

РЕДАКЦИЯ:

МОСКВА, Страстной бульв., 4.

КОНТОРА:

МОСКВА, Страстная площ., 2/42.

Рукописи не возвращаются

НА ПУТИ К СОЦИАЛИЗМУ

Все культурное строительство, в частности киностроительство, увязывается с процессом индустриализации и социалистического строительства. Так ставит вопрос партия. Так его ставит наша экономика. Мы ясно сознаем необходимость этой увязки. Но путей подлинной, реальной, органической увязки, мы еще не нашли, не выявили жизненно. В каком направлении их искать?

II

Первый вариант кинопятилетки был сверстан в трудных условиях, когда не было еще четкого контура народно-хозяйственной пятилетки. Были генеральные установки партии на индустриализацию, социалистическое переустройство деревни. В какие единицы выльются темпы, как они будут развертываться по годам—таких данных не было. Теперь мы имеем эти генеральные установки и темпы.

На конкретные, реальные пути развертывания колхозного и совхозного строительства, крупных промышленных комбинатов, электростанций. Увязать темпы и конкретные пути кинофикации с темпами и конкретными путями индустриализации—неотложная задача сегодняшнего дня.

III

Меняются и растут темпы. Резко меняются и формы работы. Строительство индустрии мыслимо без активного участия, живого творчества широких трудящихся масс.

Строительство кино также должно происходить при активном, непосредственном участии масс и общественных организаций. Революционному должна встряхнуться, по-новому начать работать кинообщественность. А здесь работа, в общем, идет старыми, избитыми путями. Полоса социалистического соревнования прошла мимо них. Активность, зреющая и идущая с низов, организуется мало. По старой

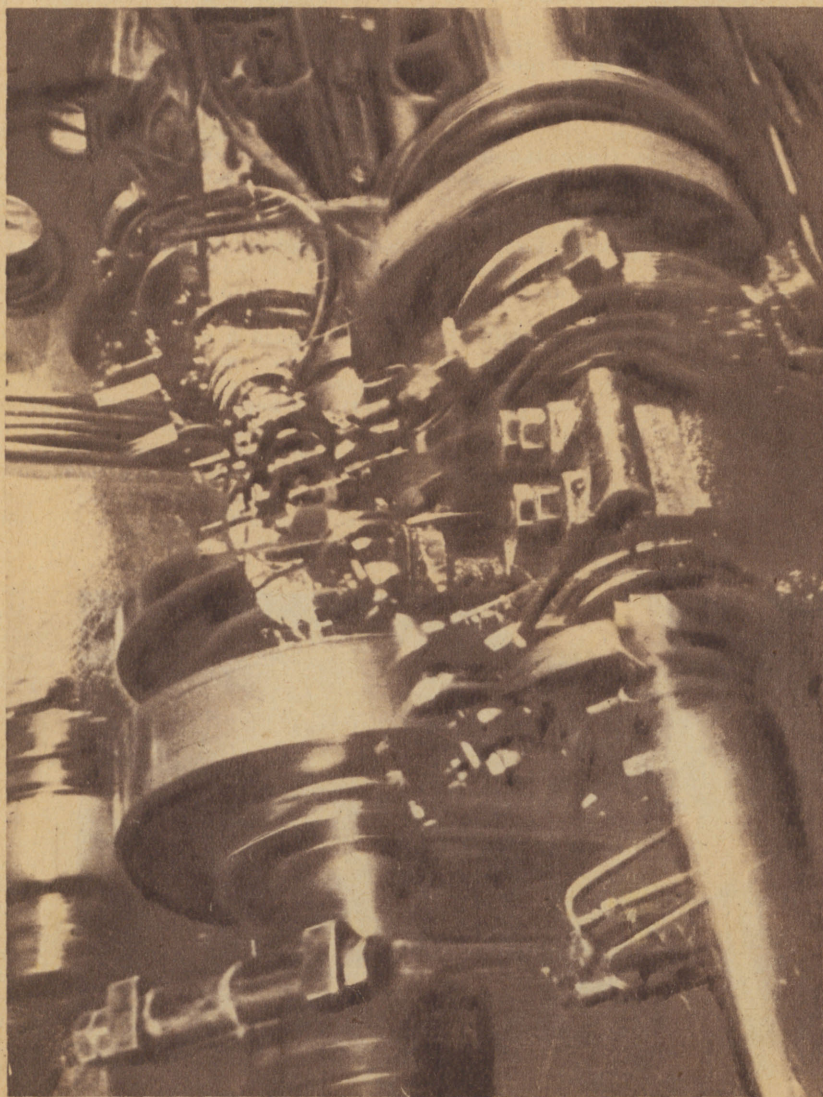
обломовской привычке мы больше говорили, чем превращали свои идеи в жизнь. АРК, ОДСК, профсоюзы, кооперация этих организационных форм еще не нашли, не увязали их с развертывающимся процессом индустриализации.

IV

По-новому ломает социалистическая стройка и качественные элементы работы, тематику, форму. Процесс индустриализации создает новый быт, переопределяет нравы. Эти бытом, борьбой интересуется масса. Кино большей мере чем до сих пор должно отобразить эту борьбу и быт. Кино от тем общих должно перейти к темам конкретным. Они именно, эти темы—становятся все более острыми, злободневными, они особенно волнуют и захватывают. Их постановка и разрешение в остром классовом освещении может и будет играть большое агитационное и организующее значение.

Но реальная, конкретная тема сегодняшнего дня, близкая массам, волнующая их, должна носить соответствующую форму „близкую массам“—простую ясную, художественно четкую, без элементов грубой антихудожественной упрощенности, без элементов старого лубка. Процесс индустриализации, активная творческая энергия масс внесут определенный элемент запроса на эту новую форму. Задача активных работников кино скорее и организованнее подойти к разрешению проблем новой тематики и новой формы.

Социально-активный лозунг сегодняшнего дня— скорее найти эти реальные, органические формы увязки процесса индустриализации в процессе кинофикации. Лишь при таком условии кино подлинно делается одним из факторов, способствующих процессу индустриализации, социалистического строительства и культурной революции.



Движение. Из фильма „Одиннадцатый“ Дзиги Вертова

„Рельсы гудят“

Производство Межрабпомфильм. Сценарий В. Киршона.
Режиссер А. Леонтьев. Оператор Г. Кабалов.

Опыт показал, что перелицовка театральной пьесы в кинофильму не дает хороших результатов. Даже в наиболее удачных переделках всегда остается ощутимый след чего-то чуждого киноэкрану. Фильмы этого типа отличаются неуклюжей медленностью в развертывании действия.

Законы композиции, ведения фабулы существенно различны для сценария театральной и кинематографической пьесы. На сцене театра драматические события всегда идут в строгой последовательности, вытекают одно из другого: словесный текст не допускает резких разрывов в течении действия.

Кино же оперирует чисто зрительными ситуациями. Отсюда — неизбежность смыслового монтажа и быстрой смены разнообразных положений. Отсюда необходимость не равномерного, последовательного развития событий из одного узла экспозиции драмы, а одновременного ведения нескольких драматических интриг, скрещивающихся друг с другом на всем пути кинопьесы.

Есть еще причина почему на экране пьеса для театра всегда звучит как некинематографическое произведение. Обычно для кино используются пьесы, уже прошедшие на сцене с хорошим успехом. В этих случаях кинорежиссер должен преодолеть сложившуюся театральную традицию постановки. Чрезвычайно редко эта задача оказывается решенной режиссером. Обычно же на экран переносятся целый ряд моментов с театральной сцены. „Человек с портфелем“, „Разлом“ дали много примеров неудачной борьбы режиссеров с установившейся театральной традицией отдельных моментов пьесы. Из зарубежных фильм показателен „Чикаго“. В ней встречается очень много кусков, как будто заснятых на сцене; особенно резко это чувствуется в эпизоде суда с типично театральными мизансценами и позами актеров.

В „Рельсах гудят“ эта зависимость от театральной постановки почти преодолевается режиссером. Все драматические ситуации пьесы трактованы в самостоятельных кинематографических приемах. По иному, чем в театре, трактованы и отдельные персонажи драмы. Режиссер пытается всячески динамизировать ход событий, развертывая массовые сцены, прибегая к параллельному построению нескольких интриг.

Вместе с режиссером пытается изжить „театральность“ и сценарист фильма. В „Рельсах гудят“ для экрана несколько изменена фабула пьесы. В фильме центральным кульминационным моментом драмы является взрыв парового котла паровоза, подготовленный спецами-вредителями. Этот новый момент правильно введен в сценарий. Он более нагляден и выразителен для экрана, чем та сложная история с подлогами, которая рассказана в пьесе.

В результате — из всех перелицовок театральных пьес для советского кино „Рельсы гудят“ — в художественном отношении бесспорно самый удачный опыт. В фильме не



У шлагбаума. Из фильма «Рельсы гудят»

чувствуется театральной бутафорщины. Режиссерски она сделана свежо, без особых формальных „изысков“, но с хорошей профессиональной грамотностью. Неприятное впечатление оставляет только концовка, сделанная по чересчур ходовому апофеозному штампу: паровоз — летящий к социализму. И словесно и зрительно этот образ уже потерял живое содержание и требует освежения.

Но если в чисто художественном отношении сценаристу и режиссеру удалось преодолеть ряд трудностей в переделке пьесы в фильм, то по линии содержания „Рельсы гудят“ представляют торопливый и неполный пересказ основных положений и событий пьесы. Много существенного для понимания драмы оказалось затронутым в ней очень бегло. Для зрителя, невидевшего „Рельсы гудят“, в театре, фильма останется не совсем понятной и доказательной.

История с предательством зам. директора завода, инженера-партийца с последующим его раскаянием изложена чересчур невнятно и поверхностно. Неповнятно почему он раскаялся в своих преступлениях. Также бегло очерчена среда спецов завода. Роль их на производстве не вскрыта. Они больше характеризуются ценней салонных романсов и рыцарским целованием дамских ручек. Фигура директора рабочего Василия Новикова интересна и по-новому задумана в фильме. В его внешнем облике есть нужная простота, ясность и суровость. Та светливая растерянность, которая чувствовалась в театральной импретации этого образа и придавала ему излишнюю мягкость и простоватость — на экране в исполнении артиста Громова оказалась замененной уверенным спокойствием и твердостью. Но верно намеченный по внешнему рисунку образ Новикова, недостаточно полно развернут в фильме. Новиков оказался выключенным из драматической интриги и играет роль пассивного, невольного „возбудителя“ событий. Внешне привлекательный, сделанный с хорошей четкостью, этот образ выпадает из действенной навигации драмы.

Все эти недостатки „Рельсы гудят“ относятся к одному ряду. Они скрадывают социальный смысл показанных событий и персонажей.

Правда „Рельсы гудят“ в общем дают доброкачественное и местами интересное зрелище на актуальную тему. Это — средняя фильма, имеющая шансы на успех в рабочей аудитории. Но соседство ее с одноименным спектаклем обнажает ее недостатки и указывает на многое, что осталось неосуществленным в фильме.

Опыт „Разлома“, „Человек с портфелем“ и „Рельсы гудят“ должен быть учтен на дальнейшее. От переделок пьес для экрана нужно решительно отказаться. А если в отдельных случаях и использовать материал той или иной пьесы, то делать это с большей смелостью и более резкими изменениями в ее сюжете и в общей композиции.



На техническом заседании. Из фильма «Рельсы гудят»

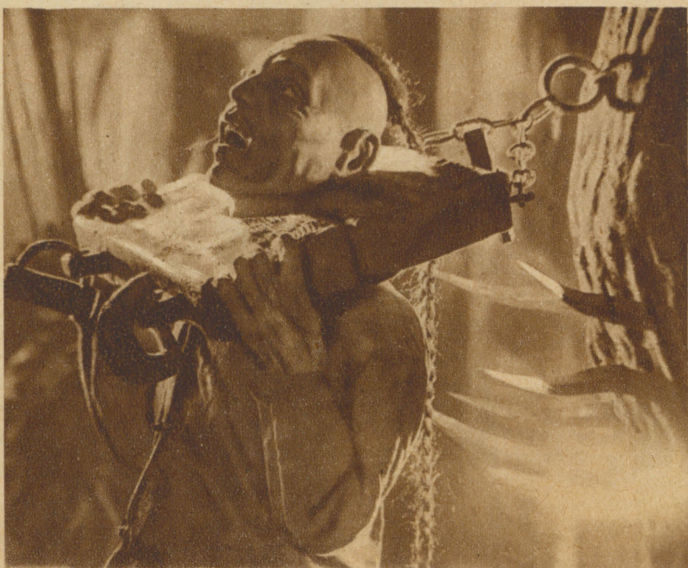
БАГАЖ ОГНЯ

„Транспорт огня“, так называется новая фильма Ленинградской ф-ки Совкино, изображающая эпизод с переправкой оружия подпольщиками в царское время. Картину ставил молодежный коллектив, режиссер которого А. Иванов сам недавно вышел из рядов комсомола. (Прошлая постановка „Луна слева“.)

Своим появлением в свет фильма ставит старый, но перешедший на деле вопрос: нужны ли героически-приключенческие фильмы. Партсовета не постановило, что — нужны, при условии своей связанности с революционным бытом, при условии, что зритель будет выносить от картины интерес и сочувствие к людям и делам революции. А киноорганизация и печать старательно избегают этого жанра, старательно разругивают робкие попытки, которые иногда делаются производством.

Человек двести комсомольского актива Красной Пресни, смотревшие недавно „Транспорт огня“ в кино „Юнгштурм“, голосовали за картину. Ногами голосовали, топотом и шумом в захватывающих моментах действия. На экране не было никаких головокружительных трюков. Была, например, пресная погоня за революционером, после того как перед зрителем прошел ряд моментов его работы. Но во время одобренная наместницей над обманутой полицией (сцена подмены меченого пиджака), она дала удивительно точный и глубоко впечатляющий эффект. Или другая, почти секундная сцена, где деповский рабочий выбирает железину потяжелее, иди выручать товарища от полиции! Режиссер не гнался за головокружительным экспериментаторством, он не истратил сотен тысяч рублей. В картине просто и толково применены введенные передовыми мастерами расчеты монтажа и действия. Но такая работа и является искомым середняком, который нужен для экранов сериала, особенно для молодежных экранов. На каждый „эксперимент, стоящий миллионы“ (но увы, не „понятный миллионам“) нужен цикл картин, прорабатывающих ту же тему и даже манеру.

Происхождение данной картины ясно только со стороны формы. Кадр за кадром напоминают собой режиссерские и операторские приемы „Нового Вавилона“. Со стороны



В балагане восковых фигур „Транспорт огня“.



Из фильма „Транспорт огня“ — Сыщик в вагоне ночного поезда.

Из фильма „Транспорт огня“ — „Руки вверх“

же содержания, сценарной разработки она сумела обойтись даже без „предков“, в этом заслуга сценаристов (Н. Зархи и А. Иванов). Пролог, ориентирующий зрителя во времени и социальной среде. Действие, начинающееся в манере тайны (причем две

первых части идут на ночных съемках). Несколько экзотический балаган восковых фигур в пограничной местности, как склад револьверов и браунингов (тут упущена при монтаже мотивировка: что странствующий балаган прибыл с „багажом огня“ из-за границы). Интригующая зритель мысль: кто-же этот закрававшийся в группу революционеров провокатор. Сцены в ночном поезде. Все это подано так, что картину переживаешь мускульно, невольно проделываешь про себя усилия героев на экране.

Есть, конечно, и лягусы, отмеченные уже тов. Эсен из Истпарта. Революционеры в 1906 году не могли носить свитеров. Не было бальных чемоданчиков, вроде того, в котором героиня везет динамит. Это надо отнести к молодости всего постановочного коллектива. Слишком трудно было представить себе атмосферу царского времени.

И все же — картины о подпольщиках, о героической борьбе их должны ставить именно молодые работники. Это доказано „Транспортом огня“ — картиной, с захватывающим и крепко-осмысленным действием.

В. СОЛЕВ

ЧИТАЙТЕ В СЛЕДУЮЩЕМ № 40 „СОВЕТСКОГО ЭКРАНА“.

Алперс — «Старое и новое».
 Кауфман — Буржуазная киноцензура СССР на экране.
 Стекланный глаз — Обзор печати.
 Фефер — Неигровая всего мира.
 Баржанский — Наука и техника кино.

Критическое...

Жили-были два кинозрителя. Один жил в Хамовниках, а другой — в фантазиях критика. Существование первого было мрачно, а второго — усыпано розами.

Первый зритель всегда попадал впросак; всегда терял правильную линию и любил ходить не на те картины, на какие надо.

Понравится первому зрителю картина из гражданской войны, — критик объявляет, что, мол, довольно нам перепевать старые мотивы, сейчас есть «более актуальные».

Понравится зрителю что-нибудь из «более актуального», — критика осаживает опять и предостерегает от «увлечения» производственными темами.

Не идет зритель из Хамовников на новую картину, — отстал; пойдет, — критик говорит, что кассовый успех внушает ему опасения на счет мечанства.

И так постоянно: то зритель не довернется, то перевернется; то отразит настроения недовавшихся в известном котле, то перевавшихся.

Мрачное существование!

Второй зритель всегда попадал в точку. Критику нос актрисы не нравится, — вскоре узнаешь из статьи критической, что и «массовый зритель не принимает такого носа».

Критику показан неубедительным прием режиссера, — узнаешь, что и «массовому зрителю прием этот покажется неубедительным».

Словом, не жизнь была у второго зрителя, а сплошные розы!

Но розы без шипов не бывают. Жизнь второго зрителя была хлопотна. Трудновато было успевать ему за капризами критика. Поссорится критик с фабрикой, с режиссером, со сценаристом, с актером — и зритель должен был с ними ссориться, негодовать, предупреждать, протестовать.

То критик что-нибудь забудет, то не досмотрит, а зритель все должен на себя принимать: зритель забыл, зритель недосмотрел...

Критика все уважали, а потому почет оказывали и его зрителю. Первый



Из фильма «Моя бабушка»

же зритель жил в тишине и неизвестности. Изредка вспоминали о нем и откровенно признавались: «Мы, собственно, зрителя не знаем. Мы со зрителем, собственно, мало связаны». Конечно, говорили о первом (хамовническом) зрителе, а второго (фантастического) все хорошо изучили.

И вот загрустил однажды первый зритель:

«И что это я за бесталанная голова! Никак не попаду в линию.

Пойду-ка я к критику и скажу ему — научи меня, как стать стопроцентным зрителем».

Пошел и по ошибке попал не к кинокритику, а к критику литературному. И сказал ему: «Научи меня отличать плохое от хорошего».

Литкритик говорил, говорил, а потом и книжки, и статьи сует ему в руки и на прощанье краткие формулировки дает: «Вот, говорит, тебе критерии; вот тебе, говорит, принципы; руководись ими и сам всегда не хуже критика разберешься».

Ошибка и обнаружилась: критерии к кино не подошли.

Пошел зритель дальше.

Попал он к научному критику. И тот тоже дал ему критерии и руководящие правила. Но зритель искал кинокритика.

Наконец, где-то на задворках не то литературы, не то халтуры нашей зритель кинокритика.

Не сразу начался разговор; кинокритик сделал знак зрителю подождать, а сам так энергично что-то в записную книжку чирк-чирк. Кончил писать, убрал книжечку и говорит: «Новейшие киносплетни зарегистрировал, только что часика два среди кинобратии потолкался».

— Зачем же вы это регистрируете? спросил зритель.

— А это идеологическая зарядка перед рецензией. Работать надо серьезно. И не поехали они друг друга.

Кинокритик кричит:

«Какие тебе твердые критерии, какие тебе устойчивые принципы? Откуда я их тебе возьму? У меня самого их нет. Да и зачем они зрителю?»

Зритель хлопнул дверью. Ушел. Идет и думает:

«Положение с кинокритикой — критическое положение. Нет у нас еще серьезной кинокритики. Нет у нашей кинокритики ясных художественных критериев. Уж не мне ли взяться, чтобы помочь ей?».

Фома БУЛАВКИН



И ефильмы «Моя бабушка»

РАБОЧЕЕ ДВИЖЕНИЕ В ЗАРУБЕЖНОМ КИНО

Производитель буржуазного кино ставит перед собой чисто развлекательные задачи и больше всего боится утомить внимание зрителя разрешением каких-либо проблем.

После-военная буржуазия стремится уйти от недавних социальных бурь и потрясеней в область личных переживаний.

Но рабочее движение все же живет, ширится и растет. Даже до самого



Из фильма «Небоскреб»

глухого уха доносятся раскаты подземных ударов. В такие минуты буржуа надевает свой философский колпак и начинает заниматься рабочим вопросом. Отсюда появление так называемых „социал-фильмов“ зарубежной кинопродукции.

Наиболее откровенно вопрос о социальной революции был поставлен в знаменитой германской картине „Метрополис“, режиссером Фриц Ланге.

На картину возлагались огромные надежды, публика, однако, приняла ее более чем холодно. Картина провалилась даже в Германии. В этом крушении немалую роль играли, конечно, причины художественного порядка. Фриц Ланге построил фантастический город будущего. Несмотря на серьезные затраты и большое мастерство Ланге, город выглядел мертвым. Кино не терпит никаких подделок: даже солидное дерево построек Бабельсберга резко противоречило архитектурным задачам, поставленным себе Ланге. Получился своеобразный конфликт между материалом, линией и объемом. Город небоскребов может быть создан только из железобетона. На это не хватило бы средств даже у „Уффы“.

Настоящую причину провала картины Фриц Ланге следует, однако, искать в постановке и развитии социальной темы. Фриц Ланге рисует конфликт между буржуазией и рабочим классом. „Метрополис“ — город будущего — представляет собой доведенный до логического конца образ рационализированного капиталистического производства. Рабочие превратились здесь в одушевленные придатки машин. Честный художник Фриц Ланге не мог отделить капиталистическую рациона-

лизацию от фашизма. Это — явление одного и того же порядка. В картине исчезли последние остатки „демократического вольнодумства“. Рабочие загнаны в подземелья; надсмотрщики работ превратились в полицейских; капиталист — в князя, владеющего жизнью, мышцами, телом, свободой и мыслью рабочих-рабов.

Но если смелость критической мысли заставляет художника с откровенностью нарисовать эту мрачную картину рационализированного капиталистического общества, то следующий вопрос — где же выход? — приводит его к самым убогим и затасканным мыслям. Спасение... в смиренности, а значит, в религии. Герония картины — молодая девушка, религиозная проповедница, обещает рабочим счастье в другом мире. Крест поддерживает равновесие общества.

Раз соскользнув в область фальшивого и плоского буржуазного лицемерия, Фриц Ланге не может уже удержаться от окончательного падения. На помощь приходят другие унылые мысли разлагающегося общества. Наша культура сексуальна; половые страсти способны опрокинуть все общество. Ученый, объятый желанием мести за поруганную любовь, произ-

водит лабораторным способом женщину-куклу и посылает ее в мир для ра-

зрушения. Женщина, принявшая образ проповедницы, сводит с ума мужчин, призывает рабочих к социальной революции. В ее лице — в виде механической куклы — преподан большенизм.

Рабы выходят из подземного города, разрушают машины, городу грозит наводнение и гибель. Дело спасает освобожденная из заточения проповедница. „Социальный мир“ восстановлен.

Разумеется, вся эта галimatия не могла удовлетворить даже самого прекрасного буржуа. Никто не верит уже в спасительную силу церкви. А ежедневные стачки в Германии опрокидывают сказку о социальном мире. Картина обвajaла лишь бессилие буржуазной мысли.

Значительно спокойнее подходит к рабочему движению американское кино. Америка — страна высокой промышленной конъюнктуры; молодой американский империализм еще крепко держит в своих руках по зиции, занятые во время войны на мировом рынке. Он чувствует себя еще достаточно крепко и внутри страны. Отсюда — уютное спокойствие „Небоскребов“.

„Небоскреб“ — одна из первых американских картин, посвященных рабочему быту. Картина сделана на материале жизни американских рабочих-строителей. Свойственное американскому кино чувство реализма не позволило американскому режиссеру уйти в фантастику Фрица Ланге. Рабочие показаны прекрасно чувствующими себя в обстановке рационализированной американской промышленности. Правда, юный рабочий срывается с постройки, но в этом виновато его собственное неразумие. Художник не скупится на самые теплые краски для показа рабочей солидарности. Но эта солидарность проявляется лишь в рамках товарищеской взаимопомощи в несчастии.

Картина дышит стопроцентным американским оптимизмом. Любимство, однако, каким путем достигает этого эффекта руководитель постановки. Он совершенно изолирует рабочий класс от жизни других классов общества. Жизнь ограничивается небоскребом.

Режиссер не говорит ни слова о неизбежном спутнике рабочего класса — забастовке: он даже обходит молчанием самое существование работодателя. Жизнь рабочего полна опасностей, но в конце концов вся наша жизнь полна опасностей. Рабочие американской фильмы — это стопроцентные американцы, смелые, веселые и решительные ребята, Гарольд Ллойд в кожаных куртках. Правда, Гарольд Ллойд один приходит к своему счастью. Путь рабочего облегчен товарищеской солидарностью. „Любите и помогайте друг другу и вы получите в награду высшее счастье человечества — любимую девушку“, говорит американская фильма.

Мы приходим к тому же рецепту христианской любви и сексуальной основы человеческих отношений. Художник — идеолог юного американского империализма приходит к тому же оскуденной мыслию, что и Фриц Ланге, художник дряхлеющего европейского капитализма.

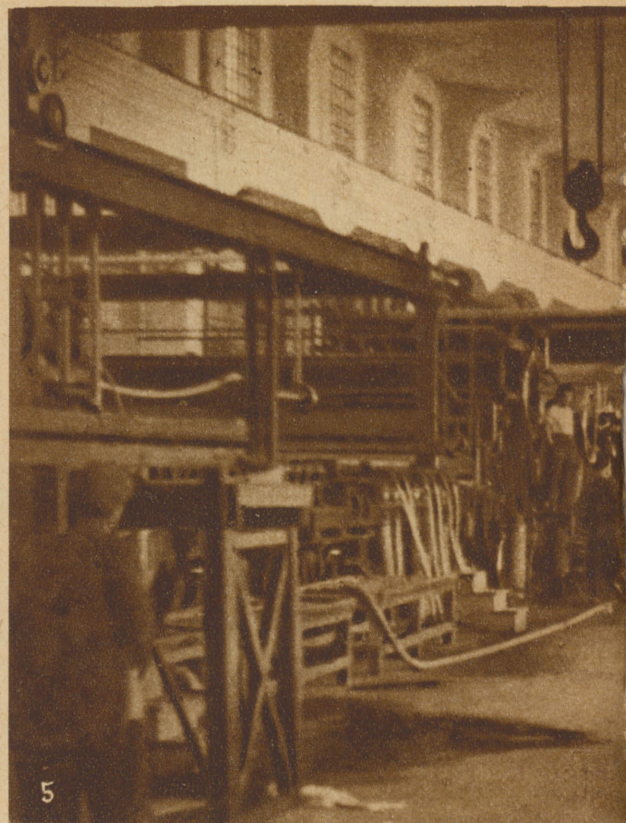
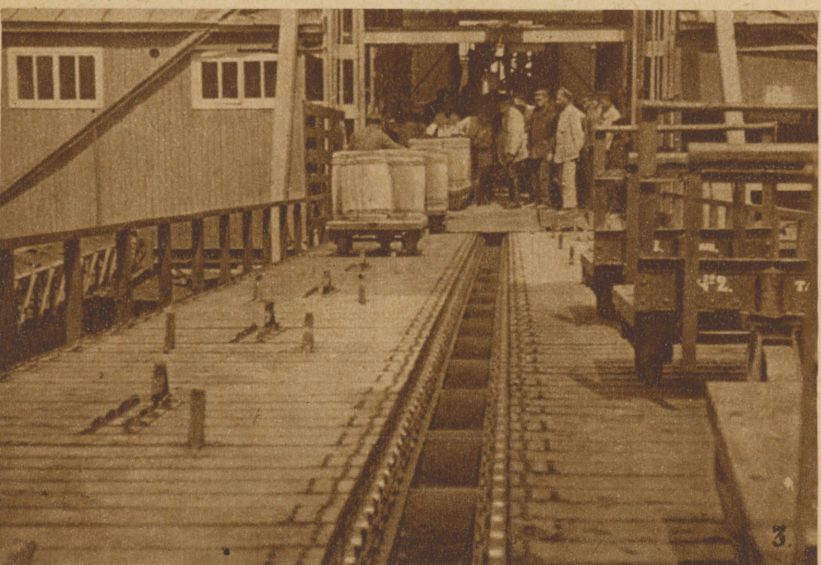
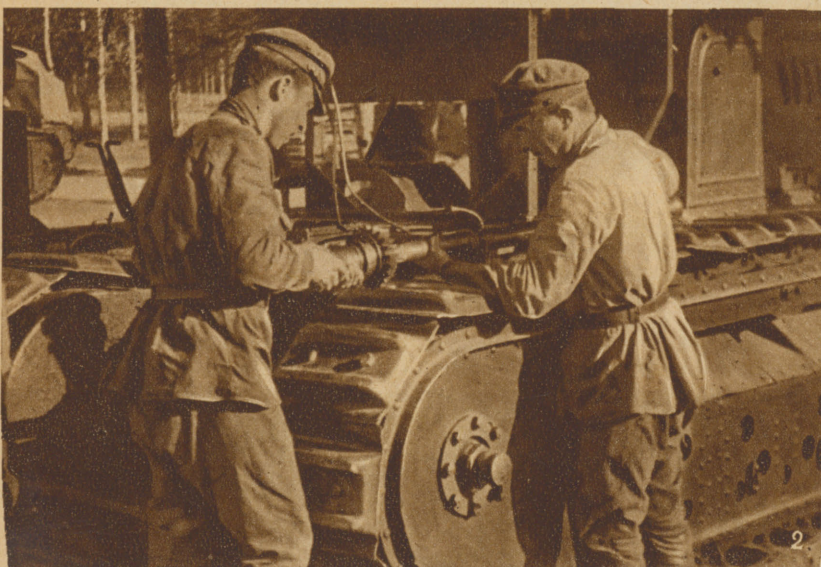
Е. ПАНОВ



Из фильма «Небоскреб»

СССР НА

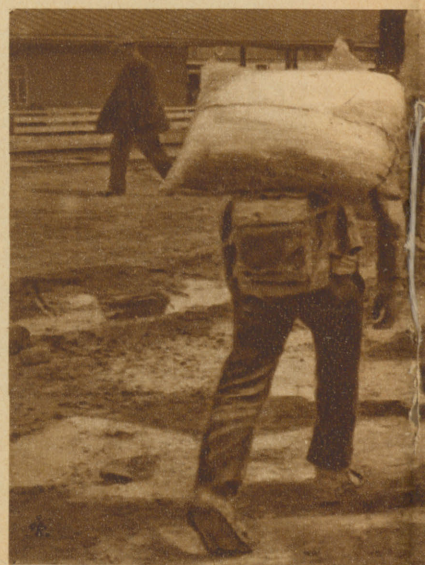
КАДРЫ ИЗ



Красная армия, защитница трудящихся, в мирное время связывает свою учебу с хозяйственными потребностями страны. Ленинградский оператор кинохроники заснял один такой момент: красноармейцы учатся (кадры 1 и 2) на шоферов и механиков-трактористов. Межселенные и колхозные тракторные станции получают в их лице полных и квалифицированных работников.

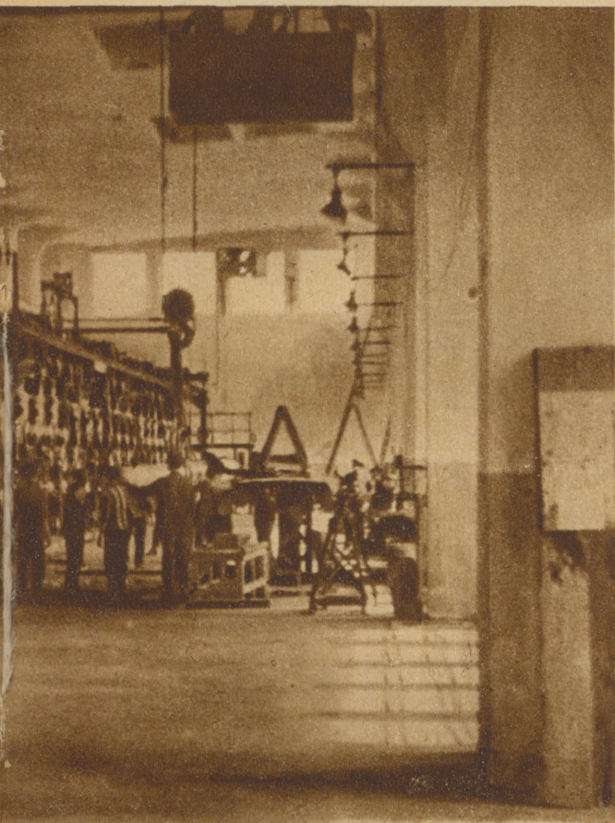
Машина везде вытесняет человеческую силу, освобождая ее для более квалифицированной работы. Она проникла и на волжские пристани, где конвейер (кадр 3) подает грузные тележки

в гору на берег или спускает их на палубу без участия физической силы. Установлен конвейер пока только на некоторых грузовых пристанях в Нижнем, к ярмарке. Пассажирам же почтовых пароходов придется еще и некоторое время терпеть крик и команды грузчиков на пристанях. На кадре 4 волжский корреспондент кинохроники Эйзе снял и такой шум-



Э К Р А Н Е

СОВКИНО-ЖУРНАЛА



ный «конверс», работающий по старинке.

Далеко на севере, в Кондопоге, заработали новые машины на большой местной бумажной фабрике (кадр 5). Подача сплавного леса к котлам механизирована (кадр 6), эстакада снабжена механической тягой. Помещения фабрики настолько светлы, что съемки в них оказалось возможным проводить без подсвечивания электричеством. (Оператор Бочаров).

Нужно еще сказать, что все эти машины и все эти люди, и сами операторы Совкино работают



в значительной степени и на юных граждан, заснятых оператором Карасевым в Киргизии. Заснятые на кадрах 7 и 8 ребята лет через двадцать станут полноправными гражданами СССР, они уже теперь прибыли со своими матерями на очень важные курсы — курсы советизации киргизок, подготовляющие их к работе в кишлачных советах.



„КинOMEханик в деревне—большой человек. КинOMEханик поддерживает непрерывную культурную связь между городом и деревней. К нему крестьяне обращаются за советами и с жалобами. Ему приходится быть и учителем, и агрономом, и юристом, и докладчиком по хозяйственным и политическим вопросам. Механик—это большой человек для деревни“.

Так красноречиво излагает в своем дневнике результаты собственных наблюдений один из тысяч разъезжающих по просторам советской России кинопередвижников.

И он прав, этот кинопередвижник. Таковы условия работы кинOMEханика в деревне, что он оказывается здесь „первым“ культурным человеком. Таковы условия его работы, что ручка проекционного аппарата и самый аппарат все более и более становятся для него делом второстепенным. Культурность, умение ориентироваться в сложной обстановке деревенской жизни, запас разнообразнейших знаний и сведений, интересующих деревню—вот какими качествами должен, прежде всего, владеть теперь кинопередвижник.

Но культурность и знания кинопередвижника—безнадёжно скудны. Они ограничены кое-каким знакомством с аппаратом и умением склеить иногда постоянно рвущуюся киноленту из совкиновского раздела „деревенских“. Да и такая даже квалификация в отношении рядового кинопередвижника—сомнительна. Иначе чем же объяснить жалобы например, крестьян далекого села Итат: „То ленты рвутся, то темно, а в другой раз неправильно устанавливают аппарат. Когда идет картина, то фигуры не по полотну, а по потолку ходят“.

Чем объяснить постоянные несчастные случаи:

„В Ирбее Канского округа сгорела передвижка и две фильмы“.

„В южном прииске Енисейского района воспымнулся „Журнал Совкино“.

„В селе Кончурук при проведении сеанса сгорело новое здание школы, уничтожена передвижка и картина“.

„В Бодайбо сгорел клуб и картина“.

Недаром по сибирским деревням гуляет шуточная фраза:

„Товарищи, соберай монетки и беги за реку—вина приехала!“ Плохую аттестацию дает эта злая шутка рядовому кинопередвижнику. И напрасны надежды, что он—не умеющий толково показать картины, сжигающий клубы и школы—сможет оправдать предъявленный ему деревней вексель на „первого“ человека, на „проводника новой жизни и быта“.

Гнать зрителя за реку можно, впрочем, не только пожарами и явной технической безграмотностью. Это легко сделать, продемонстрировав, например, для крестьян „теорию относительности“ по профессору Эйнштейну. Крестьяне села Павловского, Барнаульского округа благодарили передвижников за такую культурфильму тем, что требовали обратно деньги и не желали снова идти в кино, где „морочат голову“.

А в селе Козульки в одиннадцатую годовщину Октябрьской революции показали собравшимся зрителям „Цыганскую кровь“. Вливание цыганской крови в крестьянскую оказалось на этот раз роковым для кинопередвижника. Он сильно пострадал за свои способности. Пострадали, впрочем, и прокатчики.

Много можно было бы привести примеров глупости, вредительства и головотяпства, развозимого по советским селам и деревням „большими людьми“—кинопередвижниками. Но не в примерах дело. И к тому же, нельзя обвинять в политической, культурной и технической безграмотности одних только передвижников. Они больше чем кто-либо понимают несоответствие между подготовкой, которую имеют, и требованиями, предъявляемыми деревней.

Дело не в примерах. А в непризнании огромной роли кинопередвижников теми, кому понимать это надлежит. В необходимости дать кинопередвижнику серьезную подготовку, прежде чем выпустить его на ответственнейшую работу в деревне. В том, что кинопередвижники и до сих пор рассматриваются многими только, как механики, только как крутильщики ручки у аппарата. Об этом совершенно явно и открыто свидетельствуют общепринятые



Кинопередвижка в Крыму

сейчас „программы по подготовке кинOMEхаников и киноработников для деревни“.

„На прохождение теории и практики кинотехники—175 часов.



В совхозе после работы—перед началом киносеанса

„На проработку организационных вопросов методики и практики киноработы—125 часов.

„На политграмоту (задачи и виды политпросветработы)—30 часов!“

Только три месяца работы, чтобы получить аттестат технической и политической кинозрелости!

Только 30 часов политграмоты, чтобы считать себя сведущим по вопросам пятилетки, строительства социализма в деревне, кооперации, агрономии, добровольных обществ и т. д. и т. п.

Не слишком ли? Не напоминает ли это всем известные лодзинские рекламы:

Сто предметов за 1 р. 20 к!

Кинопередвижник—большая культурная сила в деревне. Он должен и хочет получить не только серьезную подготовку по специальности. Общий культурный уровень его необходимо поднять до уровня, имеющегося у рядового хотя бы сельского учителя или агронома. Иначе никогда не станет кинопередвижник большим и действительно полезным работником.

Для кинопередвижников должны быть организованы долгосрочные курсы. По крайней мере для некоторых—ударных групп. Программы „по подготовке кинопередвижников“ должны быть углублены и расширены.



Разгрузка леса в порту. (Кадр из Совкино-журнала).

А МОЛОДЕЖНАЯ ФИЛЬМА ГДЕ?

Накануне МЮДа на улицах Москвы зашестрела скромных размеров афишка. Левый край ее занимал кимовский значек, справа же сообщалось, что первый комсомольский театр знаменует свое открытие демонстрацией фильма „Конница скачет“.

Вероятно, не один комсомолец, прочитав афишку, радостно вскрикнул: — Здорово придумано! — Вот где молодежных фильм наглядимся!..

Но „наглядеться“ не пришлось. „Конница скачет“ оказалась фильмой о пограничниках, о дрессированной лошади, о бесконечных погонах, о чем угодно, только не о молодежи. Отчего же случился такой конфуз?

Виновато ли пристрастие молодого администратора к революционно-приключенческим фильмам? Или..

Давайте лучше взглянем в прокатный отдел Совкино. Попросим дать нам фильмы о комсомоле. Не придется прокатчикам щелкать на счетах. Фильм всего три. „Кружева“, „Парижский сапожник“, „Цена человека“.

А остальные? — спросим мы.
О борьбе комсомола за фабузуч.
О рейдах легкой кавалерии.
О борьбе ударных бригад молодежи.
О комсомоле в социалистическом соревновании.

Об учебе комсомола.
О бытовых язвах молодежи.
Прокатчики сделают круглые глаза: „Ай, как много вы насчитали картин. Только их, кажется, еще не начинали делать. А, впрочем, извините, не мы этим ведаем. Кино-фабрики. К ним и обращайтесь“.

Но хватит с нас и проката. Мы и сами знаем, что за десятилетие существование комсомола о его жизни и работе есть всего три фильма. Не будем злоспамитны. До 28 года киноорганизации во главе с Совкино выбивались на дорогу к настоящей советской кинопродукции.

И действительно тематическое лицо Совкино значительно изменилось за эти два года: крепко выросла в быт кинофабрик рабочая тематика.

Но комсомол, молодежь кинофабрики обошли.

И тут в первую очередь виноваты руководящие комсомольские органы. Комсомольские организации и по сей день уделяет непомерно мало внимания кинематографии.

Если быть справедливыми, нельзя винить за отсутствие молодежных фильм возлагать только на киноорганизации.

Виноват и сам комсомол. Но время идет. Комсомол растет. Он ежедневно сдает труднейшие экзамены на инициативу и самоотверженность в социалистической стройке.

Почти двухмиллионный комсомольский массив берет с бою фронт учебы. Он помогает ковать в Красной армии настоящих советских людей и бойцов, он выдвигает десятки хороших работников на ответственные и руководящие посты в стране.

И потому комсомол имеет право на одно из первых мест в советской кинематографии.

Молодежь жадно смотрит фильмы о себе. Часто в энтузиазме стройки многого не видит молодежь: нечуткого отношения друг к другу, особенно к девушке, не замечает, как неуловимо просачивается в комсомол яд мещанства со всеми его последствиями: фокстротами, рвачеством в работе, уходом от общественности.

На производстве вырастают моло-



Из фильма „Красный партизан“

дые поборники социалистической переработки производства. Но, рядом с ними клянутся летчики, рвачи, бузотеры. Комсомол отнюдь не однороден. Особенно в деревне. И поэтому классовая борьба в стране производит неизбежную передвижку в рядах комсомола: вскрываются гноишки, организации оздоравливаются, выдвигается новый актив.

Комсомол живет бурной жизнью. Комсомол вместе с партией борется за победу социализма.

Наша же кинематография бесстрастно все это созерцает. Иногда пробует как-то художественно осмыслить жизнь и борьбу комсомола.

Но это в планах. Это живет и умирает в планах.

Нужна встряска. Нужны новые формы работы комсомола в кино.

И в первую очередь инициатива.

Не ограничиваться самотечными сценариями, не глядеть в подзорную трубу, высматривая в пещерном просторстве пещерных сценаристов. Нужно комсомольских кино-сценаристов создать, воспитать.

Комсомол сумел партии помочь в работе по социалистическому соревнованию. Комсомольцы умеют драться, как черти, на всех фронтах социалистической стройки.

Неужели же у комсомола не найдется сил и энергии для подлинно творческой работы в советской кинематографии?



Из фильма „Крылатый бог“

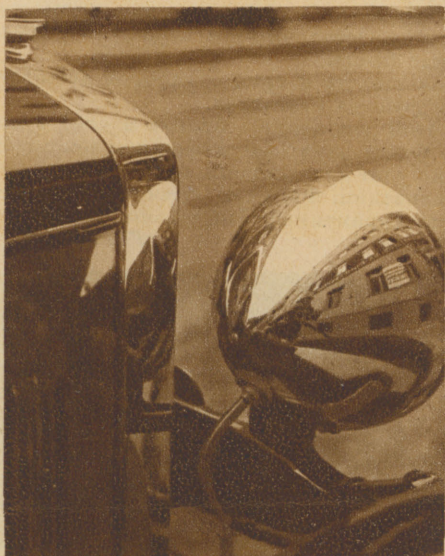
КОНТРАСТЫ БОЛЬШОГО ГОРОДА

В Германии заканчиваются съемки большой документальной фильма „Контрасты „большого города“ (название условно). Наши кинематографисты (реж. Вл. Ерофеев и оператор Ю. Стилянудис) побывали не только в Берлине, но и в Гамбурге, Дортмунде, Эссене, снимая характернейшие черты жизни и быта большого европейского города.

Особенно интересный материал заснят ими в Гамбурге. Гамбург — это город контрастов — вернее, в нем контрасты легче, чем в других местах, поддаются фиксации. Здесь уличная жизнь более интенсивно и более резко, чем, например, в Берлине, выявляет наружу социальные противоречия. Почти рядом с роскошными виллами Ольстера — полуразвалившиеся дома старого города, населенного бедной и грязные воюющие кварталы Сант-



Безработный спит на вокзале. Из фильма «Контрасты большого города»



Лимузин за 20 тысяч. Кадр из фильма «Контрасты большого города»

Паули. В сверах рядом с дорогими памятниками спят безработные портовые рабочие. В порту, где ежедневно разгружаются десятки океанских пароходов — голодные рабочие копаются в отбросах, ища пропитания.

Мы помещаем несколько фото из фильма, иллюстрирующие один из эпизодов картины, снятый в Гамбурге. Оператор Ю. Стилянудис снимает автоматическим аппаратом („Аймо“)

собрание „Армии спасения“. Каждое воскресенье эти „армейцы“ собираются на людных местах, чтобы проповедывать „добродетель и смирение“. Для привлечения внимания играют на гитарах и поют хором псалмы. Некоторые останавливаются, опускают в кружку монетки „на спасение душ“. А рядом, — буквально рядом — спят на скамейках свера эти самые „спасаемые“, уже потерявшие надежду найти работу.



Член «Армии спасения» распевает псалмы



Оператор Ю. Стилянудис на съемке

КРУТЯТ „АСФАЛЬТ“

„Асфальт“ не только льют, но и „крутят“, снимают, на пленку. Должно быть, с легкой руки советских фильм сценаристы УФЫ пришли к этому, казалось бы, „производственно“ звучащему названию фильма.

Но „Асфальт“ — не производственная фильма, не культурфильма, как можно предположить. „Асфальт“ — очередной любовный боевик, мецанская фильма, одна из тех, что



«Герой» вошел в роль Г. Фрелих в фильме «Асфальт»

определяет сезон современной немецкой кинематографии. Быть может — самая определяющая.

Снимает „Асфальт“ УФА.

УФА — крупнейшая германская киноорганизация, УФА — оплот кинематографической реакции, УФА — не только ставит фильмы, но и определяет кинематографическую политику. В УФЕ сидят дейтш-националы во главе с Гугенбургом, королем немецкой прессы и кинематографии.

УФА контролирует 80% выпускаемых Германией кинохроник, все эти бесчисленные парады и фашистские демонстрации на экране — от УФЫ, УФА демонстрирует на экране величие Муссолини и Хорти, увольняет республиканцев актеров.

В ателье... На мгновение забываешь, что за стенами ателье солнечный день... Перед нами один из почных уголков Берлина, оживленный перекресток — силхсья вспомнить какой именно? Какие улицы скрещиваются?

„Послушайте тростью о пол“, рекомендует спутник, — „Настоящий асфальт“, время, когда кино обманывало, прошло...

И действительно, ателье залито асфальтом, проложены подлинные асфальтовые тротуары.

Слева зеркальные стекла автомобильных витрин. Над ними горит световая реклама популярной автомобильной марки. За стеклами вереница автомобилей. Рядом с автомобильной фирмой — своды и уходящая вниз лестница подземной городской дороги.

В глубине ателье... кинотеатр. В глубине ателье высится точная копия одного из кинотеатров УФЫ. И над выходом в кинотеатр горит надпись, все те же буквы „АСФАЛЬТ“.

— „Вы представляете себе какой это даст эффект“ — лепечет представитель фирмы. Зритель увидит на экране тот самый театр, в котором он находится.

— Совершенно верно.

— Можно еще попытаться заснять публику кинотеатра — чтобы не только кинотеатр был на экране, но и зритель.

— „Это идея...“ соглашается он с нами. А затем обращает внимание на номера проносящихся мимо автобусов.

— „Не мало людей будут себе ломать голову“, размышляя, на каком из перекрестков сходятся эти номера маршрутов?

Но все это — недушевленная природа фильма. Есть в ней и герой. Герой — посреди улицы. Он на асфальтовом островке, среди кипящего уличного движения. Он —

полисмен, полицейский, или „шупо“, как называют его берлинцы. „Герой“ предан своему долгу и честно выполняет возложенные на него обязанности по регулированию движения, пока... повстречавшаяся „роковая женщина“ не заставляет его сойти с пути добродетели. Далее вариации на тему „как дошел ты до жизни такой“ и возврат на путь истины.

Очень показательно, что современная Германия ридит своего кинематографического Хозе, соблазненного Кармен — в мундир полицейского. А затем, нарядив его в этот мундир, заставляет возвращаться к своему долгу, разрешает добродетели торжествовать над пороком.

Таков героический образ гинденбурговской республики, обещенной в мундир постового.

В роли полицейского — неплохой актер Фрелих. На асфальтовом островке красуются две фигуры в мундирах. Одна — Фрелих, другая — настоящий полицейский из состава берлинской полиции.

Во время перерыва актер берет у своего собрата урок полицейской службы. Постовой полицейский обучает его нехитрой азбуке регулирования уличного движения.

Полицейский Гинденбурга и полицейский Гугенбурга!..

Подходим к автобусам, набитым людьми. Машины полны, этого требует реализм постановки. №№ 1, 7, 19 — ходкие берлинские маршруты.

Наш спутник идет к одному из автобусов и... целкает пассажира по носу. Кое-кто из других пассажиров смеется. Остальные, — и тот, кому достался целчок, — неподвижны.

Оказывается, в каждом из автобусов всего лишь несколько живых статистов. Остальные пассажиры — восковые куклы, парикмахерские бусы.

С ними хлопот меньше, да и труд бутафоров дешевле! Экономить можно даже на статистах.

Впрочем и при этой „экономии“ фильма влетит в копеечку. Но зато она будет „лучшим“ созданием немецкой кинематографии. Она будет сегодняшним ее днем. Фильмой обывательской стабилизации. Фильмой, символизирующей настроения и надежды современной официальной Германии.

ГЕРВИНУС



Налево — Г. Фрелих, исполняющий в «Асфальте» роль полицейского. Направо — настоящий полицейский, обучающий Фрелиха.