

С. Дробашенко

Дзига Вертов

Статьи. Дневники. Замыслы

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-94
ББК 63.3-8
С11

С11 **С. Дробашенко**
Дзига Вертов: Статьи. Дневники. Замыслы / С. Дробашенко – М.: Книга по Требованию, 2023. – 326 с.

ISBN 978-5-458-30483-2

В сборнике собрано и систематизировано теоретическое наследие кинорежиссера, сценариста, теоретика кино Дзиги Ветрова. Оно впервые раскрывает перед нами сильный и яркий образ замечательного художника и человека. Каждый, кто любит кинематограф, кто интересуется судьбами его важнейшего ответвления - документального кино, сможет наконец, прочтя книгу, составить себе полное и непредвзятое представление о Ветрове - одном из энтузиастов и подвижников революционной идеи, одном из глубоких, честных и принципиальных художников минувшей, но еще такой живой в нашей памяти эпохи.

ISBN 978-5-458-30483-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

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

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

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

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

Сборник открывается манифестом «Мы» (1922).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Основное и самое главное:
Киноощущение мира.

Исходным пунктом является:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Уже в статье «Рождение «киноглаза», датированной 1924 годом, Вертов пишет, что разные определения «киноглаза» не противоречили, а взаимно дополняли друг друга, так как под ним подразумевались «все киносредства, все киноизобретения, все приемы и способы, которыми можно было бы вскрыть и показать правду».

Не «киноглаз» ради «киноглаза», а правда средствами и возможностями «киноглаза», т. е. киноправда».

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

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

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

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

«Я киноглаз, я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам.

Я киноглаз.

Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека.

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

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

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

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

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

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

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

¹ Л. Кулешов, Искусство кино, «Теа-кинопечать», 1929, стр. 161.

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

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

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

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

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

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

«Киноаппарат со своим всюду проникающим глазом, возможностя-
ми монтажа, позволяющими склейкой кусков вскрывать связь между
отдельными явлениями действительности, казались мне не только сред-
ством для описания уже проделанных экспериментов, но сами подска-
зывали возможности для новых самостоятельных опытов. Мне было
ясно, что точность фиксации движений позволяет исследовать их гораз-
до глубже, чем простое наблюдение глазом»¹.

На совершенно необычном, новаторском, ломающем установившиеся

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Киноправда» делается из материала так же, как дом делается из кирпичей. Из кирпичей можно сложить и печь, и кремлевскую стену, и многое другое. Из заснятого материала можно выстроить разные вещи. Так же, как нужны хорошие кирпичи для дома, для организации кино-вещи нужен хороший киноматериал».

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