



**ОДИНАД
ЦЯТИЙ**



ОДИНАДЦЯТИЙ

ПРАКТИКА Й ТЕОРІЯ
НЕІГРОВОГО ФІЛЬМУ

ВУФКУ—1928

ВУФКУ—1928

СТАТТІ: Д. БУЗЬКО, М. БАЖАНА,
Н. УШАКОВА, О. ОЗЕРОВА, Д. ВЕР-
ТОВА, Г. ЗАТВОРНИЦЬКОГО, Н. КА-
УФМАНА

Київський Окріт № 222.
Держтрест „Київ - Друк”.
1-ша фото-літо-друкарня.
Зам. № 1672—2 000

К І Н О Й „К І Н О“

Вся суть „Одинадцятого“ в тому, що він зовсім не є звичним для нас мистецтвом.

На жаль, нема підстав сподіватися того, що це попередження поширяться скорше за самий фільм, і тому публіка буде дивитися на нього зі шкідливим упередженням, чекаючи від нього того, чого він не хоче дати, й не помічаючи того, що він дає.

Через те й ми не маємо підстав сподіватися на те, що фільм буде, як слід, сприйнято. І все-ж вітаємо його випуск, бо знаємо, що кожную нову справу треба колись розпочинати, не зважаючи на те, що справа ця нова, незвична й не має ще прецедентів. На те-ж вона й є нова справа.

В чому-ж суть її?

В дуже простому факті: знімальний кіно-апарат є найдосконаліше (поки що) знаряддя фіксації конкретної дійсності.

Правда, фіксація ця обмежується лише фактами зорового сприймання, та й то—вона безбарвна. Але, зважаючи на обсяг та значення зорового сприймання в нашому житті та порівнюючи незначну роль барв, можемо наведене вище твердження назвати цілком правильним.

Яка-ж бо лиха іронія долі в тому, що дуже скоро після його винаходу, знаряддя це було взято в „довічну оренду“ театральним мистецтвом і вживалося не для фіксації фактів, а для їхньої фальсифікації!

Власне, треба було-б це речення про „фальсифікацію“ викреслити. Бо воно може спричинитися до непорозуміння. Але-ж ми цього не робимо. Воно—ширий вигук і тому мусить залишитись.

Однак, щоб не сталось непорозуміння, негайно пояснюємо: ми не вважаємо мистецтво фальсифікацією фактів, бо знаємо, що воно є творче відображення дійсності, а не фальсифікація...

Ми знаємо, що лише через свій низький культурний рівень селяни, наприклад, перестають цікавитися мистецьким твором, художнім оповіданням, то-що, як тільки дізнаються, що це вигадка, а не правда. Так

само вони „дуже туго“ йдуть на різні сельбудівські та шкільні вистави, лишаючи це діло переважно для молоді: ті, мовляв, ще дитячих забавок не забули.

Таку хибу селянської психології можна пробачити ще тим, що вони звикли в своєму життю, що „перевантажене“ трудовими процесами, мати справу лише з фактами, та й то—цілком конкретними...

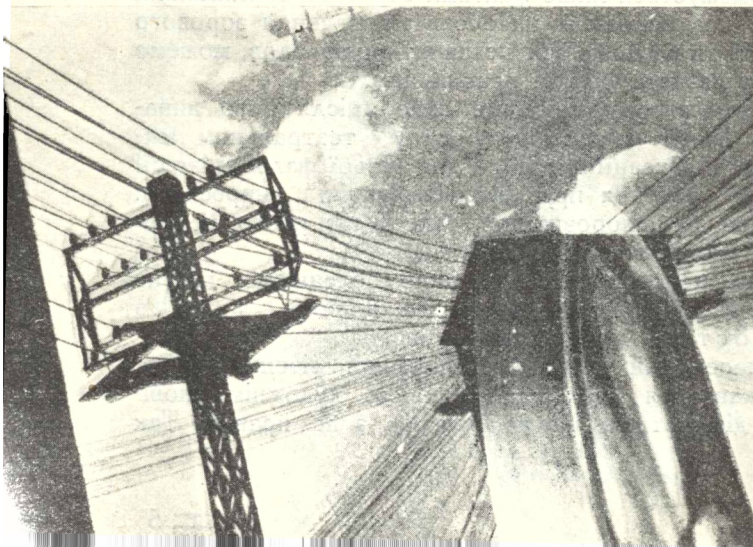
Бачучи, що ми зараз збилися на манівці, надто зацікавившись примитивною селянською психологією, вертаємось до теми і то в такий спосіб:

Дзига Вертов оповідав:

— ...Леніну надсилалось на перегляд усі фільми, бо, як відомо, він надзвичайно цікавився кінематографією. Але з художніх фільмів він рідко міг подивитись більше першої частини. Проте всю хроніку переглядав обов'язково. І то по де-кілька разів. Мій фільм—це хроніка. Не більш.

Але-ж годі цитувати Дзигу Вертова. Він допоміг нам вернутися до нитки думок, обірваних вищезгаданим ширим вигуком про фальсифікацію. Тепер підемо далі: в кіно-пресі не раз і не два стверджувалось, що Дзига Вертов із своєю „Кіно-Правдою“ (як бачите—психологія в нього має щось спільного з селянською нелюбов'ю до різних вигадок) обдурює й себе самого й інших. Бо-ж, по суті, він такий самий мистець, як і прихильники художнього фільму. По-перше, він бігає за своїм „знаряддям найдосконалішої фіксації конкретних фактів“ і фіксує не все, що йому впадає в око, а з вибором. Це є вже творчий процес. А знакомитий Дзиги-Вертовський монтаж—цей справді цінний вклад у скарбницю мистецтва!..

Кінець кінцем, не все одно, чи вибрати й „перемонтувати“ уривки фактів так, що від дійсності лишаються різки та ніжки, чи просто мистецьки відтворити цю дійсність хоча-б із підставних, бодай—фальсифікованих фактів?



Твердження солідне, що й казати. Однак ми все-ж із ним (не погоджуємось).

Не погоджуємось через те, що в аналізі такого складного явища, як культурна (навмисне назвали так загально) праця, треба бути дуже точним, треба зважити на всі боки цього явища, й насамперед на метод цієї праці, щоб знати, куди її застосувати,—чи до мистецької, чи до наукової, чи може ще до іншої галузи.

А тепер дозвольте поставити вам питання руба:

— Газета—мистецтво, чи ні?

— Звичайно, ні,—відповідаєте ви. І зараз-же дивуєтесь:

— При чому тут газета?

— Пробачте,—дуже при чому...

Насамперед беремо під сумнів ваше заперечення мистецтва в газеті.

Починаючи від подачі звичайних телеграм і кінчаючи дописами, по-дорожніми враженнями та іншим репортажем, газетний матеріал під пером широго газетяра часто-густо набирає такого вигляду, що дуже трудно відмовити йому в епітеті—мистецький...

І однак усе-ж ви маєте рацію: це (дяка Перуну) не мистецтво!

Вся справа в методі.

Скажім, тема—Київ.

Її можна розробити в багато способів. Зупинимось на двох: можна написати прекрасне оповідання про те й те і в цьому „те й те“—як все-світ у краплині води!—одіб'ється весь Київ, з його природою, господаркою, населенням—ну, з чим хочете. Можливо, що для повноти треба буде цілого роману, а не оповідання...

А можна й так: ходити по Києву, чи їздити, чи просто жити в ньому й нотувати його природу, господарку, населення—ну, що хочете.

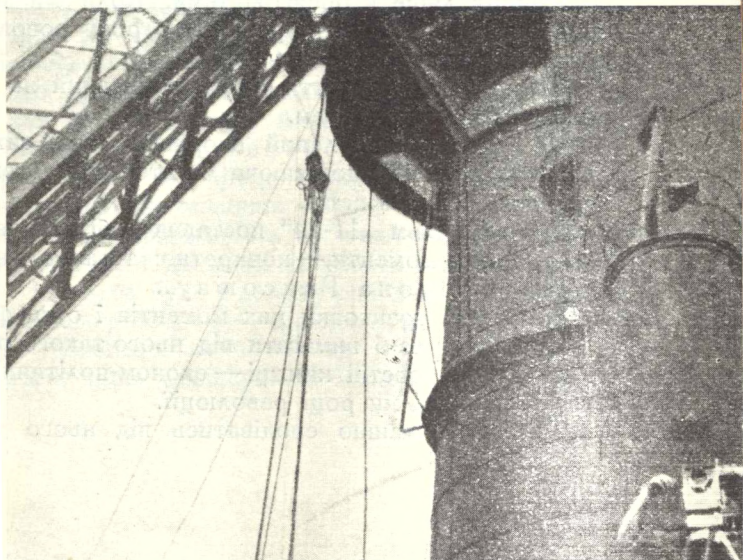
— Репортаж,—кажете ви.

Правильно! А може цей репортаж бути глибоко творчим процесом, що дасть такий продукт, який ви, не вагаючись, поставите безмежно вище—що до художності—за наведене вище оповідання чи роман?

— Безперечно, може,—кажете ви й зараз хочете додати, що, звичайно, мовляв,—добрий репортаж краще за поганий роман, але це не доводить, що і т. д.

Ми й не збираємось доводити те, про що ви думаєте. Не криємось з тим, що на наше переконання за газетою величезне майбутнє, що газета розвинеться в таке майстерство (мистецтвом вона, дяка Перуну, ніколи не буде), що потьмариться перед нею сонце найкращих творів художньої літератури.

Але-ж зараз ходить зо всім не про це наше переконання. Зараз ходить про ту грань, яка твердо відрізняє наймайстерніший репортаж від справді мистецького твору.



Наймайстерніший (читайте собі—найхудожніший) репортаж усе-ж таки має тверду мету, а саме:

інформація!

Тоб-то—поширення знання про дійсність таку, якою вона є.

І знову таки—не в тім справа.

Справа в методі репортажу, що не припускає найправдоподібнішої вигадки.

Знаємо твердо, що на практиці майстерний опис дуже наближається до художньої правдоподібности. Але-ж по-перше, наближається, а не цілком зливається, бо коли він зливається, треба репортера „бити“; по-друге,— „на практиці“ ніколи не повинно бути аргументом. Бо „практика“—це як раз те, що повинно регулюватися нормою.

Бо-ж та „практика“, яку ми маємо на оці, входить у ширше поняття— „діяльність людська для тої чи иншої мети“, тоб-то галузь, де момент нормування як раз на місці.

Боючись доїзти—через Аристотеля—аж до Геракліта, на цьому місці уриваємо свою екскурсію в галузь літературної та журналістичної праці. Сподіваючись, що—і в мистецтві і в літературному майстерстві для визначення явища треба виходити з норми-методу, а не з продукту—що це твердження заперечень не зустрине.

Вертаємось до теми—до визначення творчого напрямку праці Дзиги Вертова та його школи в кіно.

Тепер уже легко сказати: це майстерний (художній, коли хочете) кіно-репортаж.

Від звичайної кіно-хроніки, що ми її (на жаль— дуже рідко) бачимо на екрані, відрізняється він тим самим, чим у газеті нарис- „підвал“ одрізняється від відділу „хроніка“ чи від телеграм.

Але, коли ми розгорнем сторінку „Робітниче життя“ чи „Село“,—тут ми стрінемо чимало речей, дуже аналогічних до Дзига-Вертовського кіно-репортажу.

Різниця лише в обсягові теми. Коли ми візьмемо фільм „11-ий“, то тема його: „УСРР на порозі 11-го року революції“. Це не 10-ти річний ювілей. Не свято. Це—будні.

Це не солідна стаття-огляд, написаний на прохання редакції т. Петровським чи т. Чубарем.

Це—нарис, зроблений скорше в стилі тих робкорівських та сількорівських дописів, що, маючи багато вужчу тему, подають її розробку з яскравою конкретністю.

Тоб-то: фільм „11-ий“ поставив собі завданням яскраво виявити дватри ударних моменти,—конкретно: тяжка індустрія, електрифікація, оборона Радсоюзу...

В способі трактовки цих моментів і суть фільму „11-ий“.

Смішно було-б вимагати від нього такого розгорнення теми, яке приступне лише товстій книжці—економ-політичній розвідці—про наші досягнення на 11-му році революції.

Так само смішно сподіватись від нього трактовки теми художньо-

мистецькими засобами сюжету, фабули, гри акторів т. і. — „відбиття в краплині води всесвіту“.

Треба брати його так, як він є: репортаж про 11-ий рік революції. Отож візьмім його так, як він є, і — з точки зору його засад — критично розберем його...

Так от, по-перше: у фільмі мало



живих людей.

Мало цих самих господарів і тяжкої індустрії, й електрифікації — мало оборонців Союзу.

І знов таки: мало не кількістю, мало — якісно.

Справа не в тому, щоб, наприклад, на металургійному заводі показати клуб, завком, зібрання комгуртка.

Показувати це, чи ні — момент другорядний, — залежний цілком від формального методу трактовки теми.

Тема — в ненаписаному (в даному разі) написові: „люди металу — господарі металу“ Писати його й не треба було. Бо він і так відчувається. Але — по-перше: мало, що він відчувається; по-друге: він мало відчувається...

Вся суть у тому, як зняти, „людей металу“. Дурницею було-б вимагати від Дзиги Вертова, щоб він — для виразности, для підкреслення — замість справжнього робітника та й взяв прекрасного актора, який заграв би йому так робітника, що ніхто й не поудмав би про фальсифікацію.

Навіть тоді, коли це для даного випадку й можна було-б виправдати, це неприпустимо, бо це порушило-б увесь метод праці, а порушення методу — річ неприпустима, бо, кінець кінцем — це небезпечний шлях — шлях до знищення цілого наставлення праці.

Хто-ж на себе може взяти відповідальність за визначення тих моментів, коли метод можна порушити? І де межа кількості таких моментів?..

Та й на нашу думку — не треба було в даному разі такого порушення.

Треба було так само — репортажно — підходяючи до даного об'єкту, до даного факту (скажім — робітник коло горна), більше помучитися творчими муками, щоб зафіксувати безперечний факт: господар металу.

Для того-ж бо і є монтаж-вибір (як підготовка до монтажу-поєднання вибраного).

Для того є вичікування моменту конкретного, зримого виявлення безперечного факту, встановленого іншими методами — узагальненнями спостережень.

З цього боку — і тільки з цього — справедливе зауваження: „мало людини“.

Пояснюється ця хиба молодістю справи.

Дзига Вертов і його школа працюють лише дев'ять років. А дев'ять років для такої величезної, цілком нової, незнаної справи — час надто короткий.

Зрозуміло, що через молодість — через недорозвинутість м'язів — творчі зусилля Дзиги Вертова можуть іноді піти по лінії найменшого опору.

В даному разі — по лінії патосу машин, занедбавши патос людини, господаря цієї машини.

За добрим більшовицьким звичаєм, ми, розбираючи фільм, спинились на його хибі довго, — порівнюючи з тим, що ми скажемо про його гідності.

А скажемо ми дуже, дуже мало: підіть і подивіться його. Він — вартий того.

На кінець ще, звертаючись до журналістів — до представників одного члена з великої трійки майбутньої культури: кіно (без лапок) — газета — радіо хочеться сказати їм: привітайте фільм „11-ий“ — це Ваш щирий товариш в боротьбі за комуністичну культуру.

Д. Бузько.

КІНО-КАМЕРА Й ФІЛЬМ

Про цю невеличку, чотирьохкутню скриньку з одним чорним оком, що, немов у рака, може висовуватися вперед і майже ховатися в середину—про скриньку, що зветься знімальною кіно-камерою, можна вже говорити з такою-ж повагою, як про малярський пензель чи письменницьке перо.

Ми й досі не знаємо гаразд усіх тих можливостей, які заховані в ній, в цьому квадратному капкані для всіх промінів нашої землі. В усякому разі, і те, що кінематографічною камерою створено, дає вже нам змогу говорити не лише про багате і могутнє мистецтво всієї кінематографії, але й зокрема про самого хазяїна кіно-камери, про оператора, як про творця й художника.

Радянська кінематографія намагається позбутися того снобізму західного кіно, що особливо яскраво й виявляється як-раз в занедбанні будь-яких творчих прав оператора на фільм.

Кого із західних майстрів кіно-об'єктива, незвичайно досвідчених, озброєних технічно, винахідливих і дотепних, знаємо ми? Імена-ж їхніх режисерів розрекламовано по всьому світі.

Я абсолютно не хочу цим хоч якось принизити права й роботу режисера. Я просто голосую за справедливість. І треба сказати, що радянське кіно хоче бути справедливим, хоча йому важче бути в цьому напрямку справедливішим за, наприклад, німецьке чи американське кіно.

Високою й вдосконаленою технікою кіно ми аж ніяк похвалитися не можемо. Та й ніхто цього не може поставити нашому кіно на карб. Адже де в нас та індустрія оптична, точної механіки, хемічна, та високо розвинена індустрія, що без неї годі мріяти про велику й міцну культуру радянської кіно-техніки?

Широкої науки про кіно, дослідчих коли не інститутів, то принаймні кіно-лабораторій—ми майже не маємо.

Ступінь кінематографічної культурності серед наших рядових (а, значить, і переважної більшості) техніків-кінематографістів дуже низька.

Старі ремісники-спеціалісти вірять у ті два-три прийоми, що за до-

помогою їх вони „накручують“, як в непорушні й абсолютні закони. Недоучки-ж, яких ми маємо не так то й мало, вміють навіть ці жалюгідні два-три прийоми так ужити, що дають право старим ремісникам ще більше пишатися своїми „таємницями“.

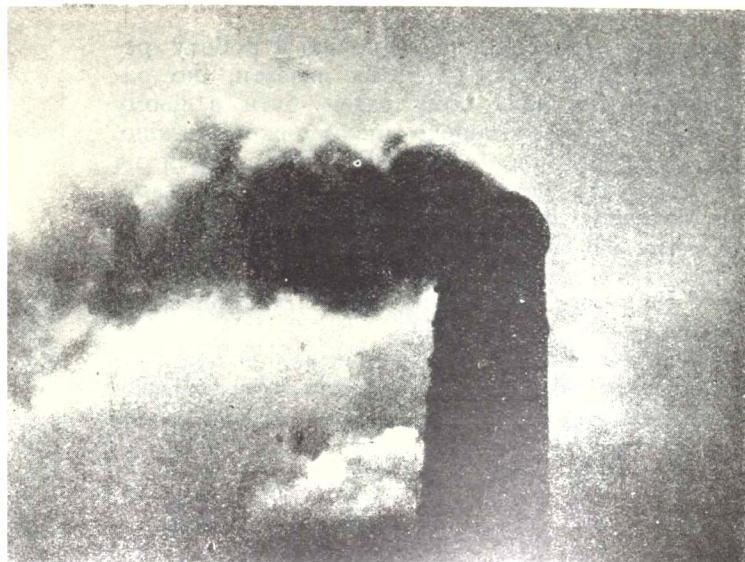
Після таких песимістичних рядків можуть видатися нахабними оці твердження: радянський оператор часто й густо є тим Колумбом, який відкриває дійсно нові кіно-Америку, куди потім з великою охотою прямують свої рейси оператори Заходу.

Проте це не нахабство, а факт. Хіба хто заперечить, що робота Е. Тіссе (оператор „Панцирника Потьомкіна“) не вплинула на форму останніх німецьких мілітаристичних фільмів, чи що Руттман (творець „Сімфонії великого міста“) — вільний од впливу наших кіноків?

Радянський оператор і вчиться і винахідництвує (вибачте за незугарне слово!) за тяжких умов. Він не може вчитися безпосередньо за кордоном, чи на самому виробництві там чи в лабораторіях. Чи багатьом нашим операторам пощастило хоч кілька місяців приглядатися до роботи бодай німецьких кіно-фабрик? Останніх, блискучих своєю формою фільмів західних майстрів він також не бачить. Тих кілька західних кіно-ландскнехтів, що працюють хоча-б в українському кіно, він також з великим поспіхом використати для вчення не може: „ландскнехти“ бо ці або рядові ремісники, або-ж старанно охороняють свої „таємниці“, займаючись на целулоїді дійсно таки чорно-білою „магією“.

І не зважаючи на це, йдучи невторованими шляхами, часом манівцями плутаючи, радянський оператор досягає й досягнув високих щаблів оригінальної та глибоко художньої творчості.

Ігровий наш фільм має вже кілька імен радянських (радянських, зауважте собі!) операторів, які добилися в своїй галузі цілком самостійно й незалежно тих самих результатів, які мають їхні західні колеги по професії, а часом і більших, бо вони гостріші й сміливіші за отих „колег“, обтяжених традицією та звичками.



Що-ж до хронікального та, почасти, культур-фільму (школа „кіноків“, „Механіка головного мозку“), то тут наші досягнення разючі.

Безумовно, лише на радянському ґрунті могла вирости матеріялістична школа „кіноків“, що, коли відкинути їхні надто вже перебільшені претензії, зуміла на нечувану височінь

піднести мистецтвозкіно-хроніки, її культуру.

Такої культури кіно-хроніки буржуазна Європа не знає. Це їй зрозуміло: адже не може її фільм, цей могутній чинник їхнього „агітпропу“, агітувати й пропагувати (а кожен її фільм в більшій чи меншій мірі це робить) реальними фактами. Не дуже то ці факти люб'

язні що до буржуазії! Тому вона орудує зі штучним життям. Цей метод має ще й ту користь, що відтягає увагу її глядача від реальних фактів. Отже метод для неї незвичайно зручний!

У нас становище діаметрально протилежне. Для нас факт—річ дуже й дуже почесна. І така „любов до факту“ й породила школу кіноків, хоча й ця сама „любов до факту“ часом штовхає їх до утопично-дивацьких висновків про їхню абсолютність і абсолютний пріоритет.

Не будем тут з ними сперечатися. Адже їхні претензії—справа другорядна, бо для нас важить їхнє діло, діло й корисне й глибоке.

Таким останнім ділом є картина „Одинадцятий“.

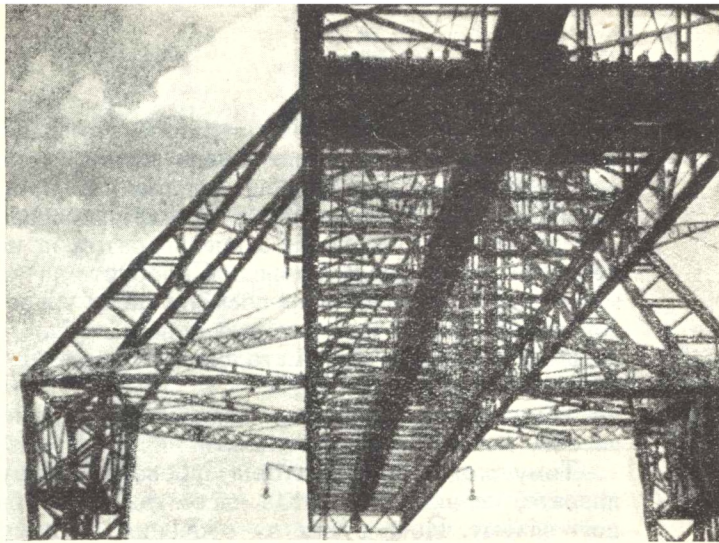
Не дарма цю статтю почато з маленького дитирамбу кіно-камері. На „Одинадцятому“, яко на останньому взірці неігрового хронікального фільму, видно, що таке є знімальний апарат для кінематографії.

На неігровому фільмі, позбавленому багатьох тих можливостей переносити факт із життя в мистецтво, що їх має ігровий фільм (актор, інсценізована гра річей, декорація, гнучка й вдосконала система освітлення, нарешті літературна основа фільму: сценарій), особливо виділяється мистецьке значення таких суто кінематографічних засобів, як кіно-апарат і монтаж.

Те, як вирізає кіно-камера річ або подію з її побутового оточення, і робить данну річ—мистецькою, сюжетом, чинником емоційного впливу.

Кадр і монтаж кадрів, ритм кадру й кадр у ритмі—ось що робить хронікальний фільм мистецтвом кіно. Ми навмисне не кажемо тут про речі, так-би мовити первісні що до фільму—про вишукування кадру та про загальний сюжетний задум фільму.

Тому роля оператора в неігровому фільмі—незвичайно важлива. Це навіть дуже замале слово—„важлива“. Творча ініціатива оператора, його винахідливість, його сміливість, його, врешті, технічна вмільість має в неігровому фільмі як найбільше поле для себе, проте на оператора тут кладеться й більша відповідальність.



Коли ми говоримо про оператора, то для нас байдуже, чи під-час самого знімання біля кіно-камери стояла одна людина чи дві—власне оператор і керівник усього фільму. В процесі творення неігрового фільму це, так би мовити, методологічного значення не має. Адже й керівник тут може керувати лише апаратом, а не об'єктом знімання, як от режисер у фільмах неігрових. Спробуйте-но примусити домну, не зважаючи на її жіноче ім'я, посміхнутися, чи пленум завком танцювати гопака! Життєвий факт—надто поважна річ, і, творячи неігровий фільм, фільмар не може (за методою-ж кіноків—і не мусить) крутити ним, як схоче.

Тому він сам крутиться навколо факту; вигадуючи прийоми, способи, засоби, методи, щоб його взяти.

Тому жоден з операторів ігрового фільму не досліджував і, треба визнати, не використовував часом так свого апарата, як оператор неігрового фільму. Його буття, те оточення, в якому йому доводиться працювати, й породило вміння приміятися до об'єкту, вміння задовольнятися мінімальними допоміжними засобами (риштування для знімального апарату, освітлення), винахідливість що до точок знімання, що до способів знімання (складні експозиції, рапід, знімання апаратом у русі, мульти-знімання), врешті прагнення збагатити технічними засобами свою кіно-камеру.

Все це чи не найяскравіше видно, коли уважно розглянути роботу оператора (Н. Кауфмана) в „Одинадцятому“. Весь досвід, який набув цей оператор, що спеціалізується виключно на неігровому фільмі, не розглядаючи роботу цю як етап до переходу в ательє кіно-фабрики, він вклав в „Одинадцятий“. Що правда, ми не бачимо в фільмі, наприклад моментів нічного знімання натури без жодного, або, в усякім разі, не значного підсвітлювання її освітлювальною апаратурою, які було широко вживано в іншій роботі цього оператора—в фільмі „Москва“, проте весь арсенал способів і прийомів роботи оператора-хронікера тут налице.

Чи не найбільш вразливий і ефектний, коли він чисто виконаний і вжитий доречно та зі смаком, прийом кількарязової експозиції (комбінований кадр з робітником-велетнем, дика світляна гра машин, мавзолей Леніна), що дає змогу, з одного боку, створювати такі символістично-платкатні композиції, як оцей самий кадр з робітником, співставляючи з так-би мовити сюжетно-тематичною метою в одному кадрі цілком різні що до своєї пропорції та свого місцеперебування події й речі, з другого боку дає змогу економно й синтетично показати події й речі, які в побуті виглядають чи то не досить компактно, чи розпорошено. Такі кадри в „Одинадцятому“—Жовтнева демонстрація, мітинг, дика гра машин.

Цікаву, але ще не досить удосконалену й тому не досить вразливу спробу через комбінований кадр передати глядачам відчуття просторини, стереоскопічності на екрані, ми спостерігаємо в тому моменті, знятому на Дніпрельстані, коли за непорушним першим планом на глядача мчить уся площа робіт, впerezана двома твердими смужками рельс.

Взагалі видно, що оператор „Одинадцятого“ вперто шукає вирішення проблеми бодай приблизної стереоскопічності на екрані. Співставляючи в кадрі дві речі: одну в спокої, а другу в русі, він хоче цим дати відчуття просторіни. Мусимо констатувати, що наслідки маємо з цього лише дуже відносні.

Кадр з кількаразовою експозицією — це одна справа для оператора, що працює в ательє і може „підганяти“ об'єкт свого знімання під технічні вимоги прийому, а зовсім інша, й далеко складніша та важча справа для оператора-хронікера. Проте, ці кадри „Одинадцятого“ — на диво чисті й чіткі.

Безумовно, гострий і смілий ракурс, в якому в кадрі подано об'єкта знімання, нова й незаштампована точка знімання також збільшують впливовість фільму. Фільм неігровий, позбавлений дуже багатьох тих можливостей впливу, що їх має фільм ігровий, не може гербати жодним засобом, який може збільшити його впливовість. Тому прийом оригінальної точки знімання він широко культивує й вживає. Шукаючи цієї точки, оператор дереться по димарях заводів, лягає під потяги, кладе свій апарат на землю, нагинає його під різними кутами.

Але й цього замало. Точка не задовольняє. Починаються шукання лінії знімання: знімання у русі. З крила аероплану (сцена на Дніпрельстані, момент військових маневрів), з потяга (дуже багато моментів Дніпрельстану та Донбасу), підкатуючись до об'єкту на роликівих коньках (клуб у Харкові, будинок ВУЦВК'у), нарешті почепивши апарата до величезного шатуна металургійного заводу чи до повітряної вагонетки, що носить над цехом, — так оператор-хронікер бере ті кадри, що вражати-муть глядача своєю динамічністю.

Для обох випадків оператор має свої спеціально зконструйовані, винайдені ним пристосовання: шарнірний вал, що дає змогу керувати знімальним апаратом на відстані, та універсальний штатив для камери, що його можна вживати там, куди звичайного тринога ніяк не втягнеш, і що його можна прикріпити до будь-якого місця: до східців паротягу, до супорту токарного чи платформи строгального верстату то-що.

Я не знаю, в якому з відношень хронікальний фільм щасливіший за ігровий! Певне, — в жодному. Адже й в такій важливій справі, як справа освітлення, він стоїть у далеко гірших умовах за фільм ігровий.

Не маючи змоги чекати на добре й зручне соняшне освітлення, що може собі дозволити оператор ігрового фільму (адже в нього, наприклад, жива натура нікуди не втіче), хронікер мусить знімати й тоді, коли чи сонця нема, чи воно стоїть у як найнезручнішій позиції.

Лише ціла низка пристосовань дала змогу Н. Кауфману одержати м'яккі й не жорсткі знімки з добре виробленим небом при дуже невдячній сонячній погоді, як от в кадрах на полі з житом та електричними щоглами.

Моменти в копальнях вимагали, безумовно, штучного освітлення. Проте потрібної величезної кількості освітлювальної апаратури туди втягнути не було змоги. І от, працюючи з двома-трьома маленькими освітлювальними одиницями, раціонально використавши їхнє світло, опе-

ратор „Одинадцятого“ дав глибокі що до їхньої перспективи й цілком нетьмяні знімки шахт. Лише раціональне використання світла та влучне розташування освітлювальних одиниць по тій площі, що її треба зняти, дає змогу хронікеру зняти такі кадри, що їх би оператор ігрового філь-



з вежою на румунському кордоні), ані про загальмоване знімання (один кадр з вагонеткою на Дніпрельстані), ані про напливи (бюст Леніна на хвилях Волховбуду). Все багатство операторської техніки в „Одинадцятому“ виявлено скупю, тактовно, але й повно. Самий матеріял і фактура хронікального фільму вимагають блискучої й винахідливої операторової роботи. „Кінокам“ щастить. Н. Кауфман є, безумовно, майстер хронікального фільму.

Коли в окремих кадрах і є якісь хиби, може якась монотонність, недостатня опуклість, що їх не може виправити й вірцевий монтаж — то, знаючи умови роботи оператора-хронікера, їх завше можна вибачити.

Це треба визнати: з „кіноків“ блискучі оператори та монтажери. І їхня робота виправдує ті парадоксальні й дивацькі, часом, гасла, які виставляє течія „кіно-ока“. Правда, що не стверджує, а лише виправдує.

Але годі дискусій!

му або зовсім відмовився знімати на натурі, або інсценізував би в ательє (згадайте сцени в копальні в фільмі „Вибух“).

Це далеко не всі моменти операторської роботи в фільмі „Одинадцятий“, що варті як найпильнішої уваги. Ми не згадали ані про мультіплікаційне знімання

натури (кадр

М. Бажан.

К І Н О - О К О Й „11-й“

„Якщо ви будете мати добру кіно-хроніку, серйозні й освітні картини, так тоді байдуже, що для того, щоб притягти публіку, піде поруч хроніки якась некорисна картина більш-менш звичайного типу“... (погляд Леніна, оголошений двічі: в книзі „Ленін та кіно“ та в Московській „Правді“).

1.

Кіно-око = кіно-бачу (бачу крізь об'єктив кіно-апарату) + кіно-пишу (записую апаратом на плівці) + кіно-організую (монтую).

2.

Монтувати — це організовувати кіно-шматки в кіно-річ, писати знятими кадрами кіно-річ, а не підібрати шматки до певних „сцен“ (театральний ухил) чи шматки до написів (літературний ухил).

3.

Кіно-око = кінóпис фактів = рух за неігровий фільм.

4.

Кіно-око народилося з Жовтневої Революції. Рейки кіно-ока — це рейки кіно-Жовтня.

5.

Кіно-око — це не кіно-картина, не угруповання кіно-робітників, не якась течія в мистецтві (ліва чи права).

Кіно-око — це рух за впливання фактами, всупереч впливання вигадкою, як-би сильно вона не вражала. Кіно-око — це документальне кіно-розшифрування видимого світу.

6.

Кіно-око — це зоровий зв'язок між трудівниками всього світу на ґрунті обміну фактами, кіно-документами, що їх зафіксував кіно-апарат (у відміню від обміну кіно-театральними виставами більш-менш звичайного типу).

7.

„11-ий“ — останню роботу кіно-ока, так, як і всі попередні кіноківські роботи, зроблено по-за ательє, без акторів, без декорацій, без сценарія, без ігри.

„11-ий“ — документальний фільм, зроблений на порозі другого десяти-

ліття Жовтня, становить своїм завданням викрити нові революційні шляхи в історії розвитку неігрової кінематографії.

8.

„11-ий“— розвиваючи попередні досвіди кіно-ока, написаний кіно-апаратом, що орудував чистою кіно-мовою.

„11-ий“— дійсно й цілком розраховано на глядача, розраховано на зорове сприймання, на „зорове думання“. Глядач позбавляється необхідности перекладати фільм з мови очей на мову слів. Не слово-документи, а кіно-документи. Турбіна зорових образів. Сто-процентна мова кіно.

9.

„11-ий“— це фільм на соціалістичному посту.

10.

„11-ий“— це кіно-стяг, що з ним ми переступаємо поріг, за яким лежить 11-ий рік Пролетарської Революції.

11.

„11-ий“ мусить допомогти зрозуміти, що лінія кіно-ока,— від „Кіно-календаря“ й „Кіно-Правди“, через „Ленінську Правду“, „Ступай, Радо“ й „Шосту частину світу“—до фільму підсумків „Одинадцятий“, до створення кадру кіно-виробників, що виступили за неігровий фільм, що дружньо тримають неігровий фронт,—лінія правильна, лінія, про яку ка-зав Ленін.

Дзига Вертов.



ПАТЕТИКА Й ОРНАМЕНТ

Була осінь 26 року...

Держкінпром Грузії старанно нищив славу своїх „Червоних д'яволят“, засипаючи Москву „Лермонтівською серією“, „Злочином та карою князівни Ширванської“, традиційними лезгінками, баранами та їздцями в бурках.

Кіно „Мала Дмитрівка“ готувалося до наступу Держкінпрому.

Йшов дрібний осінній дощ. По той бік каси чекали дефіциту. Наспіх складала контракти з цирковими кавказцями, — вони мусили танцювати в антрактах між сеансами.

На великий жаль, вони не в'їздили до фойє на конях та буйволах, як це робили в цирку, під голосіння сопілок, галас та вереск жінок та постріли чоловіків.

За де-кілька хвилин до початку сеансу вони ніби пливали, витанцювуючи лезгінку, дрібно й енергійно струшуючи бубнами, виблискуючи кинджалами. А відтанцювавши свою годину з гаком, сідали разом з публікою, пишаючись на тлі темних килимів, де висіла зброя.

Килими були великі. Вони закривали дві стіни. Їх красномовний орнамент все-ж можна було розгледіти, хоч освітлення і було навмисно пом'якшене.

В одну з вихідних серед, коли фойє кіно „Мала Дмитрівка“ надавали вигляду далекого Сходу, йшов перегляд „Шостої частини світу“ — фільму Дзиги Вертова, попередника „Одинадцятого“. Йшов перегляд Вертовської роботи, що безсумнівно її продовження є „Одинадцятий“.

Ірсня долі спричинилася до того, що під одним дахом зустрілися оперова патетика Демона й нова патетика Дзиги Вертова; темна орнаментика килимів з орнаментністю, що ледве намітилася, з кіно-картиною, яка лежала десь між художнім бойовиком і хронікою.

На перегляді були режисери й оператори, лефівці й кіноки, простодушні й непростодушні члени АРК'у, журналісти, що ладні тільки лаяти, й критики з хвальбою напоготові.

Гремів джаз, збільшуючи врочистість картини.



Фільм ішов під оплески.

На перегляді „Шостої частини світу“, як і на перегляді „Одинадцятого“, вітали патетику Вертова.

Скільки-б він не розпинався про автентичність фактів, що він їх зафіксував на плівці, й про те, що ця автентичність — ґрунтовний принцип його майстер-

ности, ми бачимо протилежне.

Вертова цікавить не справжність заснятих фактів, а патос, що зростає з фактів і деформує їх, і, таким чином, автентичність факта відсувається на другий план.

Скелі („Крісло Катерини“) й пороги, роботи на Дніпрельстані, взагалі кадри, що пов'язані з певними географічними назвами, з певними титрами, що пояснюють кадр, — в роботі Вертова випадкові.

Ми бачимо копальню, що в неї спускаються гірняки, домни й димові димарі заводів, але нам невідома їхня адреса, крім адреси загальної — УСРР. Ми бачимо роботу пневматичних свердлів-джеків, триєрів, що очищують зерно, тракторів та парових кранів, але ми не можемо точно усвідомити собі процесів їхньої роботи.

„Москва“, „Казакстан“, „Мандрівка на „Декабристі“, „Рікою Амазонкою“, — цікаві, як етнографічні та географічні документи.

„Шовківництво“ та „Нафта“ свідчать про певне виробництво, про добувальну промисловість.

Картини Есфірі Шуб („Падіння дому Романових“, „Велика Путь“), що їх було змонтовано з історичних кадрів, показують, як входили німці на Київський вокзал, як ховали Леніна в хугу й мороз, як Троцький зустрівався з німецькими генералами, коли складали договори про Берестейський мир, як цар та цариця приїздили до Москви, як відбувалися фронтові мітинги 17 року. І фільми Есфірі Шуб цінні, дякуючи цьому як.

Кожний з вищенаведених неігрових фільмів має свою пізнавальну наукову чи історичну цінність.

Центр ваги неігрових фільмів Вертова не в їх пізнавальній силі.

Його завдання викрити темп будівництва, подолати величність того, що він показує, загальним патосом індустріалізації, а не пояснювати його процеси.

Центр ваги він перекидає з автентичности факту чи з автентичности зв'язаних з ним процесів на емоційну впливовість, на переконання гіпер-

болічними великостями, гіперболічними темпами, астрономічними числами.

Вертову важливе не те, що самоїд їсть м'ясо оленів, а житель Півдня збирає грона винограду („Шоста частина світу“). Йому важлива величність великості простору від північного оленя до соковитих грон виноградної лози.

Таким чином, момент заперечення мистецтва, що характеризує теоретичну роботу кінока Вертова, практично не здійснюється.

Замість естетики фойє, прибраного килимами, замість естетики оперового Демона—створюється своєрідна патетична естетика Дзиги Вертова.

Ця патетика вимагає певних прийомів.

Вертов звик орудувати великими перервами в часі, великими просторами, грандіозними подіями, незвичними темпами.

Час у кіно визначається: 1) написами: „Минуло 20 років“, „Другого ранку“; інколи ознака часу полягає в позначенні місця (епоха в „Нетерпимості“ Гриффітса, або в „Трьох епохах“ Кетона). Такі приховані титри є й в Вертова („Крісло Катерини“, „Стародавній скит“ і т. ін.).

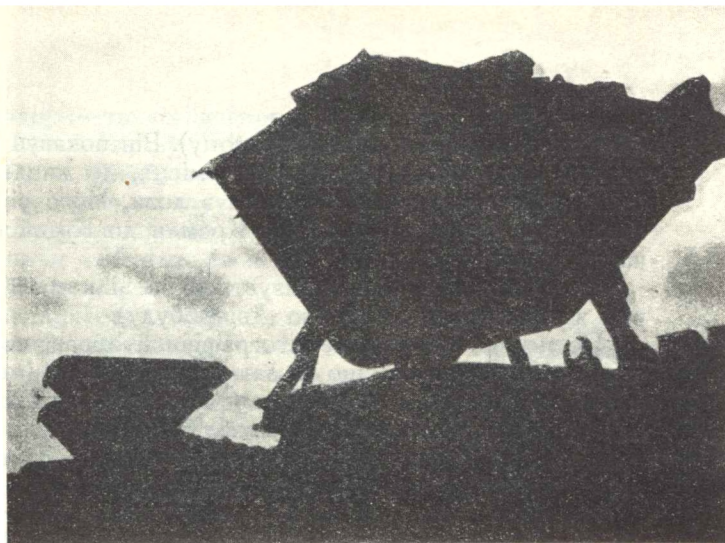
2) Час визначається дією. Догоріла висока свічка — „Парижанка“, — прийшов льокай, загасив електрику й підняв штори, у вікно зазирнув ранок, сонце. Автомобіль, що під'їхав, встигло замести снігом за кілька кадрів, навколо героїні назбиралася купа недокурків („Експрес кохання“ з Осі Освальд).

Звичайно, таким чином визначають перерву в часі, коли ця перерва становить де-кілька годин. Але Дзигу Вертова години не цікавлять.

3) Час у кіно визначається: бутафорією епохи. В „Нашадковій араба“ поступово змінюється форма вартових, починаючи з часів Орлова.

У Дзиги Вертова час характеризується порівнянням різних віком речей, при чому воно має відтінок іронії. Так, повітряний млин він подає поруч електро-щогли. Молотобойці б'ють молотом над кісткою скита. Глядач сам мусить уявити собі величезний шлях від скита до Дніпрельстану, від вітряка до турбіни; не перерва в де-кілька годин, що за них встигло занести снігом авто, чи догоріла свічка, але ціла низка віків.

Щоб передати величність простору, Дзига Вертов використовує загальний план, подає всю площу Дніпрельстану, або звертається до монтажу моментів за принципом полярності місця (Дніпрельстан та село,



село та копальні в „Одинадцятому). Він показує віддалені одна від одної округи, аули Дагестану й тайгу, місця, де живляться м'ясом оленів і де їдять виноград, щойно зірваний з лози. Його віддаленність — від Ленінграду до Новоросійська, від Кремля до Китайського кордону („Шоста частина світу“).

Патетика дії Вертова базується на цілком плакатних засобах (робітник з молотом над площею Дніпробуду).

Це не звичайний кінематографічний образ, побудований на співставленні рівнобіжностей, що лежать близько себе (мережана форма мосту — мереживо на сукні героїні),—це алегорія агітки. Поява бюсту Леніна над водоспадом, затоплення сусідніх Дніпрових селищ—дуже подібні до плакату, на якому змальовано робітника, що перепливає розлютоване море, маючи за човен велику книжку.

Подвійна, потрійна, багатократна експозиція теж збільшує величність дії. Так зроблено паради на Червоній Площі в Москві („Одинадцятий“) й сільсько-господарчі роботи в „Шостій частині світу“.

Величність дії він досягає надмірним наближенням апарату до об'єкту, що його знімають. Сіно, що його знято зблизька, де кожна травинка збільшена до гіперболічних розмірів, розраховане на показ величності сільських робіт, що відбуваються в цей час („Одинадцятий“).

Нарешті, величність дії можна характеризувати різнобарвністю і темпом руху.

Показ речі під різними кутами зору, використання всіх можливих рухів машини, показ цілої низки рухів в одному кадрі—збільшує патос фільму до незвичайних розмірів.

Що до цього, так найкраще знято Дніпрельстан.

Робітник б'є молотом угорі, в ногах у нього проповзають потяги, за горою тече Дніпро й видно летючий дим пароплаву.

Таким чином ми маємо складну схему напрямків, що рухаються й схрещуються один з одним.



Вертов утворює напруженість темпу, скорочуючи довготу показу одного кадру, швидко підмінюючи кадри.

Інколи цю зміну можна пристосувати до одного певного моменту, причому миготіння кадрів, що їх він зводить до одного знаменника, сприяє більшій виразності дії. Вибухнув патрон. Технік заховався за

сарай. Вибухнув другий патрон—технік визирнув з-під захисту. Його за-
спало землею та румом. Технік знову заховався. Робітники б'ють мо-
лотами. Взмах молоту. Молоти й чоботи робітників. Взмах молоту.

Инколи кадри перемижуються, не керуючися логікою одного моменту.

Вони міняються, щоб створити чистий рух, чисту динаміку, причому
деталі машини й самі машини гублять свою змістовність і перетворю-
ються на динамічний орнамент.

Остання частина „Одинадцятого“ майже вся складається з кадрів,
що їх ми бачили в попередніх частинах. Тільки монтаж їх інший—він
став більше одривчастий і час показу кожного кадру скоротився.

Наростання й оперування старим матеріалом, щоб утворити прискоренний рух—звичайний кіно-прийом. Музиканти спершу грають поволі,
потім цей темп все прискорюється, швидче й швидче витанцювують
люди й речі, причому кадри з людьми й речами у танкові повторюються.

Але, коли в „Кіні“ (з Мозжухіним) тремтять на полицях пляшки, миготять голови й ноги, так це обгрунтовано й виправдано танком.

Танок-же машин та їх деталей в „Одинадцятому“ тільки зовнішне
можна пов'язати з темпом нашого будівництва.

Миготіння кадрів в останній частині „Одинадцятого“ доведено до
нісенітництва, до лихоманки. В кінці воно обертається на якусь стрімку
течію поодиноких частинок, що викликає в глядача здивовання, непо-
розуміння, що надто його втомлює.

Остання частина особливо підкреслює естетське ставлення Дзиги
Вертова до машини, милування з машини, зведення її деталей до звичай-
ного везерунку, до рухомого безречевого орнаменту.

Чужоземці, що приїждять до нас від багатоярусних автобусів, від мет-
рополітенів та залізниць, що висять у повітрі, від електричних сема-
форів, що регулюють рух вулиці, що приїждять від велетенських проми-
слових одиниць, зуть радість будівництва—нашу радість—радістю оби-
вателя, якому налаго-
дили водогон.

Але наш шлях від
апостольських коло-
док до нової серії де-
капотів, від каганця
епохи громадянської
війни до Волховбуду—
шлях надто великий,
шлях надто важкий і
важливий для того,
щоб називати нашу
радість радістю оби-
вателя.

Чужоземцям ма-
шина звична, як кава
вранці; вона для ньо-



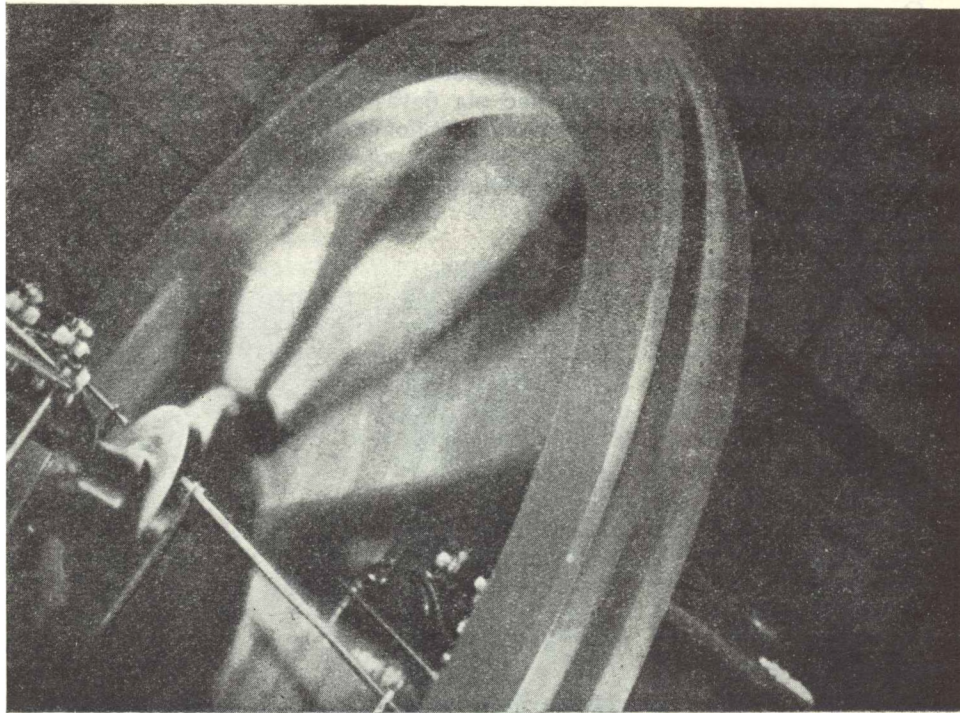
го не запорука щасливого майбутнього, а тільки одна з умов комфорту.

Ми-ж сприймаємо її, як символ золотого віку.

Тому робота Вертова—своєчасна робота, тому його патетика—своєчасна патетика, але хотілося-б, щоби патос будівництва Вертов не за-слонював експериментами над рухом везерунків, експериментами, що не доходять до глядача, щоби в своїй майстерні кінока він не розвішував килимів, на яких кавказький орнамент замінено орнаментом з поодиноких частин машин.

Ми хочемо справжніх фактів, ми хочемо адрес, ми хочемо цифр, що оживлені Вертовською патетикою, розкриють нам патос індустріалізації.

Н. Ушаков.



Ф І Л Ь М П Р О І Н Д У С Т Р І Ю

Року тисяча дев'ятьсот двадцять сьомого В. Шкловський, аналізуючи фільм Дз. Вертова „Шоста частина світу“—писав:

„Шоста частина світу, не зважаючи на Держторгівське завдання—патетичний вірш. Її збудовано за принципом віршу, з яскраво висловленим паралелізмом і з повторними образами наприкінці твору, що частково нагадують, таким чином форму тріолету“.

Справді, коли ми переглядали „Одинадцятий“, нам мимоволі приходило на думку, що цей фільм є останнім аргументом, який остаточно знищить старі погляди про „художність“ і „нехудожність“ матеріалу мистецтва.

„Одинадцятий“ є твором, що рішуче знищує т. зв. „украшаючий стиль“ кіно-мистецтва.

Тут ми не бачимо „садка вишневого коло хати“. Тобто тут є хата, але це—кооператив, до того ж—„електро“. Є й садок вишневий, але його гордовито зайняла машина, що ріже сіно.

Є численні поля. Це про них колись співалося:

„Ой на горі тай женці жнуть!“

Пороги. Чубаті запорожці, де ви? Чи забули ви свої скелі, Хортицю, Січ? Не бачу їх. Зате новий запорожець в інженірному кашкеті настирливо й методично підриває скелю „Кохання“.

Скелі! Ви чесно стояли тисячоліття на варті порогів. Ви відслужили своє. Тепер вас висаджують в повітря й ви грузько падаєте на дно Дніпра. „Не трать, куме, сили—спускайся на дно!“

Іде на дно архаїчна романтика України. Натомість повстає Дніпрельстан, реконструйований Донбас, нові фабрики, заводи.

Вертов послідовно компромітує в очах глядачів романтичний реманент минушини й натомість показує нам нову красу—красу машини, красу соціалістичного будівництва.

Стає в увесь зріст проблема віків: проблема переможеного скита й переможця—машини.

Бо твір Дз. Вертова оперує не реманентом нашої романтизованої ми-

нувшини, не користується він і набором кіно-рим, як от екранізовані „очі—ночі“, „кров—любов“ то що.

У нього інший підбір матеріалу: машини, робітники, вугілля, електрика.

До того-ж усі кадри фільму заснято в натурі. На протязі п'яти частин ми не маємо жодного кадру, що знімався-б у павільйоні, де грали-б актори. Вертов показує саме життя, таким, як воно є.

Ми дозволимо собі невеличкий екскурс в історію праці Дз. Вертова.

„Одинадцятий“ є останній твір групи кіноків (кіно + око), що працює в цій галузі з початку 1918 року. За цей час група ця знімала: кінокалендарі, коротенькі поточні огляди нашого життя—„Кіно-правду“, „Ленінську правду“ й перейшла до більших картин „Шагай, Совет!“, „Шоста частина світу“. Фільм „Одинадцятий“ є продовженням низки фільмів, що є продукцією програмової школи кіноків.

Проте, самі кіноки звуть себе не тільки школою, але й репрезентаторами певного руху „кіно-ока“. У коротеньких рисах так можна висловити ідейні засади цього руху:

Т. зв. „ігровий фільм“, то-б то фільм з акторами, є ніщо інше, як театральна вистава, заснята на кіно-плівку. Рішуче пориваючи зі старими, театральними традиціями кіно-мистецтва, кіноки виконують свої фільми без сценарія, акторів, ательє, гриму, художників.

Кіноки вважають конче потрібним установити „ленінську пропорцію в кіно“, тобто—основою кіно-вистави мусить бути фактичний фільм. Лише, як поступка консервативним смакам аудиторії, на екранах мають демонструвати ігрові фільми.

На екрані мусить виставлятися фільм: науковий, хронікальний, учбовий, заснятий серед справжнього, нештучного життя.

Ця програма вимагає певного обгрунтування. Платформа кіноків не є тільки продуктом „азнавшихся хронікерів“, як їх кваліфікують і досі де-які прихильники старих форм кінематографії. Об'єктивно аналізуючи рух кіноків ми мусимо констатувати тут таке:



1) Кіно-хроніка, що досі була т.-зв. „низьким жанром“, нині стає повнометражною, тобто завоює собі повноправне місце серед інших жанрів кіно. Ото-ж „кіноки“ репрезентують собою одвічну еволюцію мистецьких жанрів через розклад жанрів „високих“ і канонізацію інших, неповноправних жанрів. Подібне до цього

явище ми спостерегаємо в літературі: тут тепер канонізується „низький жанр“ фейлетону.

Ото-ж, кіно-хроніка Дз. Вертова є молодим, повним потенційної моці, кіно-жанром. В історичному аспекті доводиться визнати, що метод „кіно-ока“ революціонізує уклад кіно-мистецтва.



2) „Кіно-око“ в той-же час є рух за диференціацію кіно та театру. Ми вже наводили кваліфікацію „ігрового фільму“ з боку кіноків. І справді, ретроспективний погляд на розвиток кіно-мистецтва показує нам, як поволі кіно відходить від театру й наближається до своєї основи—рухомої фотографії.

Хотілося-б трошки заглибити питання про мистецтво кіно-ока.

Перш за все ми вважаємо розв'язаним питання про те, чи може взагалі кіно бути мистецтвом, не зважаючи на ніби-то повну протокольність первооснови цього мистецтва, тоб-то фотографії.

Зазначимо тут, що ця протокольність заперечена низкою умовностей, які й утворюють художність кадру. Ці умовності є: двохмірність кадру, двокольоровість його то-що.

Ото-ж—первісний матеріял—засіб кіно-мистецтва є умовним, протокольним.

Що до матеріялу—об'єкту кіно-мистецтва, то він в „ігрових фільмах“—річ ясна—був так само умовний, як і акторська вистава.

Чи є мистецтвом новий кіно-жанр—хроніка „кіно-ока?“ Чи є в самому об'єкті фільму якась умовність, що дозволяє віднести його до повноправного мистецького виду? Адже-ж усі ці, вищенаведені—екскаватори, машини, трактори—навіть засняті й подані двома фарбами на двохмірнім екрані—невже вони можуть створити мистецький факт? Чи покладено в основу „кінокового“ мистецтва якийсь засіб—єдину ознаку всякого мистецтва?

На це маємо відповіді категоричним—так.

Тут ми не зупинятимемося на питанні про „художність“ трактора—про це ми говорили на початку статті: нема матеріялу художнього й нехудожнього.

Уся справа в тім, як подано матеріял спостережень на екрані.

А матеріял подано художньо, мистецьки. Фільм „Одинадцятий“ є чи не найритмічнішим із усіх фільмів, що досі існували; тут надзвичайно витримано ритміку образів і ритміку кадру.

Увесь фільм складено з кількох тематично ніби то не зв'язаних між собою місць: Дніпрельстану, шахт, села, фабрики. Їх не зв'язує поміж собою ніяка зовнішня інтрига, на зразок, скажімо, пригод людини з кіноапаратом. Таким чином „Одинадцятий“ є ніби-то зразком безфабульного твору, скажімо, ліричного віршу.

Ця аналогія набуває повної переконливості, якщо ми візьмемо на увагу основний композиційний принцип цього фільму: ту генеральну лінію, той основний настрій, що краще від усякої фабули зв'язує в одне ніби то незв'язані образи навколишнього світу. Цю генеральну лінію легко простежити в першому ліпшому ліричному безфабульному вірші.

В „Одинадцятім“ генеральною лінією є генеральна лінія нашої доби. Саме вона зв'язує воєдино такі ніби-то розрізнені явища, як електролампа в селянській хаті й величезний порив до соціалізму десь у шахтах Донбасу.

Вертов уміє об'єднати цією генеральною лінією розрізнені явища, так подаючи їх характерні громадські риси, що ми надто легко переходимо з місця на місце (Донбас, пороги, село, Волховбуд) територіяльно, хронікально й тематично. Тут ми маємо справу з досконалою ідеологічною аперцепцією автора фільму, що зумів виразно передати свій світогляд глядачеві.

Тема „Одинадцятого“ є ілюстрацією відповідної доповіді на 15 партз'їзді. Від цієї доповіді перейнято структуру фільму. Але в „Одинадцятим“ замість сухих фраз і цифр ми маємо живі образи.

Але все це було-б тільки ілюстрацією до доповіді, як-би Вертов не надав певної емоційності своїм кадрам.

Він досягає великої сили емоційної виразності в „Одинадцятім“.

З цього погляду, Вертов зробив усе, що тільки вимагалося. Ми маємо низку незвичних „зорових точок“, що підвищують наше сприймання може знайомих нам речей. Сюди можна однести такі кадри, як екскаватор, який подано як руку людини; підйомну машину, що йде поземною лінією; багато комбінованих кадрів, вельми складних.

До суто-мистецьких засобів треба однести й той засіб компанувати зазнятий матеріал, яким (засобом) користувався Вертов, передаючи образ Дніпрельстану; всі ми знаємо, що роботи на Дніпрельстані тепер розпорошено по окремих територіяльно місцях. Роботи організовано так, що їх провадиться в кількох кутках: перемичка, роб. селище, скелі то-що. Вертов скомпанував усе це в єдиний комплекс, що зветься Дніпрельстан. Спосіб умовний, не протокольний. Але саме ця компановка і є мистецтво.

Тепер про ритм картини.

„Одинадцятий“ конче вимагає детально розробленого музичного сценарія. Саме тому, що „Одинадцятий“ є музикою соціалістичного будівництва.

Єдиний ритм просякає всю картину. Починаючи від переможного руху машин і кінчаючи ритмом ударів молота—весь „Одинадцятий“ є символом енергійних, тріумфальних кроків нашої революції.

Ритм „Одинадцятого“ примуше активніше пульсувати нашу кров. Усе це, що ми подали вище, показує, як кілька протокольних, фотографічних кадрів стають справжнім мистецтвом.

Який історичний сенс має праця „кіноків“?

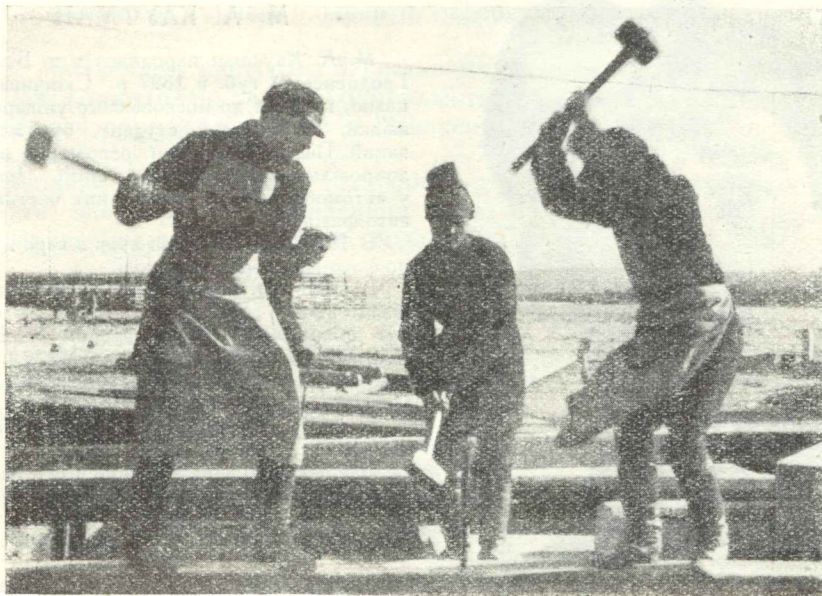
Вертов визначає свою працю так: це є розшифрування зовнішнього світу. Це є суто-зорове сприймання явищ нашого життя, але скероване на встановлення зорового зв'язку між трудящими всього світу.

Вертов рішуче протестує проти аналогії.

Вертов-Рутман (німецький автор „Симфонії великого міста“): Рутман подає життя абстрактного міста, тоді як Вертов подає конкретне життя соціалістичної країни. Рутман є формаліст. Вертов є соціолог.

Його фільми посідають велику енергетичну міць соціалістичного будівництва. Саме це й надає такої великої ваги його творам.

Ол. Озеров.



ДЗИГА ВЕРТОВ

Дзига Вертов народився в 1897 р. Освіта середня і незакінчена вища.

З кіно спочатку познайомився, як amator. В час Жовтневої революції щільно підійшов до кінематографії.

Гаслом для свого наступу на старе кіно він висунув не гру акторів, а кіно-хроніку та наукову з'йомку.

В цей період Вертов робить досліді над організацією кіно-документальних матеріалів, які призвели до створення групи „Кіно-око“ й до виголошення відомого неігрового кіно-маніфесту, надрукованого під назвою: „Кіноки. Переворот“.

Так почалась боротьба за неігровий фільм.

Найбільш важливі виступи Вертова на кіно-екрані були його двадцять три числа „Кіно-правда“, „Життя зненацька“, „Ленінська правда“, „Шагай Совет“ та „Шоста частина всесвіту“.

Останній фільм Вертова — „Одинадцятий“.



М. А. КАУФМАН

М. А. Кауфман народився в м. Білостоці, Гродненської губ. в 1897 р. Скінчивши гімназію, вступив до московського університету, звідки, як молодий студент, був мобілізований. Після Жовтневої революції вступив добровільно до Червоної армії. Працював у автомобільних та інженерних частинах, як авто-фахівець.

В 1920 році пройшов курс в аеро-з'йомочно-фото-граметричній школі.

В 1921 році бере активну участь в організації групи „Кіно-око“. Трохи згодом почав працювати кіно-оператором у ВФКО. Пізніше був виділений на працю у „Культкіно“, а після його ліквідації перейшов до Совкіно.

В 1927 перейшов з Д. Вертовим до ВУФКУ.

Найбільш значні його роботи це—коло 20 чисел „Кіно-правди“, „Ленінська правда“, „Шоста частина всесвіту“, „Москва“ то що. Остання його робота—„Одинадцятий“.

Щ О Т А К Е „К І Н О К И“?

Кожне образотворче мистецтво є засіб соціально-психологічного впливу. В буржуазному суспільстві воно зводилося до пасивного споглядання та насолоди „красою“.

В останній час скажений темп індустріально-міського життя почав залишати позад себе ті форми мистецтва, що продовжували статично відбивати дійсність і через те були засуджені на розклад та виродження.

Три основних моменти революції мистецтва:

1. Образотворчий вплив зробився продуктом неіндивідуального кустарництва, а масового механізованого виробництва.

2. Елементи соціального впливу, що без них не може бути образности, виступили сміливо й одверто, озброєні найновішою технікою радіо-вуха та кіно-ока.

3. Матеріалом мистецтва перестає бути вузьке коло естетичних сюжетів; нові форми (радіо та кіно) одмовляються від самоцільності, всмоктують в себе всі прояви дійсности в її максимально-практичній та актуальній істотності.

Завдяки портативності, технічній гнучкості та пристосованості вони (форми) вкоріняються в щоденний побут і стають життєвою необхідною потребою людини, як повітря, вода та хліб.

Трошки історії.

В грудні 1919 року в Москві організується осередок молодих кіноробітників; зуть себе кіноками і видають маніфест, під назвою „ми“. Витяг з маніфесту:

Ми звемо себе „кіноками“, щоб одрізнитися од кінематографістів — натовпу покупців старих речей, що непогано гендлюють своїм шматтям. Ми оголошуємо старі кіно-картини романсисто-театралізовані та інші — прокаженими. Ми стверджуємо майбутнє кіно-мистецтво запереченням сучасного. Ми очищуємо кіно од музики, літератури та театру, що до нього

примазалися; шукаємо свого нігде не краденого ритму і знаходимо його в рухові речей. Ми виключаємо тимчасово людину, як об'єкт кіно-зйомки за її невміння керувати своїми руками. Шлях наш від громадянина, що колується в мотлохові старого, через поезію машин до бездоганної електричної людини.

Нова людина, позбавлена незграбности, з певними й легкими руками машини, буде вдячним об'єктом для кіно-зйомки.

Хай живе динамічна геометрія, хай живе поезія машини, що рухає й рухається, поезія ричагів, колес, сталевих крил, залізний крик рухів, сліпучі гримаси сліпучих струменів.

Це перше теоретичне побудовання кіноків по суті було деструкційним, але, як перший крок, як перший удар по скрижальях „святого мистецтва“, було правильним і влучило просто в око; не треба забувати, що тоді (1918—19 рік) радянського кіно-виробництва не було. Всі сили Республіки були на зовнішніх (військовий, господарчий) фронтах.

За кіно мало хто дбав.

Була купа націоналізованого „кіно-добра“ та N-на кількість сумнівних

кіно-спеців, переважно „прокатчиків“, що заробляли собі на „шматочок хліба з маслом“, пускаючи в прокат старий мотлох—„художні драми“ Ханжонкових та Драконових, зовсім не зважаючи на те, чи піде на користь ця макулатура „совдепському“ глядачеві.

Кіноки перші усвідомили і хотіли попередити небезпеку „драм“, небезпеку та шкідливість постачання



робітничо-селянських кіно-глядачів продуктами буржуазного кіно-мистецтва.

Ось чому кіноки виступили проти кінематографії, яку вони вважали виставою, товаром, зоровою інсценізацією життєвих явищ, „художнім показом“ людських переживань через гру акторів; їй протиставляли кіноки—світогляд механічного ока

(об'єктиву з'йомочної камери), що мав фіксувати лише життя, як воно є—життя, яке ловить кіно-апарат зненацька.

В основу культури кіноки поклали не враження органічного людського ока (якому властиве хаотичне нагромадження життєвих явищ та поступове забування зорових образів), а механічне око кіно-апарату, яке точно виявляє та систематизує зорові враження, концентруючи (згущуючи) ті життєві явища, що воно їх фіксує через об'єкти на плівку.

Досвід перших практичних робіт примусив кіноків серйозно та більш обгрунтовано підійти до вирішення тих завдань, що вони поставили перед собою.

Зовнішня епатуючість маніфестантів „кіно-ока“ поступово змінюється логічно-правильною системою кіно-фіксації життєвих явищ.

Вихідні твердження системи такі:

1. Використання кіноапарату як кіно-ока, більш точного ніж око людини, для дослідження хаосу життєвих явищ.

2. Цілковите заперечення „літературного“ сценарія заміна його тематичним планом та монтажем, як організаторами видимого.

3. Заперечення кіноактора: об'єктом для з'йомки має бути саме життя—життя взяте зненацька.



4. Зміна ролі кіно-режисера, що мусить з постановщика „художнього“ фільму обернутися на організатора, керівника з'йомки,— лише з'йомки, а не того, що знімають.

5. Зміна ролі кіно-монтажора, що замість перемонтажу сурогатів життя — кіно-драм-романів, має подавати дбайливо підібрані, зафіксовані та зорганізовані факти як з життя самих працівників, так і з життя їх класових ворогів.

Цей другий етап зросту кіноків не випадково збігся з початком НЕП'и: економічний зріст виробничих сил країни відродив радянське кіно-виробництво.

Кіноки в 1921 — 26 р. випускають: „П'ять років боротьби та перемог“, „Всесоюзна С.-Госп. виставка“, „Євреї в Радянській Росії“, „П'ятдесят держ-кіно-календарів“, „22 кіно-правди“, „Кіно-око на 1-й розвідці“, „Радіо-кіно-правда“, „Шагай Совет“ та „Шоста частина світу“.

Ленін та кіно.

Ленін вимагав для встановлення програми кіно-вистави певної пропорції між „розважливими картинами“ (спеціально для реклами й прибутку) та пропагандистською хронікою з життя народів усіх країн.

Ці вказівки Ленін зробив у січні 1922 р., але їх ще й до цього часу не переведено в життя.

Основа програми кіноків—не розважливо-прибуткове кіно-виробництво, що його кіноки залишають для художніх кіно-драм, а кіно-зв'язок поміж народами СРСР та всього світу на ґрунті комуністичної розшифровки дійсності.

Це значить, що завдання кіноків—допомогти

кожному пригнобленому з'окрема і всьому пролетаріатові в цілому зрозуміти життєві явища, що його оточують; організувати зір трудових мас через кіно-демонстрацію фактів з дійсного життя, фіксацію побуту, боротьби та досягнень робітничої класи такими, які вони є в дійсності.

Побачити й показати світ, в ім'я пролетарської революції—ось найпростіша формула кіно-ока.



Останній фільм групи кіноків—Дзиги Вертова, Кауфмана та Свілової— „Одинадцятий“ становить третій етап в роботі кіноків.

Кіно-око—це єднання науки з хронікою для спільної боротьби проти „кіно-попівства“, за розкріпачення зору пролетаріяту і відшукування революційних законів кіно-інженерії—монтажу.

Які-ж ці закони?

Весь виробничий процес створення кіно-речи об'єднаний єдиною системою монтажу.

В кінематографії монтажем звичайно вважають зліплення окремо знятих сцен по сценарно-режисерській партитурі.

Монтаж, як його розуміють кіноки, виключає використання „літературного сценарія“, одночасно вимагаючи наявності певних завдань— певних тем.

Які-ж це завдання, які теми керують роботою кіноків? Нею керує динамічний матеріал: постанови з'їздів Рад, конференції ВКП(б), резолюції Комінтерну, декрети Раднаркому, радянська преса, листи робкорів і т. д., і т. инш.

Після того, як кіноки знайшли завдання, тему, вони починають виробничий процес, розкладаючи його на шість монтажних груп, що технічно переходять одна в другу.

Шість монтажних груп.

1. Монтаж під час дослідження (орієнтовка неозброєного ока в усякому місці і в усякий час).

2. Монтаж після дослідження (уявна організація того, що бачиш, по тим чи иншим типовим та характерним ознакам).

3. Монтаж під час з'йомки (орієнтація ока плюс об'єктив з'йомочної камери на місці позначеному в групі 1— пристосування камери до инших умов з'йомки).

4. Монтаж після з'йомки (схематична організація знятого матеріалу за основними ознаками— див. групу 2—виявлення монтажних кавалків, яких бракує).

5. Полювання мон-



тажних кавалків (швидка орієнтація у всякому зоровому оточенні для захоплення й фіксації через об'єktiv на плівку необхідних кавалків. Потрібна виключна увага, окомір, швидкість та натиск).

6. Остаточний монтаж: а) виявлення поруч з великими темами невеличких прихованих тем, б) реорганізація всього матеріалу в найкращій послідовності, в) виявлення стрижня кіно-речі через порівняння, г) чергування однакових моментів і д) цифровий розрахунок монтажних кавалків.

Для виконання завдань кінокам потрібні не величезні ательє, декорації, актори, бутафорія і т. п., а головне потрібно:

1. Швидкі засоби пересування.
2. Плівка великої чутливості.
3. Легкі, портативні кіно-апарати.
4. Така-ж портативна освітлювальна апаратура.
5. Штаб найкращих кіно-з'йомщиків.
6. Армія роб-кіно-кореспондентів-розвідчиків.

Система організації кіно-ока по своїй суті колективістична, бо вона наближає роботу—самий виробничий процес кіноків до мас і самі маси притягаються до роботи в справі утворення кіноківських речей.

Ось ті основні методи кіноків, що за ними будуються всі фільми групи кіноків.

Г. Затворницький.

З ЕКСПЕДИЦІЙНИХ НОТАТОК

Липень. Волховбуд. Довгі дні та білі коротенькі ночі. Дощове літо цього року спричинилося до великого водоспаду.

Волховбуд уже багато разів знімали. Ми не перші тут з кіноапаратом.

Місця шаблонів, фотографічно-статичні одразу впадають в око.

Повторювати пройдене не звикли.

Шукаючи точок знімання, спускаємося підвісною дорогою в безодню. Під нами бурлить. Перед нами на віддаленні метра стіна бурхливої води. Захоплює дух. Але це до того моменту, коли берешся за апарат. В роботі забуваєш небезпеку. Забуваєш навіть те, що невчасно поданий сигнал прапором може зробити нас жертвою бурхливої водяної стихії.

В чистенькій турбінній залі натрапляємо на дуже добре зроблене погруддя Леніна. Думка про Леніна мимохіть зв'язується з виконанням його заповітів цією турбінною залею та багатьма іншими, цим водоспадом та багатьма подібними, і цю думку здійснюю шляхом складної зйомки з монтажем в середині кадру. Повертаємося до підвісної дороги. За сигналом вперед пропливає понад нами весь Волховбуд, селище, шлюзи, станція, гатка. Посеред дороги даю сигнал спускатись. Раптом зі скаженою швидкістю, наче-б то нас підхопив вихор, несемося в безодню. Інстинктивно одною рукою хапаюся за край кошика, а другою безладно розмахую прапором, не забуваючи умовної сигналізації. І треба було кількох хвилин, щоб опам'ятатися і констатувати, що ми вже нікуди не несемося, а спокійненько висимо на місці, злегка гойдаючись. Рухлива вода утворила ілюзію руху назустріч. Зараз згадувати смішно. Все-ж за кілька сивих волосинок цим хвилинам маю бути вдячний.

Рев водоспаду змінюється на Харківському паровозо-будівельному заводі скреготанням різців, пилок, стукотом молотів та гуркотом плазунів-кранів.

Намічаємо найбільш цікаві моменти.

Електростанція подає енергію всьому заводіві по дротах, що паутинням розходяться у всі боки.

Бондарський цех вражає станками, що виконують одночасово кілька маніпуляцій. Збірний цех, куди надходять всі виготовлені на заводі частини, щоб пізніше на рейках обернутись на паровози. Під час зйомки дуже допомагає штатив—„універсальна головка“, що я сконструював його— він звільняє мене од трьохножника і дає можливість причепитися то до супорту токарського станка, то до рухливої платформи стругального, то до гака пересувного крану і навіть до заводського димаря, що на нього по скобах деруся з апаратом і не без тремтіння, одною рукою тримаючися за скобу, другою закріплюю апарат.

Незначна кількість світлової апаратури, падіння вольтажу від перевантаження сітки примушує орієнтуватися на деталізовану зйомку.

З неохотою залишаємо цей завод. Ще багато можна-б на ньому зробити. Час не жде. Попереду Дніпропетрівські металургічні заводи.

Кам'янське. Завод Дзержинського. Тут ми опинилися в хмарах рудого порошу, серед доменних газів, серед струменів розтопленої руди, серед вогняного дихання бессемерів, серед розпалених кавалків металу, кавалків, що несуться з цеху в цех і по дорозі міняють свою форму.

Першого-ж дня наш проз-одяг, до цього часу чистенький, губить свій вигляд. Наступними днями мій робочий одяг і я сам вкриваюся плямами від страшної, пекельної температури.

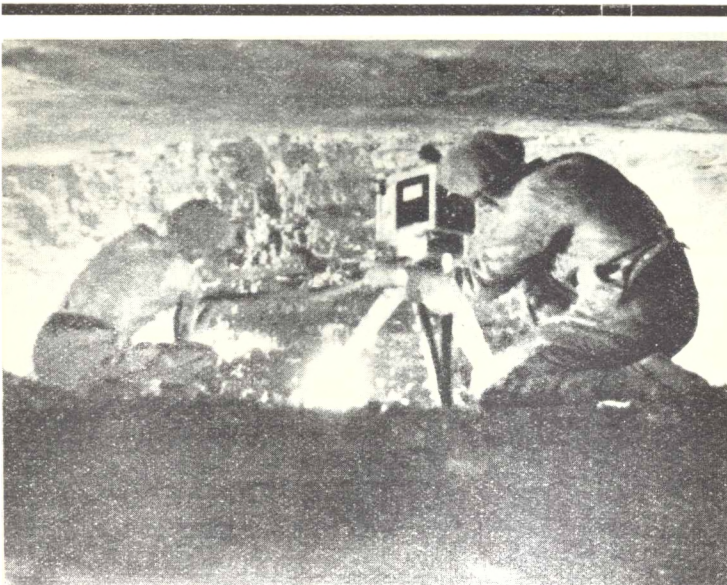
З черевиків манірно визирають пальці. Вертов ходить, одбиваючи чотку напівобгорілою, що ледве тримається, підшовою, шукає дроту, обв'язує ногу. Мій помічник Куляїв ходить на устілках. Лагодити нема коли—працюємо з ранку до пізнього вечора. Живемо в „меблiрашках“. Водогону немає. Так і ходимо невмитими з підведеними сажею очима (своєрідна косметика!). До речі, хто хоче загоріти—пропонуємо. Тяжкий рудний порох, сідаючи на шкіру, справляє враження загару і досить трудно змивається.

Неймовірно тяжка праця на металургічному заводі, особливо в деяких

цехах. В доменному цехові, наприклад, перед розтоплюванням руди робітники довго пробивають ломом застиглу кору попередньої „плавки“, щоб досягти розтопленого металу. Завжди несподівано, під величезним натиском, лава проривається з домни і кілька хвилин все в огні.

Тяжко собі уявити, щоб в районі цього вогню залишилося щось живе.

Коли перший прорив вщухає, ви здивовано кон-



статуєте, що все в порядку і що кожний з робітників, що ви його прирекли на смерть, стоїть на своєму місці. Не там, де вони зникли з очей під час першого прориву лави, а вчасно відскочивши, вони зайняли місця коло каналів і скеровують розтопленй метал в потрібний напрямок. Коло вогненої пастки йде напружена праця.

Треба слідкувати, щоб потік лави не був занадто великий, бо не встигнуть підвести щербин і велика частина металу може непродуктивно загинути. Стільки-ж уваги потрібно, щоб не дати потокові перерватися, инакше утвориться „козел“, себ-то становище, коли весь метал застигне в самій домні.

Наперед познайомився з усіма процесами, але під час першої-ж „плавки“ пошився в дурні.

Став я з апаратом на місце, на мою думку безпечне, та не легко-б я відкараскався, коли-б один з робітників не відтяг мене в найбільш критичний момент.

Вертов теж мусів рятуватися втечею і впустив септівську касету в розтопленй метал. За кілька днів звикли й орієнтувалися, як в нормальних умовах. Домни працюють вдень і вночі. Знімаємо і нічну „плавку“, що становить чудове видовисько.

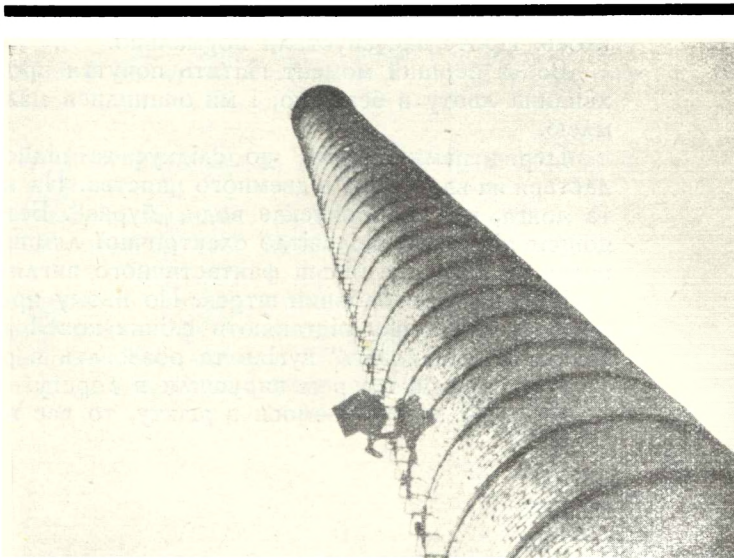
Домна годує цілу низку гарячих цехів. Частина йде в бессемерівський, де в спеціальних рухливих грушоподібних ковшах шляхом продування метал доводиться до дуже високої температури. При цьому вигарає зайва кількість вуглецю і виробляються особливі сорти криці. Перед одливанням криці провадиться останнє продування, щоб викинути з поверхні шлак.

Цей процес дає видовище, що може конкурувати з усякою піротехнічною вигадкою.

З пащі домни вилітає густий сніп іскр дрібного шлаку. Не згасаючи, вони вогнемим дощем обливають корпус. Разом з тим температура в корпусі досягає такої висоти, що ледве витримуєш її.

Кров приливає до голови. Очі лізуть угору.

І лише грандіозність видовища та спортивний азарт допомагають докрутити цей момент до кінця. Як домна, так і бессемерівський цех чудово загартовують до з'йомки в інших гарячих цехах — рейкопрокатному, бандажному, де виробляються бандажі для паровозних коліс.



Рейкопрокатний. Тут одлита в бессемерівському цехові болванка за кілька хвилин обертається на рейку.

Бандажний цех. Тут розплескана під паровим молотом болванка в кілька прийомів обертається на бандаж паровозного колеса.

Далі йдуть цехи дрібносортового заліза та дротяний цех, де безперервно з пічок під вальці подаються розпечені болванки і поволі оберегаються на смуги різної грубизни, на дріт.

Мені здається, що цехи ці зветься гарячими не лише тому, що там виробляється продукт, який до останньої стадії перебуває в розпаленому стані, і не тому, що тут постійно стоїть висока температура.

А тому, що тут гарячий темп роботи.

На маршрут від печи до останнього виробничого процесу покладено певний час.

Як раз стільки, щоб по дорозі залізо не застигло.

Де-б не розташувався з апаратом,—все будеш на шляху розпаленого металу. Доводиться лавірувати, щоб уникнути гарячого поцілунка. Кілька опечених місць на перший час—річ неминуча, але одночасово це й активна пересторога бути уважним. Часом і увага не допомагає. Занадто багато несподіванок. Стою з апаратом і чекаю встановлення світла на вальці, що через них проходить дріт. Нарешті дріт перепускається через один калібр, підхоплюється з другого боку робітником і мчить назад через другий калібр. Так кілька разів. Раптом наді мною знімається вогненне намисто і я з апаратом у колі. Своєчасно спинено машину і це рятує мене од дальніших неприємностей.

Прощаємося з заводом Дзержинського, з його виключно гостинними робітниками та адміністрацією, що своєю допомогою значно полекшили нам працю за таких тяжких умов.

Донбас. По степовій дорозі на тачанці сім верстов од Рутченкового; несподівано з-за горба визирає шпик надшахтних будівель.

Одяглися по шахтарському, озброїлися шахтарськими лямпами і підходимо до місця спускання.

— Ану підвези їх на два удари (сигнал спускати вантаж)!—пожартував хтось. Проте нас спустили нормально.

Все-ж перший момент гнітить почуття провалу і шум у вухах. Одна хвилина льоту в безодню, і ми опинилися мало не на 500 метрів під землею.

Перед нами фігура, що слідкує за підйомною машиною. Він скидається на вартового підземного царства. На ньому ширококрилий бриль та довга, що не пропускає води, „бурка“. Безперервно поливається він дощем під землею і світло електричної лампи грає мевами на його одежі, надаючи йому ще більш фантастичного вигляду.

Перед нами головний штрек. По ньому прокладено дві вузкоколійки, по яких робітники підганяють сліпих коней пронизливим свистом, підвозять до „підйомки“ вугіль та розвозять в різні кінці шахти порожняк.

На чолі з інженсром вирушили в дорогу.

Що далі заглиблюємося в шахту, то все нижче й нижче стає стеля.

Ми помічаємо це не стільки очима, скільки малоприємними дотиками кам'яної породи до голови.

Нарешті стають штреки настільки низькими, що посуватись далі можна зігнувшись. Рачкуємо, а де-не-де й плазуємо на животі.

„Лава“—тут здобувається вугілля.

Лава—це щілина в $\frac{3}{4}$ метра завтовшки, що йде в глибину на кілька десятків сажнів.

Лізу туди, як таракан.

Знімаю ручний засіб добування вугілля кайлами. Знімаю механізований—врубова машина, електричне світло, скрепер.

Новий засіб ще не встиг вижити старого, та видно, що до цього вже недалеко.

Врубова машина підпилює шар вугля знизу. За нею вугільний шар спускається, готовий вже до вивантаження.

Несподівано згасло світло, спинилася врубова машина, спинився скрепер, що викачує вугіль з лави. Спинилося життя шахти. Такої моторошної тиши на поверхні землі не буває. Скупчилися.

В чому справа? Різні думки.

Через де-який час повідомляють по телефону: світло буде за годин дві.

Шахтар:—А знаєте, помпи теж не працюють. Коли-б так кілька днів,—ую-б шахту залляло водою.

Я:—Втікати зараз, поки не пізно.

Шахтар:—Ні, вже тепер не вибратись. Підійомник теж не працює.

Безкінечних три години.

Час денній зміні кінчати роботу.

Разом ідемо до підйомної машини.

По дорозі з'явилося світло.

Загуділи врубові машини. Зашелестів скрепер. Потяглися по сходах вагонетки. Засвистали погоничі. Ожила шахта.

До машини підібралися по коліна у воді.

Прожили в шахтах два тижні. З них тиждень майже не бачили світла. Спускалися у шахту зрання, виходили смерком. Вражає бадьорість робітників, не дивлючись на виключно тяжкі умови праці під землею. Помічається навіть велика любов до своєї шахти та гордощі з приводу успішної здобичі.

Одеса—маневри.

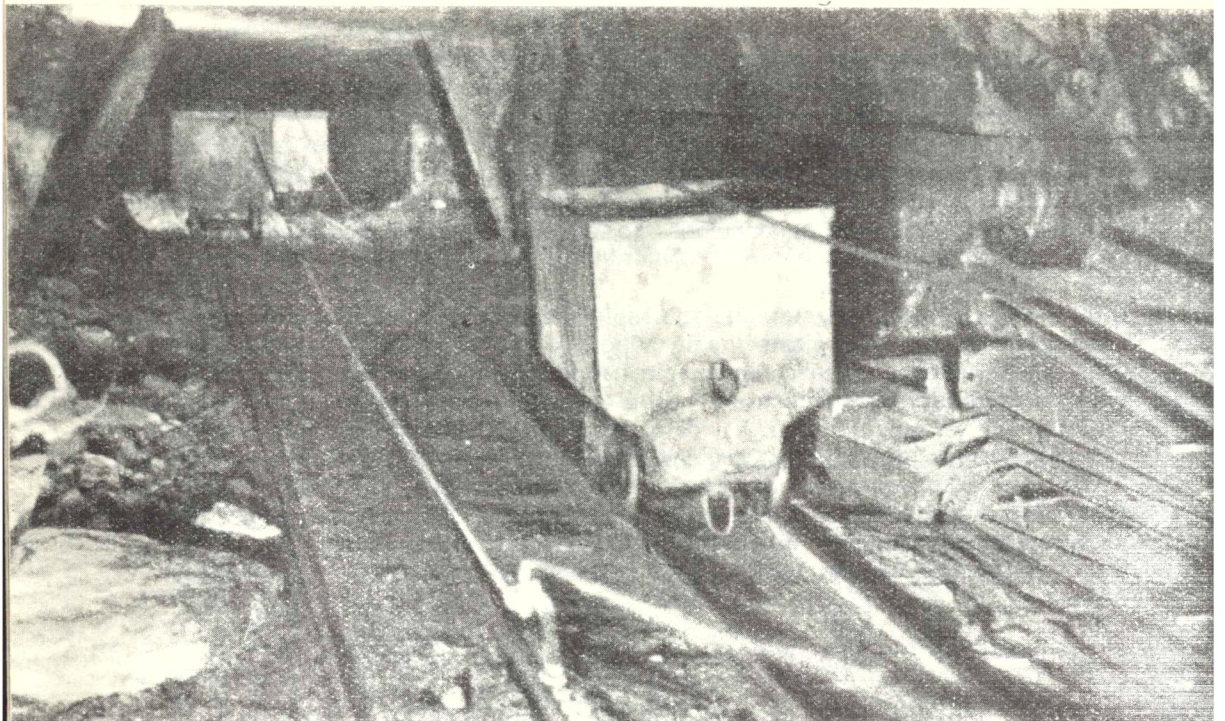
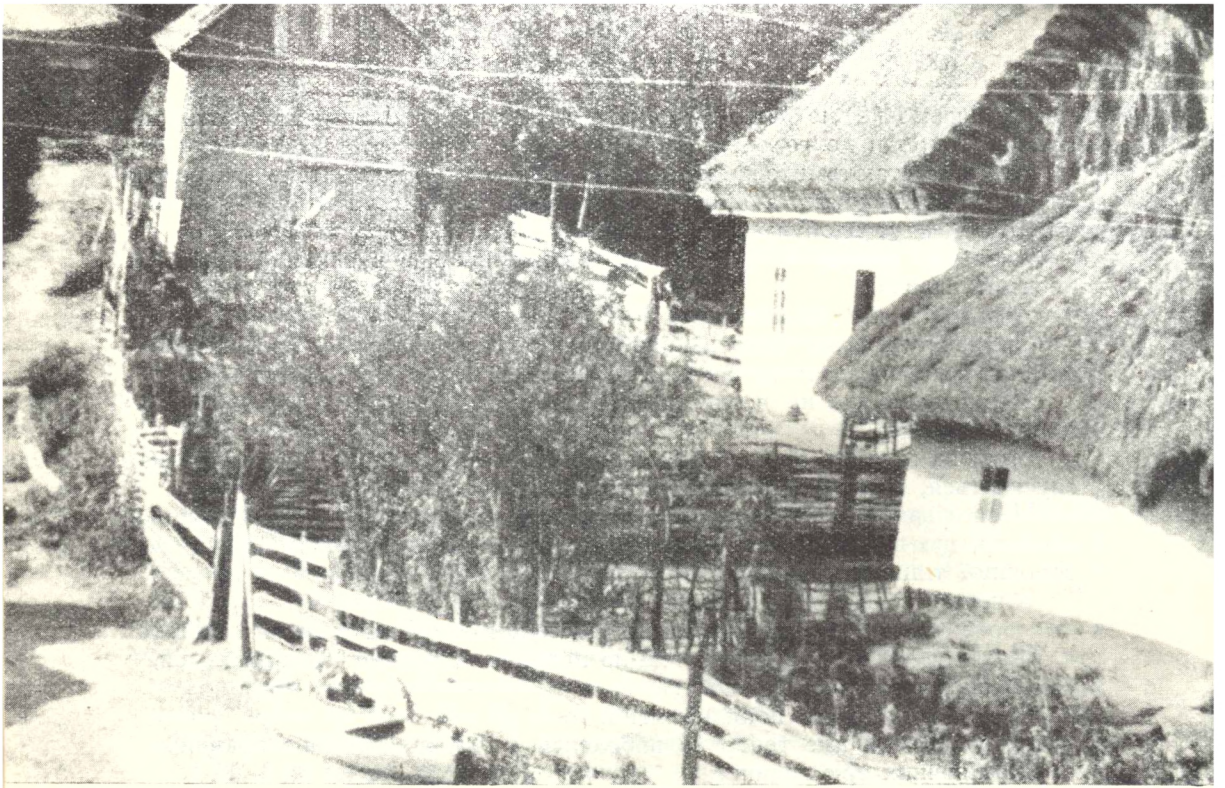
Перед нами завдання не маневри знімати, а використати скупчення армійських частин різних родів зброї.

Тут піхота, кіннота, артилерія, морська та повітряна флота.

Найбільш інтересною і разом з тим найбільш тяжкою була повітряна з'юмка.

Коли за допомогою спеціально сконструйованої встановки я причепив апарат до кулеметної турелі самолёту, виявилось, що разом з загонем вилетіти не могу через несправність мотору. Потім довелося наздоганяти загублений час і летіти зі швидкістю 180 кілометрів на годину.

Дивлюся в різні боки.



Загону не бачу.

За кілька хвилин літун показує вниз. Ми на 3 тисячі метрів од землі. Загін на дві.

Ідемо на спуск.

Готую апарат до зйомки. Несподівано з-за хвоста нашого самолёта з'являється другий і в ньому замість літуна-спостерігача стоїть оператор і махає мені рукою. Так ми привіталися в повітрі з оператором А. Лембергом, що знімав авіаційний фільм „Люди в шкіряних шоломах“.

Знявши один одного, ми розлетілися шукати повітряних сюжетів. Випередивши загін, літун сильно нахилив самолёта, і ручка випала зі штативної головки в лиман. Продовжувати зйомку довелося, керуючись лише кулеметною турелею.

Тиск повітря такий великий, що нормальний рух ручки апарату досягається лише напрудженням всіх сил. Вітер б'є в незаховані місця тіла, вишукуючи найменшу щілинку. Стає дуже тяжко дихати і час від часу доводиться ховатись в апарат відпочивати.

По дорозі на аеродром між крила самолёта пролетів голуб. Зачеплений тросом, як підкошений, упав у безодню. Ми спокійно спустилися і тихо, тихо сіли. В повітрі ми провели 2 години 30 хвилин.

Повітряною зйомкою закінчилися роботи нашої експедиції в Одесі.

Чорним морем до Херсону, а далі вгору Дніпром до Кічкасу, і ми вже на Дніпрельстані.

Недоїжджаючи Кічкасу, Дніпро розгалужується і між рукавами стоїть острів Хортиця—майбутнє місто-порт. Шляхом поглиблення Дніпрового русла до Чорного моря буде відкрито доступ морським пароплавам до Хортиці.

Вище на лівому й правому берегах розгорнув працю Дніпрельстан.

Тричі на день в певний час обидва береги нагадують район військових подій. Один за одним вибухають фугаси, наповнюючи повітря димом, курявою та безперервним гуркотом. В цей гуркіт раптом вривається громовий удар. Це одночасовий підривний ток цілої серії зарядів.

Не тільки місце, на якому має бути збудовано станцію, але й та місцевість, що його оточує—суцільна граната. Підривами доводиться буквально зносити гори. Перші зйомки провадилися з бліндажу з навмисне встановленим апаратом. Ефект вибуху буває дуже часто не там, куди було скеровано апарат.

З помічником робимо вилазку з бліндажу потай від охорони.

Таким чином одержуємо найкращі кадри вибухів. В одну з таких вилазок ми опинилися під дощем зірваної кам'яної маси. Щасливо відкараскавшись, ми взяли з собою два найбільш цікавих кавалки каміння з тих, що впали коло наших ніг. Після цього випадку вилазок більш робити не наслідувалися.

Решта роботи на Дніпрельстані не становить вдячного для кінозйомки матеріялу, що може показати всю безмежність, грандіозність та значення цього будівництва. Наше завдання ускладнюється ще й тим,

що ми знімали не фільм „Дніпрельстан“. Нашою метою було лише показати його суть.

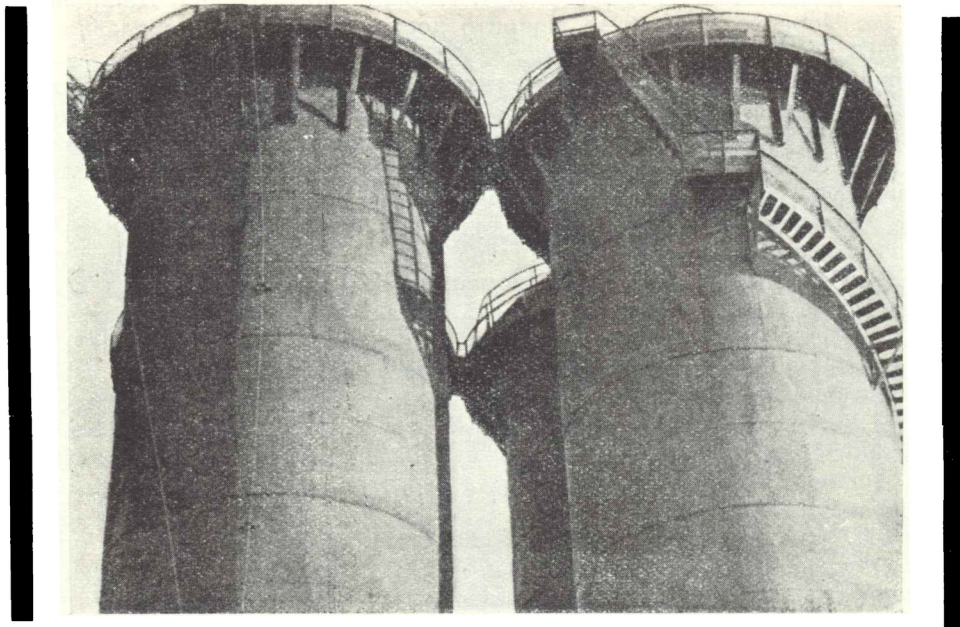
Мені здається, що це завдання ми виконали.

І так, по всіх просторах України, блукали наші ноги і три ноги знімального апарату, жадібно шукаючи тих шматків життя, що їх хотіли зафіксувати на роки й роки для нащадків, для тих щасливих поколінь, які житимуть у країні соціалізму. Я плекаю сумірну надію, що й наша робота, наша невеличка робота—ця картина про одинадцятий рік революції—хоч трохи допоможе поколінням отим зрозуміти, за яких умов боролися їхні діди за соціалізм.

Та не тільки для історії, але й для сучасности робили ми цей фільм. Щоб перед очима мільйонного радянського глядача встали картини цієї велетенської борні, її запал та її ритми. Як захват трудівників двигав горами, трясє землею, ворухить шари землі, будуючи нове, краще, світліше життя. Життя соціалізму.

Дніпрельстан. Волховбуд. Риштування будівель. Електричний дріт на солом'яних стріхах українських хат. Врубова машина. Кайло в руках шахтаря. Турбіни й молотарки. Стіни шлаку і стіжки пшениці. Армія робітників і армія бійців, де кожен робітник-боєць, і кожен боєць-робітник. Це показує фільм „Одинадцятий“—фільм про радянську країну.

Н. Кауфман.



З М І С Т.

	Стор.
<i>Д. Бузько.</i> Кіно й „кіно“	5
<i>Микола Бажан.</i> Кіно-камера й фільм	
<i>Дзига Вертов.</i> Кіно-око й „11“	
<i>Н. Ушаков.</i> Патетика й орнамент	
<i>О. Озеров.</i> Фільм про індустрію	
<i>Г. Затворницький.</i> Що таке „кіно-око“	
<i>Н. Кауфман.</i> З експедиційних нотаток	37

Ілюстрації в книзі—кадри з фільму „Одинадцятий“.

Обкладинка роботи Ю. Кривдіна.



Читайте!

Новинка!

ПЕРША КНИЖКА

про епохальний фільм
Української кінемато-
графії!

„ЗВЕНИГОРА“

БАГАТОІЛЮСТРОВАННИЙ КІНО-ЗБІРНИК.

У збірнику, крім лібрета фільму „Звенигора“, подано статті про цей фільм: Я. САВЧЕНКА, М. БАЖАНА, Ф. ЯКУБОВСЬКОГО, О. ДОВЖЕНКА, В. ХМУРОГО та ин.

Ціна збірника 50 коп.

Преса про „Звенигору“:

ВУФКУ показало нову свою картину — „Звенигора“. З кожного погляду її можна оцінювати, як велике свято не тільки української кінематографії, а й цілої української культури.

Я. САВЧЕНКО—Епохальний фільм.

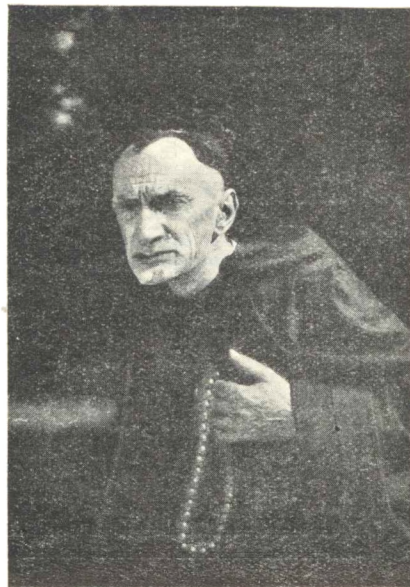
Кілька років шукала українська кінематографія шляху до справжнього українського революційного фільму...

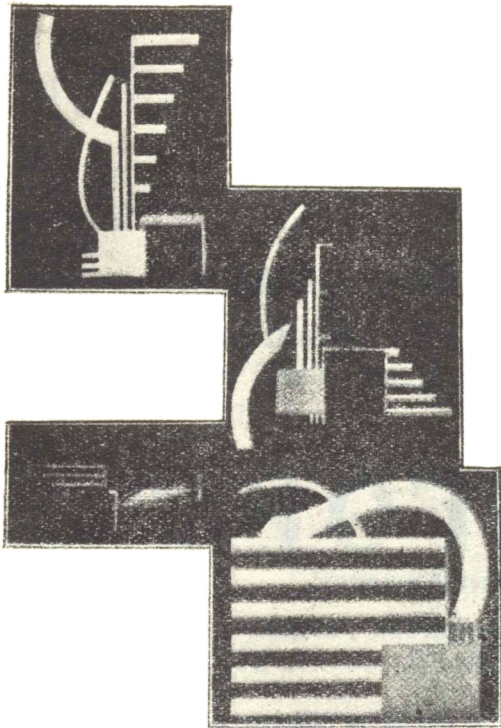
І от прийшов день, той найрадісній день в історії української кінематографії, коли „Звенигора“ стала на суд громадянина...

Слова, немічні, щоб ними розповісти зміст „Звенигори“..

В. ХМУРИЙ—Перший український фільм.

Продають по всіх книгарнях **Державного Видавництва України** та **Книгоспілки** та у В-ві **ВУФКУ** (Київ, бульвар Т. Шевченка, 12).





**НА УВАГУ СЦЕНАРИСТАМ
І ВСІМ, ХТО ХОЧЕ ПОЗНА-
ЙОМИТИСЬ З ТИМ, ЯК
ПОДГОТОВЛЮЮТЬ ЛІТЕ-
РАТУТНИЙ МАТЕРІАЛ
ДЛЯ ФІЛЬМУ.**

НОВИНКА!

**ТІЛЬКИ ЩО ВИЙШЛА
ПЕРША КНІЖКА УКРАЇН-
СЬКОЮ МООВОЮ ПРО
СЦЕНАРНУ ТЕХНІКУ**

ЕВАЛЬД ДЮПОН

КІНО й СЦЕНАРІЙ

(Переклад з німецької).

З М І С Т:

1. Передмова
1. Межі й можливості.
2. Форма сценарія.
3. Фільмова техніка й сценарій.

4. Будова сценарія.
5. Написи.
6. Типи фільмів.

Додаток: Уривок зі сценарія „Остання
Людина“.

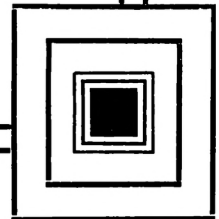
Евальд Андре Дюпон щасливо поєднує в своїй особі поважного кіно-режисера й сценариста, і це не випадкова річ. Саме брак гарного самостійного кіно-сценарія, що не переспівував-би літературного роману й театральної драми, найбільше заважав німецькому кіно емпіризуватися від театральних традицій.

Роля Дюпона, яко кіно-робітника, що вперше звернув на це увагу, дуже велика, і тому кожна його теоретична робота на полі кінематографії в Німеччині користується великою популярністю.

(з передмови перекладачів).

Ціна книжки 70 коп.

**Замовляти можна по всіх книгарнях Державного Видавництва
України та Книгоспілки та у Видавництві ВУФКУ (Київ,
бульвар Т. Шевченка, 12).**



0117000

Ціна 65 коп.

1368

ПРОВЕРЕНО — ~~84~~

ПЕРЕВІРЕНО
2012 РІК

2333

Київ—1928