

Мы, работники поэтического документального фильма, рвемся к работе. Мы очень творчески голодны. Надо приложить все усилия, чтоб объяснить руководителям наших кинофабрик, нашим директорам, что хорош не тот автор, не тот режиссер, кто безоговорочно подчиняется устаревшим, стандартным принципам кинопроизводства. Надо на примере Маяковского показать, что даже величайший поэт может быть поставлен этими стандартными принципами вне кинопроизводства.

Организационные, технические и прочие компромиссы, согласие режиссера на любые работы — все это должно не приветствоваться, а, наоборот, браться под подозрение. Либо этот режиссер совершенно безразличен к конечным результатам работы, либо он настолько творчески голоден, что махнул на все рукой: только бы дорваться до съемочного аппарата.

Я вот и сам сейчас невероятно голоден. Творчески, конечно. Пища бродит вокруг меня, окружает меня. Если бы я зависел только от пера и бумаги, я писал бы днем и ночью, писал, писал и писал. Но я должен писать киноаппаратом. Писать не на бумаге, а на пленке. Моя работа зависит от целого ряда организационных и технических моментов.

Мне надо на месте работы добиваться своих прав. А если не удастся ничего добиться от данной дирекции, от данного правления, я все равно не сдамся. Мы все ведь помним, как в аналогичном положении Маяковский сказал:

«Правления уходят, искусство остается».

Я тверд в основной линии своей работы и мягок, уступчив в мелочах. Может быть, нужно, как Маяковский, драться за каждую мелочь, не стесняясь?.. Маяковский сдает в газету стихотворение. Спрашивает: сколько будете платить? Ему говорят: 45 копеек за строчку. — А сколько другим платите? — Всем по 45 копеек. — Тогда платите мне 46 копеек за строчку. — Он категорически требует уважения к своим стихам. Хоть на копейку уважения больше, чем к стихам обычного типа.

Ясно, что дело не в том, что нельзя жить без высокого жалования. Дело в отношении к человеку.

Ленин говорил, что надо знать то, о чем пишешь, о чем говоришь.

Умение говорить о том, чего не видел, чего не знаешь, — это особое умение, которым, к сожалению, некоторые владеют. К счастью, у меня такого умения нет. На догадках строить дискуссию нельзя. Я не имею оснований сомневаться в том, что фильм «Прометей»³⁷ болен формализмом, но именно поэтому его необходимо было бы посмотреть.

«Три песни о Ленине» мне (в значительной степени) удалось сделать доступными, понятными миллионам зрителей. Но не ценой отказа от кинематографического языка. Не ценой отказа от ранее найденных приемов.

Дело в том, чтобы не отрывать форму от содержания. Дело в единстве формы и содержания. В запрещении самому себе смущать зрителя, показывая ему не рожденный содержанием и не вызванный необходимостью трюк или прием.

При этом нет даже нужды становиться «на горло собственной песне». В 1933 году, думая о Ленине, я решил обратиться к истокам народного творчества. И, как показало будущее (вспомните выступление Горького на съезде писателей), я не ошибся. Возражения против такого моего подхода были неправильны. Я не ошибся, я предвидел правильно.

Хочу и дальше пойти по этому пути.

О МОЕЙ БОЛЕЗНИ

Я начал подготовительную работу по фильму «Три песни о Ленине» в обстановке дикой травли со стороны «кинематографического РАГПа».

Меня хотели административными мерами заставить бросить документальный фильм. Само производство фильма в Средней Азии протекало в ненормальных условиях, в обстановке сыпного тифа, отсутствия средств передвижения и нерегулярного получения денег. Иногда по три дня ничего не ели. Иногда чинили часы местному населению, чтобы заработать на обед без хлеба. Ходили с ног до головы увешанные нафталином, намазанные вонючими и едкими жидкостями, с раздраженной, не дышащей кожей — боролись против наступавших на нас вшей. Все время поддерживалось нервное состояние, которое подавлялось силой воли. Мы не хотели сдаваться. Мы решили драться до конца.

Озвучание фильма и монтаж происходили в невероятно напряженной обстановке. Не спали неделями. Делали все возможное, чтобы успеть показать фильм в Большом театре в день 10-летия со дня смерти тов. Ленина. Первым сильным ударом по моей нервной системе было запрещение показать фильм в Большом театре в этот день, несмотря на то, что фильм был готов.

Началась борьба за фильм, которая кончилась блестящей победой. Эта победа обошлась мне очень дорого. Дело было не только в фильме. Вопрос был поставлен шире. Решался вопрос о жизни или смерти того дела, которому я посвятил свою жизнь.

Все это сопровождалось рядом унижений, оскорблений, подчеркнутото невнимания, насмешек, комариных укусов со стороны ряда маленьких, но вредных и беспринципных людей. Приходилось сдерживать себя, обуздывать нервную систему, переживать внутри себя, сохраняя внешне хладнокровие и спокойствие.

Как сейчас установлено данными лаборатории проф. Сперанского, «не только повреждение тройничного нерва, но и ряд других нервных травм имеют своим следствием дистрофический процесс в различных тканях и областях».

Моя болезнь возникла в результате ряда ударов по нервной системе. История болезни — это история «неудобств», унижений и нервных потрясений, связанных с моим отказом бросить работу в области документального поэтического фильма. К моменту окончания борьбы за фильм «Три песни о Ленине» она внешне выражалась в потере мной на нервной почве ряда здоровых и целых зубов.

Прекращение болезни наступило одновременно с успокоением нервной системы после окончательно выяснившейся повсеместной победы «Трех песен» и особенно в связи с тем вниманием, которым меня отметили Партия и Правительство в дни пятнадцатилетия советской кинематографии.

Книжка проф. Сперанского далее говорит, что «при вторичном ударе, нанесенном в любом звене нервной цепи, благодаря сохранивше-

муся после первого удара постоянному, хотя и слабому раздражению соответствующих элементов, предрасположение тканей к дистрофии переходит в явный процесс.

До ликвидации РАППа удар наносился в лоб. Официальный орган кинематографии «Пролетарское кино» заявлял просто: либо переходите на игровой фильм, либо «будут плакать ваши мама и папа». Либо бросьте документальный фильм, либо мы вас уничтожим административными мерами.

Сейчас, после победного шествия «Трех песен о Ленине», после награждения меня орденом Красной Звезды, удар наносится более сложно.

Вы хотите продолжать работать в области документального поэтического фильма? Пожалуйста. Мы вам в общем и целом разрешаем. Но поставить вас в равные условия соревнования с другими режиссерами мы не можем. Вы должны соревноваться с ними в невыгодных для вас условиях. Им — лучшие производственные и бытовые условия: квартиры, автомобили, заграничные командировки, ценные подарки, высшие ставки и т. д. Вам — кукиш с маслом. Сидите в своей сырой дыре под водяным баком и над вытрезвителем. Стойте в очереди в уборную, к кухонной конфорке, к умывальному крану, к трамваю, в баню и т. д. Влазьте на шестой этаж без лифта десять раз в день. Работайте в кухонном чаду, под протекающим потолком, под гудение качающих воду моторов, под крики пьяных. Не будет вам ни тишины, ни покоя. И не ждите от нас внимания и любви.

Вы, говорят, опираетесь на воспитанных вами людей? Но доверие этих людей к вам будет подорвано. Со стороны оператора, интересов которого вы не сможете защитить. Со стороны вашего ближайшего соратника и сотрудника тов. Свиловой, интересов и достоинства которой вы не сможете отстоять.

Тов. Свилова — дочь рабочего, погибшего на фронте в гражданскую войну. За ней 25 лет работы в кинематографе и несколько сот сделанных вместе с режиссерами фильмов. Участница национализации кинематографии. За ней такие заслуги, как создание путем многолетних усилий кинонаследства о Ленине. Лучший монтажёр Советского Союза. К 15-летию советской кинематографии, когда были награждены все ее ученики и товарищи, тов. Свилова была примерно наказана подчеркнутым невниманием и не получила даже грамоты. Только тяжелое преступление могло бы лишить ее нашего внимания. Однако единственным преступлением тов. Свиловой является ее скромность.

— Тебя не любят! — отвечает на все мои недоуменные вопросы один из руководителей наших киноорганизаций.

Возобновившиеся дистрофические явления в полости рта — только

начало сложного внутринервного процесса. Этот процесс необходимо приостановить. Как же это сделать?

Прежде всего нужно ликвидировать причины, его вызывающие. Здесь недостаточно устранить внешние проявления нервного состояния, чего я добиваюсь усилиями воли. Здесь недостаточно предлагаемой проф. Сперанским блокады. Здесь недостаточно и общих мер: перемены климата, отдыха, изменения питания, лечения морем, водолечения. Здесь требуется еще (и это самое главное) устранить первоисточник всех этих потрясений, то есть устранить то ненормальное отношение ко мне, которое указанный выше товарищ объясняет и объединяет формулой: «Тебя не любят».

Кто же это меня не любит?

Партия и Правительство? Нет. Партия и Правительство удостоили меня высокой награды.

Пресса? Нет. Пресса, начиная от «Правды» и кончая газетами за Полярным кругом, удостоила меня высочайших отзывов.

Общественность? Нет. Общественность в лице ее лучших представителей — крупнейших писателей, рабочих коллективов, художников и т. д. — подняла на щит мою киноработу.

Кто же меня не любит?..

Я — живой человек. И мне совершенно необходимо, чтобы меня любили. Чтобы окружили заботой и вниманием. Чтобы обещания, которые мне дают, выполнялись. Только тогда помогут рекомендуемые проф. Сперанским средства.

«Не художественная» — значит беспринципное ремесленничество.

«Не художественная» — значит узкое делячество.

«Не художественная» — значит «дорогу подхалимам».

Разве Копалин, Свилова, Ерофеев, Сеткина, Кауфман, Беляков, Степанова, Рейзман и др. удовлетворены тем, что они делают?

Копалин получает за работы «отлично», но мне их не показывает. Очевидно, сам не удовлетворен.

Кауфман на Украине кадрует сценарий, делает бессмысленную и бесполезную работу, мучается. Не удовлетворен.

Свилова — энтузиаст из энтузиастов, осмеянная в дни 15-летия советской кинематографии, — работает с утра до поздней ночи на Путьлихе, но не уверена в завтрашнем дне. Не знает, не пропадет ли ее труд даром.

Ерофеев, сделавший ряд ценных фильмов, никак не может встать на рельсы, приспособиться к узкой системе.

Оператор Суренский, воспитанный на «Трех песнях о Ленине», где-то снимает фото.

Звукооператор Штро, энтузиаст «Трех песен», пишет отчаянные письма — рвется к творчеству.

Леонтович, Рейзман, Ошурков?..

Десятки лично мне известных, голодных в творчестве людей не укладываются в существующую систему хроник.

Кадры есть. Замечательные кадры. Но они не используются.

Все сыты. Никто не голодает. Но многих мучит творческий голод и жажда.

Лозунг «Мы — не художественная кинематография» закрывает им дорогу к творчеству.

За короткое время после возвращения в хронику я успел убедиться, что большинство работников трудится здесь самоотверженно. Тем более необходимо всю их энергию направить в творческую сторону.

Я думаю, что большинство нашего актива — за принципиальный путь к художественной правде, а не за беспринципное ремесленничество.

За расцвет всех видов хроникального фильма, а не за прокрустово ложе одного вида: сводки кинотелеграмм и последних известий.

Не только журнал, но и очерки, и поэмы, и песни, и такие отдельные произведения, о которых будет говорить весь мир.

Конечно, для постройки Дворца Советов — одни условия, сроки и нормы. Для разбивки палатки — другие. Нельзя в одну кучу.

Для монументальной поэмы — одни.

Для сводки кинотелеграмм — другие.

Мы не против винтовок, но мы и не против тяжелых 42-см и более орудий. Для победы нужны и те и другие.

Мы за победу честных энтузиастов над пронырами, пролазами, дельцами и подхалимами.

Мы за победу творческого изобретательства над деляческим переизданием пройденного.

Мы за постоянную готовность к бою, а не за паническую штурмовщину.

Только так мы победим.

Задумал фильм о молодой женщине нашей страны.

Правильно ли я выбрал тему? Мне кажется, что правильно. Выбором этой темы наша группа как бы предугадала недавно опубликованную речь Косарева, где из вопроса о воспитании молодежи отдельно выделен вопрос о работе среди молодых женщин.

В отношении действующих лиц. Мы выбрали несколько молодых женщин, которых сделали объектами наблюдения. Сама жизнь продиктовала нам выбор этих лиц. Но одного наблюдения за их поведением

Три работы

15 октября

переход
по Хелленист
с творч. лабр.

по "Три песни"

- 1) изучение стихов финляндцев
- 2) просмотр на экране
- 3) АТБОР и сортировка
- 4) прием уже снятого материала от Ш.Ф.

5) (Артбор -

Синема)

6) Сцен. план

7) Звук. запись

8) Имена: Ш.Ф. и другие

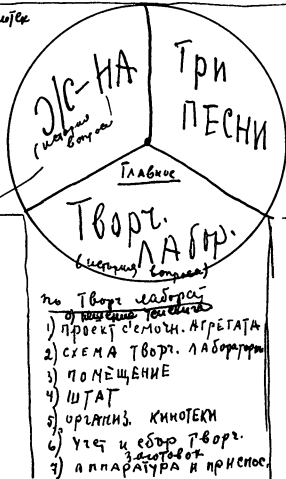
9) Т.е. пер. кино нех. арт.

10) Место для работы

и технич. условия

11) подготовка сценария

12) подготовка



- 1) исправление звуков материала
- 2) исправление материала к монтажу
- 3) и исправление к монтажу
- 4) Новый вариант "3 песни"

Из дневника Д. Вертова

мало. Необходимо фиксировать на пленку самое интересное и неповторимое из поведения этих лиц. И здесь мы столкнулись с самого начала с огромным препятствием, которое одно время казалось непреодолимым.

Оказалось, что у нас нет возможности снимать звук и делать синхронные съемки в любом месте, так как имевшаяся в «Межрабпомфильме» аппаратура находилась в полной зависимости от наличия электрической сети. Снимать людей в деревне, в поле, в естественных условиях, следить за их поведением было технически невозможным. Это препятствие я сразу определил как главное и во всех своих докладных записках основным пунктом ставил создание такой кинопередвижки, которая давала бы возможность снимать синхронно в любом месте, в любое время. Прошло много времени, но дело не двинулось с места. Однако вопрос этот разрешим.

Звукооператор Штро — один из лучших работников нашей группы — занялся изучением этой проблемы вскоре после выпуска на экран «Трех песен о Ленине». Для этой цели он взял у «Межрабпомфильма» отпуск

без сохранения содержания и стал работать над одной медленно снимающейся фильмой в другой организации, что давало ему возможность экспериментировать. В данный момент он достаточно ознакомился с возможностями всех существующих звуковых киноаппаратов, чтобы прийти к определенным и обнадеживающим выводам.

Каким условиям должна отвечать наша съемочная работа для того, чтобы фильм получился содержательным и высоким по своему качественному уровню?

Во-первых, съемка должна быть мгновенной, то есть происходить одновременно с событием, с действием наблюдаемого лица.

Во-вторых, она должна быть бесшумной, чтобы не привлечь внимания снимаемого и не давать фона на пленке.

В-третьих, она должна происходить в любом месте (изба, поле, аэродром, пустыня и т. д.).

В-четвертых, оба аппарата, немой и звуковой, должны быть так друг с другом связаны, чтобы один аппарат не мешал другому, чтобы съемка происходила без подготовки и разных сигналов, чтобы аппарат находился в постоянной готовности и не требовал бы никаких специальных пометок для синхронности.

В-пятых, звук качественно должен быть на уровне тех требований, которые будут к нему предъявлены.

В-шестых, звуковая установка должна быть компактной, без громоздких аккумуляторов и должна быть независимой от наличия электрической сети.

В-седьмых, должна быть исключена возможность аварий, так как снимаются моменты и действия людей, повторить которые невозможно.

В-восьмых, действия оператора и звукооператора должны быть максимально согласованы, слиты воедино, одновременны, что лучше всего разрешимо соединением звуковой и немой записи в одном объединенном аппарате...

Мое несостоявшееся по болезни выступление на совещании творческих работников вкратце сводилось к следующему.

Я присоединялся к мнению тов. Пудовкина о том, что новые кадры лучше всего воспитываются в процессе производства фильмов. Приводил примеры из моей личной практики: тов. Сеткину, которая стала из склейщицы режиссером, тов. Копалина, который был у меня помрежем и стал режиссером, тов. Кауфмана, который был организатором съемок, затем стал оператором и режиссером, тов. Свилову, которая прошла путь от склейщицы до лучшего монтажера СССР.

Далее я указывал, что такое воспитание кадров может иметь место лишь в крепко сплоченных группах, которые работают из картины в

картину. Что искусственное распыление таких групп, переброска работников из одной группы в другую группу или на другую работу не дает возможности правильно поставить воспитание молодых работников. Это касается, например, тт. Суренского и Штро, которым следовало бы продолжать свою учебу не только в момент съемки, но и в подготовительный период.

Нужно изучить каждого человека, выявить его лучшие стороны, познакомиться с его биографией и опытом, поддерживать с ним знакомство не в смысле ответа на поклон, а в смысле устранения тех помех, которые мешают его творческому развитию.

Человек не должен чувствовать себя одиноким и изолированным. Теплое слово поднимает человека, делает его сильным и уверенным. Это теплое слово, а иногда и поддержка делом, особенно необходимы, когда мы попадаем в организационно-производственные или бытовые тупики...

Один из выступавших недавно на совещании товарищей (Ерофеев) сказал, что Вертов «возится с женщиной». Это вызвало смех и реплики: «Блондинка?» «Брюнетка?» и т. д.

Ничего смешного.

Это история довольно грустная.

«Девушки двух миров» — это была и блондинка, и брюнетка, и шатенка.

Заграничный материал. Сорвали дело.

«Мария Демченко» —

и система согласований.

Аппарат «Эклер» — будет завтра.

«Колыбельная» — по мере уменьшения срока все больше приближается к фильмотечной.

Сухуми.

Только над морем небо совсем синее. Выше и кругом все покрыто облаками, но позже лучи солнца пролезают между облаками, расширяют промежутки между ними, и мы идем в Ботанический сад сделать пробные съемки. С нами Ходжера, ее подруга и библиотечарша. Со мной мой «портфель» — маленький станеолевый отражатель, сложенный вдвойне, с ручкой, как у портфеля.

Хрупкая блондинка под камтусом на низком камне смотрит в объектив аппарата, и никак от нее не спрячешься, и отражатель мешает — нельзя отвлечь ее внимания. Она спрашивает, что она должна делать, и мы говорим «ничего», и она не понимает, как это можно ничего перед аппаратом не делать и поворачивается ко мне с улыбкой, но слышит шум аппарата и снова оборачивается и смотрит в объектив в упор. А за

ее головой на листьях кактуса нацарапано, что Валя и Миша были здесь такого-то числа, такого-то года, и она оборачивается, чтобы посмотреть, что там написано, и беспокоится, не выйдут ли на экране надписи, но в этот момент ее поймал аппарат, и она недовольно дует на пуховку и пудрит нос, и ее опять поймали объективом...

1936

29 февраля

Тов. Керженцев³⁸ в речи на пленуме ЦК Союза работников искусств посоветовал композитору Шостаковичу «проехаться по Советскому Союзу, собрать песни, которые создает и хранит народ». И тогда он соприкоснется с богатейшим потоком народного творчества, найдет ту основу, «на которой сможет творчески расти».

О повороте лицом к народному творчеству говорил Горький на съезде писателей.

Мой опыт в этом отношении я проделал в 1933 году, когда приступил к работе над фильмом «Три песни о Ленине». Если не считать собирания частушек, чем я увлекался в послешкольные годы, я был в этом деле новичком. В то время песен почти никто не собирал. И моя попытка кинорежиссера познакомиться с творчеством безымянных поэтов вызвала удивление, иногда сожаление (в то время многие не предвидели, что народное творчество скоро станет в центре нашего внимания).

Я знакомился с песнями Нагорного Карабаха. Слушал песенки тюркских детей. Исколесил Узбекистан и Туркмению. Прислушивался к народным певцам. В Ашхабаде, в Самарканде, в Бухаре искал песен о Ленине. Одновременно знакомился с другими песнями. Очень трудно было с переводами. Некоторые переводы делал на месте. Некоторые позже нашел уже переведенными. Часть песен была записана на пленку. От других песен я взял только текст. В некоторых случаях мы со звукооператором Штро записывали только звук.

Встреча с подлинными документами народного творчества оказала на меня большое влияние. То, что побуждало меня когда-то собирать частушки, снова заговорило во мне. Во-первых, это были песни-документы. Как известно, я всегда с большим интересом относился к документальному оружию. Во-вторых, это были, при всей своей наружной простоте, песни сильные, образные, удивительно искренние. И самая главная их особенность — единство их формы и содержания, то есть как раз то, чего мы, писатели, композиторы, кинематографисты, не можем добиться до сих пор.

26 августа

Пора заниматься. Каждая минута приближает к концу.

С этой мыслью проснулся и все же, как все, пошел к морю. Жалею каждую минуту, украденную у моря. Но надо заниматься. Надо писать проект. Мои мысли в Испании, где идет бой с фашистами. Мои мысли еще не ушли из Абиссинии. Мои мысли еще не ушли от сорванного фильма «О женщине». Надо заниматься. Надо опять начинать сначала. Надо сосредоточиться на одном.

Поведение человека. В условиях нашей страны. В условиях «права на труд», «права на отдых», «права на образование». Начиная со дня рождения. Первые шаги.

В школе. В пионерском лагере. Экзамен. Детство, отрочество, юность. Любовь. Женитьба. Снова рождение.

Эти наблюдения на пленку будут понятны, если будет применен метод сравнений, сопоставлений. С чем надо сравнивать? С поведением человека в условиях капиталистических стран.

6 сентября

Высокая производительность путем ряда организационных мероприятий. Методы организации работы другие, чем в игровом фильме.

Высокая производительность без потери в качестве. Дело не в том, чтобы выпустить много бракованных изделий. Документальный фильм пользовался уважением, пока не был взят курс на количество без учета качества. Халтурщики, подражатели, бездарные плагиаторы, ловкачи опозорили марку документального фильма.

Высокая производительность. Как это сделать? Не путем моральной проповеди. Опыт. Организация. Техника. Пример. Изобретение. Упорный труд. Не путем «табу». «Как бы чего не вышло». Нет! Иначе.

Вор в роли контролера.

«Должность — контролер сберкассы,

«профессия» — вор-рецидивист».

(Из заметки о воре в «Правде», 22 сент. 36 г., № 262.)

Если киноправда — это правда, показанная средствами «киноглаза», то снимок контролера будет «киноглазовским» только в том случае, если с него будет сброшена маска, если за маской контролера будет виден вор.

Единственное средство сбросить с контролера маску — скрытое наблюдение, скрытая съемка, то есть аппарат-невидимка, сверхчувстви-

тельная пленка и светосильные объективы, пленка для ночных и вечерних наблюдений; кроме того — бесшумность аппарата (зрение плюс звук), постоянная готовность аппарата к съемке. Мгновенное включение одновременно с увиденным.

Это из хроники происшествий. Не в театре, а в жизни вор играет роль контролера для того, чтобы ограбить кассу.

Или авантюрист играет роль влюбленного жениха для того, чтобы соблазнить, а затем ограбить невесту. Или хитрец прикидывается простачком для того, чтобы лучше обмануть жертву. Или проститутка, работающая под девочку с бантиком, чтобы околпачить простофилю. Или лицемер, льстец, бюрократ, трепач, шпион, ханжа, аллилуйщик, шантажист, двурушник, приспособленец и т. д., скрывающий свои мысли, играющий ту или другую роль, снимающий свою маску только тогда, когда никто его не может увидеть и услышать. Показать их без маски — какая трудная, но благодарная задача!

Все это, когда человек играет ту или другую роль в жизни. Если же взять профессионального актера, играющего роль в театре, то и здесь снять «по-киноглазовски» — значит показать синхронность или асинхронность актера и человека, совпадение или несовпадение слов и мыслей и т. д. Вспоминаю одного актера, который еще в немом кино, умирая от ран перед глазом аппарата, выражая всем телом и лицом страдание, одновременно рассказывал какой-то анекдот, от которого все смеялись, очевидно, бравируя своим умением играть, не переживая. Если бы конвульсии раненого зафиксировал звуковой аппарат, то вместо стонов мы бы, к нашему удивлению, услышали нечто прямо противоположное тому, что видим глазами: двусмысленные словечки, остроты, смешки...

Актеру столько раз, очевидно, приходилось умирать перед аппаратом, что для того, чтобы умереть лишний раз по стандарту, усилий мозга не требовалось. Мозг был свободен для рассказывания острот. Способность к такому раздвоению меня в свое время ужаснула.

Показать Иванова в роли Петрова «по-киноглазовски» — значит показать его как человека в жизни и как актера на сцене, не выдавая игру на сцене за поведение в жизни и наоборот. Полная ясность. Не Петров перед вами, а Иванов, играющий роль Петрова.

Если бутафорское яблоко и настоящее сняты так, что их нельзя отличить друг от друга на экране, то это не умение, а неумение снимать.

Надо снять настоящее яблоко так, чтобы никакая подделка не была бы возможна. Настоящее яблоко можно откусить и съесть, бутафорское — нельзя. У хорошего оператора это должно быть видно.

Я — кинописатель. Кинопоэт. Пишу не на бумаге, а на кино- пленке.

Как у каждого писателя, у меня должны быть творческие заготовки. Записанные наблюдения. Наброски. Но не на бумаге, а на пленке.

Как каждый писатель, я не работаю только над одной вещью. Параллельно с большими поэмами пишутся и небольшие новеллы, очерки, стихи. Многие крупные писатели «списывали» своих героев с действительно существовавших людей. Например, портрет Анны Карениной написан с одной из дочерей Пушкина. Я думал писать на пленку историю Марии Демченко с Марии Демченко. Разница в том, что я не могу писать на пленке после того, как события уже произошли. Я могу писать только одновременно с событиями. Не могу записать на пленке комсомольский съезд после того, как он уже окончился. Не могу заснять парад физкультурников, не находясь на этом празднике. И не могу, как некоторые корреспонденты, писать отчет о событии, о спектакле, о карнавале за несколько дней до того, как событие произошло.

Я не требую от оператора, чтобы он был на месте пожара за два часа до того, как пожар возник. Но я не могу допустить, чтобы на съемку пожара выезжали через неделю после пожара. Согласие на съемку колхозного съезда, на съемку Демченко и т. д. я получал от дирекции после того, как снимать уже было нечего. Это называлось «согласование с дирекцией».

Сейчас я работаю над темами о женщине. Это не одна тема. Это ряд фильмов, коротких и длинных. Это фильмы о школьнице, о девочке в яслях, о матери и ребенке, об аборте, о творчестве женской молодежи, о положении нашей и заграничной девушки, об отдыхе и труде, о первых шагах и первых словах ребенка, о девочке, девушке, женщине, старухе...

Писать буду об определенных лицах, живущих и действующих. Выбор лиц может быть согласован. Буду снимать поведение человека от пеленок до старости. Все это возможно лишь при организации непрерывного процесса информационной, съемочной и монтажной работы. Непрерывного процесса создания творческих авторских заготовок на пленке. Непрерывного процесса наблюдения с аппаратом в руках.

Надо создать творческую мастерскую, лабораторию, где можно было бы работать в условиях специальных, где творческие замыслы и организационные формы не уничтожали бы взаимно друг друга.

В этом случае — непрерывный рост количества и качества выпускаемых фильмов при одновременном удешевлении стоимости каждого фильма в отдельности.

13 октября

Рыкание льва из картины «Цирк»³⁹ — накинфоленная и натянутая бычья струна в бочке с дном из свиной кожи. Провести рукой в замшевой перчатке по струне — бочка рыкнет, как лев.

Рыкающие бочки, восковые яблоки, глицериновые слезы — все правильно, если игра.

А если исследование? Если поведение человека не на сцене, а в быту, в естественных условиях жизни? Если плач и горе на самом деле?

Тогда это запретный плод? Снимать нельзя? Сценарием не предусмотрено?

Нужна лаборатория, иначе ничего не выйдет.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ

«Колыбельная» является четвертой песней автора на материалах народного творчества. Первые три песни были посвящены Ленину. Четвертая песня — первая песня из цикла песен, посвященных Свободной Женщине, которая не знает безработицы, которую не ждет ни насилие, ни голод, ни пытки, ни топор палача, женщине, которая спокойна за участь своих детей, за их настоящее и будущее, женщине, перед которой открыты все дороги в учебу, в творчество, в радостный труд.

Для того чтобы пропеть эту песню, не разбрасываясь и не распыляясь по всем возможным темам о женщине (то есть темам о половине человечества), надо было, во-первых, строго ограничить работу определенными рамками данной темы; во-вторых, изучить и учесть ранее сделанные авторские творческие заготовки на пленке; в-третьих, изучить всесторонне возможности фильмотеки «Союзкинохроники»; в-четвертых, ознакомиться с документами народного творчества на данную тему; в-пятых, попытаться сделать то, что никак не удавалось в отношении «Трех песен о Ленине» — то есть попытаться изложить зрительно-звуковой документальный фильм словами.

Все эти пять пунктов в пределах возможностей подготовительного периода выполнены. Это, конечно, не значит, что в процессе производства фильма эти работы не будут продолжаться. При правильном отношении автора к своему производству он должен продолжать работы по всем пунктам вплоть до дня сдачи фильма.

Отдельно о пункте пятом. О словесном изложении фильма.

Я в свое время уже писал, что «Три песни о Ленине» — наш первый фильм, уходящий корнями в образы народного творчества, — не удалось изложить словами. Ни до, ни после окончания фильма. Мы пытались писать и стихи, и рассказы, и сухие отчеты, и видовые очерки, и драматические эпизоды, чертили схемы и диаграммы и т. д., но все это не

давало возможности увидеть, услышать и почувствовать этот фильм до того, пока он не был смонтирован и показан.

Это было произведение особого типа, которое настолько отличалось по своей конструкции от обычного вида фильмов, что его многостороннее изложение было почти невозможным. Даже последующее (после окончания фильма) подробное описание всех до единого немых и звуковых кадров не смогло нам дать настоящего представления об этой картине.

Если бы это зависело от меня, я писал бы подобные фильмы не словами, а сразу изображениями и звуками. Подобно тому, как художник пишет картину не словами, а сразу карандашом или красками. Подобно тому, как композитор пишет сонату не словами, а сразу нотами или звуками. Однако такую возможность я мог бы иметь лишь при условии особой организации производственного процесса для этих особого рода фильмов. Это возможно было бы лишь в той творческой лаборатории, о которой я неоднократно писал и говорил.

Мне надо, очевидно, еще много работать, чтобы заслужить такую степень доверия, когда мне будет дозволено докладывать не словами, а кадрами о результатах своих творческих опытов. Условия мичуринской лаборатории, условия цыцинской лаборатории даже в миниатюре, даже в молекуле для автора этих строк пока еще недостижимы. Поэтому я вновь приложил все усилия, чтобы в пределах предоставленных мне возможностей, в пределах своих способностей изложить свою новую песню словами.

Не ограничиваюсь в данном случае тематическим конспектом (право на образование, право на труд, право на творчество, право на отдых, на счастливое материнство, на счастливое детство, отрочество, юность и старость). Не ограничиваюсь и схематическим обзором советских женщин, занятых в разных областях человеческой деятельности (женщина-колхозница, женщина-работница, женщина-инженер, женщина-летчик, женщина-профессор и т. д. и т. п.).

Такие обычные обзоры, которые можно было бы сделать в один-два вечера, плюс вступление, плюс заключение — не могут помочь понять и почувствовать новый творческий замысел автора. Все мои усилия были направлены поэтому к тому, чтобы найти такой способ изложения этой песни, при котором киноруководство смогло бы услышать биение сердца этого еще не рожденного фильма.

Я пришел к мысли собрать такую композицию образов народного творчества, которая, давая представление о содержании фильма единственным мне на данный момент доступным способом — с л о в а м и, передавала бы в то же время аромат, дыхание и отчасти ритм будущего фильма.

Кажется, что эта неразрешимая до сих пор задача (задача словес-

ного изложения еще не сделанного поэтического документального фильма) на этот раз частично разрешена.

Впрочем, трудней всего об этом судить самому автору.

Нет никаких оснований думать, что при серьезном и честном подходе к документальному изображению жизни, к картине не в живописи, а на экране, можно поступать более легкомысленно. Я говорю не о картине, дублирующей стандартный образец, а о картине как о творческом претворении природы. О картине особого рода, где нельзя конструировать связей и вносить их в факты, а надо извлекать их из последних и, найдя, доказывать их, поскольку это возможно, опытным путем.

«Колыбельная» как композиция документов народного творчества не является в то же время «прокрустовым ложем» для фильма под тем же названием. Фильм будет исходить из фактов — как ранее собранных, так и новых, которые будут иметь место в течение производства фильма. Фильм пройдет через целый ряд этапов, через разные эскизы композиций, извлекая связи из получаемых фактов, а не навязывая их последним. Этот путь труден, но неизбежен. Из отдельных клеток — кадров монтажного материала развивается путем дифференцирования сложнейший организм готового фильма. Речь идет не о грубом механическом перемещении кадров. Речь идет о том, чтобы развернуть все богатство этого движения, исходя не из сочиненных абстракций, а из конкретных фактов. Речь идет об объединении всех получаемых на данную тему фактов в одно гармоническое целое.

Закон перехода количества в качество и обратно, закон взаимного проникновения противоположностей, закон отрицания отрицания — законы эти выведены из природы и истории.

Они не навязаны последним как «законы мышления».

Система организации хроникального материала не выдумана нами, а выведена из природы и истории хроникального фильма.

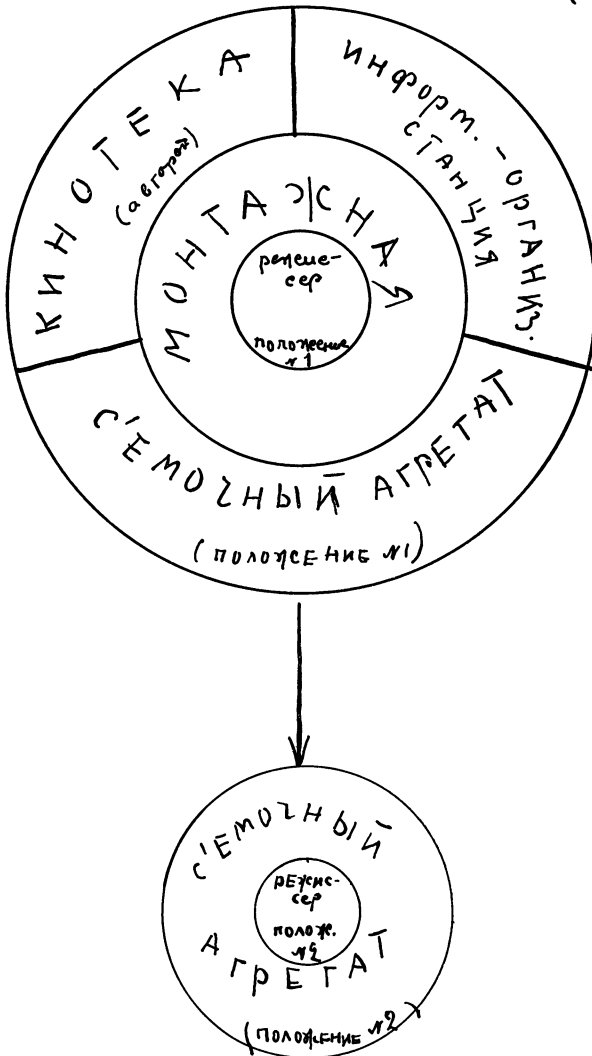
Здесь действуют те же законы диалектики, не выдуманные, а «извлеченные из истории природы и человеческого общества».

11 ноября

Сегодня с утра просмотрел на экране испанские выпуски. Затем пытался попасть в будто бы предоставленную мне монтажную комнату. Комната оказалась занятой. Мало того, зав. монтажной заявила, что в комнате секретный материал и находиться мне вообще там нельзя. День 11 ноября, как и день 10 ноября, как и все предыдущие дни этого месяца, прошел в поисках места для работы. Пробовал вечером работать дома на память без материала. Но даже заткнутая в уши вата не помогла спастись от моего быта.

Счастливый Эдиссон. Он был глуховат.

Творч. Лабор.
(общ. сфера)



К проекту организации творческой лаборатории.
Из дневника Д. Вертова

12 ноября

Пытаюсь использовать выходной день. На фабрике мало народу. Пристроился в общей монтажной. Но нет испанского материала. Его вчера увезли на просмотр и, по заявлению коменданта, не возвращали. Жду до двух часов. Материала нет и, очевидно, не будет.

Помню, как т. Шумяцкий⁴⁰ возмущался, когда Эйзенштейн потерял из-за какой-то организационной помехи 20—30 минут времени. Он говорил о растрате творческого капитала на мелочи, о «преступлении, которое совершается по отношению к самому дорогому материалу — художнику, мастеру».

Почему же т. Шумяцкий молчит о преступлении по отношению ко мне, которое измеряется уже не минутами, а неделями, месяцами и даже годами похищенного у меня творческого времени? Или преступление по отношению к мастеру не игрового, а позитивного документального фильма не может расцениваться как преступление?.. Пока т. Шумяцкий не заявит открыто и громко, что считает мою работу не вредной, а полезной, пока он не скажет, что я должен быть уравнен не только в обязанностях, но и в правах и возможностях с другими режиссерами, до тех пор я буду лишен минимума производственных и бытовых условий творческого существования.

13 ноября

Сегодня поздно ночью, когда стихли громкоговорители и прочие квартирные звуки, мне удалось наконец сосредоточить свое внимание на мыслях об испанском материале. Я снова пришел к убеждению, что надо немедленно начать работу над монументальным фильмом об испанских событиях. За успех такой работы, если мне будет поручено делать ее так, как я это знаю, люблю и умею, я мог бы взять на себя ответственность. Самая мысль о такой работе вызывает во мне большое творческое волнение.

Что же касается до скороспелых короткометражек по заказу экспортного отдела, то должен честно признаться: никаких интересных мыслей у меня по этому поводу не возникает. Здесь самое важное — быстрота выполнения, своевременность телеграмм, а не монументальная сила образа. Этот этап я давно прошел и не чувствую себя в нем более специалистом.

Огромным препятствием в нашей работе является невозможность в стандартных условиях правильно организовать процесс монтажа фильма.

Отсутствие возможности сохранять авторские творческие заготовки на пленке от фильма к фильму, отсутствие права делать новые творческие заготовки, отсутствие авторской кинотеки и постоянного помещения — все это сводит монтажную работу к отдельным судорожным порывам, к тайным творческим заготовкам, к разрушению уже сделанного, к необходимости десятки раз «танцевать от печки», начинать работу вновь.

Организуемая нами лаборатория разрешает все эти вопросы путем перехода от системы отдельных монтажных штурмов к непрерывному монтажному процессу, путем перехода от хранения отдельных монтажных кусков к авторской монтажной базе, к авторской кинотеке.

Дальнейшим серьезнейшим препятствием в нашей работе явилась невозможность в условиях стандартной системы развивать, воспитывать и сохранять необходимых нам людей.

С окончанием фильма людей обычно откомандировывали, и всю работу по подготовке специальных кадров каждый раз приходилось начинать вновь.

В условиях лаборатории и оператор, и звукооператор, и режиссер, и ассистент, и информатор, и организатор будут непрерывно развиваться от работы к работе, непрерывно расти, не задерживая, а ускоряя выпуск творческой продукции.

Такие же препятствия встали на нашем пути в информационной и во всех других видах организационной работы, и все они сводились в сумме к толстой, тупой стандартной стене, о которую билась живая мысль, о которую разбивались все наши попытки прорваться к производству фильмов о поведении человека.

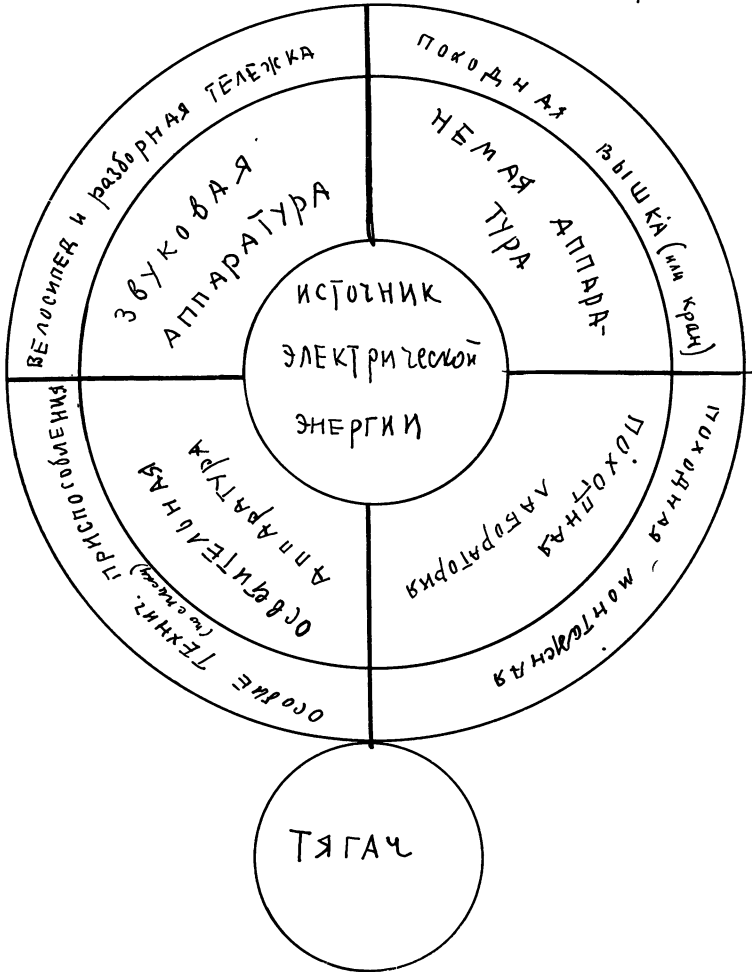
Между нашим решением перейти от поэмы о строительстве индустрии и сельского хозяйства к познанию человека в его движении, в его росте, в его поведении и выполнении этого решения встала стена аппарата (не съемочного, а бюрократического).

Для того чтобы изменить положение, при котором мы бесполезно растрачиваем наши силы, при котором предписываемые нам организационные стандартные формы производства беспощадно, автоматически, тупо уничтожают все наши начинания, все наши творческие замыслы, мы и решили создать творческую лабораторию.

Наша творческая лаборатория будет производить фильмы особого типа не в условиях организационных штампов, а в особых, свойственных именно этому типу фильмов условиях.

Первой особенностью творческой лаборатории будет то, что в своей работе она будет опираться не на случайно назначенных сотрудников, а на людей, отобранных руководителем лаборатории из числа энтузиастов, знающих и любящих это трудное дело.

С'ЕМОДИ.
АГРЕГАТ
(крупно)



К проекту организации творческой лаборатории.
Из дневника Д. Вертова

Второй особенностью творческой лаборатории будет то, что в своей съемочной работе она будет опираться не на воздух, не на постановления и обещания, а на конкретную, осязаемую, специально приспособленную для нашей особого типа работы съемочную базу.

Третьей особенностью творческой лаборатории будет то, что в своей монтажной работе она будет опираться не на отдельные монтажные отрывки, оставшиеся от того или другого фильма, а на непрерывно действующую монтажную базу: а) авторская кинотека, б) монтажная операционная.

Четвертой особенностью творческой лаборатории будет то, что в своей информационной работе она будет опираться не на случайные отрывочные сведения (от случая к случаю), а на систему непрерывных наблюдений.

Пятой особенностью творческой лаборатории будет то, что в своей организационной работе она будет опираться не на спешку и штурмовую суматоху, поднятую в порядке тревоги, а на постоянную организационную и техническую готовность в любую минуту к выезду на съемку.

Шестой особенностью творческой лаборатории будет то, что, любовно выращивая в своем питомнике фильмы, она будет работать одновременно над развитием нескольких связанных друг с другом творчески и организационно тем.

Седьмой особенностью творческой лаборатории будет то, что постепенное увеличение количества и улучшение качества фильмов будет достигаться не путем увеличения количества работающих групп и не за счет увеличения сметы, а силами одной группы за счет непрерывных усовершенствований в информационной, организационной, съемочной и монтажной работах.

Восьмой особенностью творческой лаборатории будет то, что ее благотворное влияние на кинематографическую продукцию других групп, других кинофабрик будет идти не по линии моральной проповеди, а по линии живых примеров, по линии высоких образцов кинематографического творчества.

Девятой особенностью творческой лаборатории будет то, что она не будет знать режиссерского брака; непрерывность производственного процесса над рядом тем всегда позволит кадр, не вошедший в одну тему, удачно использовать в одной из следующих тем.

И, наконец, десятой особенностью творческой лаборатории будет почти полное отсутствие обычных простоев. При постоянной готовности к съемки и при технической возможности снимать в любом месте, в любое время, в любых условиях очень редко может создаваться такое положение, когда нельзя будет сорванную по каким-либо причинам съемку немедленно заменить другой (если не для данной темы, то для одной из параллельно снимаемых тем).



Фотомонтаж-реклама к фильму «Человек с киноаппаратом». 1929 год



Дзига Вертов. 1930 год

Лаборатория нужна, как:

переход от положения «все невозможно» к положению «все возможно» («невозможное» — лишь задача, для разрешения которой требуется то-то и то-то);

переход от системы непрерывных согласований к системе непрерывных действий.

Мы уверены в расцвете нашего экспериментального сада — лаборатории. Мы уверены в том, что дадим стране прекрасные плоды этого сада, если только нам предоставят возможность вырастить наши filmy так, как мы умеем и понимаем, в особых, свойственных именно этому типу фильмов условиях.

Мы не боимся никаких творческих трудностей.

Мы их любим, мы их с наслаждением преодолеем.

Схема лаборатории.

1) *Кабинет режиссера.* Место обдумывания. Место письменной работы. Место набросков, место писания съемочных и монтажных планов и схем. Место приема посетителей. Место просмотра и проверки на небольшом экране результатов отдельных операций. Место совещания с сотрудниками. Место чтения необходимых материалов и изучения их с карандашом и ножницами в руках. Место отдыха после операционной и во время ночной работы. Место междуоперационных пауз. Место уединения для сосредоточения внимания в трудные оперативные минуты. Место замыслов и ответственных решений.

2) *Операционная.* Место монтажных операций. Место, где встречаются друг с другом результаты отдельных информационных и съемочных работ. Место первой сортировки материала сразу же после съемки и проявления негатива. Место вторичной сортировки материала после отпечатания позитива. Место третьей сортировки материала после распределения по темам. Место четвертой сортировки материала (звукового и немого) в пределах очередной темы. Черновой монтаж фильма. Исправления и перестановки. Последняя проверка всех кусков в отдельности и всех сочетаний кусков друг с другом, сочетаний изображения с музыкой, словом и надписью. Проверка темпа, ритма вещи. Метражная проверка. Окончательный монтаж.

3) *Информационно-организационный кабинет.* Глаза и уши лаборатории. Место предварительной разведки. Наблюдательная станция. Телефонная, письменная и личная связь с наблюдаемыми лицами и явлениями. Организация наблюдательных пунктов. Подготовка информационного материала для режиссера. Выполнение информационных и организационных заданий. Административная работа на съемочной операции. Ответственность за средства передвижения, за готовность в любую минуту к съемке.

4) *Авторская кинотека.* Место, где хранятся творческие заготовки режиссера. Место, откуда в операционную доставляется очередной, подлежащий творческой операции материал. Записная книжка режиссера. Его наброски, отдельные снимки, зарисовки и другие ждущие очереди куски. Монтажная база особого назначения, растущая из картины в картину, дающая (по мере увеличения количества творческих заготовок) возможность автору-режиссеру постепенно сокращать расстояние между выпусками отдельных работ.

5) *Движущийся съемочный агрегат.* «Домик на колесах». Специально оборудованный автобус с прицепом, дающий техническую возможность съемки в любом месте, в любое время, в любых условиях.

Мое предложение об организации творческой лаборатории было вызвано необходимостью решительно оттолкнуться от положения, в котором наша группа находилась в последнее время в «Межрабпомфильме». Положение вкратце следующее.

После окончания «Трех песен» наша группа приняла решение: перейти от работы над поэтическим фильмом обзорного типа к работе над фильмами о поведении человека. Против ожидания мы, вместо приветствия и поддержки, встретили противодействие администрации. Противодействие не на словах, а на деле. Запрещение не на словах, а на деле. Разрешение суммы при запрещении всех слагаемых этой суммы. Практические действия дирекции были противоположны решениям. Дело было противоположно слову. Согласие по форме, отклонение по существу. Правая рука подписывала, левая зачеркивала Плюс и минус. То есть нуль. А нуль, как известно, «уничтожает всякое другое число, на которое его умножают».

Все наши рационализаторские и творческие предложения, помноженные на этот нуль, неизбежно давали в результате нуль.

Весь наш многолетний съемочный опыт, все наши находки и изобретения, разбросанные по пути из-за вынужденно неправильной организации работы, мы должны сконцентрировать в нашей лаборатории для грамотной съемки поведения человека вне ателье, в естественных условиях.

То, что делалось до сих пор некомпетентной администрацией в отношении развития нашей съемочной работы, должно рассматриваться не как помощь, а как систематическое разоружение, как уничтожение результатов работы нашей изобретательской группы.

Творческая лаборатория — это конец разрушения наших посевов. Это закладка творческого питомника, творческого сада.

1937

17 января

Может быть, и я играю роль? Роль искателя киноправды? Правда ли, что я ищу правду? Может быть, это тоже маска, которой я сам не замечаю?..

Вряд ли. Люблю людей. Не всех, а тех, кто говорит правду. Маленьких детей потому люблю. Тянет меня к таким людям.

Народное творчество потому люблю. Правда — цель. Все наши приемы, способы, жанры и т. д. — средства. Разные творческие пути, но цель должна быть одна — правда.

Бытовые условия, производственные условия, средства передвижения, творческие заготовки, требование тех или других аппаратов, пленки — средства. Кому нужны фильмы, которые не стараются раскрыть правду? Если не можешь сделать фильм, в котором есть правда, не делай фильма. Не нужна такая картина. Все средства для правды. Требуешь этих возможностей и средств. Неприязтельность здесь опасна и неуместна.

Не все люди любят правду. Говоришь им правду неприятную, они улыбаются и затаивают злобу.

Ненавидеть приятную ложь. Немногие это умеют.

Когда критики пишут, они большей частью выдают наши средства за цель. И нападают на средства, думая, что нападают на цель. Неумение отличить средства от цели — вот беда наших кинокритиков.

Стоишь в очереди в баню и думаешь: как это другие режиссеры ухитряются в очереди в баню не стоять?

Это, должно быть, особое умение: получить квартиру с ванной, право пользования машиной, право взять на съемку нужный аппарат и т. д.

Скромность и неприязтельность — это, конечно, хорошо. Но замечаешь, как на тебя — на пешехода — начинают смотреть свысока более благоустроенные товарищи.

«Пеший конному не товарищ?»

Соседи по квартире (их очень много) начинают относиться пренебрежительно. И даже подозрительно. Ведь после получения ордена соседи рассчитывали на мою комнату. Они из газет вычитали, что орденосцы получают квартиры и проч. Раз я остался в этой комнате, значит, тут что-то неладно. Люди нашей квартиры меняются медленнее, чем нужно. Все еще предпочитают не выглядывать из-за масок. Маски у них неважные. Без масок они бы только выиграли.

Самая худшая правда — все же правда.

12 февраля

Сердце. Никто не знал, где оно. И вот не выдержало. Здесь оно. Болит. Ночи с открытыми глазами. Сердце. Вот оно. Дребезжит. А ведь я — веселый. Только заперто замком веселье. Счастлив ли я? Счастлив. Не своим счастьем. Счастливы счастьем всех остальных. Я — исключение. подтверждающее правило.

Сердце. Откуда оно? Куда оно? Не хочет оставаться в теле. Просит: вынь меня. Хочет уйти. Плохо. Но нет зависти. Убил ее. Рад общей радостью. Придет и мой черед. «Сеять, но не жать». Придет и мой черед. Сеять! Сеять! Сеять!

Сердце! Отдохни. Остановись. Вырваться не надо. Спокойно Счастье придет. Труд придет. Радость придет. Если бы только не эта усталость. Если бы выдержало сердце...

То обстоятельство, что при переработке моей композиции «Девушки двух миров» в совершенно иную композицию («Колыбельная») мне удалось из первой композиции примерно в 2000 строк спасти свыше 300 строк для новой композиции, следует рассматривать как достижение, а не недостаток. Ибо главным достоинством новой песни, нового построения надо считать то, что при коренном изменении темы и конструкции фильма не были уничтожены лучшие образы из первой нереализованной песни. Сохранить эти образы народного творчества, а не заменять их кабинетной выдумкой — в этом была цель, в этом была вся трудность перестройки замысла. Я считаю не недостатком, а своей большой победой то обстоятельство, что прибавление 200 с лишним новых строк плюс иная композиция вещи позволили мне выразить мой творческий замысел не за счет полного уничтожения всего ранее найденного материала. Если бы можно было бы спасти не 300, а 500, 600 строк, я бы это безусловно сделал. Некоторые образы создаются народом не годами, а десятками и сотнями лет. Думать, что попутно с трехмесячным изучением фильмотечного и других материалов я могу между прочим «сочинить» вместо них другие (для чего, собственно, это делать?), было бы непростительной ошибкой. Таких задач я себе не ставил и не должен был ставить.

Я не работаю ради денег. Это необходимо понять. Если бы я работал ради денег, я не зарабатывал бы в среднем меньше всех режиссеров. Меньше, пожалуй, ряда наших монтажниц. Для меня выпускаемый мной фильм — мой ребенок. Никто не может больше болеть и тревожиться о здоровье и судьбе ребенка, чем это делает мать.

Сердце, никто не знал, где оно. И вот не выдержало.
Здесь оно. Болю. Ночи с удрученным гласом.
Сердце. Тут оно. Вреветучу, и верь э-великий.
Голово залезто залезал веселе. Сладил ли я?
Сладил. Не своим счастьем. Сладил счастьем всех
огульных. Э-Иксимоново, партверуедающее правиво.
Сердце. Откуда оно? Куда оно? Не колет
огулавтез в гале. Крочу; выне шель. Колеу чйгч.
Млоко. Но нет замети. Убы ее. Раз обчат
радаетью. Приреу и мой черед. Редгт, но не
хсае." Приреу а мой черед. Седгт! Седгт! Седгт!
Сердце! Оувокии. Редановиле, выриворуд не каво
споконимо. Счастье придет. Труд придет. Радоз
придет. Если бы только не эта чедановг. Если
бы выриворудило сердце. "Мг го ста
раеги
нам бес староеги",

но "в сущности гинорд, где птички?
Эроридат,
рис, кориниле соекаю,
хели, роботал,
Стам староваж...
Кот и хеливиль крайгет,
как прошил вгорские
ветрова."

"Схватили горав
эсфановиле паробиле
чидовиле
икотаме-хвогадох;
"Мленил дучи с гирами изманивалев.
Говорят: - в архив, иениталев,
кора! -"
... и колеу коль
пришел,

На данном этапе моей кинематографической учебы я уже не монтирую фильм по частям, по надписям или по эпизодам. Монтирую весь фильм сразу, то есть ввожу сразу во взаимодействие все находящиеся в моем распоряжении куски.

Все кадры находятся в состоянии непрерывного перемещения вплоть до окончания монтажного процесса, который представляет из себя крайне сокращенное повторение всех прежних стадий, всей истории развития этого процесса, начиная от примитивной конструкции старого «Пате-журнала» и кончая весьма сложными современными монтажными построениями.

То обстоятельство, что «строительные леса» сбрасываются у меня лишь в последний момент (иначе нельзя), всегда приводило в смущение каждую мою новую дирекцию. Вдруг фильм не получится, вдруг не выйдет...

Более опытные директора, знакомые с моей работой, не пугаются. Они знают, что на этом последнем этапе материал уже настолько изучен мной и Свиловой во всех своих возможностях и нюансах, что все необходимые улучшения или изменения производятся нами буквально в несколько часов.

Поэтому отказываться от более высоких форм производства и возвращаться к более примитивным способам во имя преждевременного осязаемого эффекта нет никакого смысла. Важнее обеспечить не эффекты, а конечные результаты работы.

«Настоящий законополагающий художник стремится к художественной правде; беспринципный, который следует слепо побуждению,— к правдоподобности; первый приводит искусство на высшую ступень второй — на низшую». (Так говорил Гёте.)

Солнце освещает соседей в доме по ту сторону улицы. Мы же живем в отраженном свете. Стройная молодая женщина стоит во весь рост перед зеркалом и не подозревает, что я смотрю на нее из противоположного окна. Скинула халат и любит себя, поворачиваясь и поправляя волосы. Солнце освещает ее фигуру, слепит ей глаза, и она, как на ярко освещенной сцене, не видит зрителей, но видима всеми. Она этого не знает. И, закрываясь рукой от солнца, не отрывает от зеркала глаз.

Можно, значит, иногда наблюдать интимные минуты поведения человека без особенных приспособлений и затруднений. И даже без специально поставленных опытов...

Помню жену задохшегося в колодце сторожа. Помню вдовца, который два дня плакал после смерти жены, а на третий день привел девушку с улицы, запер комнату, зажег все лампы и долго смотрел на голую девушку, не дотрагиваясь до нее. Помню недоумение девушки, затем ее развязность и «экспериментальные» проделки. Лицо вдовца и далекие, отсутствующие глаза — будто тело девушки не в фокусе, будто оно преломлено в призме, будто много тел плывет перед глазами... Все это было очень странно. Девушка подождала еще минуту, затем тихо и осторожно оделась. На цыпочках вышла из комнаты. Видно было, как она вышла внизу из подъезда, посмотрела наверх, на его освещенное окно... Утром, когда я уходил на работу, я увидел в окно, что он все еще сидит в прежней позе.

Помню мужа с женой на Петровке на извозчике. Она что-то оживленно ему говорила. Он улыбался и гладил ее по руке. Вдруг муж бледнеет, хватается ртом воздух. Она не видит и продолжает смеяться и рассказывать. Он хватается ее за руку. Сбегается толпа. Извозчик останавливается. Она кричит, умоляет, называет его ласковыми именами, обнимает, шепчет ему на ухо, целует, но человек — мертв.

Много помню разных случаев, недоступных для съемки, если о них заранее написать.

15 апреля

На фронте фильма «Серго Орджоникидзе».

Без перемен. Смонтирован негатив на Потылихе. Когда выйдет на экран — неизвестно.

На фронте фильма «Колыбельная».

Времени осталось очень мало. Все неясно. Какие-то подводные течения. Тыл не обеспечен. Не знаю, как быть.

На фронте проекта опытной лаборатории.

Проект маринуется. Штро пишет печальные письма из Киева. Суренский уезжает снимать фото.

На фронте «Союзкинохроники».

Курс на количество. На ремесленную работу. С техникой плохо. Творческому изобретательству нет места. Оперативность хорошая, но во всем повторение пройденного. Ни шагу вперед. Борьба за качество не поощряется. Штурмовщина вместо организации производственного процесса. Режиссеры обезличены. Операторы хорошо зарабатывают и пассивны. Протестуют слабо.

Нужна лаборатория. Нужно дать образцы нового. Встряхнуть мозги. Нарушить привычки. Разбудить от спячки. Дать дорогу изобретательству. И мы не узнаем этих же людей.

Если ты слаб, если ты не способен на нечеловеческие усилия, ты поплывешь по течению бездушного копирования чужих образцов.

Нельзя. Надо так изменить условия производства творческих произведений, чтобы каждый работник кинохроники смог бы внести свое новое, свежее, вновь открытое...

20 декабря

«Колыбельная» была выпущена на экран очень странно. Только в предпраздничные дни, всего на 5 дней (в Москве) и не в центре. Написал об этом письмо Шумяцкому, но ответа не имею.

Картину почти никто не успел увидеть. Все думали, что она пойдет в дни праздников. В афишах не было указано ни где, ни когда будет показываться фильм. Газеты тоже не успели высказаться, кроме «Киногазеты» и «Вечерней Москвы».

Еще много странностей, которые пока необъяснимы. Дальнейшее покажет, в чем тут дело...

А теперь — приятное.

Очень приятное.

Я расстался наконец с очередями в уборную, к умывальному крану, в баню и т. д.

Я переехал в новую квартиру из двух комнат. Будто до сих пор и не жил. Даже слабость какая-то от контрастного перехода. Телефона еще нет, водопровод, ванная и т. д. еще не в порядке. Но уже не слышу скандалов из кухни, чайник могу поставить на газ, когда угодно, и с потолка на меня не капает.

И это так хорошо, так убаюкивает, что кажется сказкой.

Много ли человеку надо — может, и вылечусь, если так будет дальше...

1938

Творческий замысел останется замыслом и не больше, если мы не будем иметь условий, в которых этот замысел может быть осуществлен.

Недостаточно одного желания реализовать творческий замысел. Надо ясно себе представить, что в таких-то условиях замысел может быть осуществлен полностью, в таких-то частично и искаженно, а в таких-то условиях вовсе не может быть осуществлен.

Можно ли сказать, что этот замысел автора может быть осуществлен любыми людьми? Любым режиссером, директором, оператором ассистентом и т. д.? Нет, этого говорить нельзя.

Можно ли утверждать, что этот замысел может быть осуществлен любой осветительной и съемочной аппаратурой, в любых организационных и технических условиях, в любой срок, при любых средствах передвижения, на любой пленке?.. И этого утверждать нельзя.

Нужно организовать победу, а не ждать, что она придет самотеком как результат каких-то чудес.

Единственный путь к реализации нестандартного творческого замысла — в организации нестандартных условий и нестандартных требований к сценарному, съемочному, монтажному, ко всему творческому и организационно-техническому процессу.

При наших требованиях к бескомпромиссной реализации творческого замысла; при нашей ненависти к фальши и правдоподобию, которыми пытаются халтурщики и дельцы заменить многокрасочную правду; при нашем стремлении дать образы, выношенные народным творчеством, а не скороспелые иллюстрации к лозунгам и надписям; при нашем отвращении к штампам — нам нельзя соглашаться на условия, парализующие всякое отклонение от универсальной и обезличенной рецептуры, выдуманной в кабинете без поправки на исключения.

Прежде всего люди.

Их нужно из фильма в фильм, постепенно, в процессе работы заботливо и внимательно выращивать.

Отсутствие постоянного коллектива, то есть отсутствие постоянно выращиваемых автором-руководителем и режиссером людей — членов коллектива исключает возможность правильного выращивания поэтического фильма.

Нельзя каждый раз, после окончания каждого фильма, начинать сначала — с назначения новых, большей частью незаинтересованных и совершенно несведущих в поэтическом фильме людей. Нужны люди, объединенные единой мечтой, единым замыслом, единой целью, единым упорством к достижению этой цели. Ясность цели, единство цели, общность цели могут быть только у коллектива, спаянного борьбой с трудностями, с препятствиями, спаянного общими удачами и неудачами, победами и поражениями, а не у случайно собранной по назначению группы случайно свободных в данный момент людей.

И далее — технические и организационные условия, база для творческой работы.

Не случайно сложившиеся условия на данный момент, не случайно подвернувшийся съемочный аппарат или осветительный прибор, или приспособления и не стандартные условия, предназначенные для других целей, а именно тот аппарат или прибор, или приспособления, именно те условия, которые не препятствуют, а способствуют разрешению данной задачи.

Не вообще стандартный или случайно оставшийся в силу какой-то причины срок, а именно тот минимальный срок, которого требует безкомпромиссная реализация именно данного, а не вообще любого фильма.

И, наконец, не 1000 рублей или 2000 рублей, а та минимальная сумма, которая требуется для реализации именно данного, а не вообще любого фильма.

4 сентября

Программа действий — вот что нужно. Вместо этого — отдельные люди в отдельных инстанциях копаются в моем сценарном плане, раздумывая неделями о том, что бы добавить к такой-то фразе, тонут в мелочах, ни в чем не уверены, чего-то боятся, не запрещают и не разрешают, и тянут, тянут, тянут...

А в это время уходит все: и солнце, и события, и необходимые люди, и энтузиазм автора, и интерес окружающих, и технические возможности. Потом, в один прекрасный день, вдруг начнется паника. Скорей, скорей, вы должны сделать невозможное, мы за искусство, но не за счет увеличения срока, нам необходимо выполнить план и т. д.

Кто же вернет мне 100 дней, потраченных на процедуру согласования и утверждения?..

7 сентября

Запрещенные приемы борьбы. Сам себе запретил.

- 1) Неправда, чтобы добиться правды.
- 2) Ставка на чужую глупость, чтобы увеличить шансы на успех.
- 3) Правдоподобие вместо правды.

Как бороться с бюрократическими ответами, с указаниями, которые являются не решениями, а отсрочками решения? С бесконечным «завтра»?

Чем объяснить нетерпимость к одаренным и терпимость к бездарностям?

Как отличить трусость от осторожности, правду от правдоподобия, игру от неигры, позу от переживания, факт от выдумки?

Запретить или разрешить — то и другое понятно. А как быть с «не запрещать, но и не разрешать», с консервацией, с маринадом, с затягиванием и медлительностью до бесконечности?..

Творческий замысел может быть или разрушен, или замаринован на долгие годы, на всю жизнь.

Какие средства годятся, чтобы спасти его? Можно ли применить все средства, все обычные отвратительные средства, презираемые и унижительные, позорные средства, к которым прибегают дельцы и приобретатели на каждом шагу?

Можно ли беспринципными средствами бороться за принципиальное дело?

Я, очевидно, не могу.

Пока пересиливает ненависть к этим средствам.

Пока правдой будем добывать правду.

В документальном сценарии нельзя заранее написать, что «Иванов утонул во время купания». Может, он не будет ни тонуть, ни даже купаться.

Он будет жить, улыбаться и играть в шахматы, невзирая на справку из сценария, что он «купался и утонул».

В фильмах документальных на тему о поведении человека нельзя пользоваться обычными приемами и схемами производственного процесса. Здесь другой план действий, изложенный в проекте творческой лаборатории.

Нельзя давать описания пожара такого-то дома до самого происшествия. Может, пожара и не будет.

Придется либо опровергнуть описание как выдумку, либо поджечь согласно сценарию, дом. Но тогда это уже будет не хроникальный фильм, а обычный игровой с декорациями и актерами.

Все последние годы об открытом развитии хроникально-документального фильма не могло быть и речи.

Самым сильным средством борьбы с хроникально-документальными фильмами было их неопубликование, удушение в прокате.

Это обесмысливало всю работу по хроникально-документальному фильму и приводило авторов таких фильмов в состояние безнадежности, отчаяния.

Можно ли:

1) Уравнять в правах и возможностях хроникально-документальный фильм с фильмами обычного типа (с учетом особенностей хроникального фильма)?

Можно.

2) Поставить снова вопрос о «ленинской пропорции» для программ кинотеатров?

Можно.

3) Завоевать снова доверие зрителя к этим фильмам, не

гоняясь за их количеством, а исходя из положения: «Лучше меньше, да лучше?»»

Можно.

4) Заставить прокатные организации заключить с нами договора с обязательствами по продвижению хроникально-документальных фильмов?

Можно.

5) Систему зарплаты для работников хроникально-документальных фильмов сделать прямо пропорциональной качеству и количеству затраченного труда, отменив оплату по ничему не означающему формальному признаку (число частей)?

Можно.

6) Перестроить систему работы студии с таким расчетом, чтобы экранная и текущая хроника не останавливала бы производства художественных документальных фильмов?

Можно.

1939

Делаю журналы для экспорта. Хожу и возмущаюсь, всем начальникам говорю неприятности. А не говорить нельзя.

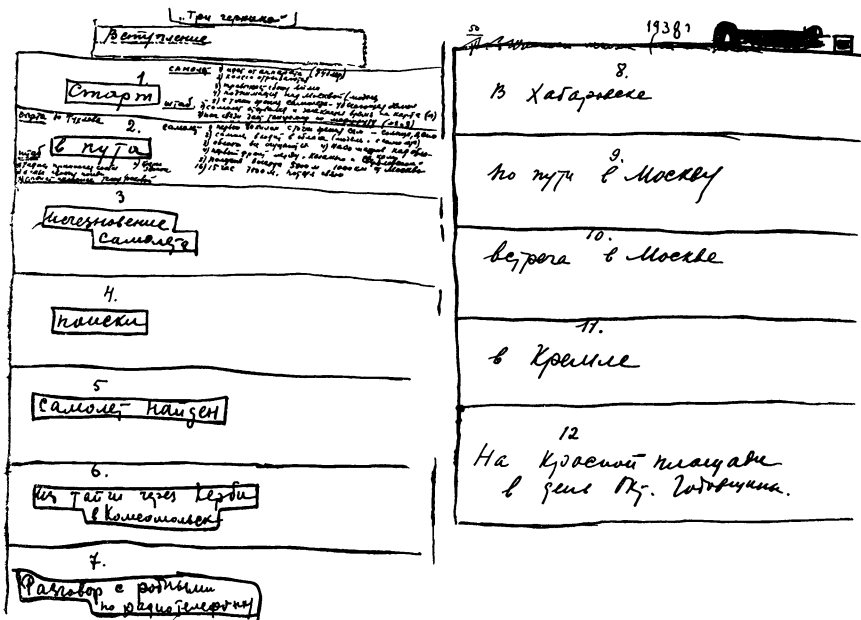
Вся работа делается впустую. С контротипов сверхнизкого качества. Уже 6-й номер «СССР на экране» заканчивается, а еще первый, январский, не напечатан и не послан. Фабрики не печатают, бракуют контротипы — и правильно делают. Нельзя посылать за границу технически негодный материал.

Но ничего не помогает. Номера монтируются за номерами. Композиторы подбирают музыку. Пишутся дикторские тексты. Идет озвучание и т. д. И все впустую, так как будет забраковано технически.

Протестуешь, возмущаешься. Начальство косится и думает: беспокойный человек, у него повышенные требования, надо от него избавиться, чтобы было все тихо и спокойно. Он не хочет признать наших блестящих достижений. Он говорит, что это штамп, ремесло, кустарничество. Ну, теперь скоро от него избавимся...

Как хорошо! Страшная боль в ухе (осложнение от гриппа). Мукаешься и ни о чем не думаешь. Лежишь в постели. Ждешь доктора, но телефонный звонок директора тебя предупредительно извещает, что с 25 марта ты переведен в «Мостехфильм».

А как же Свилова? Ведь она последний, не отнятый у меня еще до сих пор член творческой группы...



«Три героини» (съемочный план)

28 марта

На фронте фильма «Три героини». По какому-то поводу смотрело фильм человек десять творческих работников. Результат все тот же — восхищение картиной и возмущение задержкой с ее выпуском. Ругают Вертова за то, что не борется, не жалуется, не идет драться в высокие инстанции.

А Вертов загипнотизирован. Действие равно противодействию. Созидание равно разрушению.

Что лучше: победить в борьбе, истратив остаток сил и временно выйдя из строя, или начать новую работу, добиться новой работы и снова созидать — без уверенности, правда, в том, что и новая работа не будет одним движением руки разрушена?..

Нельзя построить неигровой фильм на основе оторванного от жизни «идеального плана», кабинетного сценария, не опирающегося на производительные силы, на орудия производства и на умение ими пользоваться в данных условиях, в данном месте и в данное время.

Органическая природная склонность к наблюдению. К образной поэтической организации этих наблюдений.

Молодец Троицкая. Отказалась подчиниться «сценарию». Говорит: «ничего для вас делать не буду, снимайте, как есть!»

Режиссер Киселев жалуется, что ничего с ней невозможно сделать. Думается, наоборот: какое счастье, что девушка не хочет позировать! Тут бы только и снимать!

Заседание творческой секции. Конференция. Доклад делал Гейман. Начал на высоте, потом под давлением реплик размельчился и разменялся, снизился. Его крыли многие выступающие, начал Кацман. Каждый говорил с точки зрения своей хаты, своей колокольни. Почти все считали нужным упомянуть о Вертове. Пришлось выступить, особенно в связи с заявлением Кармазинского, который сказал, что с первого дня прихода на хронику он вел борьбу с Вертовым, хотя все ценное надо у Вертова заимствовать...

Надо иметь железные нервы и стальное здоровье. Тогда еще можно было бы повторить борьбу, как за «Три песни».

Но уже для «Колыбельной» у меня не хватало сил. История с фильмом «Орджоникидзе», с бесконечными переделками картины еще больше вымотала. «Три героини» доконали. И все это из-за каких-то формальностей и бюрократических предрассудков.

«Самый страшный враг прогресса — предрассудок он тормозит, он преграждает путь к развитию» (Станиславский).

6 августа

У него нет многого.

Нет зависти. Нет злобы. Нет спокойствия. Нет сценария. Нет папирос.

Ветерок из окна. Хорошо после дневной жары. Свистят на улице. Это отвлекает от мыслей. И Полина говорит: «Хорошо, что я уезжаю». Лифт поднимается. Лиза⁴¹ говорит: «Должно быть, приехали». И звезды обыкновенные, и кремлевские красные в окне над деревом. Завтра дерево срубят — будут строить гараж для умеющих жить хорошо.

Почему у него нет ни автомобиля, ни дачи? Почему надо тащиться в выходной куда-нибудь к воде с такими трудностями и мучительными

неудобствами, а потом возвращаться с еще большими неприятностями? Часами ждать возможности прицепиться на подножке или втиснуться в мешиво потных тел.

А может быть, это хорошо — не выделяться, не строить бассейнов на своей собственной даче, не устраивать мозаичных ковров из самоцветных камней на своей собственной террасе?.. Посмотреть бы только, как все это выглядит у умеющих жить. «В вашем доме на Полянке,— острит Гибер,— вы самый бедный родственник. Надо уметь жить!..». А я не завидую.

Все будет хорошо.

7 августа

Если бы существовала книга «Система Вертова» или «Творчество Вертова», тогда можно было бы при смене киноруководства быстро ознакомить новое руководство с собой, тогда руководитель знал бы, как меня лучше всего использовать. Без этого получается: «пирог печет сапожник» и «сапоги тачает пирожник». Перебрасывают без толку на совершенно неподходящие места и чуждые моей творческой природе работы.

Наблюдать — всем ученикам Павлова и вообще всем ученым и писателям — это можно, а ему нельзя. Ему говорят, что все должно быть написано в сценарии, что сценарий — это первичное.

А он первичным считает материю, природу, накапливаемый на пленке документальный киноматериал. Он идет от кинонаблюдений к образной организации этих наблюдений. А его заставляют подчиниться обратному порядку, стандартному порядку производства обычных актерских фильмов: от сценария (кабинетного, книжного типа) — к природе, причем с обязательством насильно подчинить природу требованиям «сценария».

Все это из-за боязни исключений, боязни экспериментов, боязни нарушить свое спокойствие, свое благоустройство, из-за боязни сильного света и сильного мрака, из-за «дайте мне спокойно жить»...

14 августа

Творческий труд — это и есть сладчайший отдых. Бесмысленный простой и ожидание — это и есть самый мучительный, самый утомительный и разрушающий человеческий организм труд.

Сценарий еще не утвержден и мне не вручен. Но я уже больше не в силах выдержать. Все яснее чувствую, что меня сознательно обманули. Я абсолютно не на месте. «Мостехфильм» — это не для меня.

Написал заявление директору. Прошу отпуск без сохранения содержания. Буду писать сценарий и заявку. Буду работать пером, если нельзя аппаратом.

Дошел до такой степени нервозности, что не могу влезть в трамвай. Каждое прикосновение в вагоне, в толкотне вызывает нервное сотрясение. Держусь самогипнозом.

Право «писать с натуры» имеют все работники других искусств. Почему же и мне не иметь этого права? Тогда и простой будет невозможен: я буду зависеть не от сценарной процедуры, а от себя.

30 августа

Ближе всего к моему методу, очевидно, приближается метод Михаила Михайловича Пришвина. Он, как и я, считает, что «можно прийти с карандашом или кистью, как делают живописцы, и тоже по-своему исследовать природу, добывая не причины явлений, а образы». Он говорит, что «только живопись систематически с давних времен изучает по-своему природу и в художественном смысле делает такие же открытия, как и наука» («Лисий Гон»).

Я прихожу не с кистью, а с киноаппаратом, с прибором, более совершенным, и хочу проникнуть в природу с художественной целью, с целью сделать образные открытия, добыть драгоценную правду не на бумаге, а на пленке — путем наблюдений, опытным путем. Это смычка хроники, науки и искусства. Это путь открытий, которые будут доказаны и объяснены позже. Это волнующий радостный путь путешественника в размаскированный мир. Путь правды, а не правдоподобия. Путь прекрасный, но очень трудный. Такой труд дает настоящую радость. Чем труднее, тем радостнее. А без настоящей радости нет и подлинного творчества.

Удастся ли мне когда-нибудь объяснить и доказать свое право на такой путь?..

Он — охотник. Охотник за кинокадрами. За кадрами правды. Киноправды.

Он не замыкается в кабинете. Уходит из клетки комнаты. Пишет с натуры. Наблюдает. Экспериментирует. Ориентируется в незнакомой местности. Принимает мгновенно решения. Маскируется, используя естественные возможности. И в необходимый момент метко стреляет. Киноснайпер. Спокойствие, смелость, хладнокровие, инициатива, самообладание. Никаких канцелярских и прочих процедур. Решение и исполнение одновременно.

Он — разведчик. Он — наблюдатель. Он — стрелок. Он — следопыт. Он — исследователь.



Дзига Вертов и Марк Магидсон на сѐмке филъма
«Три песни о Ленине». 1933 год



Дзига Вертов и кинооператор Марк Магидсон
на съемке фильма «Три песни о Ленине». 1933 год

Но он еще и поэт. Он проникает в жизнь с художественными намерениями.

Он извлекает из жизни поэтические образы. Он синтезирует свои наблюдения в своеобразные произведения искусства. Делает художественные открытия. Сликает драгоценные крупинки подлинной правды в песни правды, в поэмы правды, в симфонию объективной действительности.

Но всего этого нет...

Он уже несколько лет не охотится, не исследует, не стреляет...

Когда он прицеливается и готов спустить курок, ему говорят: «Отставить!» У него требуют официального разрешения. Он хлопочет о разрешении и иногда получает его. Но за это время птица улетает, зверь убегает. Разрешение ему уже ни к чему.

Иногда он неделями и месяцами выслеживает объект для наблюдения, для изучения, для образного исследования. Но ему говорят: дайте сценарий, дайте заранее результат ваших будущих наблюдений в виде литературного и режиссерского описания каждого будущего снимка.

Получается невозможное:

если иметь заранее результат наблюдений, то не надо производить наблюдений;

если иметь заранее результат еще не произведенного эксперимента, то не надо производить эксперимента. (Инсценировать можно, но это уже другая область кинематографии.)

Если заранее известен состав какого-нибудь химического соединения, какой-нибудь формулы, то есть если искомое уже найдено, то как же искать найденное, как же открыть уже открытое, как же?..

В том-то и дело, что план действий — это не описание уже произошедших действий, что план сражения, план наблюдений — это не описание уже бывших наблюдений. В каждом сражении участвуют две стороны. Противник не подчиняется вашему плану. У него свой план. Вам надо действовать, учитывая поведение противника.

18 октября

Уже больше месяца, как я в «Детфильме». За это время внес много предложений. Написал несколько заявок. Но решение — с чего начать мне работу — пока дирекцией не принято. Сааков, зам. директора по сценарно-художественной части, обещает на днях внести свое предложение от имени дирекции. До сих пор предложения исходили только от меня — встречных предложений не было. Прилагаю все усилия, чтобы начать работать, но пока встречаюсь с очень большой осторожностью.

Особенно выбирать у меня нет реальной возможности. Лишь бы скорее начать снимать. Скорее, скорее, чтобы не лопнули натянутые струны нервов, чтобы не соскочить с ума.

«Надо уметь продавать свой товар»,— укоряет меня С. Юткевич ⁴².

24 октября

Обычно бывает так: режиссер выбирает один из предложенных студией сценариев.

У меня получается наоборот.

Вношу предложение за предложением. А студия пока не предлагает ничего. Будто я на сцене, а в зрительном зале — дирекция и сценарный отдел.

Я с ног сбиваюсь, предлагая то одно, то другое.

А зрители смотрят и слушают. И молчат.

И будто я на самом низу. Перед первой ступенькой длинной крутой лестницы. На самом верху, на площадке, лежит моя скрипка. А я вожу смычком... по воздуху. Я прошу пустить меня к скрипке. Влезаю на первую ступеньку. Но меня заведующий этой ступенькой отодвигает и спрашивает: «Вы куда?»

Я показываю на смычок и говорю, что наверху моя скрипка. «А что вы собираетесь сыграть на скрипке? Расскажите нам, опишите нам. Мы обсудим, мы исправим, мы дополним, мы согласуем с остальными ступеньками, мы отвергнем или утвердим».

Я говорю, что я композитор. И пишу не словами, а звуками.

Тогда меня просят не беспокоиться.

И отбирают смычок.

Ты хочешь делать фильм по сценарию.

Но тебе говорят:

— Ну, кто для вас сможет написать сценарий?

Ты хочешь делать фильм без сценария.

Но тебе говорят:

— Это бесплановость. Фильм надо обязательно делать по сценарию.

Ты хочешь делать фильмы о живых людях.

Тебе говорят:

— Я глубоко убежден, что документальным способом живых людей снимать нельзя, разрешить этого не можем.

Тогда ты делаешь поэтический фильм обзорного или песенного типа.

Тебе говорят:

— Все это хорошо, но нет живого человека.

Ты решаешься в отчаянии делать фильм игровой, с актером, как делают все.

Но тогда тебе говорят:

— Мы не можем этого вам позволить. У вас есть имя и творческое лицо. Наша студия не может рисковать. Мы должны сохранить вас таким, каким вас знает кинематография.

Спрашивается: где же выход из тупика?..

Он ворочался до утра в постели. И, как всегда, проснулся с твердым решением. Хотел было одеться, бежать в студию, сегодня же выехать с оператором в экспедицию или сесть со сценаристом и изложить ему свои мысли — пусть пишет по всем правилам, лишь бы скорее получить свою скрипку. Ведь он и играть разучится, если так будет продолжаться.

И, как всегда, уже по дороге в студию его обуяли не творческие, а организационные сомнения. Вот он поднимается по фабричной лестнице, вот войдет в кабинет административного лица, вот восторженно начнет предлагать тему... И не получит в ответ ни «да» ни «нет». И, провожаемый недоверчивой улыбкой лица, «осторожного во всех отношениях», поплетется по улицам, проклиная себя за неумение жить, неумение предлагать свой труд, за неумение хитрить и лавировать, за неумение добиваться творческой работы любыми средствами, как это умеют делать любые, самые обыкновенные киноремесленники.

25 декабря

Как же все-таки добиться работы?.. Одно из предложений Сааков взял. Говорит: «Используем. Мне здесь кое-что понравилось. Но не трогайте меня несколько дней. Я буду занят по сдаче фильмов. Сейчас конец года. И не пишите больше предложений и заявок — хватит».

А я не могу. Я все пишу и рву. Иногда — не рву. И все это напрасно. Я ведь только режиссер, и мне обязаны дать сценарий.

Получается так: думаю днем и ночью. И не могу принять решение. Почему не могу принять решение? Потому что решение от меня не зависит. «Вы будете делать то, что вам укажут», — говорит Сааков.

Но не указывает.

Ленин говорил, что надо писать о том, что хорошо знаешь. Я и предложил: давайте я вам сделаю фильм о городе Белостоке, о моем родном городе. «Нет, — говорит Сааков, — мы думаем вам поручить очерк о Карпатах» — то есть о местности, о которой я ничего не знаю.

Насколько глубже и интересней можно было бы сделать очерк о месте, где я родился и вырос. Но Сааков угрожает: вы будете делать то, что вам говорят, или вообще не будете работать в кинематографии. Я не отказывался, а он уже заранее профилактически пугает.

Понемногу все выясняется. Сааков сказал: студия не может рисковать. Вы можете сделать нам очерк для альманаха, но не полнометражный фильм.

Значит, все, что делалось до сих пор, делалось впустую?..

Раньше дирижировали по-одному, теперь по-другому.

На одного скрипача — сто дирижеров.

1940

Люблю купаться и плавать — не купаюсь и не плаваю.

Люблю лес, солнце, воздух — торчу в городе среди бензиновой и прочей копоты.

С детства люблю собак — нет собаки у меня. И ничего с этим делом по некоторым обстоятельствам не получается.

Увлекаюсь волейболом, теннисом, гимнастикой, велосипедной и верховой ездой — не играю, не катаюсь, гимнастики не делаю, верхом не езжу и вообще думаю о другом — едином, неудавшемся гигантском замысле.

И все мне кажется, что мне некогда, что я очень занят, что решение близко, стоит только сосредоточить внимание в одной математической точке и прорваться сквозь все и всяческие препятствия, интриги и минные поля...

4 февраля

Можно ли умереть не от физического, а от творческого голода?

Можно.

Помрешь, а потом уже критики в анализе кинонаследства покойника установят «закономерную обусловленность формы поэзии Вертова содержанием его творчества».

7 февраля

Одно дело — талантливо сыграть на прекрасной скрипке. Другое дело — способность и умение эту скрипку заполучить.

Одно дело — талантливо поставить фильм. Другое дело — умение эту постановку получить.

Часто побеждает не самый талантливый художник, а самый энергичный говорун и делец.

Плохо приходится даже самому талантливому творческому работнику, если он бездарен в отношении «умения жить».

Если бы решить, что «цель оправдывает средства», то выход из положения можно было бы без труда найти. Но ведь все надеешься обойтись без такого решения...

Сценарий «Сказки о Великане» Ильину⁴³ дается с трудом. Нет необходимой легкости. Улыбки и смеха пока не чувствуется в написанном. Со сказочными приключениями пока не вышло.

План такой. Довести до конца изложение познавательного материала всеми возможностями кино. Потом, уже исходя из материала, создать текст легкой сказки.

12 февраля

Не изолируюсь, но изолирован. Никуда не приглашают. На конференцию по историческому фильму нет пригласительного билета. В фильм Киселева «Наше кино» (к двадцатилетию) не включен. Заказанную статью не поместили. Щита на выставке, очевидно, нет — не просили фотографий или кадров. Мое молчание воспринимается как «я молчу», а не как «меня молчат».

Но мне ничего не надо — только бы работать.

17 июня

Сценарий «Сказки о Великане» удалось сделать новаторским во всех отношениях. Новые творческие задачи требуют новых технических методов, новых организационных методов, нового подхода к монтажу, к звуковому оформлению и т. д. Ставка делается на проникновение в новые области кино.

Ставка делается на создание синтетического произведения — не «актуального», а долговременного значения. Ставка серьезная.

Возможно ли поражение при производстве этого фильма? Да, возможно. Поражение будет иметь место в том случае, если мы процесс производства новаторского произведения постараемся втиснуть в рамки обычных стандартных методов. Если мы подойдем к реализации этого сценария по-канцелярски. Если мы в данном, исключительном случае вместо смелого экспериментирования будем цепляться за мертвую букву такой-то графы, такой-то инструкции. Если на порядок, установленный теми или иными инструкциями, мы будем смотреть, как на догму.

Поражение будет неизбежным, если мы, создавая новаторское произведение, упрямся, как в незыблемую доктрину, в консервативные для

данной операции методы. Канцелярско-бюрократический подход — смерть нашему фильму. Только отказавшись от буквоедства, можно привести наш фильм к победному концу.

«Кто видит и хочет видеть одну лишь форму, тот мелкий художник».

Но «кто ее приносит в жертву, совсем не художник» (Р. Роллан, «Бетховен»).

«Если мы, наблюдатели русские, возьмем японцев для сравнения с нами, то в их облике нам представится гораздо меньше оттенков, чем у своих земляков. Это потому, что японцы нам мало знакомы, мы не привыкли различать их посредством силы родственного внимания...».

«Еще более поражает наша ограниченность в способности различать, когда мы от человека переходим к миру животных и растений: там все грачи черные, воробьи серые...» (Пришвин, «Журавлиная родина»).

Бесконечное ожидание заседания Художественного совета фабрики по «Сказке о Великане». Каждый из членов совета настолько занят и заинтересован сейчас своим делом, своей картиной и другими личными делами, что, в лучшем случае, лишь бегло просмотрит сценарий. И, конечно, никаких особо полезных советов по причине незнания предмета не сможет дать. А ведь мы месяц сидим и ждем этих советов.

Какая бессмыслица!

Художественный совет собрался только 28 сентября. Были Разумный, Кулешов, Протазанов, Шеленков, Донской, Марьямов, Фролов, Сааков, авторы и группа.

Марьямов активно молчал. Первым выступил Ильин с протестом, что работа маринуется с 3 сентября, что никто не дает никаких ясных указаний, что все время откладывают обсуждение и решение.

Затем режиссер Донской сказал, что волноваться не надо, что «Детфильм» приветствует приход в кино Ильина и других детских писателей. Что фильм замечательный, единственный в своем роде, но очень сложный технически и организационно. Он еще почитает сценарий и лично будет говорить с Вертовым.

Режиссер Разумный сказал, что хоть он и маститый, но не такой уж консерватор. Он думает (исходя из самых высоких художественных соображений), что надо сделать мультфильм из нашей картины.

Оператор Шеленков усомнился в технической возможности осуществления сценария. Кроме того, его смущает разница между режиссерским и литературным вариантом. Литературный он начал здесь, на заседании, читать (позже выяснилось, что он читает старый, не утвержденный вариант).

Режиссер Кулешов сказал, что наука прекрасна и поэтому незачем делать поэтический фильм. Надо сделать из этого техфильм. Советов никаких он давать не может, и никто не может, так как надо сначала послушать технический доклад, посмотреть экспериментальные снимки и т. д. Словом, тоже уклонился от высказывания по существу.

Режиссер Протазанов сказал, что совсем не читал сценария.

Затем директор Фролов, отсутствовавший во время выступлений Вертова и Ильина, подвел итог: итак, сначала технические эксперименты и совещание, затем художественное совещание. Хотелось бы выслушать мнение тех, которые хотят посоветовать и могут посоветовать.

На этом заседание закрылось.

Когда параллельно созиданию идет разрушение созидаемого, получается, что ничего не делаешь, хотя работаешь гораздо больше. Кажется, на этот раз опоздали разрушить. Впрочем, могут еще быть попытки.

Ни у Юткевича, ни у Фролова нет никаких сомнений в успехе дела. Оба подписали очень положительную резолюцию. И не ждут от Комитета никаких замечаний.

Неужели на этот раз никого не найдется, чтобы, как это обычно со мной бывает в последние годы, уничтожить росчерком пера весь труд?..

1941

8 января

Юткевич, говорят, не уехал. Он в Комитете вместе с Фроловым. Обсуждают план 1941 года. Там же Ромм. Решается, очевидно, судьба и нашего фильма. Стенограммы Художественного совета в главке еще не читали.

Видел к концу рабочего дня Фролова. Спросил, как дела. Ничего, говорит, работайте. А как со сценарием? Большаков хочет прочесть. Сегодня ему передадут. Больше Фролов ничего не прибавил. Вгляделся в лицо ему: видно, что не уверен в исходе.

Вечером в Доме кино снова встретил Фролова. Как же, спрашиваю, может, сообщить все-таки в ЦК комсомола? Было бы хорошо, говорит

Фролов, если бы оттуда позвонили Большакову. И потом добавил: есть попытки передать сценарий в «Техфильм».

Итак, выдвигается самый страшный вариант. Вариант превращения художественного поэтического фильма в учебно-технический. Уничтожение всей сумасшедшей работы, которую проделали и я, и Ильин, и вся группа.

Уничтожение по-прежнему идет параллельно с созиданием. Снова у разбитого корыта. Еще потерянный год. Еще одна разбитая надежда. Еще одно подтверждение того, что ничто экспериментальное не пройдет.

Или обезличить себя — или прекратить кинематографическое существование. И это в тот момент, когда меня впервые поддержали другие режиссеры. В тот момент, когда первый раз я оказался не один. Нужны железные нервы. Железное упорство.

Есть и другие способы. Но на них я не способен. Не выйдет из меня «делового человека». И кланяться в ноги противникам тоже не буду.

Мы предлагаем новое в художественном плане. Новое в техническом плане. И новое в организационном плане.

Значит, все, что держится за старое, будет против.

«Мертвый хватает живого».

9 января

Стенограммы еще не привезли. Жду. Думаю. Что толкнуло Блюха на отрицательный доклад Ромму? И что толкнуло Ромма на отступление, на попытку избавиться от сценария?

У Блюха могут быть разные соображения. Отношение не к сценарию, а ко мне. Снова поднимает голову Вертов, а я, мол, пригвожден к редакторской работе. Не быть этому. Пусть еще подождет. Ведь не случайно он запретил просмотр «Колыбельной». Посмотрело несколько корреспондентов — и будет...

Зависть?

Разве можно завидовать моим мукам?

Разные мысли приходят в голову. В одно только не верится. Не верится, что они, действительно, не чувствуют силы замысла в новой работе.

Ромм говорит: технически почти невыполнимо. Неизвестно, получится ли? Будто он не знает, что фильм, который говорит новое слово, должен быть труден. И это хорошо. Надо только не прятаться в кусты от трудностей.

Странно. Очень странно!

Вертовский почерк, больше Вертова, чем Ильина. Что же из этого?

Обезличить? Вбить клин между Вертовым и Ильиным? Уничтожить сопротивление тем или другим способом?

Ильин — познавательный; Вертов — поэтический.

Познавательность — передать в «Техфильм». Поэзия — нет такого главка.

И вообще — без новаторства спокойнее.

К чему лишние заботы!

10 января

Сегодня Ильин был в ЦК комсомола у Михайлова. Передал стенограмму Художественного совета (я получил в 2 часа ночи копию). Разговор по телефону Михайлова с Большаковым состоялся вчера. Большаков сказал, что в начале недели (то есть 13, 14, 15) решим, как быть. От Фролова мы узнали, что спор между фабрикой и главком по поводу сценария продолжался и сегодня. Обе стороны остались при своем мнении. Передано на решение Большакову. Говорил по телефону с Юткевичем. Уезжает в Барвиху через полчаса. Советует передать стенограмму Художественного совета Большакову (он ее еще не читал). Говорит: вы теперь не один. За вами весь коллектив. Дело будет выиграно. К моему приезду, я уверен, все будет в порядке.

Совпадение его уверенности с его отъездом из Москвы — неудача.

13 января

Познавательное не противопоставлять поэтическому. Занимательное не противопоставлять назидательному. Речь идет о взаимопроникновении. Обогащение поэзии наукой и науки — поэзией. Не бесстрастная информация, а музыка науки. Поэзия действительности. Эмоциональное отношение к познавательному и познавательный интерес к эмоциональному. Исследование средствами художника, а не только чисто научными средствами.

Рано или поздно путь этот будет открыт.

1 февраля

В приемной я, Ильин, Рыкачев, Ушаков. Без 10 минут двенадцать. Ровно в 12 приходит Романов, здоровается с нами и скрывается в кабинете Большакова. 30 минут напряженного волнения. Нас не вызывают. Кто-то сказал про себя: «Как подсудимые».

Романов вышел. Мы бросились к нему. «Большаков сказал, что ему нравится литературный сценарий, но не нравится режиссерский. Море,

птички, бабочки... Это очень хорошо делает «Техфильм». У вас (то есть у нас) будет не лучше. В общем, Большаков примет Ильина и Вертова в 5 часов вечера сегодня, сделает свои поправки. Тогда и решим».

Время до 5 часов тянется рапидом. Без четверти пять мы в приемной. Энтузиасты Рыкачев и Ушаков уже ждут нас. Ждем. Уже 5 час. 15 м., 5 ч. 30 м. Время приближается к 6-ти. Проходит мимо нас Голвкин.

— Как?! — восклицает он изумленно. — Вы все еще здесь, с 12 часов? Все ждете?!

— Нет, — говорю я успокоительно, — мы уходили домой.

Секретарша смотрит на часы. Видит наше волнение. Все будет в порядке, успокаивает она.

Наконец: можете войти, говорит секретарша.

Входим. Садимся.

— Что скажете? — произносит Большаков.

— Хотим знать ваше мнение, ваше решение.

Разговор продолжался часа полтора.

В общем ни до чего не договорились.

На мой вопрос, будет ли он поддерживать наше «многостороннее предложение», Большаков ответил, что экспериментальную работу по воздухоплавательному аппарату может поддержать, пригодится для «Истории авиации» и других фильмов, а «Сказку о Великане» поддерживать не будет, как не актуальную.

— А как же весь потерянный год? Все потраченные усилия? Средства? Энергия? Нервы? Надежды? Изобретения? Все погибнет?

— А как же мой труд, — говорит Илья Яковлевич, — пропадет даром? Я к этому не привык в литературе!

Большаков:

— Ну, и у вас не все книги написанные издаются.

Еще сказал, что в разговоре с Романовым убедил последнего в необходимости ставить сейчас этот фильм.

Поэзия науки. Поэзия пространств. Поэзия неслыханных чисел. Поэзия громадности. Поэзия миллионных масс. Поэзия счастья. Поэзия горя. Поэзия сна. Поэзия дружбы. Поэзия любви. Поэзия всемирного братства. Поэзия мироздания. Поэзия труда. Поэзия природы.

Уитмен:

«О, если бы моя песня была проста, как голос животных, быстра и ловка, как капание капель дождя...»

Все это, о море, я отдал бы с радостью, если бы ты мне дало колышание твоей волны, единый ее переплеск, или вдохнуло в мой стих одно твое соленое дыхание, и оставило в нем этот запах».

7 февраля

Уже несколько дней, как со «Сказкой о Великане» все покончено. Сильнейшая реакция организма. Вдруг почувствовал страшное утомление. Заснуть не могу. Стараюсь держаться бодро, но несколько лет без отдыха дают себя знать. Спинной хребет будто сломан. И держаться прямо можно только с трудом. Все в тумане. У самого входа в «Детфильм» вдруг остановился и некоторое время не мог сдвинуться от боли: ощущение такое, будто под левой лопаткой вонзилась и прошла насквозь шпага.

13 февраля

Как бы сделать так, чтобы ни о чем не думать? Очевидно, я до того устал, что уже ничего не понимаю в происходящем. Даже не в силах интересоваться планами противников, боюсь заглянуть за кулисы...

Как бы объяснить насчет необходимости лечения и отдыха? Поймут ли отдохнувшие неотдохнувших?

Скажем, так: «В последние годы работал очень много без единого дня отдыха и находился в непрерывном нервном напряжении. Одна десятая часть работы выразилась в творческих предложениях, в заявках, в либретто, в законченных литературных сценариях, в организационных проектах, в режиссерской и технической разработке последнего замысла («Сказка о Великане»). Четыре десятых всей работы было связано с воспитанием, с внедрением своего опыта в мозги прикомандировываемых ко мне людей. Остальные пять десятых моего труда ушли, к сожалению, на доказательства, на попытки объяснить и защитить мои творческие замыслы от разрушения, на попытки защитить и сохранить за собой хотя бы самый маленький творческий коллектив.

И вот сейчас, когда снова нужно начинать с распахки, с посева, с выращивания нового сада, новых цветов и плодов,— вот в этот-то момент оказывается, что физические силы мои подорваны. Что усилиями воли могу продержаться всего лишь несколько дней. Но голова и сердце уже не выдерживают. Нервная система поражена процедурой утверждений и разутверждений, согласовываний и разсогласований, резкими переходами от температуры плавления к абсолютному холоду, от восторгов к неожиданному равнодушию, от объятий к пощечинам, от целуев к поджариванию на костре, от штурмов днем и ночью к мучительным ожиданиям, от срачивания с коллективом к полной изоляции.

Требуется минимум месяц пребывания в хорошем санатории для того, чтобы восстановить физические возможности и пойти на новый непрерывный труд. Собственно говоря, мне дирекция, очевидно, предложила бы это и сама, без моего напоминания. Не только из соображений обычных человеческих, но и из производственных предвидений...»

Напишешь так откровенно — обидятся. Скажут какую-нибудь шаблонную фразу, лозунг какой-нибудь. Лозунги я и сам знаю. Тут лозунгами не поможешь. Вдуматься надо — и глубоко вдуматься. А если немножко, поверхностно скользнуть мыслью — ничего не получится. «Сами виноваты, — ответит занятый многими делами человек, держа в руках две телефонные трубки, — должно быть, уклоняетесь от нормы, отрываетесь от рельс, фантазируете, создаете неудобства, изобретаете!..»

20 февраля

Договорился с Ильиным встретиться в 12 час. Поехал к нему автобусом. Удачно сел у окна. Рядом — полная дама. Ее толкают проходящие, протискивающиеся к выходу. Она отодвигается от толкающих и все теснее прижимает меня к окну. «Извините, — говорит она, — мы занимаем вместе в шубах много места».

Что-то невнятное отвечаю. Ночью не спал. Все немножко в тумане. Полузакрываю глаза. Около гостиницы «Москва» в нашем автобусе запахло гарью. Противный запах горелой резины. У молодой пассажирки спереди, оказывается, дымятся калоши. Ее сосед возмутился: «Неужели нельзя изолировать накаленную трубу! (Кондуктору.) Скажите, какого вы парка?» Кондуктор: «Какое ваше дело?» Разгорается спор. Но пассажиру надо выходить. Он уже снаружи обходит автобус, чтобы записать номер. Кондукторша ворчит: «Подумаешь, капризы... Культуру понимать надо. На то и культура, чтоб калоши около трубы не ставить. «Изолировать»?! Тоже скажут!»

Около Грузинской слезаю, чтоб купить папиросы. Спичек у продавца нет. Подхожу к другому, на другом углу. «Спички, пожалуйста». Продавец: «Разве не видите, что я занят? Товар пересчитываю». «Как, разве и лотки бывают закрытыми на переучет?» «А то нет? Уже и позже зайти не можете — культура!» (И поглядел свысока, продолжая считать спичечные коробки.)

Иду дальше пешком и думаю: какое странное значение кондукторша и продавец придают слову «культура». Одна считает, что культура — это умение так держать ноги в автобусе, чтобы не дымились калоши. Другой считает, что культура — это не покупать спичек, раз не покупаешь папирос.

В другой форме встречаешь это и в кино.

13 марта

Делать фильм только тогда, когда в сценарии не останется ни одной фразы «дешевого пафоса». Диалог можно оставить, но не пышный, а сдержанный, теплый, искренний. Без кричащих галстуков, без брилли-

антовых ожерелий, без словесного фейерверка, без наигранной «высо-ты». А главное — когда родится свое, неповторимое, никем ранее не сказанное, не стершееся Слово.

18 марта

Одни некомпетентны в моем вопросе. Когда станут компетентны — не будет их или не будет меня.

Другие — буквоеды. Держатся за букву, как за якорь спасения. Оторвать их от буквы можно, лишь оторвав им вместе с буквой руки. Между тем, не трогая букв, нельзя изобразить новое слово. Вот если изобразите новое слово, не тронув с места ни одной буквы, — тогда, пожалуйста.

Надо иметь силы, надо сосредоточить всю энергию, чтобы сдвинуть с места все неподвижные горы. А если не хватает сил, то отступить и накопить их. Дело не в таланте, а в умении добиться применения твоих способностей. Нужно стать деловым организатором, администратором самого себя. Или спариться с другим, сильным в делах организации человеком. Опереться на него и тогда уже дать волю своим творческим полетам.

Точка опоры. Точка опоры.

22 марта

Радость от правды, а не от правдоподобия. Радость от глубокого видения сквозь грим, сквозь игру, сквозь роль, сквозь маску. Увидеть сквозь смех — плач, сквозь важность — ничтожество, сквозь храбрость — трусость, сквозь вежливость — ненависть, сквозь маску презрительного равнодушия — запрятанную любовную страсть. Радость от уничтожения «видимости», от чтения мыслей, а не слов.

24 марта

Засел за авиационную литературу (для фильма об истории авиации)⁴⁴. В ужасе от количества материала, который просится в фильм. Завидую простым темам, ограниченным во времени и пространстве, где достаточно нескольких ярких эпизодов, чтобы охарактеризовать героя. Более благодарный труд, более легкий и более понятный, более приятный для инстанций, для критики и для продвижения в кино-театры.

Опять нужен не эпизод, а эпизод эпизодов. Не герой, а герой героев, не документ, а документ документов, не поэма, а поэма поэм. Никто не понимает всей трудности этой задачи задач. Никто не уважает на

деле этой работы работ. Смотрят сверху вниз. А на фильм обыкновенный, не головоломный, совершенно проторенный смотрят снизу вверх.

Почему? Потому что компетентны увидеть обыкновенные трудности и не компетентны, когда трудности выходят за границы сведений, которыми эти люди располагают.

Работа по фильму об авиации остановилась. Ильин отвлекся другими делами. Внимание его рассредоточено. Вряд ли можно сделать что-нибудь интереснее в таком состоянии. Он, правда, быстро переключается с работы на работу. Делает это напористо. Но не имеет возможности проникнуть в самую глубь предмета, где вопрос решается микронными весами.

Необходимо предельное сосредоточение внимания, чтобы прорваться из обычного в необычное.

1 апреля

Какие условия обеспечат успех?

1. Целое вместо части. 2. Все, кроме скучного. 3. Живые люди, а не футляры. 4. Не шашлык на вертеле, а органическая конструкция, где эпизоды не накальваются, как входящие и исходящие в скоросшиватель, а сливаются в живой организм. 5. Лучше меньше, да лучше. 6. Без слышимого суфлера. 7. Без навязывания зрителю. 8. Учиться у природы. 9. В пределах технических возможностей. 10. В пределах реальных сроков. 11. Не разжевано, но и не затруднено для восприятия. 12. Главное: все свое. Свежая мысль, свежая конструкция, свежий язык, а не обезличенная иллюстрация лозунгов.

4 апреля

Был у Ильина. Илья Яковлевич сказал, что найден интересный ключ к сценарию. С первых же слов я понял, что речь идет о «рычаге времени». Обрадовался. Значит — совпадение с одним из моих решений. Начал в этом варианте такое. Он и она (летчик и штурман) получают распоряжение сделать пробный полет на новом самолете. Поднимаются в воздух. Обнаруживают на доске неизвестный прибор. Это «прибор времени». Совершают путешествие во времени. Проходят через сегодня и уносятся в будущее.

Кончается возвращением к тому кадру, с которого путешествие начато.

26 июня

Записывать было некогда. 22-го все резко изменилось. Война. Немедленно мы со Свиловой реагировали делом. Написали заявку и план съемки фильма на слова «Полюшко-поле». Эта песня — как старт для развития темы. Так же, как «Колыбельная» и «Три песни» были развиты, разработаны симфонически из простых мелодий. Юткевич согласился, Фролов согласился. Должны представить в Комитет. Затем, на следующий день (очевидно, после каких-то согласований), картина изменилась. Фролов заявил мне, что наша заявка пока отодвигается. Но есть другое дело: «Человек с киноаппаратом», «Кинохроникер», то есть моя постоянная тема (временно изруганная при РАППе).

Я с радостью согласился.

Связаться по этому делу надо с Большаковым.

15 июля

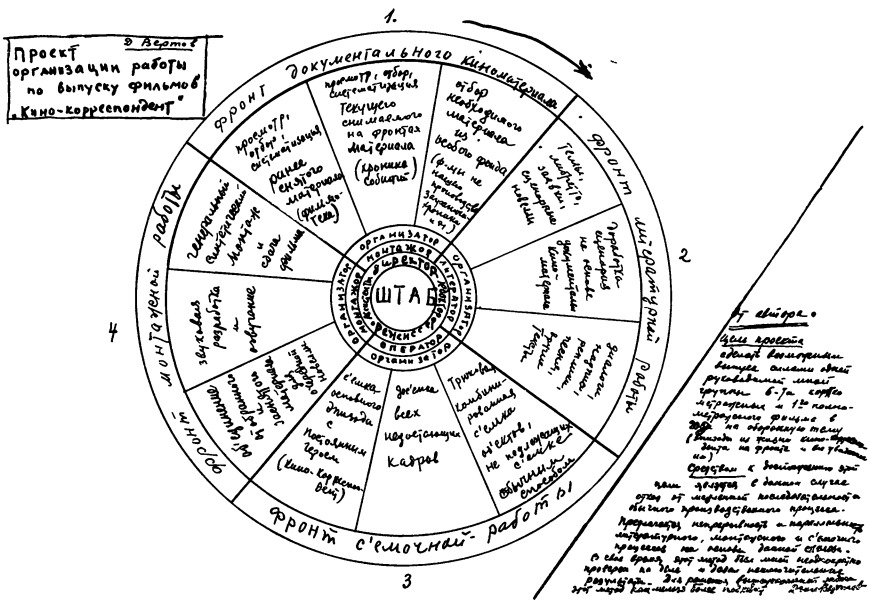
По совету Юткевича написал очерк о кинокорреспонденте, где показывается изменившаяся, насторожившаяся, готовая встретить врага столица. Он утверждает, что боевые эпизоды пока нельзя мне пользоваться, что все надо показывать отраженно. Такова установка. «Сделайте — и в 15 минут утвержу».

Взял я обратно свой сценарный план с боевым эпизодом и написал новый в направлении, указанном Юткевичем. Вчера при встрече с Большаковым на его вопрос: а сценарий у вас есть? сказал: есть. И показал новый сценарный план. Большаков пробежал глазами и сказал: «Нет. Нам нужны боевые эпизоды. То, что происходит в Москве, в домах и т. д., будет интересно, как исторический материал. Сейчас нам нужен боевой материал».

Полное противоречие с точкой зрения Юткевича.

— Чей сценарий? — недовольно спрашивает Большаков. — Сами пишете? Отвечаю: — Не могу же я без конца ждать сценария от Большинцова. Он до сих пор ничего не дал. Большаков (*все время продолжает недовольным тоном*): — На фронт поедете? — Пожалуйста. — А не откажетесь? — Давайте, поеду, куда? Что делать? — А вы оператор? — Нет, режиссер. — А я думал, что вы и оператор. У нас кинопоезд или киноавтомобиль организуется... Может, на хронике пойдете, к Васильченко?.. — Дело в сценарии, в работе над фильмом, в максимальном использовании моих способностей, а не в том или ином учреждении. Большаков берет трубку, говорит с Васильченко. — Зайдите, говорит он, обращаясь ко мне, к Васильченко. Он сейчас здесь, в Комитете.

У Васильченко.



Проект организации работы по выпуску серии фильмов «кинокорреспондент». Из дневника Д. Вертова

Васильченко. До вас, наверное, доходили слухи, что я давно хотел видеть вас на хронике? У нас были большие юбилейные фильмы, я хотел вам поручить одну из этих работ.

Вертов. А сейчас? Что у вас имеется?

Васильченко. Сейчас у нас текущие журналы. Есть короткометражки.

Вертов. Короткометражки между режиссерами уже распределены?

Васильченко. Да, они все распределены. Больше у нас в программе нет. Мы теперь все внимание уделяем «Союзкиножурналу».

Вертов. Можно мне сделать на фронтовом материале фильм?

Васильченко. Сейчас еще мало материала. Преждевременно. Потом сделаем из него полнометражный фильм.

Вертов. Могу я на него рассчитывать?

Васильченко. Это мы подумаем, взвесим, кому дать, что дать. Заранее обещать не могу. Вот, «СССР на экране» — там очень слабый работник. Делается из уже использованного в журналах материала. Можно вам поручить?

Вертов. Пожалуй, это не по моей специальности. Собственно, это сведется к редактированию, а не к режиссерскому творчеству.

Васильченко (*берет телефонную трубку*). Погодите, вот я сейчас...

Вертов. Что сейчас?

Васильченко (*в трубку*). Иван Григорьевич, вот я думаю поднять на высокий уровень «СССР на экране». Тут у меня Вертов. Вот поручить ему бы...

Вертов (*улыбаясь, тяжело*). Товарищ Васильченко, надо же действовать разумно...

Васильченко (*в трубку*). Хорошо.

Вертов. Вряд ли нужно пользоваться летчика в качестве кавалериста или сухопутного воина на...

Продолжения не было.

Работа. Потом эвакуация. Потом опять работа.

26 сентября

Необходимо знать, что я не ищу изобретений в области «чистой формы». Наоборот. Ищу такой темы и таких производственных условий, где был бы избавлен от вынужденных осложнений, от вынужденных приемов съемки или монтажа.

Поясню примером: человек при помощи шеста перелетает через пропасть. Это может быть просто трюком при наличии моста. Но это вынуждено, необходимо, если другого пути нет.

Мне нужно, предположим, снять документального человека в документальный момент. Но, во-первых, снимать, оказывается, надо в маленькой комнатке, где не помещается громоздкая осветительная аппаратура; во-вторых, этот человек не выносит сильного искусственного света; в-третьих, аппаратура занята и будет в моем распоряжении не в нужный момент, а днем позже. Здесь, при всем желании, замысел осуществить просто нельзя. Требуется заменитель замысла или вынужденный сложный ход, который впоследствии на экране будет осужден как недостаточно простой, как замысловатый. Возникает подозрение в формализме.

На данном этапе наших производственно-технических возможностей вовсе не каждая тема и не каждое действие человека могут быть зафиксированы так, как этого хочет режиссер и автор.

Документальное кино — еще не вездеход. Это еще первый паровоз и первые рельсы.

Я всю жизнь строил паровоз, но не смог добиться широкой сети рельсов...

О фильме «Тебе, фронт!» («Жила-была Сауле»).

Фильм звуковой, а не озвученный немой вариант.

Фильм синтетический, а не звук плюс изображение. Не может быть показан односторонне — только в изображении или только в звуке. Изображение здесь — лишь одна из граней многогранного произведения.

Содержание идет параллельно в музыке, в слове, в диалогах, надписях, изображении.

Объемная кристаллическая форма.

Не аморфное соединение в сопровождении дикторского текста.

Органическое слияние всех компонентов.

Настаиваем на записи фонограмм.

Не смотрите оперу или пьесу с заткнутыми ватой ушами. Изображение в данном случае неотделимо от звука. В будущие фонограммы, то есть в музыку, слово, реплики, диалоги, монологи и т. д., вложено не меньше творческого труда, чем в изображение. Всем понятно, что радиofilm надо слушать, что немой кинофильм надо смотреть. Но не всем понятно, что звукозрительный фильм — это не механическое соединение радиofilmа с немым фильмом, а такое сочетание одного с другим, которое исключает самостоятельное существование изобразительной и звуковой линии.

Рождается третье произведение, которого нет ни в звуке, ни в изображении, которое существует только в непрерывном взаимодействии фонограммы и изображения.

«Тебе, фронт!» — творческий организм, а не простая сумма снимков. Он подчиняется высшим законам цельного, единого организма и достигает этого не путем механического складывания отдельных кадров, а «путем развития», усложнения, видоизменения, путем борьбы и смены противоположных фаз, путем возникновения новых качеств материи».

Он отличается от «Союзкиножурнала» не метражом и не количеством дикторского текста (как это часто бывает в обычном информационном фильме). Он совершает качественный «скачок» на определенной фазе усложнения материи. И процессы в нем протекают уже по другим, более сложным законам. Он разрушает закостеневшее, ломает стереотип, включая новые раздражители. И требует к себе особого и смелого внимания.

Таким я хочу видеть этот фильм.

Большая, неоправданная ложь таится в рассматривании Вертова сквозь очки времен «Человека с киноаппаратом».

Принципиальные противники давно это поняли и сняли очки уже после «Трех песен о Ленине».

Противники непринципиальные возьмется с этими древними очками, до сих пор навязывают их всем, кому возможно, в том числе и киноруководству.

Мешает, очень мешает все это настоящему, «во весь голос» использованию Вертова на производстве...

Обобщение как рассмотрение жизни с «птичьего полета», охват возможно большего круга явлений. Художник должен уметь показать всю красоту и своеобразие индивидуальности — и одновременно обнаружить в ней характерные признаки общего: народа, эпохи, жизни.

Ложно понятые задачи драматургии часто заставляют наших авторов подчинять явления жизни выдуманной конструкции, где автор по привычке втискивает живые и сложные образы в «удобные» схемы.

Но сумма восклицательных знаков, проставленных в схеме, не делает ее более живой.

Приходит ли кому-нибудь в голову, что Вертов вовсе не добровольно делает в последние годы фильмы обзорного, обобщенного характера? Что напрасно отвергались все его предложения о портретных галереях, заявки на фильмы об отдельных людях и т. д.? Что напрасно отклонялось все то, что было связано с ограничением места и удлинением времени для более глубокого показа многого в немногом, так как казалось нарушением установленного порядка и нарушением нерушимого представления о Вертове как о мастере необъятных обзоров?

«Одного яйца дважды не высидишь», — цитировал Прутков Вертов. Но его заставляют трижды и четырежды высидывать это яйцо. А для приведения в покорность находят меры воздействия...

Если внушать человеку изо дня в день, из часа в час, что он умалишенный, то человек в конце концов свихнется. Внушая мне и моим окружающим изо дня в день, из часа в час, из года в год подозрение в том, что я болен формалистической проказой, меня ставят тем самым в безвыходное положение полной изоляции. Кто прокаженному протянет

руку? Кто согласится с ним работать? Кто доверит ему реальную постановку, предназначенную для здоровых людей?..

Говорят, что в моем вкусе «лягушка к обеду» — прямое доказательство формалистически изощренной кухни. Никому и в голову не приходит, что человек настолько изголодался, что готов броситься на кошку, на собаку, готов сварить даже ворону.

Между тем в действительности я предпочитаю простую здоровую пищу, реальную, конкретную, ясную тему, драматургическое решение которой не выдумывается, а пишется самой жизнью.

В последнем, «облегченном» варианте «Тебе, фронт!» роль Сауле, а особенно роль Джамииля сильно ослаблены. Делал я это без особого желания, исключительно из тех соображений, что фильм нужно защищать и проводить единым фронтом. Поэтому сделал решительно все исправления, которые от меня требовали, вне зависимости от того, приятно это мне или неприятно.

Допустим, что вы сделали однажды крупное, прогремевшее на весь мир поэтическое кинообобщение. Значит ли это, что все остальные линии вашего развития должны быть пресечены? Что вы уже обречены на всю жизнь ничего, кроме поэтических обобщений, не делать? Что на вашем лбу, как на клетке слона, будет написано: «буйвол»? Что никто больше не посмеет, глядя на эту вывеску, не поверить глазам своим? Что слон с клеймом «буйвол» так и будет прикован к исполнению обязанностей буйвола до конца дней...

Вас будут хвалить и ругать сквозь раз навсегда одетые очки. И разбить эти очки сможет только честный и мужественный руководитель. Ибо дело не в таланте, а в руководстве талантом.

Художник должен делать то, что его глубоко волнует и что ему свойственно и интересно.

Но ведь «и устрица имеет врагов». Тем более — своеобразный художник. Уже само своеобразие таит в себе протест со стороны не своеобразных. Степенные не любят за то, что не степенен, беспринципные за то, что не беспринципен, чрезмерно деловитые и сребролюбивые за то, что недостаточно сребролюбив и деловит. О бездарных и говорить не приходится. Они обрушиваются на каждого, кто не стремится навсегда сохранить грязно-серый цвет. Они пытаются остановить художника, как останавливают часы, вцепившись руками в маятник.

Такие люди еще существуют. Они еще не вымерли. И они скажут любому руководителю: часы устарели. Они испорчены. Годятся, как лом.

Невольно приходит на ум Козьма Прутков:

«Стоящие часы не всегда испорчены, а иногда они только остановлены; и добрый прохожий не преминет в стенных покачнуть маятник, а карманные завести».

1943

Меня очень беспокоит, что «Тебе, фронт!» увезли для показа в Действующую армию без последней части. Ведь именно эта часть пользовалась наибольшим успехом во время последнего просмотра и окончательно склонила мнение всех собравшихся в пользу фильма.

Как это могло случиться?

В субботу после 3-х часов дня тов. Кацман сказал мне, что надо ждать понедельника, когда, очевидно, уже будет ответ по поводу фильма из заключительных инстанций.

В тот же день около 7 часов вечера произошло невероятное. Неожиданно вызванная вместе со мной монтажница спешно отрезала последнюю часть фильма, обезглавила его.

Спешка была объяснена тем, что тов. Ундасынов в 9 час. вечера увозит фильм на фронт. И что тов. Большаков по телефону спросил, учтены ли его последние замечания.

Изъята главная часть, мозг фильма. Оставлено только тело, голова отсечена...

14 августа. Алма-Ата

Жизнь моя все такая же странная. Делаю на хронике разные журналы, оборонные очерки. Снял один большой фильм о Казахстане в дни Отечественной войны («Тебе, фронт!»). Но большинство замыслов не осуществлено из-за непонимания, из-за противодействия посредников. И, как говорится в казахской поговорке, «у дерева, отягощенного плодами, верхушка клонится вниз...». Многие из замыслов перезрели, упали. Никто не подобрал. Сгнили. Другие плоды-замыслы были сорваны и присвоены еще в недозрелом виде. А друзей сильных, то есть точки опоры, нет.

Держать никто не хочет. Боятся потерять голову. Мне своей головы не жалко. Но посредники держатся другой точки зрения. А завистники и деляги скрыто, однако упорно противодействуют. Хорошо маскируются, прячут свои плохие дела. К сожалению, «пятна у пегого скота снаружи, пятна у дурного человека — внутри».

В местной хронике от режиссера требуют только выполнения плана, о качестве нет и речи. Все признается годным. Требования крайне низкие. Ничто не считается браком. «Слепой курице — все зерно». Предпо-

читают тихих, на все согласных, безропотных режиссеров. Бытовые условия ниже всякой критики. Не у всех, а у таких, как я.

Эдиссон ломал мозги над изобретением электрического света. Некоторые спокойные и уравновешенные лица указывали ему на керосин, на газ, на уже существующее освещение. После 9000 опытов у него еще ничего не получалось, но опыты он проводил. Все новые и новые опыты. Он не занимался изобретением уже изобретенного.

Меня же толкают не вперед, а назад, к образцам давно забытого прошлого.

Делать фильм? Но его нет в программе студии. А если бы и был, то это был бы звуковой фильм, снимаемый без звукового аппарата (аппарат отдан другой студии), без звукооператора (он уезжает на работу в Ташкент), без администраторов (они откомандированы), без ассистентов (они ушли). Словом, без группы. Без творческого коллектива. Режиссер, конечно, руководитель, но нельзя же ограничиться при производстве фильма руководством самим собой.

Надо скорей в Москву. 5000 километров до кинематографического руководства, до технической базы, до дома — далеко. Там, по крайней мере, руководители имеют право решать. Может, легче будет толкнуть на риск. Иначе грустно. Печально. А «печаль — море: утонешь и пропадешь; риск — лодка: сядешь и переплывешь». Главное сейчас — не теряться: «растерявшаяся утка ныряет задом».

Главное — сделать так, чтобы тебя поняли. А как трудно объяснить свои замыслы... «Как ни прекрасна мысль, но, проходя через уста, она бледнеет». Может быть, это одна из причин, по которой мои замыслы не осуществляются. Обо мне постепенно создается у руководства неправильное представление.

Казахская народная мудрость говорит, что «о человеке надо судить по его замыслам, а не по тому, что из них получилось». Но в жизни это не так. Никто не интересуется тем, что от замысла до осуществления цели — громадный, полный опасностей, препятствий и противодействия путь. Что замысел, не поддержанный сильно и своевременно, доходит до финиша в израненном и обескровленном виде.

Утверждающими инстанциями отфильтровывается самое ценное. Как правило, отфильтровывается новое, необычное, то есть наиболее дорогое для автора замысла. Многие уничтожаются организационными и техническими неудобствами. Чем ярче и своеобразнее замысел, тем больше он подвержен опасностям искажения и изменения в процессе производства и утверждения.

Я от природы застенчив. Вид у меня всегда виноватый. Неуверенным голосом высказываю обычно то, в чем глубоко уверен. Это пугает руководителей. Проклятая манера! А ведь веры в свои творческие силы у меня достаточно.

«Дайте мне точку опоры, и я переверну весь мир», — мог бы я повторить вслед за древним мудрецом. Но в том-то и дело, что точки опоры нет.

Что сделал бы изобретатель Циолковский, получи он раньше точку опоры?.. Этим и живешь. Надеешься, что вот-вот она появится. Только бы не слишком поздно. Творческая лаборатория. Твердая поддержка человека, имеющего право решать и приказывать. Можно будет тогда нагнать упущенное.

Где-то у Горького сказано: «Человек должен быть другом людей». Может, сейчас, когда завидовать мне нет оснований, когда никаких возможностей проявить себя по созданным условиям у меня нет, люди все же дадут мне возможность поднять голову? А может, и не дадут. Некоторые грубо намекают: «Псу не укор, коли цепь коротка».

Нет, так не бывает. Даже Бенвенуто Челлини, который всеми путями, вплоть до шпаги, добивался устранения препятствий к своему творческому счастью, то есть к непрерывной творческой работе, был обвинен в нежелании работать. Об этом он сам говорит в своей книге. Сейчас другое время. Но люди меняются медленнее, чем порядки. Те, кто не брезгуют средствами, действуют скорее. Они деловитее, грубее, грязнее и решительнее. «Пока умный думает, решительный сделает».

Они не стали бы терять время для этой записи в дневник, которого никто не читает...

Прочел написанное и увидел, что перо записало недостаточно скромно. Если уж опираться на народное творчество, то не следует забывать еще об одном изречении: «Если ты велик — будь скромн». Но не всегда все же. В другом совете народной мудрости говорится: «Подымай голову до небес перед гордецом; склони голову перед скромным».

Так и будем поступать. Буду скромным со скромными.

И еще одно нужно: единство.

Единство не с приобретателями, а с изобретателями. Не с махинаторами, а с честными людьми. Необходимо добиться этого.

Без единства нет жизни.

15 августа. Алма-Ата.

Не верьте тем, кто говорит, что я лентяй. Готов на любую, самую тяжелую, но творческую, полезную и нужную работу. «Нужный камень — не тяжесть».

Но и не верьте тем, кто говорит: «Дайте ему что-нибудь из остатков неиспользованных тем. Он все смонтирует. Не считайтесь с тем, что он хочет, знает и любит».

Нужно, чтобы режиссер любил произведение, которое он делает, ибо «красива не красивая — красива любимая». Нужно сосредоточить все

внимание, все силы, всю мощь режиссера на одной большой любимой работе, не расплывать его по разным мелким работам. Можно броситься, очертя голову, на любую тему.

Это кончится поражением, если предварительно не изучить вопроса, не подойти к теме вплотную.

Надо тему приручить, объездить: «необъезженный конь — в миг сбросит». Надо глубоко врыться в материал по теме, не ограничиться поверхностным знанием, надо использовать все информационные, организационные и технические возможности до предела, иначе фильм останется недоделанным, незавершенным, ускользнут его основные богатства. «Место, где нашел золото, рой по пояс».

Не верьте тем, кто хвалится только хорошим материалом, только хорошим дикторским разговором за экраном, только блестящей фотографией или только выгодной темой. Нужно находить лучшее из возможных авторских и режиссерских решений задачи. Иногда экзотический материал, нарядный и привлекательный, можно показать почти в сыром виде и выдавать это за законченный, действующий фильм. Такой фильм — обман зрения. Он не стреляет туда, куда нужно. Народ ответит такому художнику: «Чем говорить о серебре на твоём ружье, поговорим лучше о его попаданиях».

У другого «язык острее клинка». Он, собственно, не режиссер, а оратор. Он представляет от интересной темы. Он добивается этой темы языком. Добивается хорошей группы языком. Защищает снятый группой материал языком. Защищает работу монтажера и звукоформатора языком. Этим же языком добивается хорошего отношения к фильму. Тем и ограничивается его роль в создании фильма. Между тем фильм мог бы стать в десятки раз лучше, попали он к подлинному режиссеру, а не к говорильным делам мастеру.

Попробуйте с таким быть скромным. Он отбил у тебя тему. Смотрит на тебя победителем сверху вниз, как на ничтожество. Самохвальство его подобно бреду. Фильм его — стандартнее табуретки. Он говорит с вами самодовольно и поучающе: «Вы слишком своеобразны. Ваше время прошло. На кого вы, собственно, можете опереться? Вы слишком сложны для нас».

Но не только этот самовлюбленный дурак. Многие не понимают, что мой сложный путь ведет в конечном итоге к величайшей простоте, к такой же сложной простоте, как улыбка или биение пульса ребенка. Включил рубильник — и город заливаётся светом. Включил рубильник — и пошли электропоезда. Сложное становится простым. Однако к первой электрической лампочке пришли путем сложным.

Киноправда — это еще более сложная задача.

Но когда цель будет достигнута, плохо придется лжецам и лицемерам. Маски будут сорваны. Никому не удастся укрыться от всевидяще-

го, разоблачающего глаза. Слова не смогут служить для скрывания мыслей. Махинаторы не смогут скрыть своих махинаций. Придется говорить откровенно, как говорят дети. Будет очень трудно выдавать себя не за того, кто ты есть.

22 августа. Алма-Ата

В книжке, не помню в какой, читал, что чувства не сохраняются, как консервы. Они либо развиваются, либо умирают. То же можно сказать о творческих замыслах. Они загнивают, если хранить их слишком долго. Они расцветают, если есть возможность их реализовать.

До сих пор у входа в комнату «Реализации Замыслов» стоял здесь директор студии Ахмедов — человек, который понимал лишь количественное выполнение спущенной программы в столько-то единиц. Качество замысла измерялось бухгалтерски — экономией расходов, минимумом технических и организационных требований, минимумом времени для осуществления задуманного. Больше ничего во внимание не принималось. Любое отступление от шаблонных условий производства встречало противодействие. «Нам не под силу!» «Не надо усложнять!» «Приземлитесь!» и т. д. Сам замысел тоже оставался для руководителя непонятным, так как он мыслил еще целыми числами начинающего школьника и простейшими арифметическими действиями. О существовании даже простых дробей он не имел понятия. И представлял себе замысел художника всегда как-то по-своему, пуганно и дико. Ему, говоря иносказательно, казалось, что для измерения расстояния от Алма-Аты до Москвы потребуется обязательно измерение его аршином, а это вызовет большую потерю времени и сил. Что другого, более простого способа быть не может, и ему втирают очки. Режиссеры представлялись ему существами низжестоящими, «тайны» которых он давно открыл. Ему казалось, что он осведомлен полностью в кинематографическом деле, раз он прикиривает на режиссеров, и они молчат.

Такое самодовольство незнайки—преграда не только к учебе, к дальнейшему развитию самого начальника, но и преграда для всех подчиненных ему людей породы творческой.

Его уже перевели на другую работу, но он все еще пытается руководить на старом месте в порядке шефства над преемником и делает дикости на прощание, каких даже не делал во время своего официального «царствования».

Мне известен, например, случай, когда, поручив режиссеру документальный фильм о документальном герое, Ахмедов запретил режиссеру видаться с этим героем и ездил на съемки с операторами сам. Разрушив таким образом замысел автора, уничтожив всю проделанную им предварительную работу, он красовался на съемках в роли самозванца-

режиссера. Не было границ его дикарскому самодовольству, его безудержному хвастовству...

Эту его последнюю выходку перед уходом со студии здравые люди склонны были расценивать не как злобное ребячество или припадок слабоумия, а как примитивный карьеристский расчет. Дожать до премии за предыдущую «плодотворную» деятельность, сосредоточить на себе все внимание, спрятать режиссеров в кусты.

Так или иначе, но факт остается фактом. Психиатр не был вызван. Зло восторжествовало. Мускулы взяли верх над мозгом. 5000 километров до высшего кинематографического руководства оказались достаточно безопасной дистанцией для мелкого «царька», упорно затягивающего свой уход в отставку.

Издательства над людьми интеллектуального склада входят в его программу. Он не предполагает мелодических богатств в симфонии, так как ощущает только ее ритм. Он не имеет представления о всей трудоемкости и сложности художественного произведения, так как воспринимает только схему, голый словесный смысл.

Он презирает все, что ему непонятно, так как его опыт (наблюдение за производством местных киножурналов) кажется ему исчерпывающим творческие возможности кино.

Самоуверенность незнайки окончательно лишает его (и подобных ему) возможности что-либо понять.

1944

26 марта

После болезни изменилось мое настроение. Вначале бодрое, решительное и быстрое действие постепенно замедляется и заменяется недоверчивым, холодным «противодействием».

Со стороны окружающих — маленькие и пока осторожные наскоки. Проверяют, выздоровел ли? Продолжаются ли нервные припадки? Иногда кажется, что некоторые разочарованы выздоровлением. Ловишь на себе разные взгляды: злобные, сочувствующие, презрительные, с надеждой... Но больше равнодушные: что, мол, с него взять? С ним работать — премию не получишь. Видно сразу — честный дурак. С таким характером вы ничего не добьетесь, говорит Кристи. Впечатление такое, что огорчается искренне. Другие разводят руками: очень рады, но «местов нет». Военные фронтовые темы разобраны. Тыловые — утвердят ли? И, очевидно, уже приелись вам?.. Спрашивал Агапова. Говорит, что постарается помочь. Но «спущено» всего 6 единиц, а 7 уже пущено в производство. Значит, думаю, я могу рассчитывать на минус один пол-

нометражный фильм. Пока короткометражку дают на двоих мне со Свиловой. Заказная. В одной части. Но с числом объектов, как для полнометражного фильма. В значительной части на фильмотечном материале. Но без права повторять ранее опубликованные кадры. То есть из остатков неоднократно отобранного материала. Надо думать, что отобрали сначала лучшее, затем хорошее, потом среднего качества. Нам — остальное...

Придется, очевидно, заказывать материал периферийным студиям. Доснимать, сколько удастся. Но автор (Вл. Соловьев) несколько дней колебался, затем отказался от решения задачи. Одна часть. А работы много. Столько же, сколько для полнометражного фильма. Потом, говорит, без повторных кадров ничего не выйдет. Не успеть получить свежий материал. Бойтся, что его работа пропадет напрасно.

Приказ о группе тоже подписывается уже больше недели. То нет оператора, то неясно с администратором, то не решаются отпустить ассистента.

Соблазна мало. Заказ. Короткометражка. Будет ли на экранах? Выгодно ли? И так дальше. Никто не рвется в бой. Режиссера не осаждают желающие. Только мы со Свиловой осаждаем отдел и дирекцию. Мы заранее решили ни от чего не отказываться, чтобы не было разговоров о нашей привередливости. И главное, чтобы работать, не мучиться в очереди ожидания.

Конечно, лучше бы книгу писать, если уж нет перспектив на действительно нужную, а следовательно, осуществимую и поддерживаемую тему полнометражного фильма. По крайней мере завещание останется... Но и этого не добиться.

Наплодили мы с Лизой много режиссеров: учеников, подражателей и просто последователей. Но какие же они все деловые, расчетливые, покорненькие, заслуженные...

А вот мы до сих пор непризнанные и незаслуженные... Самую благодарную выполняем работу: сеем и не жнем. Наши творческие детки могли бы быть более чуткими и признательными. Им бы надо потребовать, чтобы их папе и маме дали возможность продолжать творческий путь «в незнаемое».

Потому мы с Лизой и чахнем, что коэффициент нашего полезного действия мог бы быть умножен в десятки раз...

Какая-то большая неправда таилась в использовании режиссера Вертова в последнее время, когда перед ним ставился ультиматум: либо сизифов труд, либо обвинения в бездействии.

Все об этом знали, сочувствовали, иные возражали, но в конце концов разводили руками:

— Вы — особенный мастер. Вы найдете какой-нибудь выход. Никто, кроме вас, не выйдет из положения. А вы можете. Обнимите необъятное. Измерите неизмеримое.

И Вертов, пересилив себя, приступал к работе, предпочитая тяжелейший труд обвинению в бездействии. Вниз пойдешь — ничего не найдешь. Вверх пойдешь — может, найдешь еще какое-нибудь решение...

Одно лишь было непонятно. Почему именно Вертов отстранен от выгодных тем, выгодного материала, от всего творчески интересного и впечатляющего?.. Последняя задача, в решении которой я принимал участие, заключалась в следующем. Наличного материала на тему нет. Вновь поступающий материал распределяется между основными фронтовыми картинками и журналами. Смонтируйте фильм в коротком метраже, но во всесоюзном масштабе, о выполнении молодежью клятвы в день 25-летия комсомола.

Можно было бы днями рассказывать о том, как писатели уклонялись от написания сценария, как пришлось эту задачу решать самому, как и с какими трудностями разыскивались в самых отдаленных источниках кадр за кадром, как объем темы два раз изменялся на ходу, как сложен был вопрос с дикторским текстом и музыкой, как сложно было сочетать творчески и технически в единое целое весь этот многочисленный и разнородный материал, какие чертовы мосты и пропасти были перейдены, чтобы найти единственно возможную в данных условиях композицию... Сравнить эту работу с любой другой работой, где успех фильма решают интересный материал и событийная тема, совершенно невозможно. Мы имели дело с тысячекратным количеством вложенного группой труда и напряжения. Иначе и быть не могло. Другим путем нельзя было вырваться из тупика.

Говорить о творческом лице и творческих устремлениях режиссера в связи с данной работой также совершенно немыслимо. Речь шла о единственно возможном (в пределах выдвинутой задачи) решении, а не об утверждении того или иного документального жанра. Надо было в любом жанре решить почти неразрешимое, и это было сделано тем способом, который явился в данных условиях уникальным. Во всяком случае, никто лучшего способа в процессе производства фильма предложить не смог.

Нет ничего страшнее для человека, чем видеть свой творческий труд непонятым и уничтоженным. Особенно — самоотверженный и тяжелый труд. Это калечит творческого человека. Ни для того, ни для другого нет оснований. Фильм принесет пользу зрителю и в его настоящем виде. Об этом уже можно судить хотя бы по реакции наших лаборантов и монтажниц, которые не теоретически, а непосредственно восприняли фильм. Об этом можно судить и по впечатлению от просмотра первого варианта представителями ЦК комсомола.

Плакат ли «Клятва молодых»?

Вряд ли нужен тот или иной ярлык. Фильм изложен ритмически стройно. Он не подобен груде сырого, необработанного материала. Он изложен повествовательно и лишь в отдельных редких местах переводится в призыв (в соответствии с одним из требований).

Обвиняемый в непокорности Вертов на этот раз был покорней покорного. С первой до последней минуты все, что от него по ходу работы требовали, он выполнял. Быть может, есть возможность один раз в жизни признать, что Вертов сделал все, что было в человеческих силах, чтобы решить задачу, которая не соответствовала его творческим намерениям и с которой он был не согласен. И решил ее единственно возможным в пределах предоставленного материала способом.

Ни о каких самостоятельных формальных задачах здесь не могло быть и речи. Но и простейшей последовательной склейкой кусков также нельзя было ограничиться. Пришлось прибегнуть к более высокому виду организации документального киноматериала, где кадры вступают в органическое взаимодействие, обогащают друг друга, соединяют свои усилия, образуют коллективное тело. С этим уж ничего не поделаешь. Искусство писать кинокадрами прошло известный путь развития. Оно отличается от того, что на первой стадии развития кинематографа называлось «монтажом». Организм человека отличается от организма медузы.

Это — вовсе не формализм. Это — совсем другое. Это законное развитие, которого избежать нельзя и не следует. Здесь само содержание не допускает более примитивной организации материала. Было бы несправедливо и неправильно искать в данном изложении форму ради формы. Мозг человека несравненно сложнее мозга бабочки.

Жизнь непрерывно развивается. Быть может, искусство писать кинокадрами — и невысокое искусство, но и оно не может долго стоять на одном месте.

Я не ишу изобретений формальных. Наоборот. Ишу такой темы и такой съемочной обстановки, где был бы максимально избавлен от сложных приемов, от вынужденных решений, от замысловатостей.

Кажется, приводил уже пример, что при наличии лестницы спускаться из окна по водосточной трубе будет неоправданным трюком. Другое дело, если лестницы нет. Тогда этот способ будет вынужденным. Всегда предпочту лестницу.

Творчески я сильнее, чем многие думают. В отношении организационной деловитости уступаю многим. Но главное все же — правильный выбор темы. Ведь до тех пор, пока за мной было право выбора и решения, я поражений (в смысле непринятых фильмов) не знал. Ишу

темы с минимальной зависимостью от громоздкой и не вовремя предоставляемой осветительной аппаратуры. Темы нужной и для данного времени года съемочно возможной. Ищу ее, вне зависимости от того, полнометражная она или одночастевая. Ограничиваю свои поиски задачей: сделать ряд фильмов о живых документальных людях в дни Великой Отечественной войны. В этом направлении — в разные годы — мной было внесено около ста предложений. Большинство не было удостоено даже ответа. Между тем они только кажутся маленькими темами. Их только невозможно детализировать заранее, так как это — наблюдения в процессе съемки. Их предопределить нельзя...

Мне важно знать: является ли ошибкой мое стремление не возвращаться назад, к уже пройденному, а пытаться проникнуть в еще не пройденное, скажем, в область показа «живого документального человека»: семьи, бригады, небольшого коллектива, доступного наблюдению при средних технических возможностях? Если это ошибка, то почему? Если не ошибка, то разве нельзя помочь мне в этом направлении?

Выбор такого героя труден, но, когда он наконец сделан (например, в вопросе о Покрышкине), меня вдруг забывают. Разве сильное желание — это не 80% успеха? Является ли ошибкой мое дальнейшее стремление к наблюдению во времени, к длительному наблюдению, с которого я начал свою деятельность в кинематографии и от которого был отклонен не по своей воле в сторону широких обзоров? Разве наблюдение за восстановлением, скажем, Новороссийска, или одной судостроительной верфи, или даже одного затопленного судна не достойно кисти художника? Я предлагал, например, «восстановление человека» — возвращение к полнокровной жизни выбывшего из строя воина. Мне никто не объяснил, почему это неверно. Заявка ли не так сделана или это вообще не нужно?..

Когда несколько месяцев тому назад мне сказали, что я буду делать фильм «Германия», я сразу же согласился и оценил это предложение. Такая задача мне понятна. Трудности здесь не пугают. И авторов не придется уговаривать и упрашивать. И материал здесь безусловно будет. Будет и консультация и внимание руководства. Здесь сложности возникают от изобилия, а не от недостатка. Это не одно и то же.

Другой пример — фильм «Освобожденная Франция». Он сделан в вертовской манере. Это подтверждает и сам Юткевич. Можно было бы

придаться к некоторым приемам. Однако фильм завершается освобождением Парижа, движется во времени, имеет естественные конец и начало. Драматургическое построение поглощает все острые приемы, и они уже не отпугивают.

12 сентября

8 сентября написал два сценарных варианта «Маленькой Ани». О партизанке-студентке. Видел ее. Подходит для съемки. В студии отдел фильмов будто бы одобряет.

Странно, что мне до сих пор не звонят. Неужели опять что-нибудь? Опять отодвинется «галерея портретов», опять поиски? И все сначала...

16 сентября.

Говорил с Большинцовым. Он сказал, что предложение о портрете «Маленькой Ани» встречено в штыки. Что такие новеллы о людях — дело игровых студий. Они делают это лучше. Надо делать те документальные фильмы, которые свойственны документальной кинематографии и не посягают на круг деятельности художественных киностудий. Ничего нового!

Так всегда и было...

Возражения были всегда одни и те же:

— Вы, Вертов, нарушаете вами же установленные документальные правила. Вы становитесь менее документальным, чем любой из ваших последователей. Мы, административное руководство, и то более правы в отношении документальности, чем вы.

На самом деле... Почему я, действительно, нарушаю правила, мною же провозглашенные, и вношу предложения, которые смущают и вызывают сомнения?

Во-первых, правила эти не остаются неизменными. И представление о документальной кинематографии не стоит на месте.

Во-вторых, мои предложения нарушают не документальность, а стандартное представление о документальности.

В-третьих, именно мне, установившему когда-то ряд правил, как раз и следует подняться на более высокую ступень развития. Попытаться расширить круг действий. Снять с себя оковы правил. Порвать их цепь, если она коротка.

В-четвертых, человек тем и отличается от обезьяны, что обезьяна осталась прикованной к дереву, а человек нарушил правила и законы: слез с дерева, взял в руки палку, ушел из леса, пошел в степь... Не нарушив правил, он остался бы жить на дереве. Его развитие было бы сковано соблюдением правил. Он остался бы обезьяной.

Без нарушения правил не может быть развития. Забывая об этом, мы заходим в тупик.

Все же положение мое незавидно. Я все еще учусь. Многие другие не учатся, а учат. Уже все знают. И твердо придерживаются всего «правильного» и «установленного».

Ко мне относятся настороженно. Как понять, например, что фильм о Покрышкине поручен не мне, а другому?..

Выходит, что Вертов двадцать лет добивался права сделать документальный фильм о «живом человеке» и наконец добился — но не для себя, а для другого режиссера, который никогда и не думал об этом. В момент победного финиша подменили победителя. Человек со стороны открыл рот и скушал долгожданную тему. Не мужу, а гостю предоставлено право первой брачной ночи.

Неужели никто этого не понимает?!

17 сентября

Повторение — единственно невозможная вещь на земле. Если я не зафиксирую на пленке то, что сейчас вижу (одновременно с тем, как вижу), то я точно этого никогда не зафиксирую. Ставлю диагноз и фиксирую одновременно. Ни позже, ни раньше, а только в данный момент. Через секунду будет уже другое. Лучшее или худшее, но другое. Будет не то, что мне точно нужно, а что-то другое. Особенно это касается съемки поведения людей. Писать сценарий о документальном поведении человека заранее можно, если знаешь, что с человеком в ближайшее время произойдет. Но это настолько схематично и приблизительно, что никакого представления о том, что получится на экране, в сущности, не дает. Человек раскрывается в редкие мгновения, которые нужно уловить и зафиксировать одновременно. Иначе лучше снимать актера. По крайней мере — хорошая игра. В документальном кино не может быть и речи о предварительном «точном» согласовании. Если «согласовывать» выстрел — промах будет всегда. Я еще ни разу не видел, чтобы что-нибудь повторилось. То, что было потеряно, потеряно навсегда.

Надо, чтобы мысли передавались с экрана непосредственно, без перевода в слова. Либо чтобы слова были синхронны с мыслями и не мешали бы воспринять последние. В «Трех песнях» и в «Колыбельной» есть и то и другое. Зритель читает мысли, схватывает их раньше, чем они облакаются в слова. Это — живое общение с экраном, передача из мозга в мозг. Каждый воспринимает то, что соответствует его возможностям и его знаниям. Каждый проникает в круг идей, которые в зачатке шевелятся в его собственном сознании. Некоторым мешает сила привычки. Они воспринимают мысли только через слова. Некоторые вообще

интересуются только словами и никакого интереса к мыслям на экране не проявляют. Мои опыты очень хорошо воспринимались в странах, где не знают русского языка. Не потому ли я перестал выступать с трибуны, что заметил: воспринимаются не мои мысли, а слова... Плохо выражаю мысли словами. А хорошие ораторы выражают их блестяще. Но почти всегда у них мысли в плену у блестящих слов.

Дикторский текст в кинофильмах помогает понять, что происходит на экране. Но если бы фильм делался так, что не требовал объяснений диктора, то это была бы более высокая ступень.

«Три песни о Ленине» не нуждались в дикторе. Если добавить туда диктора, экран заговорил бы через слова. Мысли с экрана не попадали бы в мозг зрителя непосредственно. Диктор был бы переводчиком, и восприятие приняло бы другой характер, пошло бы тропинкой словесного радиомонолога. Все богатство фильма ушло бы в аккомпанемент. Разнообразие восприятия было бы потушено и помещено в словесное русло. Автор текста связал бы свои мысли в фразы. Диктор произносил бы эти фразы, оставаясь невидимым. Зритель стал бы слушателем. И, воспринимая фразы, снова переводил бы эти фразы в мысли....

Это, быть может, неизбежно при отсутствии на пленке материала самой жизни, при обрывках материала, которые как-то необходимо связать. Но это бессмысленно, если жизнь говорит с экрана без помощника, без указчика, без наставника, который напористо объясняет, как и что надо зрителю видеть, слышать и понимать.

26 сентября

«...Призвание художника в том, чтобы изображать мир, как он его видит. Можно учиться у жизни видеть по-новому, но нельзя писать то, чего не увидел твой глаз художника, нельзя смотреть на мир глазами соседа. Правда не всегда легка. Но творения, созданные честной рукой, живут, они будят мысли и страсти, а все, порожденное модой, холодным расчетом, умирает быстро, и народ отворачивается от художника-дельца и проходит мимо его поблекших творений. И будь вы моим учеником, я сказал бы вам так: «Лучше ошибись, но не лги».

(Из драмы «Офицер флота»).

1 октября

Большинцов говорит: не пишите больше заявок. Вопрос решен. Будете делать «Советское искусство». Дайте мне только закончить спешные работы по кварталу и сейчас же все согласую.

А мне все так же трудно ждать. Если бы я имел право действовать, то не ждал бы ни минуты...

3 октября

Только что вернулся с выгрузки дров (с баржи на берег). Оборвал на пальто все пуговицы и измазался. Ничего не поделаешь.

Ежедневно напоминаю секретарю Большинцова и отделу фильмов об ускорении процедуры с началом работ. Пошел смотреть Дурова, прочитал всякую литературу. Тянется, все тянется разрешение начать работу...

4 октября

Полная неожиданность. Большинцов говорит, что хочет мне предложить делать фильм «Ленин».

Парадокс? С одной стороны, настороженность и недоверие, боязнь дать сделать фильм даже на небольшую тему. С другой — предложение грандиозного масштаба на тему, обнимающую все, чем мы живем.

В чем дело?

Да все в том же. Снова — «видимость».

Всем известно, что документальных съемок живого Ленина почти нет. Отдельные сохранившиеся кусочки многократно использованы. И большинство из них к тому же изъято из обращения.

«Три песни о Ленине» — трудовой подвиг, единственно правильное решение: как без (почти без) изображения Ленина сделать о нем фильм-документ. Что же мне, автору «Трех песен», снова изобрести изобретенное? Снова выдержать борьбу — один против всех? Ведь неизбежно: что бы я ни сделал, все будут против...

Просто и понятно можно сделать такой фильм только при наличии полноценного материала. Если такового нет, то нужно новое изобретение, еще раз на ту же тему: как сделать фильм о Ленине без необходимого документального материала. А это — уже отраженный показ. Это уже сложнее, чем у нас на хронике допускается. «Сложение» кинокадров не вызывает ни в ком сомнения. А более высокая степень их организации часто внушает необоснованные подозрения в намеренно сложной форме. Вынужденно сложная форма воспринимается как «почерный» режиссерский метод. И никакие оправдания не помогают.

Хорошо бы еще, если бы вопрос о большой, головоломной теме ставился с полной ответственностью, глубоко и серьезно. На самом же деле все не так. Когда мы делали фильм о молодежи, руководство студии хотело ограничиться короткометражкой. Ничего не предпринимало для того, чтобы найти решение, добыть необходимый материал и т. д. Все было похоже на отписку, на фокус. Какие-то остатки от сюжетов и журналов сорганизовать во что-то, что может создать впечатление решения вопроса. Полное пренебрежение золотым правилом о том, что «ни одна птица не может лететь, не опираясь о воздух». Без точки опо-

ры полет невозможен. А точка опоры в документальном фильме — кинодокументы. Если их нет, остается голое мастерство в пустом пространстве, то есть, может быть, очень интересное упражнение, но не фильм с мясом и кровью.

Сейчас все это повторяется. За громким предложением — фильм «Ленин» — скрывается обычная неправда. Очевидно, какая-то организация включила в число текущих работ к годовщине смерти Ленина такой фильм. Передали задание студии хроники. И вот студия думает: как бы что-нибудь такое склеить из чего-нибудь, чтобы, с одной стороны, не нарушить военной работы, периодики, запланированных фильмов и т. д., а с другой — не уклониться от задания и покрыть отсутствие документов о Ленине слуховым воздействием спасителя-диктора, то есть привычной «видимостью» фильма на заданную тему...

Вряд ли что из этого выйдет.

Как и следовало ожидать, вопрос о фильме «Ленин» уже снят.

Напомнил Большинцову о своей готовности делать «Советское искусство». Но Большинцов и это свое предложение взял обратно. Кто-то повлиял. «Сделайте пока «Новости дня».

Придется опять перестроиться. Законсервировать мысли и планы по первому предложению. Сосредоточиться на новом.

Болезненно так резко переключаться.

11 октября

Производить наблюдения? Или делать выводы из чужих наблюдений? Можно и то и другое. Но в материалах хроники за последние годы подлинные кинонаблюдения отсутствуют. Имеются лишь наскоро инсценированные «под хронику» кадры. Однако это ставит, по-видимому, в затруднительное положение только немногих сторонников выводов из наблюдений и опытов, а не из газет и книг.

Меня не увлекают споры по поводу споров. Очень не люблю схоластических доказательств, где спорщиков интересует самый процесс доказательства. Избегаю рассуждений по поводу рассуждений. Как исследователь, я хотел только наблюдать, собирать факты и, поработав над ними, делать свои самостоятельные выводы. «Смычка науки с кинохроникой» — как гласил один из основных «киноглазовских» лозунгов.

Странно, что наши киноруководители склонны похвалить недумającego режиссера (то есть переписчика готовых положений) и косо поглядывают на автора-режиссера со своими стремлениями, мыслями, желаниями.

Надо бы глубже и внимательнее относиться к желани ю творческо-го работника. Желание — это не прихоть, не каприз.

«Желание — это великая вещь: ибо за желанием следует труд, а труд почти всегда сопровождается успехом» (Луи Пастер).

Такой труд — счастье.

Другое дело — труд без желания. Такой труд — несчастье. Особенно при сознании, что это бесполезный, напрасный труд. Нет ничего тяжелее и мучительнее такого труда. Сизифов труд — пытка.

Желанный труд не может быть тяжелым, как бы он огромен и сложен ни был. Желанный труд — лучший отдых. Для меня по крайней мере. Это — как Колумб плывет в Америку. Как изобретатель приближается к своему открытию. Как влюбленный преодолевает все препятствия на пути к любимой.

Желанная цель — и человек уже не нуждается ни в понукании, ни в поощрении.

Если на сыром (хоть в чем-то и интересном) киноматериале написано «фильм» — не верь глазам своим.

Медлителен не прорывающий тоннелем гору, а прогуливающийся по уже готовому тоннелю.

Если автору потребовался год, а переписчику неделя, то медлительнее переписчик, а не автор.

Коэффициент полезного действия человека обратно пропорционален его болтливости.

Не то хорошо, что действительно хорошо, а то хорошо, что выгодно считать хорошим.

От восхищения до похищения один шаг.

Не фильм, а скоросшиватель.

11 ноября

Доброежелатель. Вы сказали, что ваша фамилия Вертов. А Дзига Вертов — не ваш родственник? Неужели вы с ним незнакомы? Жаль. Нет, не умер. В Москве сейчас... Трагедия его в том, что он не стареет.

Его творческим детям это никогда не нравилось. Им казалось, что надо спешить с распределением наследства. Ведь дети бывают разные. Некоторые отнюдь не возражают против ускорения получения наследства и даже склонны сократить жизнь своего отца. Здесь возможны разные средства. Это вам должно быть известно хотя бы из литературы. Вы не верите? Сомневаетесь? Чем же вы тогда объясните, что Вертов неизменно остается обойденным при распределении постановок, сценариев и т. д.? Я не специалист, но наблюдателен и кое-что знаю от моих друзей в кино. Они не так храбры, чтобы идти в бой за Вертова. Но их мучит совесть. И иногда у них прорывается краска стыда. Надо, говорят они, чтобы кому-нибудь была выгодна победа и успех Вертова, а за ним дело не станет... Жаль, что вы его не знаете лично. Он замурован. Но сейчас еще можно было бы попытаться его спасти...

1945

«Смелость Маяковского, — пишет Асеев в брошюре «Маяковский», — становилась совсем «неудобной». Этот рот надо было как-то зажагь. И вот — это звучит как глупая, бездарная шутка, но это не было шуткой, это было всерьез — поэта попытались объявить сумасшедшим. Был созван негласный консилиум врачей-психиатров в доме, куда под каким-то предлогом зазвали Маяковского».

Это было еще до революции, в старом обществе.

Но и позже Маяковский жаловался, обращаясь к портрету Ленина:

— Устаешь.
Отбиваться и отгрызаться.
Многие
без Вас
Отбились от рук.
Очень
много
разных мерзавцев
Ходит
по нашей земле
и вокруг.

«Маяковский, — пишет Асеев, — очень беспокоился. Он срывал с себя липкую паутину клеветы, глумления, издевательств, малодушия, которыми оплетали его враги. Он думал, что это — общие остатки прошлого, от которых нужно очистить республику. А то были специально против него направленные подрывные меры раздражения, расстройств его твор-

ческого начала, отравления его энергии постоянным ядом недоброжелательства, презрительного глумления, саботажа по отношению ко всей его деятельности».

«...В минуту физической ослабленности великий поэт потерял равновесие. Ему показалось, что выхода из круга неприязни и нелюбви к нему нет. Если бы он видел, сколько любви и дружеского участия его окружает, если бы он знал, как раздавит время его врагов!

14 апреля 1930 г., в 10 часов 15 минут, в своем рабочем кабинете на Лубянском проезде выстрелом из револьвера он покончил с собой».

(Н. Асеев, Маяковский, «Молодая гвардия», 1943)

Маяковский не раз при встрече со мной бодро говорил: — Не унывай, Дзига, наша возьмет!

И крепко пожимал при этом руку. Так было при встрече где-то на полустанке в Донбассе. Так было незадолго до его смерти в вестибюле Европейской гостиницы в Ленинграде.

И вдруг не выдержал.

Сейчас за него сражаются «все сто томов» его «партийных книжек», его богатое наследство.

Хорошо, что он не режиссер. Ведь фильм не «сохранишь в рукописи. Авторских экземпляров нет. Прокатные экземпляры уродуются. А неопубликованные либо раскрадываются, либо умирают в неизвестности в одной из стадий: замысел, либретто, сценарный план, единственная копия фильма.

«Три песни о Ленине» были признаны через год после окончания фильма. «Колыбельная» принудительно искажена при монтаже и мало освещена в печати. Недооценена. Не сохраняется. Разрушается. «Орджоникидзе» разрушен вырезками и перестановками. «Три героини» где-то существуют как единственный экземпляр-невидимка. «День мира» остался в заявках и в интервью с газетой. Вместо него сделан «День страны», но не мной. «Девушка двух миров» осталась не реализованной. «Когда ты пойдешь воевать» — замысел остался не реализованным из-за поэтической формы (потребовали переделать в прозу). «Сказка о Великане» осталась в сценарии и в режиссерской разработке. Позже поставлена в Казахстане короткометражка «Песня о Великане», но не мной. «Летающий человек» отложен из-за начала военных действий. Фильм «Кровь за кровь», сделанный под бомбами воздушных налетов и законченный 16 октября 1941 года, сохранился в уникальном экземпляре, но уже разрушен вырезками для фильма «Украина».

Все остальное — в заявках, в сценариях, прочитанных иногда, а иногда и не прочитанных даже первыми инстанциями.

Рояль — не тахта, но спать на нем можно. Однако это неполноценное использование рояля. Ножную швейную машину можно использовать как обеденный столик. Тоже неполноценно.

Можно обмахиваться хвостом лошади. Но не лучше ли использовать лошадь как лошадь?

Речь идет о коэффициенте полезного действия.

Речь идет о полноценном, а не о побочном использовании Вертова в кинематографии. Сейчас используется лишь мизинец его левой ноги, создается «видимость» использования.

Неужели это никому не ясно?

Если на литаврах сидеть, как на табуретке, если спать на рояле, как на кровати, если скрипку пользоваться, как теннисную ракетку, а флейтой выбивать пыль из ковров — будет ли это полноценным использованием этих инструментов?

Стало же полноценным было бы использование композитора Шостаковича в качестве переписчика, художника Релина — в качестве чистильщика обуви, поэта Маяковского — в качестве контролера билетов.

И если бы даже использование было ближе к специальности, то все равно было бы нецелесообразным, неполноценным и бессмысленным заставлять, скажем, композитора Прокофьева играть на рояле только одним пальцем...

Ссылаются на фильм «Фарребик» режиссера Жоржа Рукье. Но, во-первых, Юткевич пишет, что это влияние Вертова. Во-вторых, Жорж Рукье — один из документалистов-кинолюбителей, кружки которых Вертов начал организовывать еще в 20-х годах.

Вспомните.

«Теория относительности». Прибыл к нам как импортный фильм. Но почти за год до этого Дзига Вертов предложил такой фильм сделать.

«Париж уснул» Рене Клера. Прибыл как импортный фильм. Мы в воздух чепчики бросали. Но почти за два года до этого Дзига Вертов предложил сделать аналогичный фильм на московском материале. Написал заявку и план фильма.

«Симфония большого города» Вальтера Рутtmана. Мы ее широко пустили на экраны, хотя это было только подражанием атакуемому Вертову.

Мы не храним созданных нами образцов документальной кинематографии. И ждем, чтобы из Уругвая, из научно-исследовательского института, пришло к нам письмо с предложением взять на хранение фильмы Дзиги Вертова.

Наша задача — отстаивать наше детище. Мы — основоположники документальной кинематографии и никому не должны уступать своего первенства.

Не суди по голым результатам. Иное поражение ценней дешевого успеха.

Цени не приобретателей, а изобретателей.

Помни о первой паровой машине, о первом поезде, о первом аэроплане.

Различай проходку подземного тоннеля от приятной поездки в вагоне метро.

Противодействуй легкой наживе. Дай сеятелям ложать плоды своих трудов. Поощряй искусство смелых садовников, а не искусство срывающих яблоки.

1953

Меня спрашивают: «Как вы считаете, кто важнее в документальном кино — режиссер или оператор?»

Мне хочется ответить на этот вопрос так, как отвечают дети, когда их спрашивают, кто лучше, папа или мама.

Дети отвечают:

— Оба лучше!

Ибо не в этом дело.

Очень часто бывает так, что успех фильма решается не качеством работы режиссера, а актуальностью темы и событийного материала. Жажда увидеть хоть что-нибудь, связанное с крупным событием, настолько велика, что режиссеру достаточно склеить снятые операторами куски в хронологическом порядке, и наше «спасибо» ему обеспечено. Здесь режиссер как бы представляет от присланных ему интересных документов. И роль его, по сравнению с ролью оператора, невелика. Его умение здесь сводится к умению получить тему и материал, получить от руководства право представительства от этой темы и материала. Это говорит скорее о деловитости режиссера, чем о его творческих данных.

Но бывает и наоборот. Материал надоевший, сам по себе не впечатляющий. Разнородный и на первый взгляд несоединимый. Не актуальный в смысле событийности. Никто не жаждет этот материал увидеть. Тема — сложная, охватывающая целый ряд вопросов. Не ограниченная единством места или времени. В этом случае успех фильма может быть достигнут только огромным напряжением режиссерской воли, силой творческой мысли, самоотверженностью при решении задачи, трудней-

1. Подземный зал. Младший кадр. В левом половине кадра катится, уходящее в глубину. В правой половине кадра передвигающийся кадр. **ПАНОРАМА** — кадры смешиваются в одну сторону кадра, открываются правая стена с галерея картин

2. Начертание с катящейся картин
3. Об изобретении, об изобретении
4. Осталась только мажора и т.д.
6. Поддерживать украинское майбын

Доп. план: Яма эскалатора поездов сядет зрелище. Встретит "БЭЗ" из туннеля на станциях (связка с поезды) и уходя в туннель.

1. Общ. план подземного зала без людей — (трансфокатором всю глубину пространства)
2. Приближение к мозговому портрету Г. Станция с воздушной восточной (путь с сетки с ЭСКАЛАТОРА движущегося вверх связи один план)
3. Общ. план большого митинга в павильоне
- 4, 5, 6, 7, 8 Президиум и знающие люди
9. Проезд по туннелю
- 10, 11, 12. Три плана. Докладчик (сидит один)
- 13, 14, 15, 16. Общ. планы слушающего, реагирующего, а также слушающего, реагирующего
17. Число ЭСКАЛАТОРА
18. Число ЭСКАЛАТОРА
19. Число ЭСКАЛАТОРА

СМОЛЕНСКАЯ (Б)

1. Подземный зал трансфокатором с объективом на среднем (в направлении скачущей группы) Нм. на..
2. Подзем. зал трансфокатором (с тем же направлением), как пробуждение присутствующего кадра, со сдвигом плана на крупный, т.е. на кампозитивы скачущей группы
3. с ЭСКАЛАТОРА (движущегося вверх) через один движущийся на встречу кадра. Наезд на купол верхнего восточного. Захватить панорамой к орнаменту

Доп. План: Из эскалатора поездов. Такой же проезд как на Смоленской Б.

(Г) ПОЕЗД

1. Платформа. Стоит поезд. Народ
2. М перерыв членской
3. Движущийся поезд из реакции присутствующего кадра
4. То же — с общ. точки — пробуждение поезду панорамой ТУННЕЛЬ
5. Из туннеля (связка с поезды) проносимся через Смоленскую..
- 6..... То же через Киевскую станцию и уходило в туннель, как в 3-й, 4-й.

План сюжета для киножурнала «Новости дня»

шими опытами по обработке и скрещиванию отдельных кусочков материала, большим количеством маленьких изобретений, неотступным ду-манием и параллельным действием, работой стократной по сравнению с первым примером. Здесь не спрячешься ни за материал, ни за тему. От тебя требуется неповторимое сочетание клеток кинематографического тела, такая их группировка, которая воскресит к жизни застывшие кадры, направит их к единой цели, объединит единой мыслью, сделает невоспринимаемое воспринимаемым. В этом случае роль режиссера, особенно автора-режиссера, огромна и по трудоемкости несравнима с работой обычного типа.

Разница между объемом работы в одном и в другом случае не менее велика, чем разница между прогулкой на пароходе и изобретением парохода. Если мы станем судить о работе режиссера только по ее результатам на экране, то это приведет к ошибкам, к поощрению стремления к легкой, выгодной работе, к спорам не творческого, а совсем иного порядка, к активности не в художественном плане, а к активности в деле захвата (тем или иным способом) представительства от выгодной темы и выгодного материала.

Нельзя, чтоб было так, как сказал академик Капица: «Получается, что тот, кто сорвал яблоко, тот и сделал главную работу, тогда как на самом деле — кто посадил яблоню, тот сделал яблоко».

О монтаже.

Ясно, что монтаж — не самоцель. Важно, однако, различать монтаж в обычном смысле этого слова от другого явления, которое имеет сходство с монтажом, но значительно шире и глубже этого понятия.

Если предо мной поставлена задача познакомить зрителя с кинодокументами, которые нужно привести перед демонстрацией в известный порядок (большей частью хронологический) и осветить в дикторском тексте, — это одна задача.

Совсем иная задача ставится перед вами, когда тема сложна и не событийна и вы можете получить в свое распоряжение только отдельные разрозненные кадрики, которые связаны между собой не больше, чем буквы азбуки. Вам нужно из букв составить слова, из слов — фразы, из фраз — статью, очерк, поэму и т. д. Это уже, собственно, не монтаж, а кинопись.

Сочетаем буквы, скажем, так, чтобы получилось слово «крестьянин», или слово «путь», или слово «лошадка». И в итоге рождается: «Зима. Крестьянин, торжествуя, на дровнях обновляет путь».

Это искусство писать кинокадрами. Сложное искусство кинописи, которое от простейшей последовательной склейки киноматериала отличается не менее, чем организм человека отличается от организма медузы или личинки.

Здесь мы встречаемся с более высоким видом организации документального киноматериала. Кадры вступают в органическое взаимодействие, обогащают друг друга, соединяют свои усилия, образуют коллективное тело, освобождая избытки энергии.

Жизнь прошла уже немалый путь развития от космической пыли к туманности, от туманности — к человеку.

Мы не собираемся повернуть назад к тому времени, когда существовали в природе только примитивно сочетавшиеся формообразования. Мы стремимся вперед, преодолевая преграды, которые нам всегда готовы поставить.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ,

ЗАЯВКИ

**ПРОЕКТ СЦЕНАРИЯ, ПРЕДНАЗНАЧЕННОГО К СЪЕМКЕ
ВО ВРЕМЯ ПОЕЗДКИ АГИТПОЕЗДА „СОВЕТСКИЙ КАВКАЗ“**

Молодой режиссер Борис Огарев, работающий в Москве, ничего не знает о судьбе своих родных — отца, матери и брата, которых он видел только до революции в родном городе Грозном.

Огарев внимательно следит за газетными сообщениями о продвижении Красной Армии к Кавказу.

За географической картой он делится своими переживаниями с знакомой ему девушкой — Надей Морозовой, которая служит продавщицей в агитационном поезде ВЦИК.

Красная Армия наступает.

В городах, подлежащих эвакуации, у белых паника. Солдаты не подчиняются офицерам. Грабежи, насилие, расстрелы.

Работа подпольной организации коммунистов Грозного, находящегося в тылу у белых. Выпуск подпольного листка. Агитаторы. Один из самых смелых работников — «Красный Миша». Связь с организацией зеленых, скрывающихся в горах.

Тропинка в горах. Миша направляется на переговоры с зелеными. Работа штаба зеленых. Миша предлагает зеленым объединиться для совместной борьбы с белыми.

С приближением красных смелеют подпольные коммунисты. Выступления во главе с Мишей. Расправа рабочих с заводчиком. Мишу и других арестовывают как зачинщиков.

Москва. Морозова знакомит Бориса Огарева с поездом, в котором она ездит. У вокзала Борис покупает газету. Вынимая из бумажника деньги, случайно наталкивается на фотографию. Показывает Морозовой: «Вы знаете, это мой брат».

На фотографии — энергичное, устремленное вперед лицо «Красного Миши».

Штаб зеленых узнает об аресте Миши. Подкуп тюремщиков. Бегство. Миша скрывается у зеленых.

Красные войска подходят к Грозному. Миша подготавливает решительное выступление рабочих.

Заседание подпольных коммунистов у Миши на квартире. Отец и мать Миши. Шпион выдает их.

Вторичный арест Миши и большей части коммунистов.

Смертный приговор. Расстрел на скорую руку перед отступлением. Мишу офицер отводит в сторону, стреляет из револьвера ему в голову. Миша падает на землю. Притворяется мертвым (пуля только оцарапала ему висок).

Ночью он выбирается из-под трупов и идет туда, откуда слышна канонада.

В штабе красных Миша объясняет, как удобней подойти к городу.

Огарев читает газетное сообщение о взятии Грозного. Задумывается. Морозова приходит с новостью: «Наш поезд идет на Кавказ». Огарев решает ехать.

Поезд в пути. Огарев за работой (он заведует отделом кино). Заинтересованное отношение Нади к Борису.

В городе Н. агитационная работа поезда приостанавливается. Из-за неисправности пути поезду придется задержаться.

Станция Н. находится в ужасном санитарном состоянии. Вокзальный двор, прилегающая площадь и пути завалены мусором. Всюду грязь.

На собрании сотрудников поезда Огарев предлагает использовать свободный день для уничтожения очагов заразы. Его поддерживает Морозова. Сотрудники вооружаются лопатами и метлами, работают весело и напряженно. К вечеру станция очищена.

Возвращение в поезд. Надя и Борис крепко жмут друг другу руки. Их дружба укрепляется с каждым днем.

Работа на нефтяных промыслах в освобожденном Грозном (показать быстроту работы, людей, трудящихся с горячей верой в пользу и необходимость своего труда). Исправление нефтепровода. Погрузка нефти. Маршрутные поезда.

Пример неутомимости в работе показывает комиссар Михаил Огарев. Бледный и всегда серьезный, он целый день на ногах, появляется то в одном, то в другом месте, всюду помогая то советом, то личным примером. Про него ходят различные легенды. Достоверно известно только, что отец и мать его зверски убиты белыми незадолго до отступления.

На промыслах появляется объявление о прибытии агитационного поезда из центра. Комиссар предлагает встретить «Советский

Кавказ» усиленной работой. Его предложение принимается рабочими.

Прибытие агитаторов. Борис Огарев с фотографом. Съемка работы промыслов. Михаил Огарев дает объяснение сотрудникам, прибывшим из центра.

Встреча братьев. «Как ты постарел!.. Где мать, отец?..»

Тяжелое молчание. Миша вынимает из внутреннего кармана журнал, передает брату. Там, на первой странице, — список жертв белогвардейцев...

Митинг на заводе. Выступление агитатора поезда.

К братьям подходит рабочий, потом еще несколько. «Товарищ комиссар, вас просят».

Трибуна. На ней комиссар с расстегнутым воротом и поднятой рукой. Апофеоз: поэзия труда и движения.

«Мы мстим старому миру за наших убитых матерей, сестер, братьев и отцов упорным и радостным трудом на себя».

Рабочие нефтяных промыслов на своих трудовых постах.

Исправление нефтепровода.

Ремонт железнодорожного моста.

Починка железнодорожного пути.

«Каждый пуд добытой для себя нефти — удар в лицо врага».

Цистерны с нефтью проходят бесконечной цепью.

Нефтеналивные баржи.

Крупно: работа двигателя внутреннего сгорания.

Крестьянин смазывает нефтью ось колеса.

Смазчик-железнодорожник.

Поезда, идущие на нефти.

«Миллионами рук, подымающими трудовой молот, мы уверенно куем свое земное счастье».

Рабочий, ударяющий молотом.

Крестьянин за сохой.

Каменщик.

Машинист у паровоза.

Рудокоп за работой.

Пилы на лесопильном заводе, бешено режущие черные мокрые бревна.

Катящиеся колеса поезда.

Движение оси локомотива.

Паровоз (набегающий на аппарат).

Бегающие рельсы.

Стремительное движение автомобилей, мотоциклеток, трамваев в центре большого города.

Молот, мерно ударяющий по раскаленному железу.

Дымящиеся трубы фабрик и заводов до самого горизонта, сколько видит глаз. В сильном свете вдоль экрана, сквозь фабрики и заводы, проходят с молотами и лопатами один за другим твердым, рушащим шагом комиссар Миша Огарев, Надя, Борис и могучие, словно сделанные из стали, рабочие.

О ПРИКЛЮЧЕНИЯХ ДЕЛЕГАТОВ, ЕДУЩИХ В МОСКВУ НА СЪЕЗД КОМИНТЕРНА

На съезд Коминтерна в Москву направляются через Дальний Восток два иностранных коммуниста. При них секретные документы большой важности. Им предоставлен экстренный поезд — они очень спешат.

В тайном штабе контрреволюционной организации два шпиона (один из них летчик) получают распоряжение проследить прибывших иностранцев. Оба вылетают на самолете вслед за поездом.

Под уклон поезд развил колоссальную скорость. Его нагоняет аэроплан. Снижается. Один из шпионов перескакивает на крышу вагона. Начинается слежка.

Голодающая губерния. Санитарный самолет раздает привезенные посылки, оказывает врачебную помощь, собирает письма.

Неожиданно летчик получает задание немедленно доставить в Москву делегатов-коммунистов.

На станции Н. делегаты пересаживаются в санитарный самолет и улетают.

Шпион в отчаянии.

Самолет со вторым шпионом опускается на станцию, захватывает первого шпиона. Улетают вслед за делегатами.

Слежка в воздухе. Вынужденная посадка санитарного самолета (незначительное повреждение). Ночевка в поле. Нападение шпионов. Делегаты убиты и брошены в воду.

Документы похищены. Шпионы переодеваются в костюмы делегатов и продолжают полет.

Случайный свидетель — крестьянский мальчик — сообщает о случившемся в волостной Совет.

Кремль. Идет подготовка к съезду.

Ходынка. Прибытие делегатов на аэропланах.

В Коминтерне получена телеграмма о гибели делегатов.

Ходынка. Отряд советских аэропланов вылетает навстречу иностранному самолету. Преследование. Трюки. Схватка в воздухе. Прыжок с аэроплана на аэроплан.

Документы найдены.

СЦЕНАРНЫЙ ПЛАН ФИЛЬМА „ОДИННАДЦАТЫЙ“

В 12 верстах от города вагонетки выходят из коксовых печей, поднимаются на воздух и направляются к Макеевскому металлургическому заводу, где опрокидываются прямо в дому.

Вы — в Донбассе. Вы среди шахт. Вы поднимаетесь в надшахтные здания. Спускаетесь с шахтерами под землю. Выходите из клетки. Вагонетки с кононами бегут по штреку. Вы спускаетесь в нижние штольни. Пробираетесь на четвереньках в забой. Ползут шахтеры с лампами в зубах. Ручная и машинная работа в забое. Скрепер выгребает уголь к вагонетке.

Вместе с вагонеткой, груженной углем, вы возвращаетесь на поверхность земли.

Вагонетка выходит из клетки. Вот она опрокинулась и высыпала уголь на мосту. В других местах уголь из вагонеток высыпается прямо в вагоны поездов.

Вы на железном руднике. Вагонетки подаются в карьер. Добывается руда. Загружаются вагонетки. Поднимаются на поверхность. Высыпаются в вагоны. Вагоны с рудой уходят к заводам.

Вы объезжаете на паровозе вокруг доменного цеха. Вы следите за вагонеткой с рудой, которая поднимается к домне и опрокидывается над ней.

Среди руды и угля, среди огня и железа, среди вагонеток и кранов, среди домен и воздуходушных машин вы проводите несколько дней, напряженно вглядываясь в лица рабочих, в работу машин. Вы стараетесь вникнуть в великое значение этой работы в условиях пролетарского государства.

Болванка ли проходит, кран ли захватывает болванку из печи и несет ее осторожно к станку, — вы не забываете о том, что эта болванка и этот кран сражаются на социалистическом фронте.

Вы приходите в завком, в ячейку, в жилище к рабочему — вы видите перед собою не рабов капитала, а гордых воинов мирного строительства, бойцов — строителей пролетарской страны.

Вы оставляете днепропетровские заводы и спускаетесь вниз по Днепру. Сначала на пароходе. Потом на моторной лодке. Потом на «дубах» до Кичкаса.

Вы делаете остановки в пути. Вы осматриваете пороги: «Кайдацкий», «Гадючья пасть», «Ненасытец».

Не верится, что можно овладеть этой бушующей стихией, что можно не дать порогам бесплодно расточать свою бешеную энергию. Что можно запрячь в работу эту необузданную силу воды.

Но вот уже стекаются к берегам Днепра тысячи строительных рабочих. Начались земляные работы. Вырастают рабочие поселки. Подво-

дятся железнодорожные пути. Подвозится кирпич и цемент. Лучшие инженеры руководят подготовительными работами.

Волей строящих свое плановое хозяйство рабочих и крестьян здесь будет построена колоссальная плотина — величайшее сооружение в Европе. Вода поднимется над порогами на 37 метров и, затопив их, сделает возможным сплошное судоходство по Днепру.

Трудно себе представить, что и эти селения, расположенные вблизи Днепра, и Кичкас — немецкая благоустроенная колония, — и этот высокий мост, по пролету которого проходит поезд, будут залиты водой.

Над бывшими порогами вниз по течению будут проходить суда, груженные хлебом, лесом, сахаром.

Вверх по течению внутрь страны направятся нефтяные грузы, металлические изделия, соль, импортные товары.

С 44-метровой высоты будет падать огромная масса воды. Ее колоссальная энергия будет направлена на турбины гидроэлектрической станции.

350 000 (потом 650 000) лош. сил двинутся по проводам на заводы, в села, деревни, города, чтобы осветить деревенские улицы, крестьянские хаты, школы, избы-читальни;

чтобы привести в движение сепараторы, мельницы, веялки, молотилки;

чтобы снабдить дешевой энергией места, требующие искусственного орошения;

чтобы поднять урожайность, чтобы создать очаг высокой сельскохозяйственной культуры, чтобы привести в движение машины, фабрики, заводы, чтобы вращать маховые колеса;

чтобы заставить работать молоты, краны, подъемники;

чтобы призвать к жизни новые производства, новые заводы, новые станки;

чтобы открыть широчайшие перспективы для развития производственных сил Украины и всего Союза.

На фоне массового кооперирования населения,

на фоне охваченных энтузиазмом строительства рабоче-крестьянских масс

электрифицируется наша страна,

растет в светлое социалистическое будущее.

И вот сегодня,

в день десятилетия великого Октября,

пролетарии Англии, Франции, Германии, Польши, Америки,

угнетенные народы Индии, Египта, Австралии,

все трудящиеся, находящиеся еще под пятой капитала,

приветствуют нашу страну, как социалистический очаг, как единственную в мире страну Советов,

страну освобожденного труда.
Вместе с трудящимися Харькова, Киева, Екатеринослава,
вместе с трудящимися Донбасса и Днепроostroя.
вместе с пролетариями Москвы и Ленинграда,
вместе с рабочими и крестьянами всего Союза
весь мир угнетенных и голодных
празднует наш великий праздник.

„ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ“

(Зрительная симфония)

Фильм «Человек с киноаппаратом» представляет собой опыт кинопередачи зрительных явлений без помощи надписей (фильм без надписей), без помощи сценария (фильм без сценария), без помощи театра (фильм без актеров и декораций).

Эта новая экспериментальная работа «киноглаза» направлена к созданию подлинно международного языка кино, к созданию абсолютной кинописи, к полному отделению кинематографа от театра и литературы.

С другой стороны, фильм «Человек с киноаппаратом», так же как и «Одиннадцатый», вплотную примыкает к периоду «радиоглаза», который «киноглазовцы» определяют как новый, высший этап развития игровой кинематографии.

П Е Р В О Е.

Вы попадаете в маленькую, но удивительную страну, где все переживания и поступки людей и даже все явления природы подчинены строгому распорядку и происходят точно в назначенное время.

В любую минуту по вашему приказу может пойти дождь, разыгаться гроза или морская буря.

Если потребуется — ливень прекратится. Лужи немедленно высохнут. В небе засветит солнце. Можно даже два, три солнца.

Хотите — день превратится в ночь. Солнце в луну. Зажгутся звезды. Вместо лета наступит зима. Закружатся снежинки. Замерзнет пруд. На окнах появятся морозные узоры.

Вы можете, по желанию, топить или спасать в море корабли. Вызывать пожары и землетрясения. Устраивать войны и революции. Вам подчинены смех и слезы людей. Страсть и ревность. Любовь и ненависть.

По составленному вами строгому расписанию люди дерутся и обнимаются. Женятся и разводятся. Рождаются и умирают. Умирают и оживают. Снова умирают и снова оживают. Или целуются в диафрагму, повторяя это до тех пор, пока режиссер не найдет, что получилось достаточно хорошо.

Мы на кинофабрике, где человек с рупором и сценарием дирижирует жизнью бутафорской страны.

ВТОРОЕ.

И вовсе это не дворец, а один только фасад из раскрашенных досок и фанеры.

И вовсе это не корабли в море, а кораблики в ванне. Не дождь, а душ. Не снег, а пух. Не луна, а декорация.

И вовсе это не жизнь, а игра. Игра в дождь и снег. В дворцы и в операцию. В деревню и город. В любовь и смерть. В графов и разбойников. В фининспектора и в гражданскую войну.

Игра в «революцию». Игра в «заграницу».

Игра в «новый быт» и в «социалистическое строительство».

ТРЕТЬЕ.

Над этим бутафорским мирком с его ртутными лампами и электрическими солнышками высоко в настоящем небе горит над подлинной жизнью подлинное солнце. Кинофабрика — миниатюрный островок в бушующем жизненном океане.

ЧЕТВЕРТОЕ.

Скрещиваются улицы и трамваи. Здания и автобусы. Ноги и улыбки. Руки и рты. Плечи и глаза.

Вращаются рули и колеса. Карусели и руки шарманщиков. Руки швей и колесо выигрышной лотереи. Руки мотальщиц и туфли велосипедистов.

Встречаются мужчины и женщины. Роды и смерти. Разводы и браки. Пошечины и рукопожатия. Шпионы и поэты. Судьи и обвиняемые. Агитаторы и агитируемые. Крестьяне и рабочие. Рабфаковцы и иностранные делегаты.

Водоворот прикосновений, ударов, объятий, игр, несчастных случаев, физкультуры, танцев, налогов, зрелищ, краж, исходящих и входящих бумаг на фоне всех видов кипучего человеческого труда.

Как разобраться обычному, невооруженному глазу в этом зрительном хаосе бегущей жизни?

ПЯТОЕ.

Маленький человек, вооруженный киноаппаратом, оставляет бутафорский мирок кинофабрики. Он направляется в жизнь. Жизнь бросает его, как щепку, из стороны в сторону. Он — как утлый челнок в бурном океане. Его то и дело захлестывает бешеное городское движение. На каждом шагу его затирает несущаяся, торопящаяся человеческая толпа.

Где бы он ни появился, любопытные тотчас же непроницаемой стеной окружают аппарат, засматривают в объектив, ощупывают и открывают футляры с кассетами. На каждом шагу препятствия и неожиданности.

В противоположность кинофабрике, где съемочный аппарат почти неподвижен, где вся «жизнь» направляется в строгом порядке по предписанию, по сценам, по кадрам к объективу киноаппарата, здесь жизнь не ждет и не слушается предписаний кинорежиссера. Тысячи и миллионы людей делают каждый свое дело. Зима сменяется весной. Весна — летом. Гроза, дождь, буря, снег не подчиняются указаниям сценария. Пожары, браки, похороны, юбилеи — все это происходит в свое время и не может быть изменено требованиями календарного плана, выдуманного литератором фильма.

Человек с аппаратом должен отказаться от своей обычной неподвижности. Ему приходится проявить максимум наблюдательности, быстроты и ловкости, чтобы поспевать за уходящими жизненными явлениями.

ШЕСТОЕ.

Первые шаги человека с аппаратом кончаются неудачами. Неудачи его не смущают. Он упорно учится не отставать от жизни. Он становится опытнее. Он свыкается с обстановкой и, переходя в наступление, начинает применять целый ряд специальных приемов (скрытая съемка, съемка врасплох, отвлечение внимания и др.). Он старается снимать незамеченным, снимать так, чтобы, делая свое дело, не мешать в то же время работать другим.

СЕДЬМОЕ.

Человек с аппаратом шагает в ногу с жизнью. В банк и в клуб. В пивную и в лечебницу. В совет и в домком. В кооператив и в школу. На демонстрацию и на заседание ячейки. Всюду поспевает человек с киноаппаратом.

Он присутствует на военных парадах, на съездах, проникает в квартиру рабочего, дежурит у сберкассы, посещает диспансер и вокзалы, осматривает пристани и аэродромы, путешествует, сменяя в течение недели автомобиль на крышу поезда, поезд — на аэроплан, аэроплан — на глиссер, глиссер — на подводную лодку, подводную лодку — на крейсер, крейсер — на гидроплан и т. д. и т. д.

ВОСЬМОЕ.

В процессе наблюдения и съемки постепенно проявляется жизненный хаос. Все не случайно. Все закономерно и объяснимо. Каждый крестьянин с сеялкой, каждый рабочий за станком, каждый рабфаковец за книгой, каждый инженер за чертежом, каждый пионер, выступающий на собраниях в клубе, — все они делают одно и то же нужное, великое дело.

Все это — и вновь построенная фабрика, и усовершенствованный рабочий станок, и новая общественная столовая, и открытые деревенские ясли, и хорошо сданный экзамен, новая мостовая, новое шоссе, новый трамвай, новый мост, отремонтированный к сроку паровоз — все имеет

свой смысл, все это — большие и маленькие победы в борьбе нового со старым, в борьбе Революции с контрреволюцией, в борьбе кооператива с частником, клуба — с пивной, физкультуры — с развратом, диспансера — с болезнями. Все это завоеванная позиция в борьбе за строительство Страны Советов, в борьбе с неверием в социалистическое строительство.

Киноаппарат присутствует при величайшем сражении между миром капиталистов, миром спекулянтов, фабрикантов и помещиков и миром рабочих, крестьян и колониальных рабов.

Киноаппарат присутствует при решительном бое между единственной в мире Страной Советов и всеми остальными буржуазными странами.

ЗРИТЕЛЬНЫЙ АПОФЕОЗ.

Жизнь. Киноателье. И киноаппарат на социалистическом посту.

Примечание: Отдельная небольшая производственная тема — прохождение пленки от съемочного аппарата через лабораторию и монтажную на экран — будет включена в фильм монтажным путем в начале, в середине и в конце картины.

ЗВУКОВОЙ МАРШ

(Из фильма «Симфония Донбасса»)

1

Тикают часы.

Сначала тихо. Постепенно громче. Еще громче. Непереносимо громко (чуть ли не удары молота). Постепенно тише до среднего, четко слышимого уровня. Будто удары сердца, только значительно громче.

Чьи-то шаги приближаются по лестнице снизу вверх. Проходят мимо. Стихают. Тикают часы. Снова приближаются шаги. Подходят вплотную. Останавливаются. Тикают часы, как удары сердца.

Первый удар церковного колокола. Звон затихает, уступая тиканью часов. Второй удар церковного колокола. Звон затихает, снова уступая тиканью часов. Третий удар церковного колокола, переходящий в постепенное развертывание церковного праздничного перезвона.

В колокольный звон вплетаются отрывки богослужения (наиболее распространенные мотивы). Колокольный звон, сплетенный с мотивами богослужения, не может долго продержаться на торжественности. В нем сквозит ирония. Торжественность все время срывается. Религиозные мотивы будто подплясывают.

На пару мгновений звуковой шум пропадает, уступая место тиканью часов, потом волны звуков снова начинают быстро подыматься. Им навстречу, наперерез, врывается продолжительный и сильный заводской

Звуковой марш

(из п.-оп. «Симфония Донбасса»)

Тикают тасы.

Сначала тихо, потом громче, потом слыш-
ком громко, как удары молота, потом постепенно
Там же до уровня глейкой негромкой слы-
шимости. Будто хором слышавшие услыш-
ные удары сердца.

Тикали тасы. Ты то шаг привел ^{звучит} ~~звучит~~
по лестнице снизу вверх. Крутили шпиль,
сидели. Тасы проходили тикали. Слыва
проблема шаг, идущий прямо на нас.

надаем и слышим, осаживаемся. Было слышно,
как тикают тасы. Тогда раздаётся 1^{ый} удар
церковного колокола. Пару, ^{звучит} тикали тасы.
Второй удар церковного колокола. Затем
3^{ий} удар колокола и постепенное разветви-
вание правдивого воскресного колокольного
звона.

В колокольный звон постепенно встраиваются
отрывки боевухи, духовной музыки (наиболее
потупарке отрывки, наиболее шепелявые). В колокаль-
ном звоне, сплотившем с повторенными ритмич-
ными церковными мотивами, слышится маршцовый

«Симфония Донбасса» («Звуковой марш»)

Один из вариантов либретто

гудок. За первым гудком второй, третий разрывают музыку и колокольный звон. Звуки, как бы испуганные, останавливаются замедляясь. Застывают. Звякнул последние два раза церковный колокол. Стало тихо.

2

Тикают часы, как удары сердца.

Сигнал к выступлению — продолжительный и резкий гудок.

Затем второй гудок и третий.

На фоне длящихся гудков вырастает шествие пионерских барабанов, комсомольских мотивов и рабочих оркестров.

Громко и торжественно гудит гудок, постепенно затихая. Остается длинно звучащая нота, будто жужжание мотора.

3

Жужжит один звук. Издали слышно дыхание завода.

Приближаются звуки веселого военного марша (духовой оркестр).

Оркестр подходит вплотную. На мгновение звуки сдерживаются для резкого трубного сигнала (в атаку! вперед!). Тот же марш быстрее, но тише — так, что слышен фон недалеко находящегося завода. Еще быстрее, взволнованнее и тише, и вдруг — комический визг летящего вниз креста. Оркестр издает крик восторга. Гудок. Снова летит с комическим визгом крест. Оркестр восторженно аплодирует. Гудок. Летит со смешными звуковыми ужимками колокол и, ударяясь об землю, издает предсмертный стон (вернее, принимает позу «предсмертного стопа», так что вызывает не жалость, а усмешку).

В этот быстрый, насмешливый этюд врываются восторженные крики «УРА» (выразить оркестром). Выраженное оркестром победное «ура» превращается в комсомольский марш, в общее веселье и пляску молодежи.

Где-то тикают часы. Часы?

4

Тикают часы, как удары сердца. Что-то начинает передавать радиотелеграф. Начинаем слышать сердце завода — силовую станцию. Пульс силовой станции исполняется поочередно разными группами инструментов. Этот электрический пульс мы слышим долго под землей и в шахтах, и у доменных печей, и во всех других цехах завода. Биение электрического пульса усиливается общей работой всех групп ударных и прочих инструментов, после чего начинает ослабевать в громкости, и вот

уже слышно издали. Что-то передает радиотелеграф. Врезается резко крик фанфар, повторенный трижды, на фоне возрастающей шумовой тревоги. Мгновенное затишье, чтобы стал слышен радиотелеграф, после чего начинается генеральный смотр заводских звуков по группам: 1) группа подземных машин-скреперов и врубовых машин, 2) группа сверлильных станков, 3) группа паровых молотов, 4) группа тракторов, 5) группа громов прокатного цеха, 6) группа стальных визгов, 7) группа шипения и грохота, 8) группа взрывов, 9) группа бушующего огненного моря.

К этим группам постепенно присоединяются: 1) группа сигналов (заводские гудки, крики «кукушек», удары в чугунные и медные доски, сирены и т. д.), 2) группа приветствующих и зовущих духовых инструментов, 3) группа мелкого барабанного боя (барабанная дробь), 4) группа литавр и резко звенящих «тарелок», 5) группа пропеллеров, 6) группа гигантских радиокриков, 7) группа бешено уходящих в будущее социалистических поездов.

В волнах звукового энтузиазма ухом угадывается мотив «Интернационала», чрезвычайно убыстренный и огромный.

Звуковой наплыв на рояль, четко играющий «Интернационал», наплыв на кремлевские часы, выстукивающие «Интернационал», снова наплыв на пианиста. Одновременно бьет полночь.

Пианист встает, захлопывая крышку рояля (стук) не в полной тишине, а на фоне снова вынырнувшего радиотелеграфа...

„СИМФОНΙΑ ДОНБАССА“ („ЭНТУЗИАЗМ“)

I. Церковь с крестами, с колокольным звоном, с двуглавыми орлами, с царскими вензелями, с царской короной, с анафемой революции, с римским папой, с крестовым походом, с пьянкой, со скандалами, с женским плачем, с прогульщиками, с бесчувственным состоянием, с разбитыми головами и стоном раненых, с «Боже, царя храни», со старушками в религиозном дурмане, с зацелованными иконами, с ползающими на коленях каракулевыми дамами и прочими тенями прошлого

превращается (не постепенно, а революционным скачком, со взрывом корон, крестов, икон и т. д., с расстрелом теней прошлого ураганным огнем социалистических заводов)

в клуб заводской молодежи с красными звездами, с революционным знаменем, с пионерами, с комсомольцами, с радиолюбителем, слушающим по радио марш «Последнее воскресенье», с комсомолкой, лепящей голову Ленина, с демонстрацией, с пятилетним планом социалистического строительства.

II. С одной стороны —
пятилетний план социалистического строительства.

С другой —
Донбасс с зияющим прорывом:
с остановившимися в воздухе вагонетками, с домнами, требующими кокса, с коксовыми печами, требующими угля, с угольными шахтами, требующими забойщиков, машинистов, машин.

В результате — революционная тревога.

На большом митинге выступает донбасский рабочий: «Стране грозит угольный голод». Звуковой экран под звуки радиотелеграфной тревоги бросает слова: «Прорыв! Прорыв! Прорыв!» Весь зал встает и на призыв донбасского шахтера «вернуть стране угольный долг» отвечает мощным «Интернационалом». Звуки «Интернационала» выходят из зала, чтобы провожать отряды комсомольцев, добровольно отправляющихся на Донбасский фронт.

В Донбассе, встречая первые эшелоны прибывающих добровольцев, выступает с призывом к одолению трудностей секретарь ячейки, выступают ударники и ударницы с торжественными обещаниями. Обучаются шахтерской работе новоприбывшие комсомольцы. Ударники, энтузиасты начинают наступление.

Выходит уголь из-под земли. Уголь заводам. Уголь паровозам. Уголь коксовым печам.

Уголь пошел. Заработали конвейеры и сортировочные машины. Двинулись воздушные цепи вагонеток с углем. Заработали полным ходом домны. Металл пошел. Прокатный с мартеном вступил в соревнование. Прокат, мартен, прокат, прокат, мартен — в едином творческом порыве к социализму.

«За дело (многоголосое эхо) социализма (многоголосое эхо) ур-р-ра-а-а»... (монтаж).

III. Из Донбасса идут груженные углем и металлом поезда. Им на встречу — эшелоны с хлебом. Бригада колхозников объявляет себя ударной и вызывает на социалистическое соревнование другую бригаду. С песнями в бой за хлеб идут колхозники. С песнями и музыкой идут демонстрации.

Когда эти приветствия, и эти лозунги, и звуки военных оркестров, и звуки демонстраций, и речи ораторов, и революционные песни входят в завод, внедряются в звуки машин, в возгласы рабочих, в звуки соревнующихся друг с другом цехов, и когда, в свою очередь, индустриальные звуки Всесоюзной кочегарки приходят на площадь, входят в улицы, сопровождая своей машинной музыкой социалистические демонстрации, — вся работа по ликвидации прорыва в Донбассе превращается в гигантский «субботник», в гигантский «день индустриализации», в краснозвездный, краснознаменный поход.

В зареве домен бегут радиотелеграфные сводки. В будущее гудят и бегут социалистические гудки. Фейерверками ослепительных стальных искр непрерывно расстреливается ночь. Солнце за солнцем встают бессемеры. Звуки станков сливаются со звуками «Интернационала».

И специальные машины подсчитывают энтузиазм рабочих Донбасса, превращенный в цифры.

„ОНА“ И „ВЕЧЕР МИНИАТЮР“

Настоящим делаю заявку на фильм «Она».

Фильм следит за работой мозга композитора, пишущего симфонию «Она». Мысль композитора (и вместе с ней фильм) движется от женщины капитализма к женщине социализма, останавливаясь на конкретных примерах сегодняшнего дня. Фильм кончается Марусей Б., награжденной орденом Ленина за покорение Днепра.

Параллельно с фильмом «Она» делаю заявку на «Вечер миниатюр», который будет сниматься одновременно с первым фильмом. Сюда входят следующие этюды и фельетоны:

1. «Тени прошлого».
2. «Руки».
3. «На рассвете».
4. «Сценка в загсе».
5. «Сценка в суде».
6. «Песня без слов».

Эти темы и названия прошу также закрепить за мной.

Уточнением их смогу заняться во время творческого отпуска по окончании фильма о Ленине.

„ДЕВУШКА-КОМПОЗИТОР“

Тема о женщине — большая тема.

В свое время я посвящал этой теме отдельные «Кинокалендари» и «Киноправды». В фильме «Три песни о Ленине» я также сильно подчеркнул эту тему. Мне ясно, что и в будущем придется неоднократно к ней возвращаться.

В данный момент я ограничиваю задачу рамками творчества девушки-композитора, которая готовит к 8 марта свою первую большую симфоническую вещь.

При этом, ввиду отсутствия кинодокументов (особенно заграничных), мне, очевидно, необходимо будет воспользоваться помимо личных воспоминаний и заметок в блокнотах материалами нашей и отчасти за-

граничной печати, сообщениями отдельных очеркистов, иногда яркими образными цитатами, фразами из бесед с колхозницами, отрывками из песен и т. д.

Мы как бы участвуем в процессе творческой работы девушки-композитора. Мы следим за ее мыслями.

Мысли превращаются то в видимые образы.

То в поэтические образы.

То в музыкальные образы.

То в изображения, то в звуки, то в ноты, то в слова.

„ДЕНЬ МИРА“

Фильм по теме Горького. По статье Мих. Кольцова под тем же названием.

Говорил с дирекцией на эту тему сразу же после появления статьи. Предполагал делать этот фильм к 20-летию Октября. Сообщил об этом в газете. Согласовал с Кольцовым.

Задержка с фильмом на тему о девушках двух миров выдвигает эту ранее запасную тему в порядок дня. К производству фильма на эту тему можно приступить немедленно. Во-первых, потому, что не надо сейчас писать сценария. Статья Кольцова достаточна для первой стадии работы — для отбора кинодокументов. Сценарий здесь, как это следует из статьи и слов т. Кольцова, составляется после отбора материала. Он лишь подводит итоги «дня мира». Во-вторых, эта тема не требует немедленного применения съемочного аппарата («Эклер»). Отбор материала производится в заграничных фильмотеках. Все наши затруднения организационно-технического порядка здесь отпадают. В этом случае успех и победа будут известным образом зависеть от моего мозга, от моего прилежания, в отличие от положения с фильмом о девушках, где я завишу не от себя, а от организационно-технической базы. Быть может, эта работа с материалом и будет тем положением, к которому мы стремимся: 90% творческой работы и 10% канители вместо существующей обратной пропорции. В-третьих, отбор материала для этой темы позволяет одновременно с обзором капиталистического мира сделать необходимую выборку и для фильма о девушках двух миров. Мы одновременно спасаем обе темы. В-четвертых, выступить к 20-летию Октября с антифашистским обзором капиталистического мира — прямая задача и обязанность «Межрабпомфильма».

Опыт и простой расчет подсказывают, что обычному игровому фильму не под силу эта задача. Имея у себя в организации таких ветеранов документального фильма, как тов. Свилова и ваш покорный слуга, было бы непроходимо глупостью упустить такую возможность. Тем более

что мы творчески буквально изголодались. Стоит только спустить нас с цепи. Дорваться бы только до материала. И тогда вы увидите, на что способны художники, обреченные тупиками производства на столь длительный и столь мучительный пост.

Отбор материала.

Для фильма «День мира» материал отбирается на основе статьи т. Кольцова и на основе результатов уже проделанного аналогичного опыта в области газетной хроники. Отбор может быть начат безотлагательно и должен производиться режиссером фильма. Речь идет не о механическом отборе, а об отборе творческом, с большим предвидением. Работа не менее напряженная, чем съемка. Работа, которая должна дать возможность кадры, заснятые капиталистическими фирмами, привести в такое сочетание, какое было бы направлено против капитализма. Работа, которая вырывает оружие из рук противника и направляет это же оружие против врага. Этой работы я не могу никому передоверить. Ее не может выполнить никто, кроме автора фильма.

То же касается и отбора кадров для фильма о женщине капиталистического мира. Дело не в том, чтобы были отобраны кадры рабочих демонстраций, кадры безработных женщин, кадры колониальных рабынь и т. д. Дело в том, чтобы были отобраны именно те кадры, которые по внутреннему предвидению автора-художника образуют в сочетании с советским материалом образное художественное произведение. Относиться к этой работе как к вспомогательной нельзя. Это основная и решающая работа.

Всего для обоих фильмов мы отберем приблизительно 10 000 метров материала. Если мы будем оплачивать весь материал, это будет стоить нам от 3 до 4 тысяч рублей. Если мы, как это принято, обменяем 50% заграничного материала на соответственное количество нашего фильмотечного материала, это будет стоить около 2 тысяч рублей. Если удастся весь материал обменять на наш фильмотечный или специально заснятый, то валюта потребуется исключительно на мою поездку.

О компромиссных решениях.

Еще в 1922 году тов. Ленин указал на необходимость производства хроникальных фильмов «из жизни народов всех стран». При этом тов. Ленин приводит примеры: колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги Наций — голодающие в Берлине и т. д. Разве эти указания тов. Ленина потеряли сейчас свою актуальность?

Решение компромиссное, половинчатое, попытка отгородиться подушками от всего происходящего в окружающем нас капиталистическом мире — все это ни к чему хорошему не приведет.

Когда один из указанных мной фильмов будет нами закончен, нас вытащат из подушек и спросят: почему вы, организация по производству фильмов на международную тематику, сочли возможным в вашем

единственном документальном фильме ограничиться восхвалением нашей действительности, не сравнив ее с действительностью капиталистических стран? Где критерий для суждения о том, что хорошо, а что плохо?.. Никакие оправдания, никакие ссылки на встреченные затруднения нам не помогут. Нам вполне правильно скажут: трудности для того, чтобы их преодолевать. Победа никогда не приходит сама.

«Яркая радуга подымается над землей только после сильной бури и страшных молний...».

Примечание: по фильму «День мира» т. Кольцов согласен быть консультантом.

„ДЕВУШКА ИГРАЕТ НА РОЯЛЕ“

(Замысел сценария)

Под этим условным названием автор (Д. Вертов) предлагает сделать фильм особого рода. Музыкально-поэтический и в то же время познавательный. Поэму научно-фантастического характера. Без участия волшебника или талисмана.

Автор помнит, что уже в раннем детстве он и его сверстники постепенно перешли от увлечения сказками с волшебниками к сказкам самой природы, к удивительным явлениям на земле, под землей и на небе.

Автор помнит, как им и его сверстниками постепенно овладевал интерес к познавательной фантастике, особенно к явлениям космографического и астрономического порядка. Он забрасывал взрослых вопросам. Почему на замерзшем тротуаре прохожие падают? И почему, если посыпать тротуар песком, они не падают? Почему паровоз завертел колесами на одном месте и вперед не двинулся? Почему стакан упал на пол быстро, а не медленно? Ведь если бы он падал медленно, он бы не разбился. Мы, дети, всему удивлялись и умели находить фантастическое в самом обыденном. Потом привыкли к обстановке, смирились с «вырастешь — узнаешь» и перестали спрашивать. Наши фантазии (мы часто фантазировали под чью-нибудь музыку) большей частью упирались в отсутствие познавательных данных и либо потухали, либо сворачивали с правильного пути. Этого не может быть с советскими детьми.

Мы должны дать пищу для их фантазии.

В их мечтах ведь переплетаются искусство и познание.

Не будем этому мешать. Это очень хорошо.

Именно в этом сочетании музыкально-поэтического с учебно-фантастическим мне бы хотелось сделать ряд фильмов.

Предлагаемый набросок научно-фантастической поэмы — первый в этом направлении шаг.

В случае утверждения моего замысла я мог бы приступить к разработке немедленно.

итак... «ДЕВУШКА ИГРАЕТ НА РОЯЛЕ».

Девушка играет на рояле.

На нее смотрит

сквозь раскрытые окна террасы
звездная ночь.

Луна освещает ее руки.

Луна освещает клавиши.

И ей кажется, что не звуки,

а лучи невиданных далеких миров,
лучи мерцающих звезд

поют из-под ее пальцев.

Она любит музыку.

Но она любит и астрономию.

Эта наука так поэтически притягательна!

Но не надо отвлекаться.

Ближе к земле.

Ближе к земле.

Вот мчится поезд.

Вот мчится поезд сквозь ночь.

Она спит в купе мягкого вагона.

Книга зажата в ее руках.

Заснула за чтением.

И будто она договорилась с редакцией.

Едет в район, где производятся розыски недавно упавшего метеорита.

Ночь.

Мчится поезд.

Девушка спит в купе.

Входит проводник.

Будит.

Передает ей телеграмму-молнию.

В телеграмме редакция сообщает о странных явлениях в районе падения метеорита. Особенно они заметны в доме отдыха для подростков, над которым в момент приземления пронесся метеорит. Ей поручается на станции М. пересесть на самолет, чтобы уже утром быть в указанном месте.

И она летит на самолете
через горный хребет
и снижается

вблизи дома отдыха.

Утро.

Тропическая растительность.

Дети на физкультурной зарядке.

Она подходит ближе.

Она не видит ничего необычного.

Напряженно вглядывается.

Инструктор показывает последнее упражнение.

Вдруг возникают какие-то звуки по сторонам.

Ноги у инструктора поползли в разные стороны.

Ноги у детей расползлись.

Как скользко!

Инструктор и дети, лежа, скользят по зеленой площадке в самых разных направлениях.

Нельзя удержаться ни за куст, ни за травинки.

Все скользкое, как ртуть.

Она видит, как более мелкие предметы ползут и притягиваются к более крупным предметам. И начинает понимать, что коэффициент трения приблизился к нулю. Что притяжение к центру земли уравновесилось сопротивлением земной поверхности. И что, следовательно, обычно незаметному притяжению тел друг к другу сейчас уже ничто не может помешать.

Увлечшись наблюдением, она сама попадает в район действия неизвестной силы.

И вот скользит уже на спине с пригорка,

улыбаясь автомобилю, который вдруг заскользил

колесами на одном месте,

улыбаясь поезду на насыпи, который бешено

мчится, не продвигаясь вперед ни на дюйм.

Вот как, оказывается, необходимо трение!

Только доказательством от противного

можно это до конца понять.

Так она думает,

продолжая скользит по зелени.

Но ведь это мне только грезится.

И она протирает глаза.

Странная музыка затихает.

На площадке никого нет.

Зарядка давно закончилась.

Она лежит в гамаке

и думает о метеорите.

Может быть, это вовсе не метеорит?!

Может, это межпланетный корабль особой конструкции?

И все, что сейчас произошло, —

результат опытов этих запланетных ученых?

Но нет.

Это ей пригрезилось.
Она ведь так любит музыку, научные опыты и мечты!
Целый день она бродит вокруг дома отдыха в надежде увидеть еще что-нибудь фантастическое.
Но день проходит обычно.
Сейчас уже совершенно ясно,
что утром у нее разыгралось воображение.
Усталая
и немного разочарованная,
она присела на скамейку у волейбольной площадки.
Прислонилась спиной к дереву.
И, почувствовав себя удобно, полузакрыла глаза.
И сразу же возникла музыка.
Она ощутила какую-то необыкновенную легкость в теле.
Сидит, еле касаясь скамейки.
Вот-вот сейчас взлетит на воздух.
Вскакивает на ноги.
Хочет сделать шаг вперед.
Но что-то тянет ее вверх.
И она вместо шага
неволью делает небольшой прыжок.
Но это происходит не только с ней.
Она видит, как волейболист у сетки при попытке достать прыжком и погасить мяч перелетает сам через сетку и плавно спускается в расположение противника.
Она хочет испытать это ощущение,
подпрыгивает вверх,
взлетает выше дерева
и мягко садится, как птица, на небольшую ветку.
И ветка не ломается под ее тяжестью.
Что-то произошло с весом ее тела.
Мой вес уменьшился, рассуждает она про себя, раз в шесть.
Это могло бы иметь место на значительно меньшей планете, скажем на Луне.
Но обстановка кругом не изменилась.
Значит, изменилось только тяготение.
Действительно,
на теннисном корте,
на баскетбольной площадке,
в гимнастическом городке,
на всем пространстве, которое охватывает
ее глаз,
происходят странные вещи:

Все играющие не бегают,
а плавно порхают.

Каждый шаг бегуна на беговой дорожке
кажется гигантским шагом в пять-шесть метров.

Гимнасты,
держась буквально двумя пальцами за канат или шест,
взбираются на самый верх без малейшего напряжения.

Дети, шутя, побивают все мировые рекорды в метании
диска и в бросании гранат.

Она видит,
как с футбольной площадки по ту сторону большого дом
прилетает мяч

и, не останавливаясь, следует дальше,
чтобы спуститься за соседней рощей.

Она представляет себе изумление вратаря,
который еще ни разу,
посылая ногой в игру мяч,
не получал такого результата от своего удара.

Но вот летит второй мяч.

На этот раз уже с волейбольной площадки («аут»).

Мяч летит прямо в нее.

Она сощуривает глаза.

Это ей, конечно, не помогает.

Мяч попадает в девушку.

И она тихо слетает с ветки.

Вот она медленно спускается.

Вот уже касается скамейки.

Вздрагивает.

Широко раскрывает удивленные глаза.

Музыка сразу прекращается.

В теле появляется тяжесть.

Какая твердая скамейка!

Какое жесткое дерево прислонилось к ней!

Мяч лежит у ее ног.

Она поднимает мяч.

Бросает его играющим.

Мяч летит нормально.

Вернулась земная тяжесть.

Верно, запланетные ученые там, в своем корабле,
прекратили опыт?!

Если только все это ей опять не почудилось,
когда она присела отдохнуть и закрыла глаза.

Так или иначе,

но на следующий день,
когда дети отдыхали на открытом воздухе после обеда,
в так называемый «мертвый час»,
вновь возникла музыка,
и одновременно начались еще более странные
явления.

Детский журнал,
который выпустил из рук спящий мальчик,
не упал, а так и повис в воздухе.

Некоторые дети,
оттолкнувшись во сне от матрацев,
отделились от лежанок вместе со своими одеялами
и поднялись, не просыпаясь, в воздух.

«Если бы не ветки деревьев, которые удержали взлетающих, они
поднимались бы все выше и выше», — подумала наша девушка.

«Эти запланетные ученые, должно быть, читали нашего Циолковского.
Они производят эксперимент полного освобождения от тяжести.
Так же как и он, они допускают, что вода, воздух и вся обычная обстановка
остается на месте. Что недостает в данном теоретическом случае
одной лишь тяжести».

Она видит,
как проснувшиеся подростки плывут между деревьев,
как они учатся двигаться в среде, свободной от тяжести.

Одни перелетают от куста к кусту,
действуя руками, как тормозами.

Другие плывут выше:
от ветки к ветке, от дерева к дереву.

Третьи проделывают уже коллективные упражнения,
помогая друг другу и держась за руки.

Вот и наша девушка.

Как она легко оттолкнулась от беседки,
из которой наблюдала.

Оттолкнулась осторожно и параллельно к земле,
как пловец в бассейне для плавания.

Она знает,
что, если оттолкнуться вверх и не встретить препятствия,
то можно вообще сорваться с планеты
и оставить ее навсегда.

А если все-таки попробовать?

Как запретный плод сладок!

Она всегда любила неизвестное.

Сильным толчком она отталкивается от планеты,
поднимается все выше и выше,

и кто знает, чем бы все это кончилось,
если бы земная тяжесть вдруг резко не вступила
в свои права

и не прекратила всю эту музыку.

Музыка действительно сразу же замолкла...

И наша девушка полетела камнем вниз...

Земля приближается с угрожающей быстротой.

Гибель неминуема.

Но девушка улыбается.

Она, как всегда, предвидела.

«Затяжной прыжок», — говорит она

и раскрывает

неизвестно откуда взявшийся парашют.

Рвануло.

Она подпрыгнула на постели.

Книга выпала у нее из рук.

Ну конечно. Она в купе вагона. И мчится поезд сквозь звездную
ночь.

Еще не вполне проснувшись, она поднимает упавшую книгу.

Перелистывает страницы и ищет главу, где Циолковский
пишет о явлениях, происходящих без участия тяжести.

Но в это время аппарат отъезжает от происходящего,
открывая школьный экран.

на котором, оказывается, все это происходит.

И будто она стоит впереди экрана,

перед заполненным учениками классом.

И ученики смотрят на нее

как на учительницу.

Явно ждут, чтобы она заговорила.

И будто она осмеливается и говорит, обращаясь к ученикам:

— То, что мы видели с вами на экране,—

это только мой сон, навеянный грезами ученого.

Но это полезные грезы.

Они помогают нам проникнуть в явления,

на которые мы в силу привычки не обращаем никакого
внимания,

которые мы считаем само собой разумеющимися.

В ранние детские годы.

мы забрасываем взрослых бесконечными: «Почему?»

Потом мы привыкаем к непонятным ответам. К отсутствию ответов.
К полуответам. Привыкаем к неизменно повторяющимся. Перестаем
вникать в суть явлений. И, приноровившись к окружающей обстановке,
перестаем спрашивать: «Почему?»

Между тем даже такой закон, как закон всемирного тяготения, еще не имеет до сих пор вполне удовлетворительного объяснения. Этот закон подтвержден всеми наблюдениями, опытами, вычислениями. Но мы принимаем его, еще не умея как следует, до конца объяснить. Для того чтобы приблизиться к его в с е с т о р о н н е м у пониманию, мы и прибегаем наряду с обычным изучением закона тяготения к некоторым фантастическим допущениям. «Вообразим,— говорит ученый Циолковский,— что каким-нибудь чудом земная тяжесть исчезла. Опишем, что произойдет тогда...». «Человек,— говорит Циолковский,— так сроднился с окружающей его обстановкой, что не может быть более подходящего способа для описания явлений, происходящих без тяжести...».

— Мы привыкли к тому, что камень падает в колодезь, что гиря давит на пол, что человек, споткнувшись, падает, и т. д. и т. д.

Но, как мы видели сегодня на экране, при изменении силы притяжения это столь обычное и само собой разумеющееся явление (падение) может не произойти. То, что произойдет, покажется нам фантастичным.

Но то, что кажется нам фантастичным на Земле, будет вполне реальным для какой-нибудь другой планеты. Например, на крошечной планете в несколько десятков метров человек не заметил бы тяжести. Собственным тяготением такой планеты (притяжение в миллион раз меньше земного) можно было бы пренебречь. Таких крошечных планет очень много. Но и на значительно большей планете с поверхностью в 10 000 километров вес человека равнялся бы только 400 граммам.

Прыжок отталкивания от поверхности последней планеты поднял бы Вас вверх на 280—300 метров.

При сильном прыжке с первой маленькой планеты Вы бы оставили ее навсегда.

Новая учительница говорит о Солнце,
где человек был бы раздавлен собственной тяжестью.

О Юпитере,
где от тяжести человек бы еле волочился.

О силе тяготения на Марсе и на Луне.
(Вспомните-ка происшествие у волейбольной площадки.)

Она отвечает на вопросы увлеченных яркими примерами учеников.
И незаметно вместе со всем классом проводит свою беседу
от фантастического по форме фильма
к научно-популярным выводам.

Звонок сообщает об окончании урока,
но взволнованные ученики просят еще что-нибудь
«научно-чудесное».

— В Советской стране,— говорит учительница,— полет воображения — это не чудачество и не предмет для насмешки.

Она берет со стола графин с водой
и высоко поднимает его над головой.

— Смотрите внимательно, я разжимаю пальцы.

(Графин плавно опускается на стол и не разбивается.)

— Смотрите, я открываю пробку.

(Вода в графине немедленно закипает.)

Она наливает воду в стакан.

(Вода льется очень медленно.)

Закрывает графин пробкой.

(Кипение в графине прекращается. Но в стакане вода
продолжает волноваться, затем успокаивается и
превращается в лед.)

— Что это за фокусы? — спрашивает учительница. — А ну-ка сообразите, напрягите свое воображение.

— Это — вы на Луне, —
хором отвечает класс.

С помощью дорисовки сзади учительницы вырастает лунный пейзаж...

Она улыбается

и, продолжая улыбаться,
медленно, медленно закрывает глаза.

Возникает музыка.

И строгие,

резко очерченные,
черно-белые ландшафты,
кратеры,

горы,

долины —

вся фантастическая поверхность Луны

отплывает в глубину,

унося нашу улыбающуюся мечтательную девушку.

И ей кажется,

что музыка,
наука,

поэзия

сплелись в единый счастливый хоровод.

И что не звуки,

а лучи мерцающих звезд,

лучи невидимых далеких миров

поют из-под ее пальцев.

Луна над роялем,

удаляясь.

постепенно приобретает вид гигантской
чаши,

Буду я на фронтах урожая
так сражаться за счастье страны,
как на танке, врага поражая,
ты дерешься на поле войны».

Это письмо получает от своей любимой командир танкового подразделения, замаскированного в лесу.

В минуту затишья он вскрывает письмо.

Из конверта выпадает фотография русой улыбающейся девушки. Она — на тракторе в момент работы.

Фотография переходит из рук в руки.

Командир гордится своей любимой и в ответ на просьбу товарищей охотно соглашается прочесть им письмо.

Параллельно с чтением письма возникает песня.

Открываются просторы колхозных полей.

Картины буйного урожая.

И среди всего этого — молодые патриотки, ведущие степные корабли.

Вот и наша девушка, знакомая нам по фотографии.

Она умело ведет свою машину.

Она сражается за хлеб, за урожай.

Все до единого колоса должна она убрать.

Колхозные поля — это тоже фронт.

Она сменила любимого на его трудовом посту.

Вместе с ней — ее подруги.

Мы видим их — во многих монтажных планах, в ритме песни — штурмующих густые хлеба.

Волны идут по полю.

Словно море, колышутся, то клонясь к земле, то разгибаясь, миллионы зрелых колосьев ржи, пшеницы, овса, ячменя..

Песня увлекает нас все дальше и дальше.

В действие вступают

женщины у молотилок,

энтузиастки животноводческих ферм,

женщины на сборке железного лома,

водительницы тяжелых грузовиков,

водительницы поездов, пароходов,

девушки у станков.

Тема жен, сменивших мужей, сестер, заменивших братьев, дочерей, вставших на место отцов, девушек, вставших на посты своих возлюбленных, снова локализуется образом нашей девушки, словами ее письма к любимому другу.

Затаив дыхание, слушают бойцы письмо-песню молодой патриотки.

Сигнал тревоги не дает возможности прочесть письмо до конца.

Все занимают свои боевые места.

Приказ командира — и танки рванулись в указанном направлении.
— Полный газ!

И, развивая высшую скорость, подминая кусты и ломая деревья, танки устремляются, чтобы перерезать путь врагу.

В огромленную звуками войны песню зрительно вступают все виды нашего механизированного оружия.

И в молниеносно развернувшемся, обобщенном, синтетическом (монтажным путем сделанном)

бое,

в симфоническом взаимодействии как ранее снятых, так и недавно полученных боевых кинокадров

вырастает в своем новом качестве последний куплет песни:

она — на фронте урожая

и

он — на фронте боевом.

„ТЕБЕ, ФРОНТ!“

Несет женщина на руках ребенка, завернутого в одеяло, и, приподымая угол одеяла, шепчет ребенку:

— Глазки у тебя папины. И когда папа дома будет...

На экране — лицо Адольфа Гитлера.

Смутно видна за Гитлером вне фокуса снятая панорама завода.

«Русская зима остановила наше наступление. Но за зимой идет весна. Когда зацветут деревья, мы бросим на Страну Советов новые сотни дивизий с новым вооружением и сломим усталых красных с их истощенными резервами».

Весна. В горах белеют покрытые цветами ветки миндаля, еще лишенные листьев. Зацветает урюк. Идет весна, разливаются реки, цветет степь.

Запеваает акын Нурпеис. Слышна музыка домбры.

Высокие горы, ледники. На вершине ледника стоит ледяная пирамида. На пирамиде двадцать восемь имен. И первым из них имя Клочкова.

Слышен голос, поющий о героях-панфиловцах.

В память о героях, остановивших врага под Москвою, взошли советские люди на безымянную гору и назвали ее именем Двадцати Восьми. Отсюда видна вся страна.

Справа Алтай, слева Каспий. Памятник венчает Тянь-Шань, а там, на севере, шумят леса. И все это — один из участков тыла могучего фронта.

Проходим по леднику. Из-под льда бежит ручеек. Все нарастая, гремит все громче.

Над горами летят птицы.

Один момент на экране показалась снятая сверху карта Казахстана, как будто видимая сквозь разрывы облаков.

Север Казахстана, снятый сверху.

Ветер колеблет деревья, вздымает пшеницу, гонит воду озер.

Поет голос.

«Нет в мире пшеницы лучше, чем пшеница страны, орошенной реками Тоболом и Ишимом».

Поет голос о гвардейцах тыла. Под песню проходят люди, поставившие рекорды обработки земли. Песня называет их.

Сменилась пшеница морем проса. Метелки проса похожи на султаны огромного войска.

Поет голос, восхваляя проводы Берсыева, который дал величайший урожай проса.

«Не страшны враги человеку, делающему из одного зерна — сто. Тот, кто выращивает три колоса вместо одного, выращивает победу».

Полупустыня. Идут огромные овечьи стада.

Ягнята бегут за матками. У маток у кого два, у кого три, у некоторых даже четыре ягненка.

Играют ягнята.

Поет голос.

«Они не боятся тебя, Гитлер. Но ты должен их бояться. В детских песнях раньше мечтал казах о том, что родится два ягненка или три от одной матки, но гвардеец тыла, академик Завадовский, борясь с тобой, увеличил рождение ягнят не в песне, не в мечте, а в поле».

Старики чабаны пасут овец. Старик несет ягненка на плечах. Песня называет его имя и говорит, что этот человек победит тебя, Гитлер.

Играют ягнята. По степи мчится жеребец. Он мчится по ковылю. Пробегает по степи, в которой разрозненные кустики травы сменяются бесплодной землей. Мчится жеребец. Стремительно изменяется ландшафт.

Летит лассо. Пойман жеребец. Как струна, натянуто лассо. Другой конец лассо держит женщина-казашка, скачущая вдогонку коню, которого она хочет усмирить.

Поет голос.

«Конь — это крылья мужчины. Крепки и быстры казахские кони».

Скачет конь. Женщина направляет его куда-то.

Поле. В поле видны столбы.

Женщина горячит своего коня. Чуть догоняет жеребца, дает провиснуть аркану, петлей забрасывает его на столб, тормозит аркан.

Хрипя, падает жеребец.

Несколько женщин бросаются на него, седлают, взнуздывают.

Всадница прыгает в седло. Жеребец вскакивает, становится на дыбы.

Качается горизонт. Прыгает конь, пытаюсь сбросить всадницу. И вдруг несется вдаль.

Слышна спокойная песня. В ней рассказывается о женщине, объезжающей коня для Красной Армии. Попробуй догнать ее. Попробуй победить ее. И подумай, можешь ли ты победить ее мужа.

Скачет конь. И вдруг замедлил бег. Он усмирен. Падает с удил пена. Идет усмиренный конь.

По сторонам дороги люди пропалывают свеклу.

Идет полка огромного свекловичного поля.

После стремительной скачки вся эта работа кажется величаво-медлительной.

Груда бураков. У пруды стоят женщина и казах.

Кричит всадница:

— Марии Демченко, Утенбыгерову — привет!

Работает Утенбыгеров. Его бригада производит подкормку свеклы, посыпая фосфатами поле.

Поет голос.

«Брат казахского народа, украинский народ, научил казахов сеять свеклу. Каратау дали полям свои фосфаты и удобрения».

Поле. На поле стоят пруды бураков. Внезапно они сменяются сахарными головами.

Поет голос.

«Когда наши воины проходят сквозь войска врагов, то там, где была толпа, становится пустыня. Когда мы проходим через пустыню, то там, где была пустыня, подымается урожай».

Огромное поле, белеющее коробочками хлопчатника. Женщины собирают хлопчатник. Это бригада казашек, украинок, белорусов, русских, узбечек.

Все поле поет песню на разных языках, повторяя песню Нурпеиса, как хор.

«Там, где была пустыня, где черепаха зарывалась в песок, — сейчас урожай».

Поле хлопчатника сменяется рисовым полем.

Рис склонился над водою. Вода тиха. Отражение повторяет урожай.

По степи, мягко ступая мохнатыми ногами, идут верблюды, несут тяжелые тюки хлопка. Двигается цепь верблюдов и поет мальчик-пугонщик. Он поет мелодию песни Нурпейса, по-своему повторяя ее. Поет о том, что встал Казахстан от тайги до Тянь-Шаня. От Алтая до Каспия. Один из верблюдов вытянул свою длинную шею, прогрыз тюк, ворует хлопок у самого себя.

Мальчик прервал песню на полуслове и сказал верблюду:

— Что ты делаешь? Ведь ты порох ешь. Лучше слушай, что я пою.

Повторяет мальчик песню:

— От тайги до Тянь-Шаня, от Алтая до Каспия встал Казахстан.

Вдали видна железнодорожная станция.

„МИНУТА МИРА“

Перед нами проходит панорама мира, зафиксированная в одну из труднейших и серьезнейших минут мировой истории.

Минута эта, запечатленная на пленке и творчески организованная в кинопроизведение, показывает великое в малом: мир в разрезе одной минуты в такую-то эпоху, в таком-то году, в такой-то день.

Мала минута, но в 60 секунд могут быть уничтожены ценности, создававшиеся столетиями. Минута Гитлера — это минута смерти, разрушения, зла. Минута поджогов, минута погромов, минута насилий, минута пыток, минута вешаемых, расстреливаемых, истязаемых, минута душегубок, убийства ребенка, сожжения на костре, минута лжи, провокации, угона в рабство, закапывания живьем. Минута уничтожения всего культурного, передового, свободного. Смертный приговор Жизни.

Наша минута — минута Созидания, минута Восстановления, минута Творчества, минута защиты Жизни, минута борьбы за освобождение от диких орд людоедов, минута Жизнеутверждения. Минута восстанавливаемой шахты, вставшего из пепла завода, возрождаемого рудника, села, птицефермы, города. Минута Освобожденной Земли. Минута спасенных из вражеского плена, спасенных от рабства, от гибели, от смерти.

Минута художника. Минута поэта. Минута композитора. Минута партизана — народного мстителя. Минута снайпера. Минута бронейщика. Минута летчика. Минута батареи, батальона, армии.

Минута союзников. Минута Америки. Минута Англии. Минута Италии. Минута второго фронта.

Москва сообщает, что через одну минуту будет передано по радио важное сообщение. Одна минута напряженного ожидания. Этой минутой мы и пользуемся, чтобы показать, сколько радостей, тревог, драм, рождений, смертей, трудовых и военных подвигов, сколько небольших

и больших событий произошло за короткие 60 секунд. Маленькая минута превращается в Минуту Мира, в мгновенный обзор мира, в грандиозный документ не только для современников, но и для грядущих поколений.

Минута истекает, чтобы предоставить слово Москве, которая передает по радио важное сообщение. Это приказ Верховного Главнокомандования о Великой Победе.

Москва салютует Красной Армии.

Мир салютует Москве.

ГАЛЕРЕЯ КИНОПОРТРЕТОВ

Мне хотелось бы сделать серию небольших фильмов о живых людях нашего времени.

«Галерея кинопортретов» — как ближайшая перспектива.

В конечном итоге — большой Всесоюзный киноальбом портретов людей Страны Советов в дни Великой Отечественной войны.

В пользу этого предложения говорят примеры, которые я приводил в статье «О любви к живому человеку», а также то обстоятельство, что мои съемки такого рода, как бы лаконичны они ни были, всегда одинаково хорошо воспринимались всеми категориями зрителей.

Возвращение к этой временно заторможенной стороне моей деятельности представляется мне своевременным.

В данном случае мне не следовало бы совмещать, как это было до сих пор, обязанности сценариста и автора текста и режиссера, а сосредоточить свое внимание на режиссерской работе. Мое горячее безвозмездное участие и так будет обеспечено писателю-портретисту или очеркисту.

„МАЛЕНЬКАЯ АНЯ“

(Кинопортрет)

Осень была солнечная.

Мы сидели в парке на скамейке.

Справа от нас возвышался Кремль.

Перед нами — Москва-река.

Девушка была в военной форме. Ордена на ее груди горели строго. Светлые волосы вились из-под берета. Глаза спокойно, немного задумчиво были устремлены на реку. Когда быстро, поднимая волну, пронесся катер, лицо ее всегда оживлялось. И хорошая улыбка пробегала от голубых глаз к полуоткрытым губам.

Момент был подходящим для ожидаемого мной разговора. И я сказал вполголоса:

— Вы мне как-то обещали рассказать о себе подробнее. Что это за прозвище — «Канарейка»? За что ордена, и откуда вы?

— «Канарейка», — улыбнулась девушка, — это условная кличка. Так меня называли, когда я работала радисткой. Сейчас меня так уже больше не зовут.

Она немного помолчала. Потом, глядя перед собой, начала свой рассказ.

Ее зовут Аня. Она окончила десятилетку в Брянске. Это было перед самым началом Отечественной войны. Она не хотела огорчать маму. Ведь она у мамы одна. Но немцы приближались. Она не могла бездействовать. Пошла в военкомат и попросила отправить на войну. В военкомате ей сказали: «Ты молоденькая, маленькая. Иди, девочка, домой».

Ей шел 17-й год. Она была очень мала ростом. Казалась совсем ребенком. И все ее хлопоты были напрасны. Ее не брали на войну.

Немцы все приближались. Она пришла рыть окопы. Потом все же добилась своего. Хотела стать радисткой, разведчицей и парашютисткой. Ей говорил начальник: «А ты бояться не будешь?»

Она отвечала, что бояться не будет. Что это ничего, что она маленькая. Что она знает, чего добивается. Что силу она в себе чувствует. И что ей ничего не страшно.

Она хорошо закончила курс военного обучения. И вот летит уже на самолете к немцам в тыл. Прыгать надо было после получения с земли условного сигнала. Но сигнала не было. И пришлось возвращаться обратно.

Потом опять летали, опять пришлось вернуться. Так было несколько раз. Наконец в апреле прыжок состоялся однажды ночью. Она отделилась от самолета и вовремя дернула парашютное кольцо, когда спустилась ниже, увидела, что к ней быстро приближаются деревья. Упала в лес. Повисла на сосне, очень высокой. Достала ножик. Обрезала стропы. Но ветка, за которую она держалась, почему-то обломилась. И девушка полетела вниз.

Ударилась сильно. Сознание потеряла. Когда очнулась, то не могла пошевелиться. Все тело болело. Особенно пострадала правая рука.

Снег кругом. Ночь. Холодно. Но усталость взяла свое. Девушка уснула.

Утром увидела над собой небо и парашют над самым высоким деревом. Подумала: увидят немцы. Надо парашют убрать. Но шевельнуться не может. Рука, должно быть, сломана. Крови не видно. Ноги совсем оледенели. Пыталась подняться — ничего не выходит.

Сколько она так лежала, сама не помнит. Но карточку матери левой рукой достала. Посмотрела на нее и сказала:

— Жить буду. Буду долго жить.

Но только она это сказала — видит: бегут немцы... И кажется ей, что их много. Одни заходят справа, другие движутся слева. Кто-то кричит. Раздается команда. Не ее ли ищут? Может, уже заметили парашют? Нет, проходят мимо. Аня снова пытается отползти куда-нибудь. Даже глаза закрыла от боли.

Вдруг слышит над собой голос:

— Встать! Сдать оружие!

Над нею с винтовкой в руке склонился настоящий партизан.

Аня сказала, что она русская, что из Москвы. Но документы у нее были немецкие. Так было нужно по заданию. Ее отнесли в штаб. Там все выяснилось. Потом с Москвой удалось связаться по радио. Правая рука у нее не действовала. Передатчик находился у ее постели. И она училась работать левой рукой. Лечил ее партизанский доктор. Он пробрался к партизанам из окружения. Понемногу она научилась. И московский корреспондент говорил, что все идет хорошо.

Однажды она радировала такие точные сведения, что нашим летчикам удалось уничтожить громадный неприятельский аэродром. Все немецкие самолеты погибли. Ни один не успел подняться в воздух.

Когда она поправилась, стала работать лучше. И всюду попевала за отрядом на своем «коньке-горбунке».

Так назвали партизаны ее умную лошадку. Разве она когда-нибудь забудет своего конька-горбунка! Как он понимал, что Аня маленькая, как наклонялся, чтоб ей было удобней взобраться в седло...

Очень было удивительно, когда она получила первый орден. Дух поднимают, подумала она. Поощряют. Неужели помнят о «маленькой Ане» там — на Большой земле...

Восемнадцать месяцев по Белоруссии и Украине. Вместе с партизанами на своем коньке. Воевали вместе. Пели песни вместе. *(Напевает мотив, а потом и слова.)*

— Многие погибли, многие живы... Сколько раз уходили из окружения... Сколько раз прощались, будто навсегда...

И теперь, когда ее вызвали в Москву учиться в высшей школе, когда она нашла свою чудом спасшуюся от немецкого рабства маму, она все еще видит перед собой и ежедневно вспоминает почти каждого из своих фронтовых друзей.

Тут маленькая Аня обернулась в мою сторону. Но, увидев блокнот в моих руках, вдруг смущенно замолчала и заторопилась. Ведь ей нужно успеть еще на стадион. Сегодня у нее пробег на 500 метров.

И в институте много дел. Ведь она женорг и староста общежития.

А главное, самое главное... Завтра экзамен по английскому языку. Надо же все повторить с самого начала...

И, действительно, экзамен.

И на экзамене «маленькая Аня» бойко отвечает на вопросы на английском языке.

Это последний экзамен. И Аня рвется домой, к маме. Подарки для мамы куплены. Вещи сложены. И на перроне вокзала заканчивается наше короткое знакомство.

Перед самым отходом поезда Аня по секрету мне говорит: «Я веду все время дневник. Это дневник для моей дочки. Я выйду замуж... И у меня будет обязательно дочка. Так я в дневнике и пишу. Дорогая моя дочка, учиться — очень интересно — и в десятилетке, и партизанскому делу, и английскому языку. Чем больше учишься, тем больше понимаешь, что за счастье надо сражаться, что оно само не приходит... А счастливая жизнь вполне возможна, если понимать счастье, как счастье творчества, как свободный и всем доступный творческий труд...»

Гудок паровоза поставил точку. Поезд тронулся, и я глядел ему вслед.

Шел домой и думал: почему бы не сделать портрет этого человека на киноплёнке? Ничего не выдумывая, а именно так, как он записан здесь. Человек — документальный. Для съёмки — вполне подходящий. И внешне и по содержанию. Как говорит мой опыт, это бывает не часто в документальном кино.

П Р И Л О Ж Е Н И Я

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ

СТАТЬИ, ВЫСТУПЛЕНИЯ

Мы. Вариант манифеста. Печатается по журналу «Кинофот», 1922, № 1. Первое программное выступление в печати группы документалистов-«киноков», созданной в 1919 г. Д. Вертовым.

Как свидетельствует Вертов, первоначальный замысел манифеста относится к 1919 году. В статье «От «киноглаза» к «радиоглазу» (1929) он пишет: «Москва, Конец 1919 года. Непотопленная комната. Форточка с разбитым стеклом. У окна стол. На столе замерз, превратился в лед недопитый вчера стакан чаю. Около стакана — рукопись. Читаем: «Манифест о разоружении театральной кинематографии». Один из вариантов этого манифеста под заглавием «Мы» был впоследствии (в 1922 г.) опубликован в журнале «Кинофот» (Москва)».

Несмотря на отдельные теоретические неточности, явившиеся главным образом следствием острой полемической направленности статьи, эта работа Вертова сыграла в дальнейшем важную роль в исследовании специфических свойств кино и разработке «азбуки киноязыка». Подробнее об этом см. во вступительной статье к настоящему изданию.

Пятый номер «Киноправды». Печатается по журналу «Театральная Москва», 1922, № 50.

В статье раскрывается противоречивость созданного и руководимого Д. Вертовым экранного журнала «Киноправда», как понимал ее режиссер, выступающий с позиций творческих исканий «киноков».

Киноки. Переворот. Печатается по журналу «Леф», 1923, № 3.

Отрывки из задуманной Д. Вертовым книги. Статья является одним из наиболее важных теоретических выступлений режиссера середины 20-х гг. Частично развивая тезисы манифеста «Мы», она подытоживает творческий опыт Вертова, полученный им в работе над журналами «Кинонеделя», «Киноправда» и первыми короткометражными фильмами («Годовщина революции», «Бой под Царицыном», «Процесс Миронова»). В ней обобщаются также теоретические наблюдения Вертова тех лет в области специфической природы кино.

Как и в манифесте «Мы», Д. Вертов допускает ошибку, отождествляя актерское, игровое кино («худдраму») с коммерческим кинематографом. Рецидивы коммерческого кинематографа в те годы были, действительно, весьма значительны. Особенно они ощущались в фактическом состоянии кинорепертуара. Однако уже тогда наряду с революционной хроникой начинала создаваться и новое революционное игровое кино. Увлеченный документальным методом, Вертов длительное время игнорировал воз-

возможности полноценного художественного отражения действительности средствами актерского фильма.

¹ «Совет Трех» — высший орган (своего рода правление) группы документалистов-«киноков». Бессменным председателем Совета Трех был Д. Вертов.

Об организации и опытной киностанции. Проект докладной записки дирекции Госкино. Датирован 5 марта 1923 г. Публикуется впервые.

Этот документ развивает главную мысль статьи «Он и я» (1922): необходимость упорядочения системы производства хроники, право на эксперимент.

² «...бывш. ученик ГИКА...». ГИК — Государственный институт кинематографии, высшее учебное заведение по подготовке кинематографических кадров.

Кинореклама. Тезисы статьи. Датированы 18 марта 1923 г. Публикуются впервые.

Статья отражает многосторонность интересов Д. Вертова в области практического использования кино для решения насущных задач жизни. Написанная в период нэпа, она тесно связана с экономической обстановкой тех лет, однако некоторые положения ее небезынтересны и до настоящего времени. Заслуживает внимания теоретическая разработка видов и жанров кинорекламы, которую дает здесь Вертов, и в частности предлагаемые им приемы гиперболы, гротеска.

О значении хроники. Сокращенная стенограмма выступления Д. Вертова на диспуте в «Пролеткино» 20 апреля 1923 г. Публикуется впервые.

«Кино правда». Печатается по журналу «Кинофот», 1923, № 6.

О фильме «Киноглаз». Проект докладной записки дирекции Госкино. Датирован 1923 г. Публикуется впервые.

Этот документ представляет собой, по существу, заявку на фильм «Киноглаз», съемка которого осуществлена Вертовым в 1924 г. К записке приложены списки действующих лиц (среди них режиссер называет кинооператора, почтальона, буржуа, агента уголовного розыска, ученика, торговку рыбой, молочницу, отряд пионеров, пожарную команду, скорую помощь, велосипедиста, извозчика, спекулянта, китайца-фокусника, старьевщика, даму с собачкой) и мест действия (пионерский лагерь, поезд, пароход, дом инвалидов, ночлежка, кладбище, хлебопекарня, поле, деревня, комната рабочего, родильный дом, аэродром, спортивная площадка, бани, тюрьма и т. д.). Первый озаглавлен «вместо актеров»; второй — «вместо ателье».

О значении неигровой кинематографии. Сокращенная стенограмма выступления Д. Вертова на диспуте в АРК 26 сентября 1923 г. Публикуется впервые.

«Киноглаз». (Кинохроника в 6 сериях.) Печатается по газете «Правда» от 19 июля 1924 г.

Вертов подробно излагает в статье творческий замысел фильма «Киноглаз», упоминая при этом, что его планы не ограничиваются съемкой одного фильма. Подобно эйзенштейновскому циклу фильмов, объединенных общим названием «К диктатуре» (первой и единственной картиной которой явилась «Стачка»), замысел «наступления киноаппаратов» Вертова также был широким и многоплановым. Но, как и С. Эйзенштейну, ему удалось снять лишь один фильм из задуманной серии.

Рождение «киноглаза». Тезисы статьи. Датированы 1924 г. Публикуются впервые.

³ «...встреча с Мих. Кольцовым...». М. Е. Кольцов — крупный деятель советской культуры, писатель, журналист, редактор журнала «Огонек». В первые послереволюционные годы работал в кино.

О «Киноправде». Сокращенная стенограмма доклада Д. Вертова на совещании «киноков» 9 июня 1924 г. Публикуется впервые.

Доклад ярко характеризует отношение Вертова к так называемым «промежуточным течениям» в кинематографии (к их числу, по мнению «киноков», принадлежали и фильмы С. Эйзенштейна). Называя произведения этого типа «игровыми фильмами в хроникальных штанах», «суррогатами» и т. д., Вертов ошибочно видел в них в те

годы опасность для советского документализма. Последовавший вскоре триумфальный успех «Броненосца «Потемкин» опроверг эти взгляды. В докладе содержатся также новые материалы, относящиеся к истории журнала «Киноправда».

⁴ «...хроника Скобелевского комитета...». Скобелевский комитет — реакционная «просветительская» организация, существовавшая до 1918 г.

⁵ «...издаваемой ВФКО...». ВФКО — Всероссийский фотокиноотдел, организованный в составе Наркомпроса в связи с декретом о национализации кинематографии (27 августа 1919 г.).

Художественная драма и «киноглаз». Сокращенная стенограмма выступления Д. Вертова на диспуте «Искусство и быт» 15 июля 1924 г. Публикуется впервые.

Одно из наиболее резких полемических выступлений Вертова первой половины 20-х годов, направленное против актерского кинематографа.

Основное «киноглаза». Печатается по газете «Кино» от 3 февраля 1925 г. (с незначительными сокращениями).

Кинокам юга. Ответ Вертова на письмо кинолюбителей в связи с перспективами развития движения кружков «киноглаза». Датирован мартом 1925 г. Публикуется впервые (с сокращениями).

«Кино правда» и «Радио правда». (В порядке предложения.) Печатается по газете «Правда» от 16 июля 1925 г.

⁶ См. сборник «Самое важное из всех искусств», М., 1963, стр. 123.

По-разному об одном. Тезисы статьи. Датированы 15 июля 1926 г. Публикуется впервые.

В статье разрабатывается основной принцип поэтического документального фильма: возможность расширительного истолкования документальных кадров, выход за рамки «кинопротокола» жизни.

Фабрика фактов. (В порядке предложения.) Печатается по газете «Правда» от 24 июля 1926 г.

⁷ Февральский А. В. — советский писатель, критик, искусствовед.

⁸ Сабинский Ч. Г. — художник и кинорежиссер, один из пионеров русского кинематографа.

⁹ «...фабрика аттракционов» Эйзенштейна. Имеется в виду теория С. Эйзенштейна, по которой театральное и кинематографическое действие строится на ряде остро впечатляющих ударных моментов — «аттракционов». Статья Эйзенштейна «Монтаж аттракционов», развивающая эти взгляды, была опубликована в журнале «Леф», 1923, № 3.

¹⁰ «Минарет смерти», «Бухта смерти», «Трипольская трагедия» — трезвостепенные, весьма низкие по художественному качеству советские фильмы середины 20-х гг.

Киноглаз. Печатается по сборнику «На путях искусства», изд. Пролеткульта, М., 1926 (с незначительным сокращением).

Важное теоретическое выступление Д. Вертова, обобщающее ряд его предшествующих высказываний. В статье содержатся ценные практические наблюдения режиссера в области монтажа документального фильма, его сценарной основы и т. д., сохранившее значение до наших дней. Вертов критически оценивает здесь также свою работу над фильмом «Киноглаз».

О фильме «Одиннадцать й». Сокращенная стенограмма выступления Д. Вертова на дискуссии по картине в АРК 16 февраля 1928 г. Публикуется впервые.

«Человек с киноаппаратом». Тезисы статьи. Датированы 1928 г. Публикуются впервые.

От «киноглаза к «радио глазу» (Из азбуки киноков). Тезисы статьи. Датированы 19 февраля 1929 г. Публикуются впервые.

Один из основных документов, раскрывающих творческую лабораторию Д. Вертова и, в частности, его понимание метода «киноглаза» и «теории интервалов».

Из истории киноков. Сокращенная стенограмма выступления Вертова 21 февраля 1929 г. Публикуется впервые.

¹¹ Гриффит Дэвид — крупнейший американский кинорежиссер, постановщик многочисленных фильмов.

¹² Кауфман М. А. — кинооператор и кинорежиссер. В течение многих лет — один из ближайших сотрудников Д. Вертова.

¹³ Беляков И. И. — художник и кинооператор. В начале 20-х гг. — один из сотрудников Д. Вертова.

Письмо из Берлина. Датировано 8 июля 1929 г. Написано Д. Вертовым в период его командировки в Германию и др. страны. Публикуется впервые (с сокращениями).

¹⁴ Рутгман Вальтер — известный немецкий документалист. Как и Вертов, в 20-е гг. занимался экспериментами и поисками нового «киноязыка».

Ответы на вопросы (редакции газеты «Кинофронт»). Датированы 25 апреля 1930 г. Публикуются впервые (с сокращениями).

Обсуждаем первую звуковую картину «Украинфильм» — «Симфония Донбасса». (Автор о своем фильме.) Печатается по газете «Советское искусство» от 27 февраля 1931 г. (с незначительными сокращениями).

Первые шаги. Печатается по газете «Кино» от 16 апреля 1931 г.

¹⁵ «...теория кошачьего концерта» Ипполита Соколова...». В статье «Возможности звукового кино» (газ. «Кино», 1929, № 45) кинокритик И. В. Соколов писал, что природа, жизнь «незвукоточны», что «звуковые, агитационные и научные фильмы будут ставиться не на лоне природы и не в шуме улиц, а за звукопроницаемыми двойными, с воздушной прослойкой стенами ателье». Попытка записи натуральных звучаний, добавлял он, явится какофонией, «кошачьим концертом».

¹⁶ «...наряду с овладением методом диалектического материализма...». Д. Вертов делает здесь уступку так называемому «диалектическому методу» (прямо перенесению философского познания мира в область искусства), насильственно насаждавшемуся в те годы рапповским руководством кино.

Как мы делали фильм о Ленине. Печатается по газете «Известия» от 24 мая 1934 г.

¹⁷ Свилова Е. И. — жена Д. Вертова. Монтажер всех его основных фильмов

Без слов. Печатается по газете «Ротфильм» от 14 августа 1934 г.

Хочу поделиться опытом. Вариант статьи в связи с пятнадцатилетием советского кино. Датирован 1934 г. Публикуется впервые.

¹⁸ «В 1918 году Михаил Кольцов...». См. примечание 3.

¹⁹ Свилова Е. И. См. примечание 17.

«Три песни о Ленине» и «киноглаз». Сокращенная стенограмма выступления Вертова на дискуссии по фильму «Три песни о Ленине» в АРРК 27 октября 1934 г. Публикуется впервые.

²⁰ Лебедев Н. А. — историк кино, профессор, доктор искусствоведения. В конце 20-х — начале 30-х гг. выступал с резкой критикой фильмов и теоретических высказываний Д. Вертова.

Кино правда. Печатается по журналу «Советское кино», 1934, № 11—12 (с сокращениями).

Последний опыт. Печатается по «Литературной газете» от 18 января 1935 г. (с сокращениями).

²¹ См. сборник «Самое важное из всех искусств», М., 1963, стр. 123.

Об организации творческой лаборатории. Тезисы статьи. Датированы 2 октября 1936 г. Публикуются впервые.

Правда о борьбе героев. Печатается по газете «Кино» от 7 ноября 1936 г.

²² Макасева Б. К. — кинооператор, автор многочисленных фильмов и сюжетов хроники; Кармен Р. Л. — выдающийся кинооператор и режиссер документального кино.

Снятый Р. Карменом и Б. Мажасевым в 1936—1937 гг. материал о борьбе испанского народа с фашизмом вошел в фильм «Испания» (реж. Э. Шуб, 1939).

В защиту хроники. Тезисы выступления Д. Вертова в связи с празднованием двадцатилетия советского кино. Датированы 1939 г. Публикуются впервые.

²³ См. статью «О «Киноправде».

²⁴ См. примечание 12.

²⁵ Шуб Э. И.—кинорежиссер, выдающийся советский документалист. В конце 20-х гг. в фильмах «Падение династии Романовых», «Россия Николая II и Лев Толстой» и др. Э. Шуб доказала ценность архивной хроники для решения агитационных задач советского киноискусства. Э. Шуб явилась основателем нового жанра кинопублицистики — исторического и историко-биографического документального фильма.

²⁶ Юткевич С. И.—известный кинорежиссер, профессор, доктор искусствоведения.

²⁷ Пудовкин В. И.—известный кинорежиссер, один из основателей советской кинематографии, постановщик фильмов «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» и др.

О любви к живому человеку. Статья опубликована посмертно. Печатается по журналу «Искусство кино», 1958, № 6.

²⁸ Ермолов П. В.—кинооператор, старейший деятель советского кино.

²⁹ См. сборник «Самое важное из всех искусств», М., 1963, стр. 123.

ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК И ДНЕВНИКОВ

Д. Вертов вел дневник почти в течение всего зрелого периода творческой жизни. В его архиве хранятся записи, начиная с 1924 и кончая 1953 г. За исключением отдельных отрывков (например, высказываний о В. Маяковском), весь этот материал, представляющий громадный интерес для прояснения путей развития документального кино, теоретических взглядов и личной судьбы художника, публикуется в настоящем издании впервые.

³⁰ «...суррогаты и промежуточные течения...». См. статью «О «Киноправде».

³¹ «Париж уснул» («Дьявольский луч», 1924) — фильм известного французского режиссера Рене Клера.

³² «..делают «фербенксовское» или «конрад-вейдовское» лицо». Фербенкс Дуглас, Вейд Конрад — известные киноактеры 20-х гг.

³³ Микки-Маус — герой фильмов американского художника-мультипликатора Уолта Диснея.

³⁴ «..бестер-китоновский поезд». Китон Бестер — популярный комический актер немого кино.

³⁵ Французские писатели Жан-Ришар Блок и Андре Мальро были гостями I-го съезда ССП.

³⁶ Керженцев П. М.— советский политический деятель, писатель.

³⁷ «Прометей» — один из фильмов, признанных в начале 30-х гг. порочными и запрещенных к выпуску.

³⁸ См. примечание 36.

³⁹ «Цирк» (1936) — кинокомедия реж. Г. Александрова.

⁴⁰ Шумяцкий Б. З.— один из руководителей советской кинематографии 30-х гг.

⁴¹ Лиза — Елизавета Игнатьевна Свилова, жена Вертова.

⁴² С. Юткевич — см. примечание 26.

⁴³ Ильин И. Я.— писатель, сценарист.

⁴⁴ «...для фильма об истории авиации». После прекращения работы над фильмом «Сказка о Великане» Д. Вертов вместе с И. Ильиным в течение нескольких месяцев работал над сценарием, посвященным истории авиации. Сценарий этот, в первом варианте получивший название «Летающий человек», остался незаконченным в связи с началом войны.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ, ЗАЯВКИ

Проект сценария, предназначенного к съемке во время поездки агитпоезда «Советский Кавказ». Датирован 1920 г. Публикуется впервые.

Сценарий интересен как один из замыслов постановки игровых фильмов, принадлежащих в начале 20-х гг. Д. Вертову («Автомобиль», «Случай в универмаге», «30 000 червонцев» и др.). В финале картины, как это можно видеть из публикуемой заявки, режиссер предполагал дать динамичный монтаж хроникальных кадров и надписей, сопровождающих выступление комиссара. В их четком, легко угадываемом музыкальном ритме намечается одна из будущих характерных черт поэтической стилистики Вертова-документалиста.

Съемка сценария не осуществлена.

О приключениях делегатов, едущих в Москву на съезд Коминтерна. Сценарный план. Датирован 5 мая 1923 г. Публикуется впервые.

Обращает внимание внешняя близость этого замысла к широко распространенному в 20-е гг. жанру «красного детектива». Однако существенное различие состоит здесь в том, что Вертов вовсе не принимал описанные им события «всерьез». Он намеревался (как и в сценарии «Случай в универмаге») истолковать их на экране в гротесковом, пародийно-ироническом плане. Закончив изложение сюжета картины о приключениях делегатов, режиссер делает многозначительное примечание: «Снимать как сатиру на детектив». Для того времени подобное художественное решение было новшеством.

Съемка фильма не осуществлена.

Сценарный план фильма «Одиннадцатый». Датирован 1927 г. Публикуется впервые.

Сценарная разработка «Одиннадцатого» может служить наглядным примером того, как тщательно подходил режиссер к исследованию и поэтическому осмыслению жизненного материала, положенного им в основу фильма. Вертов делает к сценарию следующее примечание, указывающее на композиционное решение замысла:

«Все части киноленты связываются путешествием киноаппарата (вместо предполагавшегося вначале путешествия какой-либо делегации). Это путешествие подразделяется на следующие основные этапы-главы:

- 1) путешествие на железные рудники, угольные шахты и заводы;
- 2) путешествие на Днепрострой;
- 3) электрические перспективы (завод, деревня, кооперация);
- 4) Октябрьская годовщина, или великая переключка освобожденных и угнетенных народов».

«Человек с киноаппаратом» (Зрительная симфония). Авторская заявка. Датирована 19 марта 1928 г. Публикуется впервые.

Звуковой марш (из фильма «Симфония Донбасса»). Вариант режиссерской разработки звуковой части фильма. Датирован 31 декабря 1929 г. Публикуется впервые.

Первая в мире подробно записанная звуковая партитура поэтического документального фильма, позволяющая судить о первоначальном авторском замысле картины. Режиссерская разработка звука «Симфонии» поразительна по художественной целостности и остроте изображения борьбы двух противостоящих тем: церкви (колокольный звон, богослужение) и завода (гудки, производственные шумы, «Интернационал»). Обращает внимание подчеркнуто выделенные Вертовым гиперболизация, заостренность решения этих тем в звуках.

«Симфония Донбасса» («Энтузиазм»). Авторское либретто фильма. Датировано 1930 г. Публикуется впервые.

«Она» и «Вечер миниатюр». Заявка на фильмы, адресованная Верто-

вым дирекции «Межрабпомфильма». Датирована 25 марта 1933 г. Публикуется впервые.

«Девушка-композитор». Заявка на фильм. Датирована 1936 г. Публикуется впервые.

«День мира». Заявка на фильм. Адресована дирекции «Межрабпомфильма». Датирована 20 апреля 1936 г. Публикуется впервые.

«Девушка играет на рояле». (Замысел сценария.) Датирован 4 октября 1939 г. Печатается по сб. «Вопросы кинодраматургии», 1962, № 4.

«Письмо трактористки» (фильм-песня). Авторская заявка Д. Вертова. Датирована 15 июля 1941 г. Публикуется впервые.

Заявка была передана дирекции студии «Союздетфильм» в сопровождении следующего письма Вертова:

«С первого же дня начала военных действий я горячо переключился с работы над окончанием «Истории авиации» на оборонные темы. Моя первая заявка на оборонный фильм-песню была, насколько мне известно, вообще первой поданной заявкой.

Невыполнение в срок заказанных для меня новелл сценарной студией Комитета не было встречено мной пассивно. Нагоняя упущенное, я написал две короткометражки сам.

Прилагая свое четвертое творческое предложение, я заявляю:

а) что оно вполне соответствует моим данным режиссера поэтического фильма;
б) что этот фильм в производственном плане опирается на реально существующий киноматериал;

в) что съемка двух эпизодов с действующими лицами не может вызвать никаких особых затруднений;

г) что к созданию этой кинопесни можно приступить немедленно, так как работа начинается и гарантируется отбором киноматериала.

«Тебе, фронт!» Первоначальный авторский вариант либретто одноименного фильма. Датирован 1942 г. Публикуется впервые.

«Минута мира». Заявка на фильм. Датирована 4 февраля 1944 г. Публикуется впервые.

Галерея кинопортретов. Заявка. Датирована 25 августа 1944 г. Печатается по журналу «Искусство кино», 1957, № 4.

«Маленькая Аня» (кинопортрет). Датирован 8 сентября 1944 г. Печатается по журналу «Искусство кино», 1957, № 4.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

- «Кинонеделя». Еженедельный хроникальный киножурнал, 43 вып. Кинокомитет Наркомпроса (М.), 1.VI 1918—24.XII 1919. Автор текста и реж. Дз. Вертов.
- «Годовщина революции». Историческая хроника, 12 ч. Кинокомитет Наркомпроса (М.), 1919. Реж. Дз. Вертов.
- «Бой под Царицыном», 3 ч. Реввоенсовет и Кинокомитет Наркомпроса (М.), 1919—1920. Автор-реж. Дз. Вертов.
- «Процесс Миронова», 1 ч. Реввоенсовет и Кинокомитет Наркомпроса (М.), 1919. Автор-реж. Дз. Вертов.
- «Вскрытие мощей Сергия Радонежского». Киноочерк, 2 ч. Кинокомитет Наркомпроса (М.), 1919. Автор-реж. и руководитель съемок Дз. Вертов.
- «Апитпоезд ВЦИК». Фильм-путешествие, 1 ч. ВЦИК и Кинокомитет Наркомпроса (М.), 1921. Автор-реж. Дз. Вертов.
- «История гражданской войны». Историческая хроника, 13 ч. ВФКО (М.), 1922. Автор-реж. Дз. Вертов.
- «Процесс эсеров», 3 ч. ВФКО (М.), 1922. Автор-реж. Дз. Вертов.
- «Госкинокалендарь». Ежедневная и еженедельная хроника (молния), 55 вып. Госкино (Культкино) (М.), 21.VII 1923—5.V 1925. Автор-реж. Дз. Вертов.
- «Киноправда». Киножурнал, 23 вып. Госкино (М.), 5.VI 1922—1925. Автор планов, надписей и реж. Дз. Вертов. Все «Киноправды» выходили под общим названием за исключением следующих:
- «Вчера, сегодня, завтра». Кинопоэма, посвященная Октябрьским торжествам («Киноправда» № 18), 3 ч. 1923.
- «Весенняя правда». Видовая лирическая хроника («Киноправда» № 16). 3 ч. 1923.
- «Черное море — Ледовитый океан — Москва» («Пробег киноаппарата Москва — Ледовитый океан») («Киноправда» № 19). 1 ч. 1924.
- «Пионерская правда» («Киноправда» № 20). 1 ч., 1924. Опер. М. Кауфман.
- «Ленинская киноправда». Кинопоэма о Ленине («Киноправда» № 21). 3 ч., 1924. Съемки опер. Г. Гибера, А. Левицкого, А. Лемберга, И. Новицкого, М. Кауфмана, Э. Тиссе и др.
- «В сердце крестьянина Ленин жив». Кинорассказ («Киноправда» № 22). 2 ч., 13.III 1925. Опер. М. Кауфман, А. Лемберг, И. Беляков.
- «Радио-Киноправда» («Киноправда» № 23). 1 ч., 1925. Опер. М. Кауфман, И. Беляков, Е. Бушкин.
- «Даешь воздух». Спецвыпуск, 1 ч. Госкино (М.), 1924. Автор-реж. Дз. Вертов. Опер. М. Кауфман.

- «Киноглаз» («Жизнь врасплох»), 1-я серия, 6 ч. Госкино (М.), 1924. Автор-реж. Дз. Вертов. Опер. М. Кауфман.
- «Шагай, Совет!» («Моссовет в настоящем, прошлом и будущем»). Хроника, 7 ч. Госкино (Культкино) (М.), 1926. Автор-реж. Дз. Вертов. Опер. И. Беляков. Киноразведчик И. Копалин. Асс. реж. Е. Свилова.
- «Шестая часть мира» («Экспорт и импорт Госторга СССР». «Пробег «Киноглаза» по СССР»). Кинопозма, 6 ч. Госкино (Культкино) и Совкино (М.), 1926. Автор-руководитель Дз. Вертов. Пом. руководителя, гл. опер. М. Кауфман. Опер. И. Беляков, С. Бендерский, П. Зотов, Н. Константинов, А. Лемберг, Н. Струков, Я. Толчан. Киноразведчики: А. Кагарлицкий, И. Копалин, Б. Кудинов.
- «Одиннадцатый». Хроника, 6 ч. ВУФКУ (Киев), 1928. Автор-руководитель Дз. Вертов. Опер. М. Кауфман. Асс. реж. Е. Свилова.
- «Человек с киноаппаратом». Кинофильетон, 6 ч. ВУФКУ (Киев), 1929. Автор-руководитель Дз. Вертов. Гл. опер. М. Кауфман. Асс. реж. Е. Свилова.
- «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»). Звуковой документальный фильм, 6 ч. Украинфильм, 1930. Автор-реж. Дз. Вертов. Опер. Б. Цейтлин. Звукоопер. П. Штро. Асс. реж. Е. Свилова.
- «Три песни о Ленине». Звуковой документальный фильм, 6 ч. Межрабпомфильм, 1934. Автор-реж. Дз. Вертов. Опер. Д. Суренский, М. Магидсон, Б. Монастырский. Звукоопер. П. Штро. Композ. Ю. Шапорин. Асс. реж. Е. Свилова.
- «Кольбельная». Звук. документальный фильм, 7 ч. Союзкинохроника, 1937. Автор-реж. Д. Вертов. Сореж. Е. Свилова. Снимали опер. Союзкинохроники. Композ. Дм. и Дан. Покрасс. Звукоопер. И. Ренков. Текст песен В. Лебедева-Кумача. Текст Д. Вертова.
- «Памяти Серго Орджоникидзе». Экстренный выпуск. 2 ч. Союзкинохроника, 1937. Монтаж Д. Вертова. Сореж. Е. Свилова.
- «Серго Орджоникидзе». Звук. документальный фильм, 5 ч. Союзкинохроника, 1937. Реж. Д. Вертов, Я. Блюх, Е. Свилова. Опер. М. Ошурков, И. Беляков, В. Доброничский, Соловьев, Аджибелишвили. Композ. И. Дунаевский. Звукоопер. И. Ренков, С. Семенов. Муз. оформление Д. Блока. Текст песен В. Лебедева-Кумача.
- «Слава советским героиням». Спецвыпуск, 1 ч. Союзкинохроника, 1938. Автор-реж. Д. Вертов. Сореж. Е. Свилова. Снимали опер. Союзкинохроники.
- «Три героини». Звук. документальный фильм, 7 ч. Союзкинохроника, 1938. Авторы сцен. Д. Вертов, Е. Свилова. Реж. Д. Вертов. Снимали: гл. опер. С. Семенов, опер. Московской, Хабаровской и Новосибирской студий кинохроники. Съемки в поезде — М. Трояновский. Композ. Дм. и Дан. Покрасс. Звукоопер. А. Камповский, Фомин, Короткевич. Текст песен В. Лебедева-Кумача. Асс. реж. С. Семенов.
- «В районе высоты А». Кинорепортаж с фронтов Отечественной войны (СКЖ № 87). Центральная студия кинохроники, 1941. Реж. Дз. Вертов. Опер. Т. Бунимович, П. Касаткин.
- «Кровь за кровь, смерть за смерть» («Злодеяния немецко-фашистских захватчиков на территории СССР»). 1 ч. Центральная студия кинохроники, 1941. Фильм снимали фронтовые операторы. Реж. Дз. Вертов.
- «На линии огня — операторы кинохроники». Кинорепортаж с фронтов Отечественной войны (СКЖ № 77). Автор-реж. Д. Вертов, сореж. Е. Свилова. Воздушные съемки Н. Вихирева.
- «Тебе, фронт!» («Казахстан фронту»). Звук. документальный фильм, 5 ч., Алма-Атинская киностудия, 1942. Автор-реж. Д. Вертов. Сореж. Е. Свилова. Гл. опер. Б. Пумпянский, композ. Г. Попов, В. Великанов. Звукоопер. К. Бакк. Текст песен В. Луговского.
- «В горах Ала-Тау». Звук. документальный фильм, 2 ч. Алма-Атинская киностудия, 1944. Автор-реж. Д. Вертов. Опер. Б. Пумпянский. Сореж. Е. Свилова.

- «Клятва молодых», 3 ч., Центральная студия документальных фильмов, 1944. Реж Д. Вертов, Е. Свилова. Опер. И. Беляков, Г. Амиров, Б. Борковский, Б. Дементьев, С. Семенов, В. Косицын, Е. Станкевич.
- «Новости дня». Киножурнал Центральная студия документальных фильмов, 1944—1954
- 1944, № 18.
- 1945, № 4, 8, 12, 15, 20.
- 1946, № 2, 8, 18, 24, 34, 42, 67, 71.
- 1947, № 6, 13, 21, 30, 37, 48, 51, 65, 71.
- 1948, № 8, 19, 23, 29, 34, 39, 44, 50.
- 1949, № 19, 27, 43, 45, 51, 55.
- 1950, № 7, 58.
- 1951, № 15, 33, 43, 56.
- 1952, № 9, 15, 31, 43, 54.
- 1953, № 18, 27, 35, 55.
- 1954, № 31, 46, 60.

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, 1й Рижский пер., 2