

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 хуцдрама 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 хуцдрамы. Его воспитание, его привычка начинается с той вещи, которую мы ему покажем. Если после ряда наших «Киноправд» мы покажем ему хуцдраму, 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 хуцдрамы 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. Узвязка 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 киновещь.

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 киновещей, 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 2 42

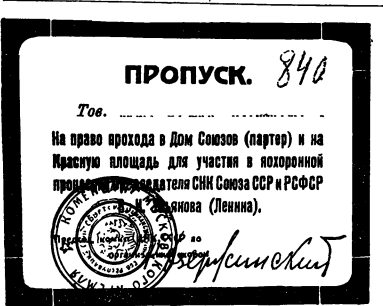
Что подписью и печатью удостоверяется. -

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИССИИ



Голдобин

Дкмольницкий



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 кинок 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-

ТТБС
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

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. Кудрявцева
и Л. Л. Липова.

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

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