

Цена 75 руб.

КИНО 1 — ФОТО Н 1

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КИНО-ТЕХНИКУМ.



«ЯБЛОКО» — сценарий Топоркова.

Натурщик КОМАРОВ.

**КИНО —
ФОТО.**

ДЕМОНСТРИРУЕТСЯ **В КИНО**

НАЗВАНИЕ КИНО: 25 26 27 28 — 30 31

1-Й ГОС. КИНО-ТЕАТР
(б. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ)
Арбатская площадь, 22.
тел. 1-67-95.

КИНО
Мал. Дмитровка,
6.

КИНО во 2-й студии
М.Х.Т.
Тверская, 22. тел. 98-95

ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ
Тверской бульвар, 53
(против Пушкина).
телефон 82-85.

**КИНО
ТЕАТР**

бывш. ХАНЖОНКОВА
КР.-ПР. СОВЕТА.
Триумфальная плош.

СООБЩАЕТ В КИНО ЧТО

**СЕРАЯ —
ТЕНЬ.**

СУДЬБА
в 4 частях.
У столба смерти
в 2 частях.

**КРАСНОЕ
КОЛЬЦО**

IV серия в 6 част.
по роману МОРИСА ЛЕБЛАНА.

**КРАСНОЕ
КОЛЬЦО**

V-я сер. в 5 част.

МАЛЕНЬКАЯ КАДИ
I серия.
ГИБЕЛЬ ИЗВЕРГА, комич.

КАДИ ЗА МУЖЕМ.
II серия.

СЕРАЯ ТЕНЬ
II серия.

Сатана ликующий
с участ. ЛИСЕНКО и МОЗЖУХИНА.
в 5 частях.

**ЖРИЦА ■
ВЕСЕЛЬЯ**

**ВЛАСТЬ над
ЖИЗНЬЮ.**

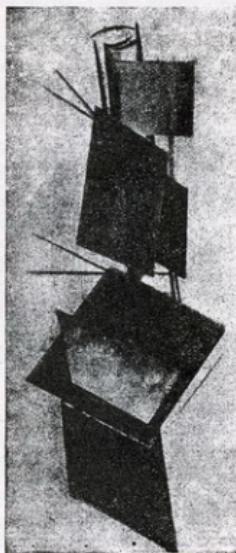
ТЕАТР ЗАНОВО ОТРЕМОНТИРОВАН
В фойе играет **КОНЦЕРТНОЕ ТРИО.**
Картинки иллюстрируются струнным оркестром.
БУФЕТ. КАФЕ. ЧИТАЛЬНЯ
АНОНС: с 1 сентября пойдет „ОТЕЦ СЕРГИЙ“
(новый экземпляр).
ЧИТАЙТЕ Либретто в № 2 КИНО-ФОТО.

КИНО —ФОТ № 1

ЖУРНАЛ
КИНЕМАТОГРАФИИ
И ФОТОГРАФИИ.
ВЫХОДИТ
ЕЖЕНЕДЕЛЬНО

1917 г.

РОДЧЕНКО.



МУЗЕЙ ХУД. КУЛЬТУРЫ.
ПЕТРОГРАД.

25—31
август

1922

Кинематограф и кинематография.

После мировой войны в западной буржуазной Европе, в Америке и у нас в пролетарской республике наблюдается повышенный интерес к кинематографу, вернее, к кино-театру.

Кинематограф же в целом, как продукт индустриальной культуры, как техническое явление—естественно вытекающие кустарные способы, прежде цементировавшие общественный аппарат, известную систему об'единенных людей—мало кого интересует.

Но социально-исторические условия, в которых живет настоящее общество, неколебимо диктуют необходимость счи- таться с материально-техническими его «органами».

Техническая система современного общества требует от нас иных способностей двигаться, обговариваться и ориентироваться прежде всего в его материально-вещественной части.

И все то, что прежде, с целью организации наших чувств, кустарно делало искусство живописи, звука и движения—теперь невольно делается через удлиненные органы общества—через технику, в данном случае—через кинематографию.

Но она не может служить только средством воспроизведения в смысле механического размножения кустарных изделий в том или ином их виде.

Она является самопроизводством.

Кинематограф, как живая фотография, как технический аппарат массового воспроизведения театрального искусства, это—кинематограф старый, кинематограф капиталистической системы эксплоатации, кинематограф частного собственника.

Кинематография—как вещественно-трудовой аппарат общественной техники, как удлиненные «органы» общества—дело пролетарского государства.

Вот два пути, по которым сейчас идет работа по ту сторону экрана.

Кинематограф или Кинематография?

Вчера—кинематограф.

Сегодня—кинематограф.

Завтра—кинематография!

Мы сегодня расчищаем пути для завтра.

АЛЕКСЕЙ ГАН.

Искусство, современная жизнь и КИНЕМАТОГРАФИЯ.

Современное искусство находится в безнадежном тупике.

Оно кустарно и является продуктом крайнего дилетанства. Попробуйте пойти на выставку современных картин, послушайте и почитайте современных поэтов и литераторов, посмотрите театр и вы без труда обнаружите торжество дилетантизма и кустарницы в современном искусстве. Ибо только любители могут не изучив своего мастерства, плохо зная способы владения материалом, не имея совершенных инструментов, исключительно на развязности строить хороший товар—хорошее искусство. Только кустари могут работать над изготовлением товара без научного метода изучения всех законов своего производства. Поскольку художнику приходится иметь дело с материалом и с методом преодоления этого материала, постольку ему необходимо точно изучить его качества и особенности и все способы овладевания им.

Современное искусство не имеет никакой органической связи с современной жизнью.

Старое искусство эту связь безусловно имело. (Во всяком случае в значительно большей степени, чем искусство теперешнее).

Попытка установить связь современного искусства с жизнью посредством всякого рода заседаний, коллегий и комиссий просто нелепа. Комиссии могут установить только то, что подобную работу производить не надо.

И, действительно, представьте себе, что современные художественные произведения были бы недурны по качеству, и что через две тысячи лет какой то человек занимается изучением нашего искусства. Если этот человек захочет что-нибудь узнать о нашей жизни, о нашей психологии, о нашей сущности, о нашем человеке, то он ничего не узнает. Он должен будет обратиться к нашей технике, к нашей инженерии, что бы узнать о нас.

Современный человек всегда неудовлетворен ни театром, ни живописью, ни литературой, ни позиций.

Это потому, что современное искусство нашей жизни не нужно и наша жизнь ему не нужна. Люди, изучающие старые музеи, производят совершенно законную работу. Люди, любящие старое искусство в своей собственной жизни, жалеющие о существова-

нии телефона и мечтающие о быте античном или XVIII века—люди ненормальные. Современный же нормальный человек удовлетворяется современным искусством только тогда, когда он предъявляет к нему только вкусовые требования, только тогда, когда он культивирует в себе, тот или иной «эстетизм», как теперь модно говорить. Но мы знаем такое невероятное разнообразие, какой невероятный хаос во вкусах наших современников. Вкусы разны. Разные вкусы требуют разного товара.

Так искусство из тупика выведено быть не может.

ТУПИК НЕИЗБЕЖЕН.

Современное искусство в том виде в каком оно существует, должно или исчезнуть совершенно, или вылиться в новые формы. Что с ним будет—я не определию.

Но, безусловно, вся энергия, все средства, все знания законов времени и пространства, предназначенные для применения к искусству, должны быть направлены по руслу, которое наиболее органически связано с жизнью нашего времени.

План работы:

1. Точность во времени.
2. Точность в пространстве.
3. Реальность материала.
4. Точность организации.

(Сплайк элементов между собой и распределение их).

Что это? Это — КИНЕМАТОГРАФИЯ.

Кинематография не художественно-психологическая, кинематография, не фиксирующая театральное действие, а кинематография закономерная, законно-распределенная во времени пространстве. Кинематография, фиксирующая организованный человеческий и натурный материал и организующая при проекции путем монтажа внимание зрителя. Вот важнейшая в настоящее время работа. Знания ученых, энтузиазм и бодрость художников должны быть направлены на кинематографию.

Долой русскую психологическую картину. Пока приветствуйте американские детективы и трикотаж. Ждите картины,нятой по закономерному сценарию с предметами, закономерно сконструированными во времени и пространстве и с действием необходимых людей—натурических. День, в который будет показана такая картина, будет славным днем для многих людей, ибо они в нем обретут, то, что навсегда потеряли в искусстве.

Л. В. Купешов.

СКРИЖАЛЬ ВЕКА.

Скрижалью ХХ века будет не глиняная или восковая дощечка, не папирус, не пергамент и даже не книга, а экран.

Но экран для нас, конечно, не чудо и не икона техники.

Междуду КИНО и ХХ веком поставлен знак равенства.

Кино стало одной из важных проблем культуры. Кино делается центральной проблемой философии, науки и искусства.

Кино—новая философия.

Замедленно—аналитический и ускоренно—синтетический язык Кино—новое интернациональное зрительное эсперанто будущего. Если уже Я. Линцбах психологическим путем хотел филологически создать новый философский язык кинематографа, то теперь нужно чисто-логическим путем технически изобрести из Кино ту самую «логическую», «думающую» машину—«вертушку», которую хотели создать Раймунд Лулзий, Бруно и Бэкон.

Кино—новая наука.

Кино заменит газету, утверждается в школе, сделается необходимым помощником социолога, историка, физика, ботаника, зоолога, физиолога, астронома, инженера» (прав тов. Жемчужный—«Природа кино»). Современные американские фильмы по научной организации труда указывают на будущее кино-педагогики и кино пропаганды в области индустрии.

Кино—новое искусство.

Мироощущение нашей современности—мироощущение кино.

Наши большие города построены на прямых линиях. Прямая линия в городе везде—улица, тротуар, этажи, окна и двери домов, лестницы и квартиры. Природа имеет круглую линию, но наш искусственный город упрямо построил прямую линию в нашем быте. Современная американская архитектура грандиозных сооружений из бетона, стали и стекла построена на прямых линиях. Грандиозные конструкции небоскребов, фабрик и вокзалов создали железную прямолинейность мировых городов гигантов. Геометрическая и механическая красота нашей современности впервые открылась Маринетти, когда он посетил чудо современной техники—дреноут.

Стиль нашего века—стиль прямых линий и острых углов.

Наша современная психика построена на острых углах.

В музыке торжествует диссонанс. В эпоху борьбы и катастроф должна быть одна только музыка диссонансов. Диссонанс, это движение, порыв, взлет, беспокойство, прилив, страсть и напряжение, это жизнь. Конечно, в чорту покой, округленность, женственность и бесстелесность ассонанса.

Театр ориентируется на резкие и напряженные углы движения на сцене, принимает буйную женственность, стремительность, героичность и предместье.

В хореографии мы ушли от каденций округленных приседаний. Уже сделана смычка синкоп моторов и рычагов с синкопами уан-степа, ту-степа и фокстрота.

Наша психика диалектически движется в будущее только по острым углам нашей современности.

Геометрическая красота века в линейности и в угловатости наших материальных конструкций.

Но стиль нашей современности—стиль Кино.

Одно только кино построено исключительно на прямой линии и остром угле.

Кино не знает круглой линии, овала и спиралей.

Кино не принимает, не фиксирует кругового движения.

Кино—вселенная построена на прямых линиях и острых углах.

Кино—новое мироощущение.

Кино, это торжество машины, электричества и индустрии.

Только одно кино заставит нас все лихорадочнее и лихорадочнее жить в чудесах техники. На экране могут бешено мчаться автомобили последней конструкции, канадские локомотивы и океанские суда и фантастически работать фрезерные станки, машины, поршни, рычаги.

Кино—власть машины.

Только на экране мы впервые почувствовали механического, шарнирного человека-автомата эпохи новой индустрии. Пока физиологи Шово, Травес, Сеченов или Амар изучали живую машину в человеческом организме, то только на экране впервые человек начал тайгоризированно ходить и тайгоризировано жестикулировать.

Теперь нам нужен на экране Уэльс, а не Вербицкая. В нашу эпоху великих войн и революций должны идти: «Борьба миров», «Война в воздухе» или «Машина времени».

Сегодня кино должно отразить технику и труд нашей эпохи в лихорадочном темпе мелькающих автомобилей, локомотивов, аэропланов, станков и трудовых жестов рабочего.

Ипполит Соколов.

ОПАСЕНИЕ.

В Париже основано при университете общество, называвшее себя «Французской лигой преподавания при помощи кинематографа». Цель этой лиги—создать, при помощи пропаганды, движение в пользу введения кинематографа в школу.

Лига возглавляется комитетом, который состоял из важнейших официальных лиц университета и поддерживается министром народного образования. Жорж Шеневье делает ряд замечаний по поводу лиги.

«Намерения,—говорит он—конечно, очень похвальны, но одна деталь возбуждает подозрение—это состав комитета и нимание господина министра. Я бояюсь, как бы этот официальный привесок не повредил тому делу, которому лига себя посвящает, и мне хотелось бы, чтоб ее истинные цели были формулированы с большой точностью: кинематограф— опасное оружие. Палка о двух концах. Справивается, что если под предлогом «воспитания» детям будут демонстрироваться сцены из «Великой войны», подвиги великих полководцев, и «немецкие зверства»?

г. ЛОС-АНХЕЛОС.

Центральный кинематографического производства являлся г. Лос-Анхелос в Америке. Редакция издающегося в Берлине журнала «Весь»—общества поместить письмо Роберта Хэя из Лос-Анхелос, в котором будет сообщено о последних изобретениях в области кинематографической «схемы».

КИНО-ДЕЛО и КИНО-ПИСАТЕЛЬ.

В последнее время вокруг кино-дела сконцентрировано много внимания и на Ф. К. О. Н. К. П. направлено много энергии... Сожалению, энергия эта, вместо дружеской помощи, направляется или по пути *разрушения* или разрываетя только безответственной критикой.

В первую очередь, сожалытым стилем, выступают всякою рода кино-дельцы. Им явно немыслим курс, взятый новым Управлением Народного Фото-Кино-Отдела. И вот начинается хождение по всем передним, накажи всюду, где только возможно. Начинается закулисная игра, сложная и запутанная.

С другой стороны часть спекулянтов организуется на капиталистических штаб-квартирах; за ними тянутся спасы «заявленные»; за уязвленными—«недокументы»... Подаются жалобы на новое Правление, — «секущее-де экономическую контр-революцию!»... Жалобы летят одновременно: в СНК, в СТО, в ВЦИК, в ЦКРПК и в РКИ... Производится наезды... на Профсоюз, на отдельных лиц... Все это, понятно, ускользает из рук *дельцов лакомых кусков, как же за него не берутся*.

С *нажимающими* и *борющимися* движется и ряд партийных товарищей. Это непонятно, и требует протеста. Ибо, — во имя чего идут они в ногу с группой дельцов и связанной с ними части спекулянтов? По «недокументам»? По «уязленности»? Ведь не по «зантересованности» же?

До сих пор я молчал.

Но всякому молчанию есть предел.

Кампания развернута *по всей линии* и отвечать нужно.

В СЕРДЦЕ АФРИКИ.

Школьное преподавание уже не может обходиться без кинематографа. Касается ли это естественных наук или истории, этнографии, все равно—кинематограф висит становится необходимым вспомогательным средством.

Одна из последних фильмов Гомона «В сердце Африки» лишний раз убеждает в этом.

Мы переносимся в сказочную страну: реки широкие, как море, леса высокие, как стрельчатые сабоны, страшные негритянские племена, охота, слоны, бегемоты, *ибо экваториальная Африка развертывается перед нашими глазами*.

Вот самый лучший способ преподавания географии.

Узомные, смешные полоски, прокрашенные разноцветные пятна, магические чучумы называемые, которые когда-то возбуждали *наши воображение или утомляли нашу память*,

Здесь

Заменяются самой природой

*живой,
движущейся,
разнообразной.*

Такого рода фильмы заслуживают всического распространения.

Жорж. Ш.

«La Femme de pulh part».

Люис Дюлюк, автор нескольких книг о кинематографе и редактор «Cinema», занят теперь постановкой фильма *«La Femme de pulh part»*, в которой кинематограф должен окончательно сбросить последнюю шелуху театра.

КИНО—ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ИСТОРИИ.

Ильский Университет в Соединенных Штатах предпринял весьма интересную попытку организовать обучение истории с помощью кинематографа.

Сто катушек лент, изображающих американскую историю, заказаны новой фирмой—«Общество Истории Америки в картинах», основанной специально для этой цели.

Все фильмы будут просмотрены Ильским Университетом и Джорджем Деу, президентом бюро печати Ильского Университета, называющим одновременно председателем новой кино-компании.

Предварительные подготовления займут 2 года. Несколько тысяч фотографий уже приобретены. Как материал используется изданный тем же Университетом «Американская Хроника» в 50 томах, представляющая полную Историю Америки. При изготовлении фильмов будут применены все новейшие достижения техники, современной фотографии и т. д.

Эти исторические фильмы не имеют виду вытеснить существующие методы обучения, а лишь помогать им.

Г.

Нужно тем более, что она охватила и столбы партийной прессы и кой-кем из профессионалов рассматривается, как «партийная» точка зрения на кино-дело.

Правда, сейчас работает по кино-делу Комиссия Ц. К. Рабада; начала работать также полномочная Комиссия при ЦКРПК, которая, нальяясь, установит, кто прав и кто виноват во всей «кино-истории», превратившей «кино-дело» по реорганизации В. Ф. К. О.—в «кино-труху» по организации кампаний против реорганизации. Но независимо от результатов работ комиссии я хочу отнести на статьях, помещенных в Партийной прессе.—Я говорю о статьях—«внимание к кинематографу», (Правда, от 14/VII),—и «не главы, а комитет и трест»—(Правда, 23/VII)—Николай Лебедев, авторы и «доказада» и «письма» ко мне, ранее упомянутых. Статьи эти—явно тенденциозны, но написаны так, что за ними можно предположить человека, действительно знающего, действительно глубоко изучившего кино-дело.

Это, это далеко не так. В кино-деле т. Н. Лебедев работает ровно с того дня, как я привнес его в ВФРО, а именно,—не более 3-х месяцев. Раньше его работа в этой области сводилась... к паре статей в театральных журналах, давших мне повод к его приглашению. И пришел т. Лебедев, по его заявлению, *учиться* кино-делу...

Научился он, однако, изумительно быстро. Много быстрее и если я только администрирую, то он уже и «законы пишет»... Впрочем это понятно. Молодые всегда идут *переди старых*. Где же мне, старнику, угнаться за молодым и резвым товарищем... так усиленно рядом спекулянты инструктируемы.

Но подойдет и о существе к статьям—тоб. Лебедева. Чего он хочет? К чему стремится?

В своей первой статье: «внимание к кинематографии» — тов. Лебедев начинает «с зашумий». Наркомпрос — самый заброшенный из Комисариатов, а Б. Ф. К. О. — самое заброшенное из учреждений Наркомпроса, — говорит он. Балетной студии Н. К. П. уделяется больше внимания, чем всему Кино-Делу. В результате, аппарат разрушается, — «механики кино-делы»... потирают радостно руки, предлагая «благодатьствовать» (в комичных) государство, взяв в аренду «кино-фабрики» и приступив к выпуску «отнюдь не агитационных фильмов»...

Доказы с такой операцией должны пойти в карманы кино-дельца, конечно. Частично эта физантропия уже и начинается, при благодатном спокойствии слабого коммерческими талантами Наркомпроса, — уверяет он.

Se non è vero è ben trovato, — говорит итальянцы: В переводе на русский язык это значит: хоть и не совсем правильно, зато сильно сказано. Не знаю, боят ли коммерческих талантами Н. К. П., но знаю, что за раз неудачи и сдвиги посланы заключенными договоров Н. К. П., в разрез со своим «благодушным спокойствием», — устраивали прежней состав Управления В. Ф. К. О., а новые составы в Международистской договорной Комиссии Н. К. П. все договоры, и комиссии признали на подлежащим аннулированию и все они пересматриваются... Не знать этого т. Н. Лебедев не мог, ибо об этом я сообщал на личной и на общем собрании служащих в рабочих В. Ф. К. О. Отсюда следует, что т. Лебедев сознательно передоруда. Зачем? — На это отвечает т. Н. Лебедев...

Что же он предлагает? Во-первых, — организацию смешанных О-ва. Но это мы и без т. Лебедева знаем. Американцы здесь не открыли. Об организации смешанных О-ва шли переговоры еще до моего назначения. Ведутся они и сейчас. Именно на смешанных О-вах настаивал я в своих тезисах в момент принятия В. Ф. К. О. Идеально о них, говорил я в своем интервью с сотрудником «Театральной Москвы» еще в начале июня (№ 43 от 17 июня). «Выдвигается», — сказал я тогда, «восстановление кино-промышленности на началах смешанного капитала: государственного и частнопредпринимательского, русского и иностранного».

Как видите, Америка, открыта т. Лебедевым 14-го июня, была известна еще в начале июня. А открыта она была много ранее и не на с. т. Лебедевым принадлежит честь ее открытия.

Что предлагает тов. Лебедев далее? Вот во втором-то предложении и зарыта сокака, как говорят немцы. Предлагает он, «смены власти».

«Франкофильские сны (курсив Н. Л.) должна немедленно дать партии — заявляет он, — ибо... «Немогие коммунисты, работающие сейчас в кинематографии, — спрашиваться с тяжелейшей задачей восстановления кино-промышленности чувствуют себя не в силах».

Я не возражу против «смены власти». Может быть это и хорошо и полезно. Может быть дело пойдет лучше, если партия направит в ВФКР ряд товарищей, солиднее подкованых в кино-деле, чем мы с тов. Лебедевым. Я возражу только против одного: тов. Лебедев вправе признать свою импичментность. Но зачем же за все расписываться? Ведь полномочий-то, казалось бы, все мы коммунисти, работающие в В. Ф. К. О., тов. Лебедеву как будто не давали?.. Или, может быть, кроме меня все члены личек таки полномочия дали?

Такова первая статья тов. Лебедева. Во второй статье он расшифровывает свою организационные чаяния и мечты. Продолжаем их вкратце.

Прежде всего, — кинов «сторону», конечно: «Кинематограф дело весьма специфическое и никакие готовые рамки, заимствованные из других отраслей, к ней неприменимы» (курс. мой Л. Л.) — утверждает т. Лебедев — «нужны хотя бы элементарные познания в этой области для решения кардинального вопроса о Советской политике в отношении кино-промышленности и проката». А такие познания, видите ли, — в Советско-Партийном мнении распространены до сих пор не очень>.

И вот тов. Лебедев, у которого эти элементарные познания успели уже накопиться, — решил подготовить Советско-Партийное мнение путем дачи ряда мудрых указаний, намеченных с видом знатока и спеца.

Н. К. П. вносит в Совнарком проект декрета о реорганизации Фото-Кино-Дела. Проект этот обсуждался в ряде Наркоматов, переработан после их отзывов, согласован с Р. К. И, обсуждался и принят в Коллегии Н. К. П. Но

этого тов. Лебедеву мало. Проект, видите ли, — проводится путем исключительно бюрократическим. Он не выносится на обсуждение печати. И тов. Лебедев выносит его на обсуждение. Но, забыв его мудрое изречение, что «нужны хотя бы элементарные познания в этой области» и что «никакие готовые рамки» кинов-делу «не приложимы», — не только выносит на обсуждение, но и решает безапелляционно.

«Прежде всего, в области кинематографии нужно сразу и резко разграничить функции регулирующие, исключительно правительственные, и функции производственные и в одних иных, заявляет он, — а новый проект этого не делает, транспортируя в будущий Главк эти смеси функций».

Далее следует авторитетное заявление: «поскольку monopoly проката и кино-театров (это тоже в проекте значится тов. Лебедев?) — явная утома и, поскольку у нас уже имеются частные кино-предприятия (а вперед их будет больше) — постепенно в составе Н. К. П. должны быть спешивший комитет по делам кино (название впрочем не важно), регулирующий все отрасль кинематографии и находящийся на попечении Госспланинга. Все же нынешние предприятия В. Ф. К. О. должны быть выделены в кинотрест, по типу прочих государственных трестов!!».

Вот тебе, бабушка, и Юрьев день! Вот тебе и непр保驾ожность «готовых рамок» к «ультра-специфическому»: фотокино-делу! Вот тебе и еще одна «новым путями» открытая «Новая Америка». Не Главк, обединяющий, регулирующий и производственный в одной из своих частей, не «комбинация», а... «Главный Комитет» и... «Кино-Трест по типу прочих государственных трестов»!

Так что это называется наши новыми путями? Ах, тов. Лебедев, неизъясняем же так. Ведь этот можно, пожалуй, басню Крылова о квартете вспомнить. Помните, как это там: «А вы друзья, как ни сядите»...

Нет, тов. Лебедев, не в том дело, что доктор пытаются проводить «бюрократическую». И не в том оно, что не привлекли к обсуждению писка и ирека. Дело в том, что фотокино — слишком лакомый кусок, что вокруг него слишком много переплетается частных интересов, слишком много вращается разных людей, лично занятых пересовинами. И не потому нет шума вокруг проекта, что мы угощены занимаемся. Люди мы достаточно тверды и тоже «со спаси советуемся». Шумят потому, что линия, намечаемая Н. К. П., кое-кому из изманий не очень выгодна. Они и ведут кампанию, лозгая тов. Лебедев, и кое-кто с вами, — ловясь на удачу, хорошие слова своими выступлениями делает для Фото-Кино — плохое дело. И это жаль. Ибо никаких Америк вы не откроете, ничего нового шумом не создадите.

Лев Либерман.

КИНО-ПЕЧАТЬ.

Как ни скучны сведения, которые мы получаем с запада о кинематографии, все же можно уверенно сказать, что там кино растет с поразительной силой.

Это невольно оказывается на европейской печати.

Крупные французские и немецкие газеты завели постоянные отделы, посвященные кинематографу.

Журнал «Grapouillet» дал ряд статей специалистов и знатоков кинематографии, а также поместил фельетон и заметки наиболее выдающихся критиков экрана.

В «Grapouillet» — Жак Бланшар вспоминает, с каким восторгом и надеждами был встречен кинематограф при своем появлении 20 лет назад. «С тех пор, спрашивает

он, совершился ли какой-нибудь прогресс? — Никакого. Я осмеливаюсь это открыто утверждать.

Сценарии, стоящие едва на уровне произведений бульвара, превосходящие своей слезливой сентиментальностью «Грешника Гаспарло» и «Врага бедняков»; полицейские фильмы; романы с приключениями.

Порой проблески: Шарль (Чарли Чаплин), французская наивная бледность некоторых американских «star», грязь Деллюка или Абеля Ганса.

Мы ожидали от кинематографа гораздо большего, когда он только возник.

Там же — Жак Гальтье-Буссэйер, в статье «Итоги Кинематографа» рассматривает кинематографическое производство отдельных стран.

Американские фильмы достигли высокой степени технического совершенства.

Постановки произведены с большой тщательностью, исполнение живое, но сюжеты и их разработка детски-наивны глупы.

Я всегда чрезвычайно высоко ставил Чарли Чаплина, которому я обязан столькими приятными минутами. Я ценю очаровательную шаловливость Мэри Бенфорд. Я отдавал даже должное изобразительности некоторых сценариев, но я мало всемогущих богов избавлял нас от миллиардеров и «палацов».

Что же нового внесли в кинематографические постановки немцы?

Гальтье-Буссэйер рассказывает:

«В первый раз декорация составляет необходимую, интегральную часть драмы, придает ей истинную экспрессию и каждая деталь постановки, каждый световой эффект — тщательно изученный — удачно и кстати усиливает то впечатление, которое же лает вызвать автор сценария». Но —

Гальтье Буссэйер упрекает немецкие сценарии в болезненности

и

расслабляющем романтизме.

Он же о французских фильмах говорит резко и прямо:

«Французский кинематограф всегда был складом всех тех отбросов, всего того

посредственного и неудачного,

что только имелось в театре, в литературе и в журналистике.

Самое скверное в этой истории то, что все эти посредственности и неудачники нашли тысячи дураков, которые ими восторгаются.

Точка

Поль Ребу объясняет, почему он любит кинематограф.

«Я обожаю романы в стиле Жоржа Онэ или Зевако, великолепные и трогательные романы, в которых прямодушный инженер женится на чистой и кроткой девушки, вырывая ее предварительно из когтей авантюриста, состоящего в заговоре с женщиной-змеей... Всем известно, что такого рода приключения особенно часто встречаются в кинематографе. Мне нравятся скверные актеры, комедианты, с их ребячеством, их торжественностью, с наивным и совершенным неизнанием действительной жизни... А где можно встретить такую категорию исполнителей, как не на экране? Наконец, грамматические ошибки доставляют мне — должен признаться — особый род жестокой радости... И эти ошибки кинематограф доставляет мне в изобилии. Где? — В заголовках, в надписях, иногда кажется, что их сочиняют не писатели, а служаки водопровода, в свободное от починки кранов время, или торговцы каштанами».

Жорж Шенневье, откликаясь на «Capouillet», пишет, что он с величайшим интересом прочел журнал специально посвященный кинематографу и с удовлетворением убедился, что высказываемые им мнения не расходятся с мнениями специалистов и знатоков кино-дела. Он не заходит так далеко, как, например, Жак Бланшар, так как находит, что за 20 лет своего существования кинематограф все же прогрессировал и успехи его прогресса довольно-таки значительны, хотя все они относятся к технике. В остальном кинематограф действительно продолжает византий в трасине самой непримечательной банальности.

1. Он уверен, что: благодаря прогрессу своей техники, кинематограф в состоянии сейчас давать произведения, если и не совершенные, то, по меньшей мере, интересные.

2. Интерпретировать, как следует, сценарии могут те актеры, которые умеют приспособляться к особенностям кинематографического жанра.

3. За исключением нескольких, очень немногочисленных фильмов, перечень которых занял бы не более пяти строчек, все «творчество» экрана, во всех странах не поддается над уровнем самой жалкой посредственности.

В заключение, Жорж Шенневье отмечает: перед нами искусство или, вернее, орудие искусства, которым еще не умеют пользоваться или пользуются очень дурно.

Кинематография и

„Венецианский Чулон“.

Сценарий Туркина.



Натурщица ХОХЛОВА.

Всем известно, что при организации русской кинематографии на нее смотрели исключительно, как на выгодное спекулятивное предприятие. Создавали кинематографию мелкие коммерсанты, на кинематографическую работу или неудавшиеся театральные актеры и режиссеры. Из за-границы приезжали операторы, так же, как когда то приезжали губернери из Франции. Удельный вес кинематографии и кинематографистов был очень низок. Мелкие коммерсанты естественно не могли создать крупного фабричного производства кинематографических картин. Оборудование знаменитых Хэнжонковских и Ермоловских ателье с точки зрения настоящего производства — плохое оборудование мелких кустарных мастерских. Кустарница и низкий культурный уровень работников мешали научной организации кинематографического дела. Учиться же им значило ликвидировать себя. Торжествовала «русская душа», торжествовала «психология». Но машинная сущность кинематографии их не принимала. Психологи занимались не по убеждению, а по безграмотности. Кинематография

в Р. С. Ф. С. Р. по причинам экономического характера, еще более кустарна чем кинематография старого времени. Кустарные мастерские-ателье развалились. Сомнительные знания кино-спецов остались в прежнем состоянии. Между тем каждому заравомыслившему человеку теперь совершенно ясно, что:

1. Современная наука не может обходиться без кинематографа.
2. Современное производство и промышленность не могут обходиться без кинематографа.
3. Состояние современного искусства требует необычайного развития кинематографа.
4. На каких бы экономических принципах «Нэп» не строилась бы государственная кинематография — идеологическая и научная работа кино необходима.

Она установит фундамент здания кинематографии, повысит квалификацию, научит строить в плане фабричном, а не кустарном, создаст кино-культуру и кино-науку, создаст рабочую армию кинематографистов. Без кинематографии нет современности. Современность — электрофициация. Электричество, а не каросиновая коптилка. Вот почему в данное время самое важное для кинематографии —

„Венецианский Чулон“.

Сценарий Туркина.



Натурщики: ПУДОВНИК, ХОХЛОВА, РЕЙХ.

Кино-Школа.

это Кинематографическая Школа. Все силы, все средства на Школу, все это не пропадет. Только школа спасет кинематографию, только школа построит кинематографию. И тогда высокий техника кинематографии Западной Европы и главным образом Америки, нам будут не страшны. Правда, эксперименталисты на этих картинах учились, но

эксперименталисты и установили, что за границей при совершенном фабричном оборудовании построение самих кино-картин бесконечно лучше русской психологической стряпни, но по существу также незакономерно.

Это потому, что за границей слаба идеологическая работа. В школе она должна быть сильна и будущие продукты производства школы смело выделят конкуренцию с иностранным товаром и за границей и в России.

А. Б.

К СНИМКАМ

„ВЕНЕЦИАНСКИЙ ЧУЛОК“

30 сцен в 25 минут.

(Выдержки из статьи в «Берлинер Тагеблат», спец. корреспондента Павла Шеффера в Советской России»).

Накануне моего отъезда в Петербург, не без стеснения во времени, я был приглашен на генеральную repetицию в кинематографическую «Студию». Студия-школа. Такие школы создают художественное развитие революции. Эта школа есть школы для Европы или будет ее. Я беру смелость это утверждать. Государство и народ должно ее поддерживать. Там создается лучшая в мире труппа кино-артистов, которая также председает некое искусство на экране, и гори, Станиславский в его последователи на театре. Я угадываю о теоретических достижениях и правилах, председаемых неизвестной совместной работой художников, режиссеров, артистов, ученых, танцовщиков и музыкантов и результатов, достигнутых для кино-искусства. Они поныне естественной критикальности и неподследственного практического значения. Repetиция, которую я видел, состояла из коротких пьес различного характера, к сожалению, лишенных литературного значения и национальной краски. Принцип спектакля—ритмизация эпического действия. Не случайное варварское прилизительное сочетание музыки и действия, но полное взаимное слияние и того и другого. Не одного отрывка без своей особой композиции. Безуказыванное построение всех движений. Ничего случайного—все строго определено. Во время спектакля у зрителя удовлетворены и зрительные и слуховые эстетические потребности. Это не танцевальная пантомима, где жестикulation заменяет слово. Мы против пан-

томими». Все впечатляет, все согласовано и всем руководят режиссерская воля, здесь же светлая цель, та же нера в высокое искусство, как и в художественном театре, **но в своем стиле, показанная новыми методами.** В крошечном зале, на плохих стульях сидели лучшие представители художественного мира Москвы. С большой внимательностью и с неутомимым пониманием они следили за проникновением действием. Это была семья тесная, одной художественной веры. И все это пронеслось в настрою приспособленном помещении на третьем этаже какого-то проходного дома. В духовной России встречаются такие явления. В тихах нуждан многое потягло, но лучшее отнесено к первоисточникам закалилось и окрепло.

Играли очень хорошие актеры. Поставили поразительных режиссеров. «Наш режиссер—наша душа», но вне великих пределов итог господин Ходжой. Очень интересный тип, невероятно узкая, худая и легантина, лицо нечто среднее между Кокленом и нашим представлением о маркизе фон О.-Ф. Клейста. Априса с совершенной миной. В белых шелковых лягушках раз штанзинных чулках, с прекрасным временем сохранившимся гардеробом, она создала заполненный образ одуманнейшей тени. Полная естественность в зависимости от музыки, которую можно было назвать зависимостью музыки от нее с чисто генеральной простотой. Великолепная игра глаз, неописуемая молниеносность взгляда. И все это, когда я после напыши откровений отдал себе отчет, совершилось по строгим законам, которые этот кружок открыл и преследует. При

не может смотреть с уже установленным взглядом бабушек и дедушек, которые ничего не знают о кинематографе. В этой части он свободен. Павел Шеффер невольно восхваляется той работой, которую ему показали в нашем кино-техникуме. Восторг совершенно правильен, но формы, в которые он выливается, с нашей точки зрения, не приемлемые для современного человека. Тем не менее статья показывает, как ценят Запад научный метод кинематографической работы, пока интуитивно угадывая его настоящую сущность и значение.

ОТ РЕДАКЦИИ.

В феврале этого года в «Берлинер Тагеблат» появилась статья Павла Шеффера «О театральных впечатлениях в Советской России». Манера, с которой написана статья показывает необычайный диалектизм критиков Западной Европы. Там об искусстве писать еще не научились. Самое интересное место статьи это впечатления от Государственного Техникума Кинематографии. Полный префрасудков, Павел Шеффер пишет очень не интересно о театре, но на кино-школу он

этот полная непринужденность. Бесприрывное вдохновение. На ряду со многими достойными подражания—не подражаемое. Я счастлив был встретить такое явление в Москве.

Составляя свой биографии Москва. В ней не возникает дворцов времени Потемкина и Старого Лондона. Вместо этого Москва привнес в Европу высокую кинематографию, которая создается этими людьми в кино-школе. Так говорил я себе к концу вечера, когда после repetиции, перед занятием сценой, женская группа занималась боксом. Эти ученицы! Днем они работают в каком-нибудь учреждении, а вечером с 6 до 12 с полных усердиям в «Студии». В холле, мало света, темнота, пыль. И все это вступаю. Проблема Рафаэля без рук здесь разрешена: **Здесь снимают без пленки.** Я утверждаю это. Есть государственный киноконцерт, но он обладает жалкими количеством метров. Но это ничего: мерзнут, работают и верят в свое дело и кто приходит к ним, **поступят так же.**

Павел Шеффер.

Берлин.

КИНО-ТЕХНИКУМ.

После трехнедельного перерыва приступлено к работе над 3-им показательным вечером экс-



Натурщик ПОДОБЕД.

специальных постановок. Работа ведется устремленным темпом. Заканчивается постановка «Судьбы», где в театральном плаще будет демонстрироваться работа человеческого материала по четкости осевого движения. Вторая постановка еще не имеет названия. (Сценарий ее построен по типу американского детектива совершенного темпа и характера. В этой постановке будут применены сложные партиитурные построения действия. Каждое действующее лицо (и весь спектакль, конечно) имеет партитуру, которой закономерно выявляются различные элементы человеческого материала в метрическом и ритмическом порядке).

1. ЛИНЕЙКА, выявляющая вес натурщика.

2. ЛИНЕЙКИ, выявляю-

щие осевое построение и формальную сторону жеста.

3. ЛИНЕЙКА концентрации и эксцентризации (свертывания и развертывания) натурщика.

4. ЛИНЕЙКА площадки.

5. ЛИНЕЙКА напряжений.

Заканчивается работа над kostюмами и бутафорией «Судьбы». Для того, чтобы показать невязку визуальных элементов в работе натурщика, указанные постановки разнятся друг от друга по характеру. В одной—главное: современность темпов и характеров, быстрый монтаж. Действие происходит в Р. С. Ф. С. Р. (натурщика).

и Америке. Другая постановка более медленная по монтажу и по существу более театральная с главной базой действия на маскараде. Генеральная репетиция их спектаклей предполагается в сентябре месяце. Тяжелые материальные условия учеников техникума и руководителей, а также отсутствие спонсорского монтировочного оборудования и материала очень отражаются на производительности учеников и руководителей техникума. Во время летнего перерыва этот материал старался починить. Спектакли с программой «2-го показательного вечера» возобновляться не будут, так как метод построения спектакля для настоящего времени представляется слишком примитивным и эскизным, что в свое время было вызвано недостаточной подготовленностью к более точной и более сложной работе материала (натурщика).

Государственный Техникум Кинематографии
переименован

И в Государственный Институт Кинематографии.

Вся кинематографическая печать Америки и Европы посвящает большие исследования и статьи последней фильме «ДИТИЯ» первого и единственного кино-командианта ЧАРЛИ ЧАПЛИНА (Шарло).

В этой фильме Чаплин впервые ввел трагический элемент и она по справедливости может быть названа Трагедией—Буффом.



Чарли Чаплин родился в Лондоне в 1898 году и, будучи еще ребёнком, потерял своих родителей. Его принял старый шарманщик.

Когда старый шарманщик умер, он перешел в наследство вместе с шарманкой и ебзией к трупам уличных акробатов.

Через два года он стал премьером этой труппы и, проработав в ней еще около двух лет, перешел в цирк и стал настоящим акробатом. Как акробат, фокусник и клоун Чаплин приходит и в кинематограф, где он скоро занимает центральное место и создает новые зрелищные акты на экране.

Вероятно мы скоро увидим фильмы с Чарли Чаплином, а пока в порядке кульза сообщаем несколько слов о Чаплине, которые нам случайно попались в случайном театральном журнале.

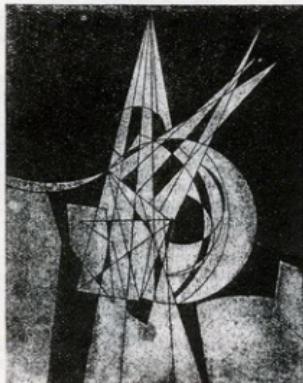
Оказывается, Чарли Чаплин «человек небольшого роста, худенький с грустными задумчивыми глазами»—дивный и мило и прятно обобщено, а дальше еще лучше: «Его лицо—лицо поэта или пиниста. Взор устремлен вдаль. Улыбка наклоняется к хвостикам и т. д.

Кроме того из тех же источников мы узнаем, что Чаплин, оказывается, социалист, член Американской Социалистической партии, аккуратно платящий свои членские взносы.

Рис. Леже. ШАРЛО.



Беспредметная графика.



1915 г.

РОДЧЕНКО.

Мы

Вариант манифеста.

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

Мы не виним связи между лукавством и расчетом торгащей и подлинным киночеством.

Психологическую русско-германскую кино-драму, отождествившую видениями и воспоминаниями детства, мы считаем нелепостью.

Американский фильмные авантюры, фильмы с по-казанным динамизмом, инсценировкам американской пинкертонианской — спасибо кинока за быстроту смен изображений и крупных планов. Хорошо, но беспорядочно, не основано на точном изучении движения. Ступеню выше психологической драмы, но все же бесфункционально. Шаблон. Копия с копии.

Мы объявляем старые кино-картины, романтические, театрализованные и пр.—прокаженными.

— Не подходите близко!

— Не трогайте глазами!

— Опасно для жизни!

— Заряженно.

Мы утверждаем будущее кино-искусства отрицанием его настоящего.

Смерть «кинематографии» необходима для жизни кино-искусства. — 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 достижения каждого вида искусства—но не раньше.

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 о н —
из сладких об'ятий романса,
из отравы психологического романа,
из лап театра любовника,
задом к музыке,

— в о н —

в чистое поле в пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего м тра 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 лерхать себя, но что же делать, когда безз�бочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вязость пассивных людей.

Нам радость пляшущих пил на лесопилке, по-нятнее и ближе радости человеческих танцевок.

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

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

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

мы вносим творческую радость в каждый механический труд,

мы родим людей с машинами,

мы воспитываем новых людей.

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

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

Каждый любящий свое искусство ищет сущности своей техники.

Развинченным первым кинематографии нужна сур券ная система точных движений.

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

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

Геометрический экстракт движения захватывающей сменой изображений—требования к монтажу.

Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в

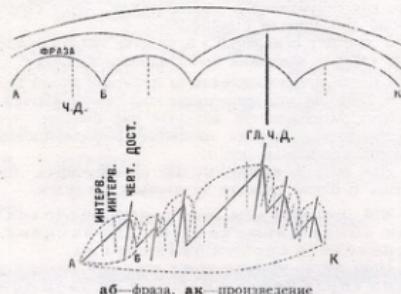
пространстве и времени—ритмическое художественное целое, согласное со свойствами материала и внутренним ритмом каждой вещи.

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, т. е. интервалов во фразах.

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

ПРОИЗВЕДЕНИЕ.



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

Выносив в себе кино-поэму 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 заменит

ИЗОБРЕТЕНИЯ.

Комитетом изобретений В. С. Н. Х. утвержден проект киноаппарата, изобретенного техником Лавицевичем. Преимущество аппарата в том, что применением его достигается беспрерывное движение ленты, в результате чего получается колоссальная экономия в количестве потребной пленки.

Глифокинематография.

Все посетители кинематографа наблюдают искажения картин, показываемых на обыкновенном, плоском экране. Эти искажения особенно заметны на боковых краях экрана, когда зритель занимает в зале место сбоку. К этому еще присоединяются искажения верхних и нижних краев в зависимости от близости к экрану, особенно значительные от того, насколько зрители находятся выше или ниже экрана.

Эти искажения являются следствием

того, что прямая линия кажется кривой в глубине нашего глаза, на сетчатой оболочке которого отражается образ. Когда увомнутая прямая линия растягивается или когда наш глаз приближается к ней, кривина увеличивается. Так что если мы устанавливаем шахматную доску, обрамленную из прямых линий, непересекающей под прямым углом, образ, который получается на нашей сетчатке, от этого искашен. Только средние перпендикуляры остаются неизменными, что касается других, то они составляют сегменты гипербол.

Доктор Пеш, профессор медицинского факультета в Монпелье, первый воспользовался этим наблюдением, чтобы воспроизвести изображение абсолютно прямогольное на нашей сетчатке, отражая на ней образ, в виде гиперболической кривой. Профессор Пеш применил свое интересное открытие к кинематографии. Он спроектировал и установил экраны, которые вместо того, чтобы быть плоскими, представляют из себя гиперболическую волнуность.

Вычислив параметры, т. е. величины уравнений гиперболы, применительно

к пантомимы, так же, как литературные пояснения к произведениям Скрибина никакого представления о его музыке не дают.

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

МЫ В ПОИСКАХ КИНО-ГАММЫ.

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 простираются пространство.

Кино есть также искусство вымысла движений вещей в пространстве, отвечающих требованиям науки, воплощение мечты изобретателя, будь то учений 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 вертикальные глаза.

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

Да здравствует динамическая геометрия, пробеги точек, линий, плоскостей, об'емов, да здравствует поэзия двигающей и двигающейся машины, поэзия рячагов, колес и стальных крыльев, железный крик движений, ослепительные громасы раскаленных струй.

Именем первого организационного собрания КИНОКОВ

Дзига Вертов.

к размерам экрана, можно получить идеальный экран, выгодные стороны которого заключаются в следующем:

1. Картины, изображенные на нем, дают верное ощущение третьего измерения, без видимого искривления.

2. Картины ясны во всех частях и их освещение равномерно, потому что экран занимает приблизительно фокусную поверхность об'ектива кинематографического аппарата.

3. Даже видимые с боковых мест и на близком расстоянии от экрана картины совершенно не кажутся неизменно искаженными, как это бывает при плоском экране.

4. Из этого следует, что продолжительный сеанс при таком экране совершенно не утомляет зрителей.

Это очень интересное достижение основано на опыте до сих пор неизвестного фактора—рельефного зрения: искривление образа, отраженного на сетчатке, посредством системы преломления лучей в глазу.

Эти экраны известны под именем глифографов, что обозначает—предметы, какущиеся выпуклыми на поверхности.

ПЕЧАТНЫЙ
материал для критики
смонтированный
конструктивистом
РОДЧЕНКО

Смена вех.
Теперь пора.
АРА?

Кустарные средства изобразительного искусства — сатирику, шарж и карикатуру выражали рисунком или графикой.

Карандаш и перо — вот «инструменты», которыми пользовались художники. Тушь и краска явились для них единственными материалами.

«Левое искусство», в течение почти двух десятилетий XX века, подсознательно стремилось освободиться от канонизированных тем и традиционных форм художественных изображений, а также искало новых материалов для более широких средств выражения.

В буржуазном обществе левые мастера не могли сознательно подойти к делу. Их работы носили характер протesta и являлись случайной реакцией на установившееся, бдительно охраняемое консерваторами.



Наклейки в работах Пикассо до войны и использование «не живописного» типографского, печатного материала даадистами после войны, разительно подчеркивают ту пропасть, которая разделяет «левых» художников, живущих в атмосфере буржуазного благополучия Западной Европы,

Если вы страдаете.
(Читайте полностью!).

ОПАСНОСТЬ!

с левыми мастерами пролетарской республики.

Так обилие нового материала индустриальной культуры не может не замечаться художниками.

Они их замечают, но конструктивируя спекулятивную сущность искусства применяют их абстрактно, ради эстетических задач и только.

Здесь левые мастера не могут уже увлекаться вкусовыми трюками, ради удовлетворения паразитических наклонностей и стремятся осмыслить всякую возможность изобразительных средств, конкретизируя экспериментальные процессы своего производства.

Конструктивист Родченко в выставленных работах на этой странице впервые использовал печатный материал для критики, а не ради туманных проблем нездоровой эстетики.



Тип каторжницы.
(Душительница).

АМЕРИКАНЩИНА.

Из книги о кинематографии Кулешова

Тот, кто, начиная с 1914 года и по настоящее время систематически посещает кино-театры, просматривает все выпускаемые картины, как русских, так и иностранных фабрик; тот, кто замечал, что какие картины больше всего заставляют публику реагировать на кинематографическое действие, без труда констатировал бы следующее:

- 1) Картины иностранного выпуска нравятся больше чем русские.
- 2) Из иностранных все американского производства и детективные сюжеты.

В особенности публика чувствует американские картины. При удачном маневре героя, при отчаянной погоне, при смелой борьбе подымается в третьих местах такой восторженный свист, вой, гиканье, и напряженные, заинтересованные фигуры вскакивают со своих мест, чтобы разглядеть получше интересное действие.

Поверхностные люди и глубоко мыслящие чиновники страшно пугаются американщины и детектива в кинематографе и объясняют успех подобных картин необычайной развращенностью и плохими «вкусами» молодежи и публики третьих мест.

Безусловно литературные сюжеты картин здесь не при чем и о развращенности публики говорить не стоит.

Главное внимание при наблюдениях необходимо обращать на третьестранную публику, потому что большинство публики, более дорогих мест, ходят в кинематограф из психонатических или истерических побуждений.

В кинематографе никогда не было настолько тонких художественных построений и сложных «языков», которые были бы непонятны менее культурной публике, а реагирование на основные примитивные впечатляющие моменты непосредственной публики гораздо ярче, да она и наиболее интересна для настоящей эпохи.

В детективной литературе, а тем паче в детективном американском сценарии основным в сюжете является интенсивность в нарастании действия — динамичность построения, а для кинематографа нет более вредного проявления литературности, чем психологичность, т. е. внешнее бездействие сюжета.

В наибольшей кинематографичности, в наличии максимума движения, в примитивном героизме, в органической связи с современностью лежит успех американских картин.

Второе: американцы, благодаря условиям жизни в своей стране и особым коммерческим приемам, стараются показать, как можно больше сюжета в

незначительном метраже картины и с наименьшим затратой пленки пытаются добиться наибольшего количества сцен и наибольшего впечатления.

Естественно, что в таком случае величина (*метраж — продолжительность*) отдельных сцен, из которых составляется всякая кинематографическая картина уменьшена до минимума, и таким образом, сцены американской картины быстрее сменяются одна другой, чем в русской.

Стараясь как можно больше сократить длину каждой составной части картины, длину отдельного куска, снятого с одного места, американцы нашли способ просто разрешать сложные сцены, снимая только **тот элемент движения, без которого не получится в данный момент необходимого действия**, и съемочный аппарат ставится в такое положение к натуре, что сама тема данного движения наименее скоро и в наименее простой и понятной форме дойдет до зрителя и воспримется им. («Крупная» заставка кадра — отдельной кисточки фильмов).

Таким образом количество составных частей американской картины, благодаря методу заставки каждой отдельной сцены в целом ряде составляющих ее моментов, еще более увеличивается.

Изучая американские картины и сопоставляя наши наблюдения с результатами неудачных попыток получить в кинематографической картине, снятой известными нам методами русских постановщиков, наибольшую **«кинематографичность»**, а не воспроизведение **«театральности»**, невольно учитывая определенную силу воздействия картин, составленных умышленно из комбинации ряда быстро сменяющихся сцен. Кинематограф не в силах впечатлять каждой отдельной сценой (куском). Средство преодоления кинематографического материала, сущность кинематографа лежит в композиции, смене заснятых кусков. Для организации впечатления, главным образом, важно не то, что снято в данном куске, а как сменяются в картине один кусок за другим, как они сконструированы.

Организующее начало кинематографа надо искать не в пределах зачтываемого куска, а в смене этих кусков.

Чтобы пояснить значение сказанного, укажем на то, что при всяком построении из материала главным моментом является момент организаторский, в котором выясняются соотношения частей и материала и их органическая, пространственная и временная связь. Сопоставление и взаимоотношения различных элементов наиболее ярко и наиболее убедительно выявляет сущность и значение, как каждого элемента в отдельности, так и всего построения.

То же самое в кинематографе, в сочетании зачтываемых кусков — важна зависимость (отношение)

первого снятого куска со вторым и эта зависимость является главным конструктивным моментом в построении кинематографической картины.

Необходимо отметить, что при увлечении работой в кино на принципах выражения его сущности в смеше заснятых кусков часто забывалось первое установление, сделанное из американских картин: конкретизация нужного движения в отдельную с'емку и составление из этих конкретно выраженных кусков единой сцены, разыгранной перед аппаратом. Это имеет исключительное значение для получения закономерного кинематографического построения.

Подобный метод технически называется с'емкой американскими планами

ми, а склейка кусков, составляющих картину — МОНТАЖЕМ.

Подлинная кинематография есть монтаж американских планов и сущность кино, его способ достижения максимального впечатления есть монтаж.

Так как область подобных толкований кинематографии почерпнута из разбора американских картин, то естественно, что эти картины являются как бы «классическими» для кино-новаторов и наши враги определяют искания в кино словом «анти-художественного» для них значения — АМЕРИКАНИЦИНОЙ.

Из картины „ПОЛИНУШКА“:

Постановка „Руси“:



Садовник — арт. МАМТ
Д. Э. ГУНДУРОВ.

Полинушка — арт. МАХТ
И. М. МОСКВИН.

КИНО 2 Выйдет в пятницу
—ФОТО № первого сентября.

3 Театры
МЮЗИК-ХОЛЛ
ЦИРК
БАЛАГАНЫ
КИНО
Массовое действие

29
—
VIII
—
1

ВЫЙДЕТ

ВНОВЬ ОТКРЫТО АТЕЛЬЕ
ПРИЕМ ЗАКАЗОВ
МУЖСКОГО
ПЛАТЬЯ

С. В. БОЛДОВИЧ

МОСКВА,
Леонтьевский переулок,
дом № 3.

ФОТО-СТУДИЯ
АЛЕКСАНДР
СТЕЙКЕР
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ИСПОЛНЕНИЕ РАБОТ.
Ателье открыто с 11 ч.
утра до 5 час. вечера:
Тверская, 23.

ОПТИЧЕСКИЙ МАГАЗИН
И. МЕРКИН
БОЛЬШОЙ ВЫБОР
ОЧКОВ,
ПЕНСНЕ.
Исполнение срочное.
Тверская, 35,
против Филиппова.

КУРОРТ.

ЧЕРНОМОРСКОЕ ПОБЕРЕЖЬЕ „МАЦЕСТА“

Серные ванны. Вновь оборудована, обставлена „Кавказская Ривьера“, Театр. Концерты. Прямое сообщение Москва—Туапсе. Автобусами Туапсе—Мацеста—Сочи. Сезон 15 августа—15 ноября.

Все справки 1-15-67

Ст. Басманная 19, кв. 25.

KYRPORT.

УПРАВЛЕНИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ПРОКАТА

**КИНО-КАРТИН
ГОСПРОКАТ**

В Ф К О

Большая Дмитровка, 32.

Прокат картин на всей территории Р. С. Ф. С. Р.
выпущены к сезону:

<u>Судьба.</u>	<u>сын Ганнибала</u>	<u>Его лучший друг.</u>	<u>СЕРАЯ ТЕНЬ</u>	<u>15 января.</u>	<u>Великосветский мошенник.</u>	<u>КРАСНОЕ ДОМИНО</u>	<u>Роковые розы.</u>	<u>Ее большая Тайна</u>	<u>и другие.</u>
„КИНО-ПРАВДА“ от 1-го до 8-го №									

Художественный Кинематографический Коллектив

„РУСЬ“ | „РУСЬ“ | „РУСЬ“

Леонтьевский пер., д. 24, кв. 9, тел. 2-03-02 и 40-31.

**ВОЗОБНОВИЛ СВОЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ПРОИЗВОДСТВО и ПРОКАТ.**

В ближайшее время выпускаются в свет последние постановки Коллектива. Позитивы отпечатаны в Берлине.

„ДЕВЬИ ГОРЫ“

„ПОЛИКУШКА“

„ЦАРЕВИЧ АЛЕКСЕЙ“

„ИОЛА“

МАССОНЫ.

„МЕТЕЛЬ“.

КРОМЕ ТОГО В ПРОКАТ ПОСТУПАЕТ РЯД ПОСЛЕДНИХ ПОСТАНОВОК КРУПНЕЙШИХ ЕВРОПЕЙСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ АТЕЛЬЕ.