

НА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ („ТУРКСИБ“, РЕЖ.
ТУРИН, ОПЕР. ФРАНЦИССОН И СЛАВИНСКИЙ)



ОПЕЧАТЬ 1930

**ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ
ЧИТАТЕЛЕЙ ДЕСЯТИДНЕВНОГО ЖУРНАЛА
„КИНО И ЖИЗНЬ“,**

ПОДПИСАВШИХСЯ ДО 1 АПРЕЛЯ, ПРОСИМ ПОТОРОПИТЬСЯ
С ВОЗОБНОВЛЕНИЕМ ПОДПИСКИ.

СВОЕВРЕМЕННОЕ ПОЛУЧЕНИЕ ЗАКАЗА ГАРАНТИРУЕТ АККУРАТНУЮ ДОСТАВКУ

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ:

С апреля на 9 месяцев — 3 р. 70 к.

„ „ 6 „ — 2 р. 40 к.

„ „ 3 „ — 1 р. 30 к.

Цена отдельного номера — 15 коп.

Подписка принимается: в издательстве ТЕАКИНОПЕЧАТЬ, Москва, 9, Страстной бульвар, д. 2/42; в отделениях и представительствах ТЕАКИНОПЕЧАТИ; всеми уполномоченными ТЕАКИНОПЕЧАТИ, снабженными удостоверениями и квитанционными книжками изд-ва; во всех почтовых конторах и письмоносцами, а также в отделениях и магазинах Госиздата.

Издательство ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

ИЗДАТЕЛЬСТВО

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПОДЪЕМ. ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ И КИНО

Революционное движение в капиталистических странах находится сейчас на подъеме. Почти во всех капиталистических странах с каждым днем увеличивается стачечное движение, вовлекающее все больше и больше рабочих в борьбу между трудом и капиталом. Во многих случаях стачки экономического характера перерастают в политические.

В целом ряде колоний происходят народные восстания (Индия - Китай, Сан-Доминго). Революционное брожение в колониях охватывает все более широкие круги населения.

Таким образом, как констатирует президиум Исполкома Коминтерна, происходит ускорение общего темпа революционного подъема, отмеченного уже X пленумом Коминтерна.

Развернувшееся революционное движение происходит на базе резкого экономического кризиса, охватившего целый ряд стран, особенно Соединенные Штаты Америки.

Наряду с этим можно наблюдать чрезвычайно интересные явления роста международной солидарности среди рабочих. Особенно важным является с этой точки зрения социалистическое соревнование между рабочими отдельных стран, в частности между рабочими СССР — с одной стороны и рабочими капиталистических стран — с другой. В то время, когда наши рабочие соревнуются в повышении производительности труда, снижении себестоимости, ускорении темпа

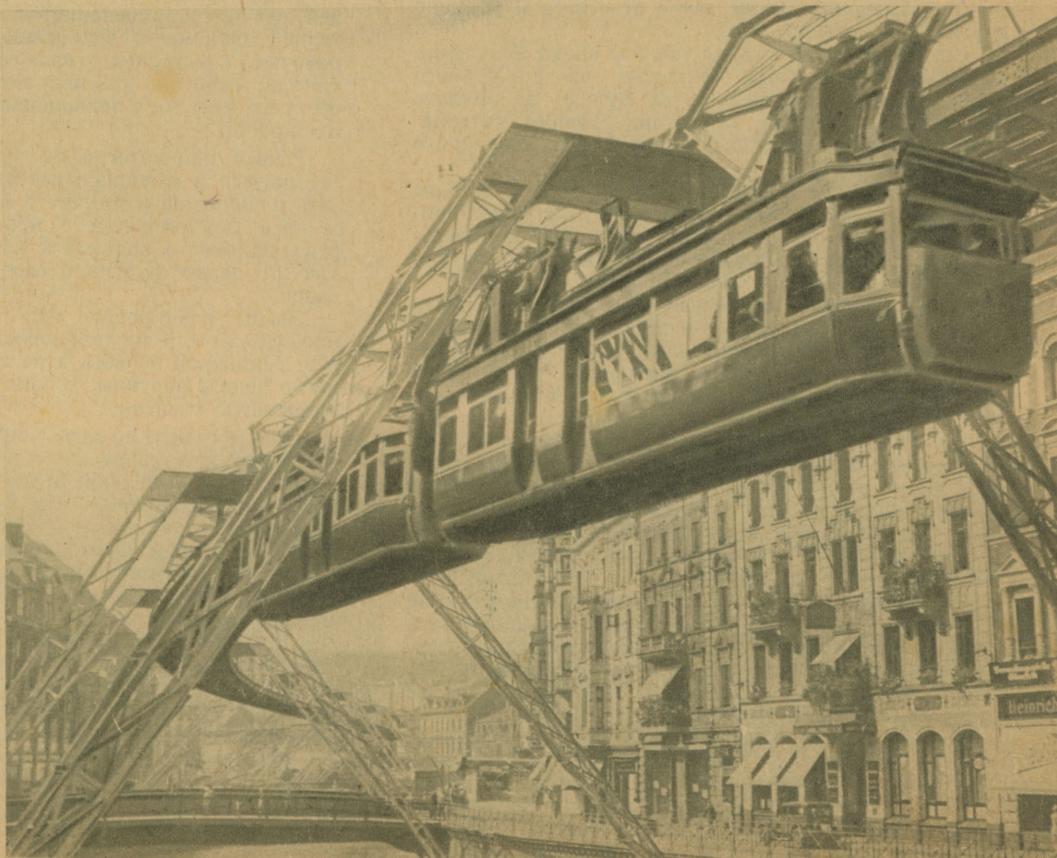
проведения пятилетки, в укреплении социалистических начал нашей экономики, рабочие капиталистических стран ставят себе задачей укрепление своих массовых организаций, — профсоюзов, партии, усиление борьбы с капиталом.

Международное пролетарское движение является в кино лучшим материалом для интернационального воспитания широких масс зрителей. Нужно нашему зрителю показать новейшие процессы революционного подъема масс, чтобы фиксировать его внимание на наиболее важных задачах, стоящих перед рабочим классом капиталистических стран.

Наша кинематография должна суметь отобразить факты международной борьбы рабочего класса. Она должна показать связь между этой борьбой и строительством социализма, происходящим в нашей стране.

Задача отображения революционных процессов в интернациональном масштабе облегчается тем, что сам язык кино, несмотря на границы, существующие между странами, является интернациональным. Это видно из того, что наши фильмы, попадая за границу, подвергаясь зачастую коренной переделке и искажению, все же настолько впечатляюще действуют на заграничного рабочего зрителя, что заражают его энтузиазмом, вдохновляют его на борьбу.

Вполне законен вопрос — что же наши киноорганизации сделали для того, чтобы развернуть производство фильмов, освещающих классовую борьбу на Западе, международную солидарность рабочих всех стран, пропаганду



ПОДВЕСНАЯ ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА („К СЧАСТЛИВОЙ ГАВАНИ“ ФИЛЬМА О ЗАПАДЕ, РЕЖ. ЕРОФЕЕВ, ОПЕРАТ. СТИЛАНУДИС)



ПЕРВЫЙ РАЗ НА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ („ТУРКСИБ“, РЕЖ. ТУРИН, ОПЕРАТ. ФРАНЦИССОН И СЛАВИНСКИЙ)

коммунистических идей и строительство социализма в Стране советов? Есть ли у нас фильмы, разворачивающиеся на экране проблемы международного характера? Можно, не рискуя впасть в преувеличение, сказать, что таких фильмов у нас нет и вряд ли наши киноорганизации до сих пор заботились об их создании.

У нас существует организация, которая специально должна заниматься созданием такого рода фильмов. Этой организацией является Межрабпомфильм. Всякий, кто хоть мало-мальски знаком с работой этой организации, может сказать, что она этой важнейшей задачи — создания фильмов интернационального значения — не разрешила. То же самое относится к Совкино и другим киноорганизациям.

У нас Межрабпомфильм до сих пор знают больше по знаменитым скандальным фильмам вроде «Хромого барина», «Веселой канарейки», «2 Бульди 2», «Белого орла», чем по фильмам, пропагандирующим интернациональные идеи, ставящие вопросы международного рабочего движения.

Межрабпомфильм в своей работе до сих пор больше увлекался фильмами, дававшими непосредственно коммерческий эффект, он был больше проникнут коммерческими стремлениями, чем задачей создания кинокартин на международные революционные темы.

В этом отношении мы можем констатировать почти полный отход Межрабпомфильм от задач, поставленных перед ним партией и международным рабочим движением.

Задача расширения интернационального кругозора пролетария Советского Союза, интернационального его воспитания требует внимания со стороны нашей кинематографии. Посмотрим, что же делали киноорганизации для выполнения решений партии в этой области.

Мы имели за последний год ряд фильмов, ставивших проблемы международной революции, и все они оказались настолько неудачными, что не только не дают правильного идеологического воспитания массовому зрителю в духе интернационализма, но прямо дискредитируют важнейшие темы международного значения. Такие фильмы, как «Флаг нации», где имеется попытка показать борьбу рабочих в стране капитализма, оказалась совершенно негодной, и правы были организации и пресса, требовавшие снятия этой картины с экрана, дабы не принижать эту огромную тему.

Мы были свидетелями появления другой фильма, трактующей великое революционное движение Китая символистически упрощенно. Авторы этой фильма хотели показать революционное движение китайских масс, классовую борьбу в Китае в рамках железнодорожного вагона. Эта попытка окончилась полнейшей неудачей.

Почти все это относится к начинаниям показа и отображения проблем международного революционного движения на нашем экране.

Если же посмотреть другую сторону вопроса, — как мы агитируем нашими фильмами за границей, то и здесь мы должны констатировать за последнее время серьезную неудачу нашей кинематографии. Во-первых — мы не всегда умели выбрасывать за границу лучшие наши фильмы во-время. Туда часто попадают картины, только принуждающие интерес иностранного массового зрителя к нашей продукции. Такие фильмы, как «Земля в плену» или же «Бабы рязанские», не способны дать правильного ознакомления заграничных товарищей с нашей продукцией и зачастую вызывают у них только недоумение.

Мы имели среди кинематографистов такую «теорию», которая проповедывала необходимость для нашей кинематографии приспособления ко вкусам заграничного мещанства. Говорилось даже о том, что мы должны для заграницы создавать картины, ставящие общечеловеческие, внеклассовые проблемы, которые будут по вкусу заграничному буржуа (см. статью Е. Чвялева в «Кино и культура» № 5—6 за 1929 г.). Такого рода идеи наносят огромный вред советскому кино и мешают проникновению доброкачественной кинопродукции за границу.

Еще можно указать на один чрезвычайно яркий и характерный пример — как мы у себя на экране разрешаем сложнейшие проблемы международного революционного движения в историческом разрезе. Всем известно отношение В. И. Ленина к опыту Парижской Коммуны, которая являлась прообразом советов во Франции в 1871 г. Тема чрезвычайно благодарная и огромная по своему воспитательному значению. Что же сделали с этой темой на экране? Советский зритель получил трактовку этой темы не в чем ином, как в пресловутом «Нвом Вавилоне», в «мелодраматической крошке», «кружевном канкане», в каком-то сплошном тумане по выражению одного документа. Разве эта фильма не есть издевательство над нашим массовым зрителем, ожидающим от нашего кино освещения героических дней Коммуны?

О том как трактуются вопросы национальной политики партии и советской власти на экране, — излишне говорить. Всем знакомы картины, которые пекутся в целом ряде киноорганизаций, вроде «Севиль», «Зелим-хан», «Замаллу» и т. д.

Приходим к выводу, что положение с фильмой, трактующей тему международного революционного движения, довольно плачевно. Что же нужно делать?

Необходимо выделить для этой работы группу людей, режиссеров, сценаристов, которые были бы действительно знакомы с вопросами международной борьбы рабочих, с историей революционного движения, теоретически работали бы над этими вопросами и сумели бы претворить их в полноценные художественные образы на экране.

Нашей кинематографии нужно в своих планах не замыкаться в национальные рамки. Нужно суметь связать волнующие и жгучие вопросы нашего социалистического строительства с перспективой разрывания революционного подъема в капиталистических странах, как это делает партия в своей работе, в своей пропаганде.

Люди, работающие над такого рода серьезными проблемами для экрана, должны проникнуться пафосом революционной борьбы, а не стоять в стороне, не кабинетно делать картины, только дискредитирующие революционную тематику.

Нужно отойти от надоевших всем штампов трактовки вопросов международного революционного движения через призму любовной интрижки, знаменитого любовного «треугольника». Надо показать подлинные типы революционеров — массовиков, движение масс, классовый переплет в капиталистических странах. Пора продумать организационные пути создания международной фильмы, пути создания специального кинофонда на международные сюжеты.

Пора также прекратить производство и экспорт такого рода фильм, которые за границей могут нам принести только один вред. Об этом нам уже сигнализировал один из друзей советского кино Бела Баллаш. При условии выполнения этих коренных задач по созданию международной фильмы можно будет достигнуть, чтобы массовый зритель сумел на экране смотреть то, что повышает его интернациональную классовую сознательность, что содействует международной солидарности рабочего класса во всех странах.

„В ОГНЕ РОЖДЕННАЯ“

Реж. В. Корш, сценарий и консультация А. Вольного

Гражданская война еще долго будет питать творчество художника. Почти ни один мастер не прошел мимо гражданской войны, чтобы не отобразить ее в том или ином виде. Искусство кино представляет для этой цели особо благодарные условия.

Новая картина «В огне рожденная», выпущенная из производства Белгоскино, как раз и трактует эпизоды из гражданской войны на одной из частей великого Советского Союза, которой в данном случае является Белорусская ССР.

Картина показывает шатания режиссуры от историко-документальной фильма до мелодрамы. В этом метании из стороны в сторону и кроется основной недостаток картины, обусловленный:

во-первых, необычайно широким охватом темы — гражданская война в Белоруссии, ее истоки в далеком прошлом, ее неразрывная связь с Союзом ССР и многое другое;

во-вторых, весьма слабым сценарием и скромными возможностями режиссуры, пошедшей по линии наименьшего сопротивления.

Авторы картины не стремились протоколировать события, смонтировать исторические детали и натуралистические подробности. Этого от них никто и не требует. Но, взяв самое главное — борьбу рабочих и крестьян Белоруссии за свое освобождение от власти помещиков и капиталистов, — они не смогли изобразить эту борьбу оригинальными приемами, передать пафос этой борьбы через особые средства выразительности.

Почти все кадры театрализируют (отсюда нарочитость и фальшь) те или иные эпизоды, из которых складывается гражданская война: пожары белорусских деревень, как результат немецкой оккупации и насилия белогвардейских отрядов; хозяйничание Рады и ее пресмыкательство перед Вильгельмом; действия ее военных сил и их руководителя — Булак-Булаховича; организация красных частей для борьбы с контрреволюцией; действия красной конницы.

Весь этот тематически обширный материал плохо организован и, если местами воздействует на чувства зрителя, то в целом оставляет его разочарованным. Специфические особенности гражданской войны на данном участке (чего стоит хотя бы сложный переплет национальных отношений) остаются для него невыявленными.

Кроме того, картину портит дешевый символизм, поданный в ряде кадров, чтобы обобщить показанные эпизоды и сделать политически необходимые выводы.

Так как кадры местами мало убедительны, то и символические обобщения еще хуже (напр., в одном кадре — внизу горящий деревенский дом, наверху люлька с ребенком, которому очевидно с детства внушается «ненависть к классовому врагу»; по полю идут пострадавшие от белогвардейцев крестьяне, превращающиеся в красноармейцев, к которым тут же подбегают, словно выросшие из земли, кони. Этот прием «организации конармии» не даст массовому зрителю правильного представления об участии в этом деле рабочего класса и коммунистической партии, несмотря на то, что надписей об этом в картине достаточно).



ПОЛЕВАЯ БАТАРЕЯ („В ОГНЕ РОЖДЕННАЯ“, РЕЖ. КОРШ, ОПЕРАТ. ШЛЮГЛЕЙТ)

Отдельные линии картины, по которым развивается действие, представлены крайне схематично и, органически нигде не сливаемое, нарушают цельность картины как художественного произведения.

По этой же причине (хотя в картине и затронуто достаточно тем) она не «движется»: в ней нет нарастания, которое бы напрягало внимание зрителя и волновало его своей неожиданностью.

Достоинства картины заключены в ее благих намерениях. Но от них однако далеки, как мы уже говорили, слабый и расплывчатый сценарий, неизвестно в чем выразившаяся «консультация» и скромные возможности режиссуры, которая пока еще не располагает данными для картин большого масштаба. Тем не менее, отдельные кадры (главным образом, изображающие батальные сцены и, отчасти, массовые движения) сделаны не плохо. Большая доля успеха принадлежит оператору.

Что же касается Белгоскино, то хотя «В огне рожденная» и свидетельствует о его росте, как производственной организации, однако еще много придется работать для того, чтобы отразить на экране богатый материал гражданской войны и социалистического строительства в Белорусской республике.

Данная картина на пути к решению указанной задачи только ступень, которую молодому кинопроизводству может быть и следовало пройти по пути создания полноценной художественной фильма.

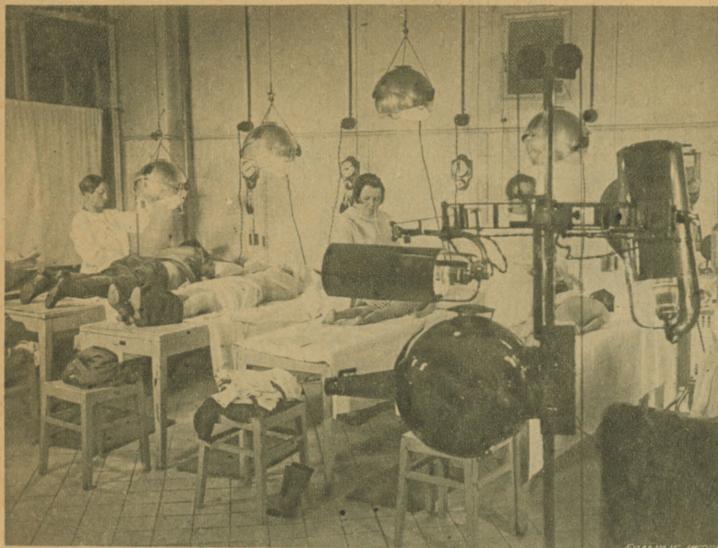
ИСИДОР КЛЕЙНЕР



ПАЛАНКИН ВЕЛЬМОЖИ („В ОГНЕ РОЖДЕННАЯ“)



ТУПЫ („В ОГНЕ РОЖДЕННАЯ“)



НА ЛЕЧЕНИИ ЭЛЕКТРИЧЕСТВОМ
 („БОЛЬНЫЕ НЕРВЫ“ *), РЕЖ. ГАЛКИН

„БОЛЬНЫЕ НЕРВЫ“

Кинофильм. 6 частей. Сценарий Л. Сухаребского и Галкина; Режиссер Галкин. Производство Ленинградской фабрики Совкино.

Ответственный работник какого-то учреждения нервничает. Его раздражают звонки, шум города, бестолковые посетители, езда в переполненном трамвае, не вовремя поданный обед, остывший суп, смех ребенка и т. д. У ответственного работника хорошая квартира, уютный кабинет, милая дочь, красивая жена. Плохо только с нервами, которые, если верить режиссеру, расшатались у него после контузии, гражданской войны и революции. В конце концов, когда ответственный работник стал невыносим для семейной жизни (бросил на пол ребенка), он обратился к частному врачу и стал лечиться каплями и порошками. Когда «горь» порошков и «море» капель не помогли, ответработник пошел на комиссию, которая направила его в Институт физических методов лечения, а потом в зимний дом отдыха. Покатавшись на лыжах и съев тарелку супа в компании неестественно смеющихся рабочих и работниц, ответработник вернулся домой совершенно здоровым. Картина заканчивается объятиями и поцелуями.

*) Наряду с культурфильмой «Удэхэ» («Лесные люди») фильма «Больные нервы» (Неврастения) была продана за границу с большим коммерческим успехом, чем многие игровые фильмы.



ДЕЛОВОЙ ДЕНЬ
 („БОЛЬНЫЕ НЕРВЫ“)

Кроме этого в картине путем мультипликаций освещается устройство нервной системы, рефлексы, схемы работы спинного и головного мозга, центры речи, слуха, зрения, движения. Тут же сделаны попытки объяснить, почему человек не попадает под автомобиль, почему человек млеет от испуга и т. п. Вся научная сторона сосредоточена в одной части и оформлена в виде лекции профессора в клинике. Перечислены также причины неврастении: профвредности, азарт, алкоголизм, стихийные бедствия (наводнения, пожары, война), революция, эксплуатация трудящихся и т. д.

Нет необходимости доказывать чрезвычайную важность изготовления фильма по вопросам о больных нервах. Проблема неврастении или «неврастенического состояния» нуждается в самом широком освещении и популяризации. Приветствуя первую попытку Совкино в этом направлении, надо однако сказать, что первая работа по этому вопросу вышла неудачной. Картина дает мешанскую нарочито красивую обстановку комнат, стандартизованную под «американку». Выводятся конфетная жена и здоровый красивый с шоколадной этикетки ребенок, преподнесен опять-таки под героя американского боевика ответработник. Показываются ковры, абажуры, медвежьи шкуры. В общем получилась смесь стилей и приемов съемки, использованы были кадры из старых картин («Кафе Фанкони», «Бухта смерти», «Косая линия»). В результате — неувязка между игровой и жанровой частью. Самое важное — это то, что идеологически в картине также не все благополучно. Картина не имеет четкой классовой линии. Все происходящее с ответработником могло случиться в любой буржуазной стране при любом режиме. Попытки авторов картины связать неврастению с нашей современностью выразились только в надписях и коротких кадрах. Указав причины происхождения неврастении и у рабочих, авторы не указали ни путей развития ее, ни способов излечения и предохранения от нее. На крайний случай можно было бы согласиться с тем, что нельзя «объять необъятное», но тогда надо было бы показать четко и ясно, как предохранить от неврастении советского работника умственного труда. И это в картине дано недостаточно. Акцент на показе Института физических методов лечения, с нашей точки зрения, неправилен. Советское здравоохранение в настоящий момент не может обслужить всех физиатрической помощью. Нельзя также внушать зрителю, что двухнедельное пребывание в доме отдыха может его излечить от неврастении. Необходимы коренные изменения в режиме труда и отдыха неврастеника, а это показано только в виде надписей.

Отдавая должное Совкино за выпуск первой фильма по неврастении, мы выражаем надежду, что все ошибки, допущенные в картине «Больные нервы», будут учтены при изготовлении следующих санпросветфильмов.

А. НЕСТЕРЕНКО



ЧЕЛОВЕК С БОЛЬНЫМИ НЕРВАМИ („БОЛЬНЫЕ НЕРВЫ“)

кинопродукции, включая и Межрабпомфильм, — взаимно поглощаются, неотделимы друг от друга. Отсюда ясно, если оставить в стороне незначительные формально-организационные соображения, что требования, предъявляемые советской (и международной) пролетарской общественностью к продукции Межрабпомфильма, ничем не отличаются от требований к фильмам любой другой советской кинопроизводственной организации. Более широкие возможности выхода на внешний рынок только усиливают ответственность Межрабпомфильма в этом смысле.

Каково же фактическое положение вещей? В какой мере продукция Межрабпомфильма отвечает задаче классового воспитания трудящихся в советской стране и за ее пределами? Отличается ли она в этом от остальной советской кинопродукции, и в какую сторону?

Раньше чем искать непосредственного ответа на этот вопрос в продукции Межрабпомфильма — косвенное представление о характере деятельности Межрабпомфильма в целом может дать такая цитата из «Киносправочника на 1929 год»:

«Тематический план Межрабпомфильма на 1928/29 год заключает в себе 49 названий художественных картин... По быту все эти темы разделяются: рабочий быт 7 названий, крестьянский быт — 4, рабоче-крестьянский — 4, быт рабоче-крестьянской молодежи — 3, быт интеллигентных служащих и мелкой буржуазии — 12, быт коммунистов, революционеров и революционного подполья — 10, быт дворянства и буржуазии — 6, быт Красной армии и флота — 3».

Нас не интересует сейчас, в какой мере был осуществлен этот тематический план. Достаточно показательным является уже самое соотношение количеств в его бытовом разрезе. А если еще учесть, что к разряду фильм о революционном подполье относится, например, «Веселая канарейка» (в том же справочнике, в перечне фильм, находившихся в производстве на 1/X 1928, указано: «Веселая канарейка» — эпизод из работы большевистского подполья в эпоху иностранной интервенции), а к разряду крестьянских фильм — «Земля в плену» — нетрудно понять, в какую сторону шли отклонения от этого тематического плана.



СВЯТОША („ПРАЗДНИК ИОРГЕНА“, РЕЖ. ПРОТАЗАНОВ, ОПЕР. ЕРМОЛОВ)



В УБОРНОЙ ЦИРКА („2 БУЛЬДИ 2“, РЕЖ. КУЛЕШОВ, ОПЕРАТ. КУЗНЕЦОВ)

Для того чтобы установить, что Межрабпомфильм на сегодняшний день не только в планах, но и на деле далек от того, чтобы выполнять социальный заказ пролетариата, чтобы силой художественного воздействия ковать и отчеканивать пролетарскую психологию и идеологию в трудящихся массах, — нет надобности замалчивать его отдельные достижения. Некоторые экспериментальные работы «раннего» Кулешова, фильмы Пудовкина, относительные успехи вроде «Дон Диего и Пелагея» или «Преступление Караваева», создание небольшого кадра культурных актеров (например, покойный Фогель) — все это должно быть записано в актив этой киноорганизации. Его, однако, даже количественно забывает «пассив» — и какой пассив!

Тематика революционного подполья отражается либо в сугубо «психологическом» и пышном «Белом орле», либо в откровенно пошлой «Веселой канарейке»; борьба пролетариата на Западе и ее отголоски в среде высшей интеллигенции — в вежливых и осторожных «салонных» фильмах («Кто ты такой», «Саламандра»); «Кукла с миллионами», пытаясь показать разницу между пролетарской молодежью СССР и буржуазными «детками» в Европе — прибегает к типично мелкобуржуазному сюжету; проблема интеллигенции в СССР «разрешается» в виде развязной приключенческой драмы с белогвардейцем в качестве центральной фигуры — «В город входить нельзя». И наконец, в порядке «классики» пролетарскому зрителю преподносится выхолощенный и одетый на европейский манер «Живой труп», а для «возрождения» исторических образов выпускается, с умножительными внешними «эффектами», сусально-народнический по существу «Ледяной дом».

Мы перечислили далеко не всю продукцию Межрабпомфильма. Вряд ли есть в этом надобность. Перечисленного, если вспомнить, что и новейшая продукция («2 Бульди 2») не лучше — вполне достаточно, чтобы убедиться в самом плачевном состоянии политически и художественно-идеологической практики этой киноорганизации, даже на фоне непрекращающихся внутренних кризисов всей советской кинематографии.

Она вступает сейчас в новый этап. Капитальная организационная реконструкция, глубокая теоретическая и практическая внутренняя перестройка всего советского кинопроизводства — лицом к социалистическому строительству — решительно сведет на нет все мучительные кризисы руководства, сценариев, кадров и т. п. Будем надеяться, что Межрабпомфильм окончательно сбросит тяжелый балласт «традиций», порожденных «Белых орлов», «Таких женщин» и «Веселых канареек».

Международная рабочая помощь от этого только выиграет, получая в новой советской кинопродукции действительное художественное орудие для сплочения сил международного пролетариата.



КАРАВАН В ПЕСКАХ („ПЕСЧАНАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА“, РЕЖИССЕР ТИХОНОВ, ОПЕРАТОР ФРАНЦИСОН)

Диалектический метод в кинокритике

(В ПОРЯДКЕ ДИСКУССИИ)

Социальная функция кинокритики — это:

1. Организация художественного восприятия у массового кинозрителя.
2. Воздействие на художника и на все кинопроизводство в целом.

Кинокритика должна быть не только фактом, но и общественно-политическим фактором.

Кинокритика должна отказаться от субъективных, вкусовых оценок и овладеть научным, диалектическим методом.

Диалектика киноискусства

Основной закон диалектики — это внутреннее противоречие, единство противоположностей, взаимное проникновение противоположностей.

Искусство, это — противоречие, внутреннее единство диалектических противоположностей.

Диалектика киноискусства есть:

- 1) диалектика киноискусства и действительности (отношение киноискусства к действительности) и
- 2) диалектика элементов внутри фильма, диалектика содержания и формы в фильме (строение, структура фильма).

Киноискусство, как и искусство вообще, в свете материалистической диалектики есть явление противоречивое.

Киноискусство есть сложная и скрытая борьба противоположностей, борьба противоположных идеологий и противоположных форм.

Диалектика действительности и киноискусства

Киноискусство, как искусство вообще, есть особая форма общественного сознания.

Киноискусство является орудием классовой борьбы. Отношение художника к действительности и его участие в жизнестроительстве может быть органическим, подлинным и искренним, и механи-

ческим, внешним и поверхностным (т. н. «приспособленчество» и «упрощенчество»).

Приспособленчество и упрощенчество в кино, это с одной стороны — элементарность, трафаретность (напр., киноштампы), натурализм, мелкий бытовизм, а с другой — формализм, схематичность, художочная рассудочность (напр., киносимволы). Вот несколько примеров механического перенесения трафаретов дореволюционного и заграничного кино в советское кино. «Такая женщина» и «Хромой барин» — типично ханжонковские фильмы, причем у Ханжонкова часто делали лучше.

«Земля в плену» — типичная немецкая чистенькая халтурная фильмочка, сделанная в три недели где-нибудь в Штаакене или Темпельгофе. «Веселая канарейка» — детектив из большевистского подполья... с красными князьями (с большевиками во фраках и с визитной карточкой князя) и роскошными кокетками, подлинно р-р-революционный кинороман в духе графа Амори...

В «Скором № 2» переодевание девушки в костюм мальчика ничем не отличается от такого же переодевания в «Скрипаче из Флоренции», в «Настоящем мужчине» или в «Старом Нью-Йорке», хотя оно и «сильно идеологически мотивировано: видите ли, чтобы девушка нашла работу в СССР, она должна переодеться в мужской костюм.

Формалисты обычно отыгрываются чисто механически на внешней «идеологической приемлемости», на «идеологически выдержанной «теме или на «идеологически выдержанном» материале.

Формалисты вместо живых, полнокровных художественных «деталей» дают бледные художественные, рассудочные и непонятные киносимволы. Вот несколько примеров формалистического упрощенчества — «киносимволики». Еще в «Аэлите» был применен прием агитплаката: Октябрь дан символической фигурой рабочего, разрывающего цепи. В «Сыне рыбака», чтобы показать историческую роль Ломоносова в Академии, дан — вы только посмотрите — какой глубокий, тонкий, исчерпывающий и социально емкий символ: свежий ветер врывается в комнату и по полу разбрасывает бумаги — и все.

В «Голубом экспрессе» мнимохудожеские символы, вроде показа штыка солдата крупным планом, никак не выявляют сущности мирового империализма точно так же, как символы в реальной общественной жизни, вроде показа царского флага, не выявляют сущности царизма. Конечно, такие фильмы, как «Земля в плену» или «Веселая канарейка» в техническом отношении представляют прогресс, а в общественно-идеологическом отношении — регресс, шаг не вперед, а назад.

Диалектика элементов в фильме

Художественное произведение есть результат чисто диалектической борьбы противоположных элементов. Фильма есть взаимопроникновение, взаимосвязь и взаимодействие ее элементов.

Идеология фильма, это — не то, что к ней часто приклеивается внешним, механическим способом, а то, что органически заключено в ее содержании и во внутренней форме. Кино есть



1919 ГОД. В ТЕАТРЕ („РАЗРЕЗ ЭПОХИ“, РЕЖИССЕР РОШАЛЬ, ОПЕРАТОР БЕЛЬСКИЙ)

не механическая иллюстрация лозунгов, а выражение мировоззрения, идеологии класса.

Самое важное в искусстве — социальная направленность художественных образов. «Помарксистки определить художественный факт — это значит... понять... его внутренне-противоречивую общественно-идеологическую природу» (А. Острцов).

В фильме всегда заключено противоречие противоположных идеологических и формальных моментов:

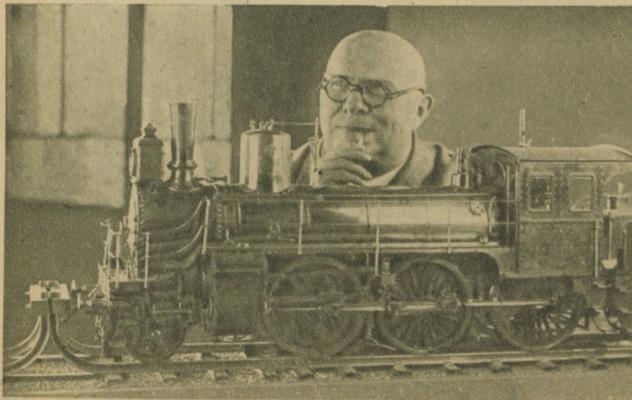
- противоречие содержания и формы;
- противоречие темы и сюжета;
- противоречие конструкции и композиции;
- противоречие жанра и стиля и т. д.

Стиль есть противоречие. Нет чистых, «идеальных» стилей, например, «чистого романтизма», «чистого реализма», «чистого экспрессионизма» и т. д. Стиль есть противоречие противоположных начал — противоречие романтизма и реализма, противоречие импрессионизма и экспрессионизма, и т. д.

Цельное художественное произведение всегда состоит из неравнценных элементов. Главное, что в нем преобладает — положительные или отрицательные качества. По законам диалектики внутри фильма борются самые противоположные классовые формы — «свое» и «чуждое», «новое» и «старое».

В органически советской фильме, как в искусстве восходящего класса, — «по Плеханову» — преобладает содержание над формой, а не наоборот. Лучшие советские фильмы — «Броненосец Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» или «Турксиб» — не поражают внешней формой. Многие наши «теоретики» пытались доказать, что в «Человеке с киноаппаратом», «Ливне», «Кружевах», «Черном парусе», «Старом и новом» и «Арсенале» преобладает новое содержание (материал) над формой, хотя на самом деле в них преобладает форма над содержанием. Мнимое упрощенчество «Красных дьяволят», «Стачки», «Бухты смерти», «Ветра», «Водовороты», «Двух дней» или «Элисы» есть «упрощенчество» (упрощенчество в кавычках), исторически объясняемое и оправдываемое: это — не процесс приспособленчества, а процесс развития, трудности роста.

Мучительная и сложная борьба социализма с формализмом происходит в каждой картине лучших наших режиссеров — в «Старом и новом» Эйзенштейна, в «Обломке империи» Эрмлера, в «Арсенале» Довженко и т. д. Нужно художнику помочь осознать и изложить свои формалистические тенденции, а не замазывать или захваливать его недостатки. Недопустимы попытки канонизации отдельных ошибок и промахов наших «левых» фильм. Многие «левые кинотеоретики» неправильно пытались доказать, что отсутствие внутреннего единства фильма (хотя и основной закон диалектики — единство, единство противоположностей), отсутствие конструкции, «поэтические формы», бессюжетность, механическая, внешняя, поверхностная, зауная и ритмизированная связь отдельных эпизодов и сцен (как говорил глава европейского декадентства поэт П. Верлен в своем манифесте: «Музыка, музыки прежде всего») есть «новая», притом специфически советская, форма. А. Пиотровский не случайно защищал одну из слабых, беспорно, формалистических сцен в «Обломке империи» — условное, схематическое, аллегорическое, плакатное изображение войны в виде простого переодевания одного актера в костюм немецкого и русского солдата (между прочим это — после потрясающего показа войны в мелкочур-



У МОДЕЛИ („ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЧИНОВНИК“, РЕЖИССЕР ПЫРЬЕВ, ОПЕРАТОР СОЛОДКОВ)



СЦЕНА БОЯ („ГОРОДА И ГОДЫ“, РЕЖИССЕР ЧЕРВЯКОВ, ОПЕРАТ. СИГАЕВА)

жуазном «Большом параде» К. Видора!), как величайший образец диалектического искусства.

Диалектический метод анализа фильма

Кинокритика должна отделять, как учил Ленин, «важное от неважного».

Кинокритика должна брать каждую картину в ее конкретной противоречивой природе.

Сущность формализма заключена в формуле: или — или (или да или нет). Формализм признает или фильмы хорошие вообще; или фильмы плохие вообще. Либо плохо, либо хорошо — третьего не дано.

Сущность диалектики заключена в формуле: да — нет и нет — да. Диалектика одновременно утверждает «да» и «нет». Диалектика не знает вообще хороших и вообще плохих фильм.

Самое важное при анализе фильма — установить, что преобладает «хорошее», «положительное» (органическое) или «плохое», «отрицательное» (механическое). Кинокритик должен всегда помнить ленинский принцип всесторонности. Кинокритик должен найти положительное в плохой фильме и отрицательное в хорошей фильме. Наши кинорецензии — это либо в ручку, либо в морду. О больших советских фильмах кинорецензенты не могут писать спокойно, без кликушества. Действительно получается — либо реклама, вредное захваливание, либо травля, избиение. Нужно принимать и отвергать каждую картину не целиком, а «от и до».

Ведь по существу неважно, что кинорецензент хвалит или ругает. Важно, за что он хвалит и за что он ругает.

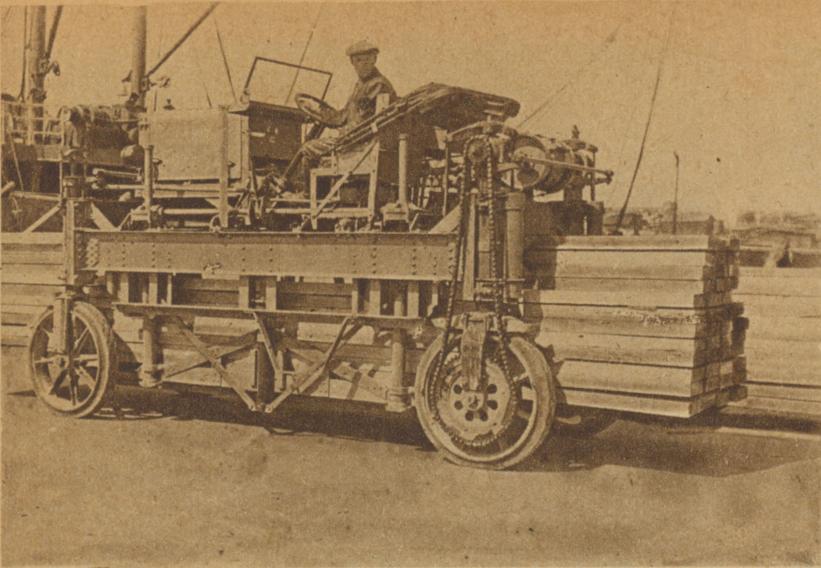
Кинокритик социологически должен объяснить взаимодействие элементов фильма, их общественно-идеологическое происхождение и назначение. Но «чтобы сделать рагу из зайца, надо иметь зайца». Многие ли наши кинорецензенты и кинокритики знают, что такое в фильме тема, материал, сюжет, интрига, фабула, ритм, перспектива, конструкция, композиция, жанр и стиль? Они не только не диалектики, но и даже не формалисты, они просто обыватели.

Мы должны бороться за единство теории и критики. Уже в литературе и в театре поняли, что только искусствовед может быть настоящим критиком. Без теории киноискусства невозможен анализ отдельных фильм. Чтобы дать конкретный анализ отдельной фильма, надо знать общие законы киноискусства.

Мы должны бороться в кинокритике за метод материалистической диалектики и против формализма и против упрощенного, механического материализма.

ИППОЛИТ СОКОЛОВ

СССР



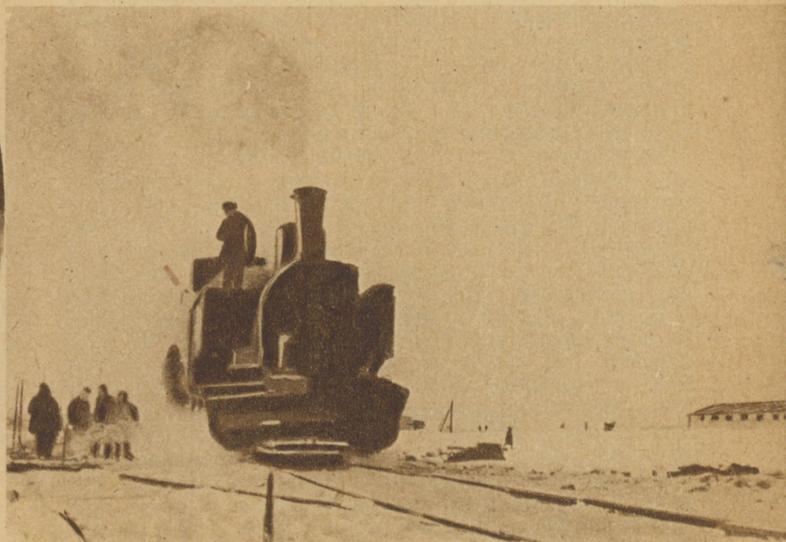
ЛЕСОВОЗ В ЛЕНИНГРАДСКОМ ПОРТУ
(„ЛЕС“. ОПЕРАТОР ШЕЛЕНКОВ)



НИЖНИЙ-НОВГОРОД. НА МЕСТЕ ПОСТРОЙКИ
НОВОГО АВТОЗАВОДА (ОПЕРАТ. ЕШУРИН)



ЛЕНИНГРАД. НА МЕТАЛЛИЧЕСКОМ ЗАВОДЕ ИМ. СТАЛИНА, ГДЕ
ПРОИЗВОДЯТСЯ СОВЕТСКИЕ ТРАКТОРЫ (ОПЕРАТ. ГРИГОР)



НИЖНИЙ-НОВГОРОД. НА МЕСТЕ ПОСТРОЙКИ
НОВОГО АВТОЗАВОДА (ОПЕРАТ. ЕШУРИН)



СЕВ КАВКАЗ. КОЛХОЗНИКИ ОРГАНИЗУЮТ
КРАСНЫЙ ОБОЗ (ОПЕРАТ. САВЕНКО)



ЕВПАТОРИЙСКИЙ РАЙОН СПЛОШНОЙ КОЛЛЕКТИВИЗАЦИИ.
РЕМОНТ ТРАКТОРА (ОПЕРАТ. САМСОНОВ И КАРМЕН)

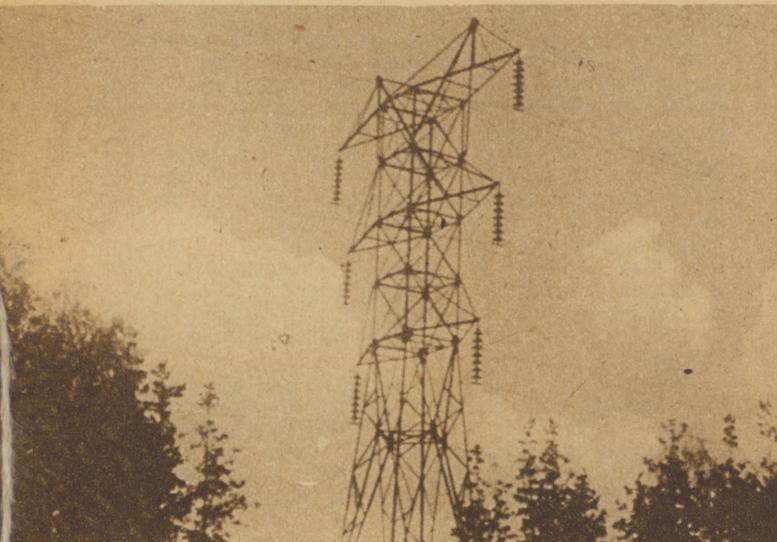
НА ЭКРАНЕ



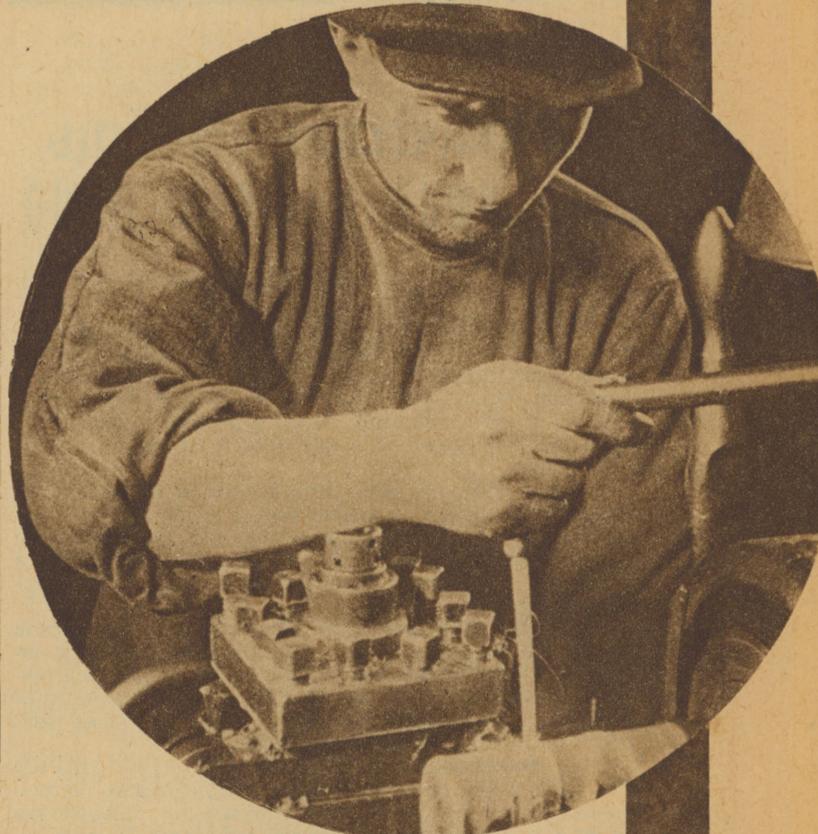
ТУРКМЕНСКАЯ АССР. ОТ КАРАВАН-САРАЯ К ГАРАЖУ (ОПЕРАТ. БАШ)



НИЖНИЙ-НОВГОРОД. ВЫПУСК ПЕРВЫХ СОВЕТСКИХ ФОРДОВ НА АВТОСБОРОЧНОМ ЗАВОДЕ (ОПЕРАТ. ЕШУРИН)



МАЧТА ЭЛЕКТРОПЕРЕДАЧИ („ПОБЕЖДЕННАЯ ТОЛЬ“, РЕЖ ТРАБСКИЙ, ОПЕРАТ. ОРЛОВ)



ЛЕНИНГРАД. НА МЕТАЛЛИЧЕСКОМ ЗАВОДЕ ИМ. СТАЛИНА, ГДЕ ПРОИЗВОДЯТСЯ СОВЕТСКИЕ ТРАКТОРЫ (ОПЕРАТ. ГРИГОР)



КАДЫШСКАЯ МАШИННО-ТРАКТОРНАЯ СТАНЦИЯ. ВЫХОД ТРАКТОРА В ПОЛЕ НА ВЕСЕННИЙ СЕВ (ОПЕРАТ. САМСОНОВ И КАРМЕН)



ТУРКМЕНСКАЯ АССР. ЕЩЕ ПО-СТАРИНКЕ (ОПЕРАТ. БАШ)



СЪЕМКА ЗВУКА И ОБРАЗА НА НАТУРЕ. МИКРОФОН ПРИВЕШЕН К ДЛИННОМУ ПЛЕЧУ ШТАТИВА

ТЕХНИЧЕСКАЯ ПОМОЩЬ ЗАГРАНИЦЫ НАШЕМУ КИНО

(В ПОРЯДКЕ ПОСТАНОВКИ ВОПРОСА)

Звуковое кино, имеющее огромное агитационно-пропагандистское значение в обслуживании трудящихся масс города и деревни, а также в смысле распространения среди них технических знаний, находится в Союзе в первоначальной стадии развития и совершенно не нашло отражения в пятилетнем плане кинофикации страны.

Такое положение объясняется отнюдь не непреодолимыми объективными условиями, а неприятием киноорганизациями Союза своевременно мер как в области привлечения американской техники, так и оказания активного содействия изобретениям инженеров Шорина и Тагера.

«В целях использования достижений американской техники в звуковом кино для усовершенствования аппаратов, вырабатываемых в Союзе, форсирования темпов звуковой кинофикации страны, ускорить разрешение вопроса о заключении договора с американскими фирмами по техническому содействию».

Так исчерпывающе пишет авторитетный НКРКИ РСФСР в своих дополнительных предложениях по звуковому кино к проекту постановления Совнаркома РСФСР о реорганизации нашего кинодела.

Говорить сейчас о том огромном значении, которое приобретает именно у нас в СССР звуковое кино в связи с развертыванием культурной революции — излишне. Это всеми осознано, и сейчас наступил решительный момент перехода от слов к делу. Этот переход очень труден в звуковом кино, которое само по своему техническому содержанию является последним достижением современной техники. Основных причин к этому две: первая — необходимость наличия для производства звуковых фильмов и соответствующей аппаратуры — «высокой техники», и вторая — полное отсутствие у нас серьезного опыта в этом абсолютно новом для нашей кинематографии деле.

В одной из наших предыдущих статей («Реорганизация техники», см. № 2 «Кино и жизнь») мы уже указывали на то, что приход звуковой фильму вынуждает наше кинопроизводство приступить к срочной и коренной реорганизации своей еще во многом первобытной техники и к подтягиванию ее на значительно большую высоту.

Условия выработки хорошей тонфильмы требуют более сложного и точного оборудования и новых методов работы, которыми, к сожалению, наше немое кинопроизводство и его работники не обладали.

Отсутствие их уже сейчас губительно сказывается на первых же работах наших энергичных изобретателей в этой области (в особенности это замечено на фильмах П. Г. Тагера и несколько в меньшей степени — у А. Ф. Шорина), большинство недостатков которых объясняются как раз этими причинами.

Нужно дать нашим работникам необходимое техническое оборудование и нормальные условия работы, и мы не сомневаемся, что они сумеют «догнать и перегнать». Но в области техники нужен еще опыт, которого опять-таки еще нет у наших работников звукового кино, вынужденных с ненужной затратой энергии, выдумки и, что самое главное, времени, «открывать Америки», давно уже открытые и проверенные за границей.

Поэтому если мы серьезно хотим в кратчайший срок «создать у себя не отдельные экспериментальные единицы звуковых кино, а действительно переклочить всю нашу советскую кинематографию (или ее значительную часть) на путь звучания и подлинного обслуживания широких масс города и деревни, то мы должны использовать опыт заграницы и в первую очередь Америки, в которой тонфильма получила наибольшее распространение и за два года своего существования почти совсем вычистила немую кинофильму.

Содействие богатой техникой и опытом в производстве аппаратуры и тонфильм Америки нашей советской кинематографии безусловно необходимо и мы должны его получить. Гораздо целесообразней сейчас затратить на это дело достаточные средства с тем, чтобы в дальнейшей работе с лихвой наверстать все на ускорении темпов развития и на уменьшении неизбежного при современной постановке дела брака.

Не следует забывать и того, что низкая техника производства наших тонфильм не позволит выпускать их на заграничные рынки (а немой фильме там приходится конец и это грозит нам серьезными затруднениями в реализации наших фильмов за границей. Улучшив, путем привлечения иностранной техники, наше производство тонфильм, мы можем быстро возратить, путем использования иностранного рынка для проката этих фильмов, часть затраченных на это средств.

Наконец пару слов о самих формах содействия нашему кино со стороны иностранной техники. Мы считаем, что наиболее целесообразным будет не простая выписка из-за границы соответствующего технического оборудования и специалистов-консультантов (эта мера нам тоже нужна), но посылка большого количества наших работников различных специальностей за границу на соответствующие заводы и фабрики для длительного и основательного изучения всех тонкостей этого производства.

Учиться нужно не только слушая советы и указания тех техников-специалистов, которые приедут к нам, а зорким прощупыванием заграничного производства пытливыми советскими глазами. Тогда весь опыт прочно оседет в советских головах, а не только то, чем пожелают поделиться с нами незаинтересованные в строительстве СССР иностранцы.

Мы считаем, что в первую очередь за границу для изучения дела тонфильмы должны поехать технические работники различных отраслей кинопроизводства (конструктора, изобретатели, мастера заводов ТОМП, Треста слабых токов и т. п., радисты, операторы, лаборанты, архитектора-акустики и т. п.). Чисто художественным работникам (режиссерам, сценаристам, актерам и т. п.) там сейчас учиться нечему и мы верим в то, что при создании у нас здоровой технической базы они сами будут учить за границу.

НИК. АНОЩЕНКО



ПЕРЕНОСНАЯ БУДКА
ДЛЯ ЗВУКОСЪЕМОК



ЗВУКОВОЙ ПРОЕКТОР
СИСТЕМЫ КЛАНГФИЛЬМ

ПАМЯТКА

РАБОТНИКА ТОНФИЛЬМЫ

1. Техника радио родственна звуковому кино, но полностью ни при записи, ни при воспроизведении не применима. Необходимо самому в уклоне звукового кино изучить эту технику.

2. Полюби микрофон больше всего. Изучай его сам на съемке и потом поверяй на воспроизведении.

3. Понимай акустику, но ею при съемке совсем не увлекайся. Оставь ее для кинотеатров.

4. Фотолаборатория это очень непослушное дитя. Может постоянно подвести, поэтому выдели постоянную няню для присмотра за ней.

5. В случае удачи не хвали записывающую аппаратуру, а в случае неудачи не сваливай на нее.

6. Нет еще законов для звуковых кадров и к трафарету в этой области мы еще не привыкли. Старайся разгадать и найти правильные пути в динамике звука и картины.

7. Научись хорошо читать звукограмму, иначе не будешь уметь найти ошибку у себя, у композитора и у фотолаборатории.

8. Не выпускай оконченной фильма, не дав ей схемы громкости и проверь это сам с механиком в кинотеатре.

9. Не злоупотребляй исканием новых звуков и не прикрывай ими своих ошибок.

10. Глаз легко обмануть, ухо много труднее. Поэтому всякий новый звукокадр обязательно проверь на большом экране.

11. Залог успеха — хороший голос, хорошая дикция артиста и чистый звук инструмента. Необходимо заранее подобрать и подготовить артиста и звучание.

12. Не переутрачивай артиста на репетиции — береги его для записи и съемки. Если этого не сделать, артист в самый важный момент захрипит.

А. ШОРИН



ЗВУКОВАЯ ПЕРЕДВИЖКА, УПОТРЕБЛЯЕМАЯ В АМЕРИКЕ ДЛЯ СЪЕМОК ЗВУКОВОЙ ХРОНИКИ И НАТУРНЫХ КАДРОВ

Микрофоны по большей части подвешиваются над головами актеров. В американских звуковых ателье употребляется большое количество микрофонов. При съемках массовок в больших декорациях число микрофонов доходит до 40 штук.

Провода от всех микрофонов идут в так наз. «monitor room» — («наблюдательную комнату») — стеклянную будку, помещающуюся обычно наверху ателье под самой крышей. В этой звуковой будке горделиво восседает диктатор ателье, — так наз. «микстурщик» (the mixer) — звукоинженер, который ведает всеми микрофонами, отбирает и «смешивает» звуки, усиливает и ослабляет ток и на все благие пожелания кинорежиссера отвечает суровым, безапелляционным «по!» («нет!») — (из этого дескать ничего не выйдет!).

Еще больше чем режиссеру «микстурщик» досаждают оператору. Киноаппарат нельзя поставить, как это хочется оператору, — в кадр войдет микрофон. Переставить микрофон хоть на сантиметр «микстурщик» категорически отказывается. Проектора нельзя зажечь — они гудят. Потрескивающий киноаппарат приходится прятать в стеклянную звукопроницаемую будку. (Только в последнее время кинооператоры вышли из стеклянного плена, благодаря изобретению бесшумных киноаппаратов).

Все готово к съемке. Оператор превозглашает:
— Замкнуто!

Это означает, что киноаппарат и звукозаписывающий аппарат синхронизированы (т. е. могут работать одновременно, с одинаковой скоростью).

На сигнальных досках загораются зеленые огни — сигнал «приготовились!»

Режиссер командует:

— Тишина!

Звонки по всем помещениям ателье...

Все замирают на своих местах.

Как угли политые водой — тухнут шопоты, шущукания, покашливания... Помоператора на ципочках подходит к своему месту.

Последний сигнал — свисток. Одновременно со свистком загораются красные огни — сигнал «начали!»

После пронзительного свистка тишина кажется особенно гнетущей.

Помоператора подходит к микрофону и четко произносит:

— Семьдесят девять!

Это номер снимаемого кадра.

Раньше, при «немом» кино, эти номера писались мелом на доске и потом снимались на пленку. Теперь номера «превозглашаются» в микрофон.

Аппараты работают.

Гробовая тишина. Еще более гробовая, чем та, про которую принято говорить:

— Слышно, как муха пролетит!

Никаких мух! Жужжание мухи, пролетевшей перед микрофоном, может быть им воспринято, как проезд по железнодорожному мосту экспресса.

Съемка идет успешно. Актер наливает воду в стакан. Отчетливо слышно бульканье. Входит другой актер.

БОРЬБА ЗА ТИШИНУ

(НА СЪЕМКАХ В АМЕРИКАНСКОМ ЗВУКОВОМ АТЕЛЬЕ)

Поворот выключателя. Ток перестает идти по кабелям. Лампы тухнут. Темнота.

Все очень просто. Добиться в ателье темноты — легче легкого.

Совсем другое дело — добиться тишины. Звуки гораздо более навязчивы и назойливы, чем световые лучи. От них гораздо труднее отделаться. Они лезут отовсюду, неизвестно откуда берутся.

Звуковые ателье отгораживаются от посторонних шумов слоистыми стенами из разных сортов звукопроницаемых материалов. Никаких окон. Массивнейшие двери. Над крышами ателье привязаны цветные воздушные шары — сигнал летчикам не спускаться ниже 2 500 футов (иначе шум пропеллеров может испортить съемку).

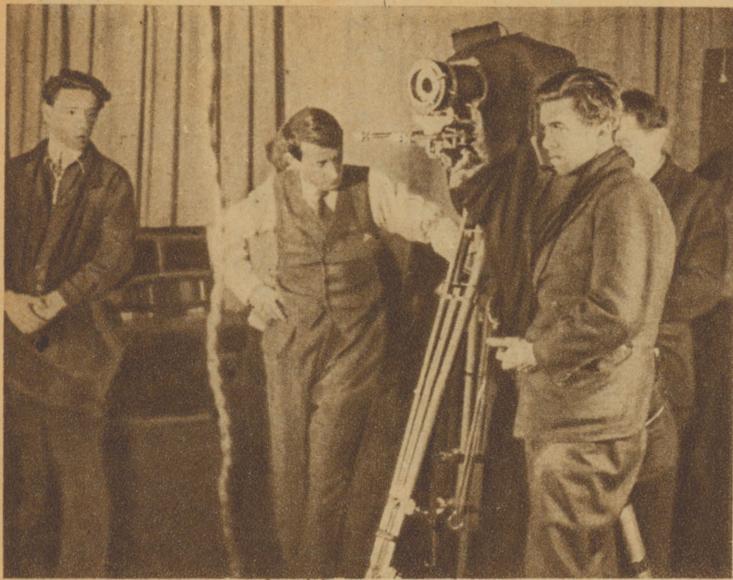
Кое-как отделившись от звуков, приходящих извне, — работники тонфильм начинают вести неустанную борьбу с звуками, имеющимися внутри ателье.

Микрофоны, улавливающие самые «тихие» звуки и усилители, увеличивающие мощность «пойманных» звуков в несколько тысяч раз — делают эту борьбу весьма тяжелой.

В звуковом ателье во время съемки должна быть абсолютная тишина. По данному сигналу герметически закрываются тяжелые двери. Всюду загораются предохраняющие надписи: «Молчание!» «Тишина!..»

Раздается команда:

— Приготовить микрофоны!



ГРУППА РЕЖ. А. РООМА НА СЪЕМКЕ
ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМЫ В РАДИОЦЕНТРЕ

ЗАБРОШЕННЫЙ КИНОУГОЛОК

(В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ)

Нужно отметить один участок нашего строительства, где кино пока еще ничего не сделало для художественного отображения процессов, происходящих в нем. Этот участок — жизнь еврейских масс на территории Советского Союза. А если кто и брался за еврейский материал, то получались очень жалкие результаты.

Особенно отличилось в этом отношении ВУФКУ. Пробывали здесь дать картину еврейского бесправия в самую мрачную для еврейства эпоху самодержавного гнета, по сценарию Бабеля «Блуждающие звезды», а получилась пародия на типичную мелодраму американского образца.

Не посчастливилось и Шолом-Алейхему: фильма «Сквозь слезы» оказалась пскушением с негодными средствами.

Ее цель, ее намерения были, конечно, самые благие: вызвать жалость и сострадание к гонимым и униженным, а эффект она давала почти такой же, как еврейский анекдот в устах куплетиста на пивной эстраде.

Была попытка со стороны Белгоскино использовать в кино героину еврейского рабочего движения — осветить на экране в картине — «Его превосходительство» мученический подвиг виленских рабочих во главе с Гиршем Лекертом. Как известно, попытка эта окончилась весьма неудачно.

Попробовало было ВУФКУ отразить процессы аграризации еврейских масс в СССР, но тут получилась такая халтура (я имею в виду фильм — «Евреи на земле»), что Главрепертком просто запретил демонстрировать ее.

В чем же дело? Почему такие плачевные результаты у ВУФКУ? И почему такие могущественные киноорганизации, как Совкино и Межрабпомфильм воздерживаются от работы над еврейским материалом?

На наш взгляд основные наиболее существенные тормозы здесь следующие.

1) Идеологическая установка неверная. Сценаристы и режиссеры ВУФКУ внесли отживший, слащавый, ненужный, порой даже вредный, «юдофильский» привкус в свои кинопроизведения. Кроме того их взоры были гораздо больше обращены в прошлое, чем в настоящее. Процессы, протекающие в настоящее время в жизни еврейских масс в СССР, были им чужды. И не только сценаристы и режиссеры ВУФКУ, но и другие наши киноорганизации незнакомы с новыми явлениями в жизни еврейских масс в СССР.

2) Кроме того из всех нацменьшинств СССР еврейский материал в настоящее время самый неблагоприятный в смысле экзотики, на которую так еще падки наши киносценаристы и кинорежиссеры.

И действительно Кавказ, Крым, Средняя Азия, даже Монголия содержат куда больше видовых, этнографических и всяких других «фотогеничных» красот, чем еврейское местечко, или кожевенный завод с большинством еврейских рабочих, или даже еврейская колония в преддверии экзотического Крыма. Серый, скучный материал, что с ним сделаешь? А увлекательность, занимательность кинофильма — это основной, решающий закон большинства наших кинопроизводственников.

3) Жупел антисемитизма. Ряд виднейших руководителей наших киноорганизаций, по их словам, поддержи-

Начинается длинный диалог (разговор двух действующих лиц).

Конечно никакие импровизации и «отсебятина» в диалогах не допускаются. Реплики заучиваются актерами наизусть.

На всякий случай, чтобы актеры не сбились и не испортили сцену — сбоку кадра находится суфлер. Ясное дело, что это не театральный суфлер, «подающий текст» сдавленным шопотом человека, которого душат. Такого суфлера микрофон услышал бы гораздо явственнее, чем актер. «Световыми суфлерами» в американских звуковых ателье называют диапозитивы с напечатанным на них текстом диалогов. Эти диапозитивы демонстрируются на экранчике при помощи волшебного фонаря. Иногда вместо диапозитивов употребляются печатные плакаты.

Съемка продолжается. Диалог идет, как по маслу. Бесшумный моторчик вращает одновременно звукозаписывающие и киноаппараты. «Микстуричик» включает и выключает микрофоны, усиливает и ослабляет воспринимаемые ими звуки.

Звуки мчатся на световых лучах к киноплёнке. Голоса вгрызаются в бромистое серебро эмульсии и запечатлеваются там причудливыми зигзагами.

Поговорка «слово не воробей: вылетит — не поймашь» — неприменима в звуковом кино. Микрофоны ловят «вылетевших воробьев» и записывают слова черточками и полосками — «не вырубись топором».

Режиссер довольно улыбается. Косится на микрофоны: как бы они не зафиксировали «звук» улыбки... Диалог близится к концу...

Вдруг —

— А-АПЧИХ!!!

Во все носовые завертки!

На все ателье!

... чихнувший помощник оператора готов провалиться сквозь землю!

Режиссер извергает гром и молнии!

Вместо гробницы ателье превращается в базар. Точно желая вознаградить себя за вынужденное молчание, все кричат и ругаются. Больше всех «микстуричик». Он уверяет, что у него полопались все микрофоны.

Съемка испорчена. Нужно начинать все снова. Но не сразу. Необходим перерыв.

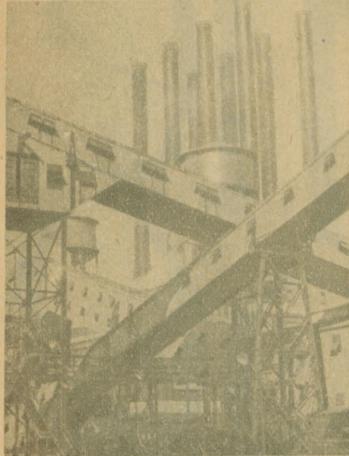
В наглухо закупоренном ателье — африканская жара. Духота. При съемках тонфильм употребляются бесшумные, но зато весьма горячие лампы накаливания. Съемка продолжается довольно долго. К концу ее лампы нагоняют температуру под 40 градусов. Во время перерыва пускаются в ход мощные вентиляторы, освещающие и охлаждающие помещение...

Перерыв кончен... Снова загораются зеленые, а потом красные сигналы. Снова начинается борьба за тишину, на фоне которой только и возможны съемки звуковых кинокартин.



КАИН ЗАБОТИТСЯ ОБ ИЗБИТОМ АРТЕМЕ
(«КАИН И АРТЕМ», РЕЖ. ПЕТРОВ-БЫТОВ)

ЗАРУБЕЖНАЯ КИНОХРОНИКА



ЗАВОД В РИВЕР-РУЖ (из
фильма „Автомобиль“)

ФИЛЬМЫ О ЛЕНИНЕ ЗА РУБЕЖОМ

Картина „9 января“ (Черное воскресенье) стоит в первом десятке советских фильмов по количеству стран, на которые она куплена (свыше 20). Картина „Его призыв“, где по ходу действия есть день смерти Ленина, была в первом десятке по времени запродажи наших фильмов на Европу. Она с успехом демонстрировалась также в небольших кино Нью-Йорка. Было продано свыше 10 копий на разные страны.



ДОМ КРУПНЕЙШЕЙ АМЕРИКАНСКОЙ КИНОКОМПАНИИ „ПАРАМОУНТ“, ДАЮЩИЙ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О РАЗМАХЕ АМЕРИКАНСКОГО КИНОДЕЛА



„Людской арсенал“

Картина „Привидение, которое не возвращается“ (реж. Роом, оператор Фельдман, художник Аден, сцен. Туркин) — попала на немецкие экраны раньше, чем на наши.

Фильма озаглавлена там „Людской арсенал“ (так называют тюрьму, играющую в действительности большую роль).

Одна из первых дошедших до нас рецензий прессы возмущается, что „картина возводит забастовщиков в героев-мучеников“. „Государство имеет право обороняться от нарушителей порядка“.

Газета считает фильм высокохудожественной. Особенно отмечается исполнение роли Хозе (арт. Фердинандов) и работа художника (худ. арх. Аден).

Вверху — фото с немецкой рекламы к „Привидению“.



ИОРИС ИВЕНС, ГОЛЛАНДСКИЙ КИНОМАТОГРАФИСТ, НА БОРТУ САМОЛЕТА



Представитель организации „Юниверсти Фильм Фаундешен“ (работает с Гарвардским университетом), гр-н Филд заснял в СССР фильм о Советии. При посредничестве ВОКС он передал один экземпляр ее для советского культурпроката.

Ответственный редактор Я. Б. Рудой

Изд-во Теакинопечать

Техническое оформление журнала И. М. Новнера.

Рукописи принимаются как перепечатанные на машинке, так и четко переписанные от руки. Непринятые рукописи не возвращаются

Журнал набран и сверстан в школе ФЭУ 1-й Образцовой тип. Госиздата. Москва, Валовая, 28.

БЛИЖАЙШИЙ ВЫПУСК



По теме АНРИ БАРБЮСА
Сценарий В. ТУРКИНА
Режиссер А. РОМ
Архитектор В. АДЕН
Оператор Д. ФЕЛЬДМАН

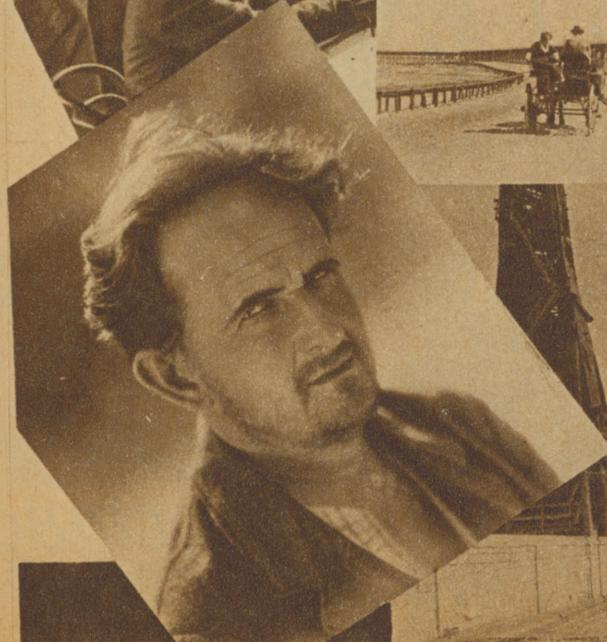
В главных ролях:

ОЛЬГА ЖИЗНЕВА, Б. ФЕР-
ДИНАНДОВ, М. ШТРАУХ

НЕ



ВОЗВРАЩАЕТСЯ



СОВКИНО

Совершенно невероятно:
Деревья размножаются листьями,
Огурцы растут на дыне,
Груши на рябине,
Дыни на тыкве
Помидоры на картофеле,
ДОСТИЖЕНИЯМИ МИЧУРИНА
ПЕРСИКИ, АБРИКОСЫ, СЛАДКИЙ МИНДАЛЬ, ВИНОГРАД,
ГРЕЦКИЕ ОРЕХИ МОГУТ РАСТИ НА СЕВЕРЕ.

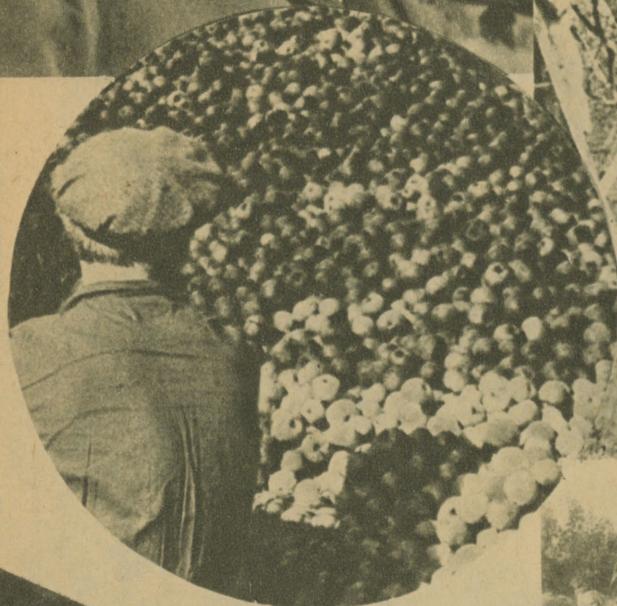
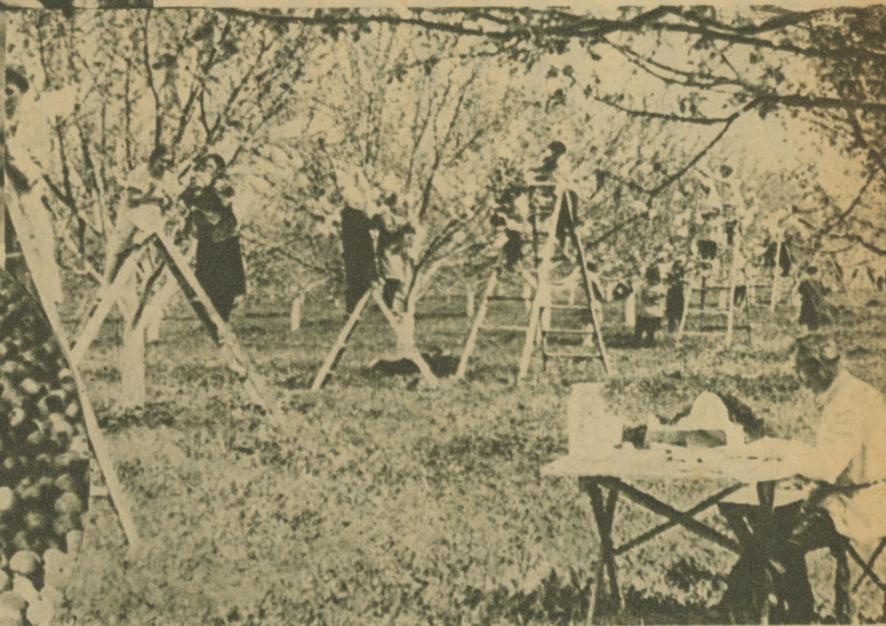
ЮГ

В 6 ЧАСТЯХ

Режиссер — СВЕТОЗАРОВ Б.

Операторы — ПОПОВ В., ЮДИН Н.

Художники — БУШКИН А., БАНЦАН Р.



ПРОИЗВОДСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОЙ

В ИТАМБОВЕ



Ф.КИ **СОВКИНО**



В ПОРТУ („Два мира“ (Сегодня), реж. Э. Шуб, ассистент Фелонов)

15к.