CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	IV.B.150

II 26-27
СОВЕТСКОЕ КИНО #1

Soviet Film #1 1928

Article by Alfred Barr, p. 26. in section entitled ZA GRANTSEI Ruki on the Film Hands by Stella Simon

Film

be divided
ra is essen-
A second
and film can
ic media such

Russian regisseurs seem in general to belong to the objective group. To the visitor their most conspicuous characteristic is their concern with actuality - either in the reconstruction of historical incident or the representation of the contemporary scene. Like many Russian painters and writers of the last great decade ~~Russian regisseurs~~ they seem to have turned their backs upon any artistic problem which is not definitely related to human life as it is, was, or should be.

This tendency to emphasise the documentary or expository function of the kino is of course not limited to Russia. In the past few years certain admirable films have given us refreshment when we grew tired of the conventions of Hollywood or Ufa and their inferior French and British and Italian imitations. Many of ~~their~~ these films were bio-interviews to borrow a phrase of Tretyakov's. Such were Nanook of the North, an eskimo study, and Moana of the South Seas. Last year in Paris a film of the Congo, in New York and London a Burmese film called Chang were conspicuous successes. These films were important not because of any deliberate aesthetic intention but because they presented fresh and vital material with a high degree of technical perfection.

Contrary to these ideals are several notable experiments made in Paris and Germany. The Ballet Mécanique of Léger, the films of Ruttmann, the clever inventions of Man Ray and the Compte de Beaumont are, of course, well known to readers of K I N O. These films depended on a variety of technical devices in photography, developing, and projection, such tricks as alternations of positive and negative, bisected film, angle shots, slow motion shots, multiple exposures, reversed or inverted projection.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	IV.B.150

11
26-27
СОВЕТСКОЕ
КИНО
#1

Documentary versus Abstract Film

Progressive kino regisseurs may very roughly be divided into two factions. One believes that the kino camera is essentially a machine for recording the objective world. A second group believes that by ingenious manipulation camer and film can be made to approach the flexibility of other artistic media such as painting or music.

Russian regisseurs seem in general to belong to the objective group. To the visitor their most conspicuous characteristic is their concern with actuality - either in the reconstruction of historical incident or the representation of the contemporary scene. Like many Russian painters and writers of the last great decade ~~Russian regisseurs~~ they seem to have turned their backs upon any artistic problem which is not definitely related to human life as it is, was, or should be.

This tendency to emphasise the documentary or expository function of the kino is of course not limited to Russia. In the past few years certain admirable films have given us refreshment when we grew tired of the conventions of Hollywood or Ufa and their inferior French and British and Italian imitations. Many of ~~their~~ these films were bio-interviews to borrow a phrase of Tretyakov's. Such were Nanook of the North, an eskimo study, and Moana of the South Seas. Last year in Paris a film of the Congo, in New York and London a Burmese film called Chang were conspicuous successes. These films were important not because of any deliberate aesthetic intention but because they presented fresh and vital material with a high degree of technical perfection.

Contrary to these ideals are several notable experiments made in Paris and Germany. The Ballet Mécanique of Léger, the films of Ruttmann, the clever inventions of Man Ray and the Compte de Beaumont are, of course, well known to readers of K I N O. These films depended on a variety of technical devices in photography, developing, and projection, such tricks as alternations of positive and negative, bisected film, angle shots, slow motion shots, multiple exposures, reversed or inverted projection.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	IV.B.150

Two purposes were evident - on the one hand to achieve a fantastic, dada, or sur-realistic effect, on the other, to offer aesthetic pleasures through more or less abstract composition. Both results implied the unimportance of the object which was sacrificed much as it had been in expressionist or cubist painting. Eggelink's experiments in Germany eliminated the object entirely. The kino camera was used to record kinetically a series of abstract drawings - a technique similar to that of the humorous "animated cartoons".

For the moment this group seems inactive. Eggelink is dead. Marcel ~~Marul~~ Duchamp, who crossed to Paris from New York last year with the intention of making an abstract film seems to have been interrupted, perhaps by his recent marriage. De Beaumont, it is rumoured, is still eager for new experiment but his last film Of What are the Young Films Dreaming was not apparently a commercial success. Ruttmann has deserted abstract composition and has recently done a brilliant staccato description of a day in the streets of Berlin. A similar film to be called New York is being made by the American photographer, Ralph Steiner, who in the past has done excellent abstract photographs.

On the whole it seems probable that Ruttmann's change from the abstract to the descriptive is symptomatic. For the time being expressionism and aethetic experiment in the kino as in literature and art are apparently on the decline. In their plan has come a new and vigorous objectivity.

space → Hands is the name of a new film which is especially interesting because it fuses successfully abstraction and objectivity.

Though the film was made in Berlin, an American, Mrs. Stella Simons, is responsible for its conception. She was a pupil of the distinguished New York photographer Clarence White. Her attitude toward the kino is therefore neither that of the stage or of the modern painter, but primarily that of the

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	IV.B.150

photographer. She wished to make a film which would display without tricks~~ing~~ery or virtuosity the natural qualities of photography. Furthermore she wished to make a careful study of the kinetic or time elements in kino.

She chose hands for her characters because they afforded a sensitive and flexible motive. Though the action of the hands follows a simple triangle plot with an accompanying chorus the dramatic element was intended merely as a scaffolding and is in itself unimportant. The hands move against a variety of backgrounds - some plain, some of simple geometrical figures, some of more complex compositions resembling suprematist paintings or constructivist settings. One particularly interesting background was made by several moving panes of corrugated glass, one behind the other. In other scenes hands dart in and out through a bead curtain or group around a white revolving cylinder. For the most part the action seems two dimensional but occasionally depth and solidity are suggested, especially in a scene where hands move in water at varying depths.

Throughout the film the integrity of the object is carefully preserved. There is no double exposure, no soft focus, none of the bag of tricks which destroy the photographic "purity" of the films by de Beaumont and Man Ray. At the same time the greatest care was taken in ~~fictional~~ pictorial composition ~~then~~ through careful arrangement and movement of the hands.

All students of kino realise that the problem of kinetic composition is almost as complex as it is in music and rather more difficult. A piano sonata is divided into movements, the movements into sections, the sections into phrases, the phrases into measures, the measures into beats. Similarly, a film is divided into reels or acts, the acts into scenes, the scenes into ~~sequinces~~ sequences, the ~~sequinces~~ sequences into shots and the shots into the movements of the photographed objects. Usually the organisation of

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

the ordinary film follows more or less the lines of a play or a prose narrative so that its rithmic possibilities are subordinated or lost. A film can however be as carefully composed in time as a ballet or a symphony.

Mrs. Simon has attempted such organisation. The action of the hands within each shot is carefully rithmic. The length of the shots follows a musical scheme. The ~~sequences~~ sequences and scenes are deliberately proportioned. Musical devices of repetition and alternation are employed in the continuity so that a high degree of composition might be achieved

The writer saw the first preliminary showing of Hands in the Ufa studios in Berlin. At that time the unfinished film seemed to have great potentialities which had not been entirely realised. The hands seemed at times to step out of their rôles as pictorial motives into those of dramatic characters especially in the duo scenes,(as in fig.1) As the dramatic plot had been sacrificed for compositional purposes the effect was at times ambiguous. The chorus or ballet scenes,(fig.2.),on the contrary were often very successful. Furthermore the kinetic composition of the shots and ~~sequences~~ sequences was not sufficiently emphatic. Our eyes are not as yet as sensitive to rithm as are our ears.

The technical and physical difficulties of making the film ~~induced~~ required much ingenuity. Figure 3. from a photograph by Mrs. Simon shows one of the actors lying on a couch while her hand is about to appear behind a pentagonal opening in the screen,(~~as in~~ cf. fig.1.). Actors had frequently to be swung from the ceiling so that their hands might take the right positions. Figure 4 shows the studio with one of the screens.

Mrs. Simons' ideas were carried out by a very able staff of collaborators. The director was Miklos Bondy, a young Hungarian who has studied with Abel Gance and Cavalcanti. Leopold Kutzleb, editor of the German periodical Kinotechnik, was camera-man. The

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	IV.B.150

settings were done by Dungert whose crayon portraits have made him an important member of the Berlin November-Gruppe .

It will be remembered that Darius Milhaud wrote music for Léger's Ballet ~~Mecanique~~ Mécanique. For Hands the accompanying music is to be written by the young Philadelphia composer Marx Blitzstein, a pupil of Nadia Boulanger and later of Arnold Shönberg. Blitzstein's music will be transferred directly to a player-piano roll which will be synchronised with the film.

It should be pointed out that Mrs. Simon regards Hands not as a final achievement but rather as an experiment which will lead to other more accomplished work. She hopes next year to make a film based on the life of the Hopi or Zuni Indians of New Mexico.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	IV.B.150

Published

СОВЕТСКОЕ КИНО

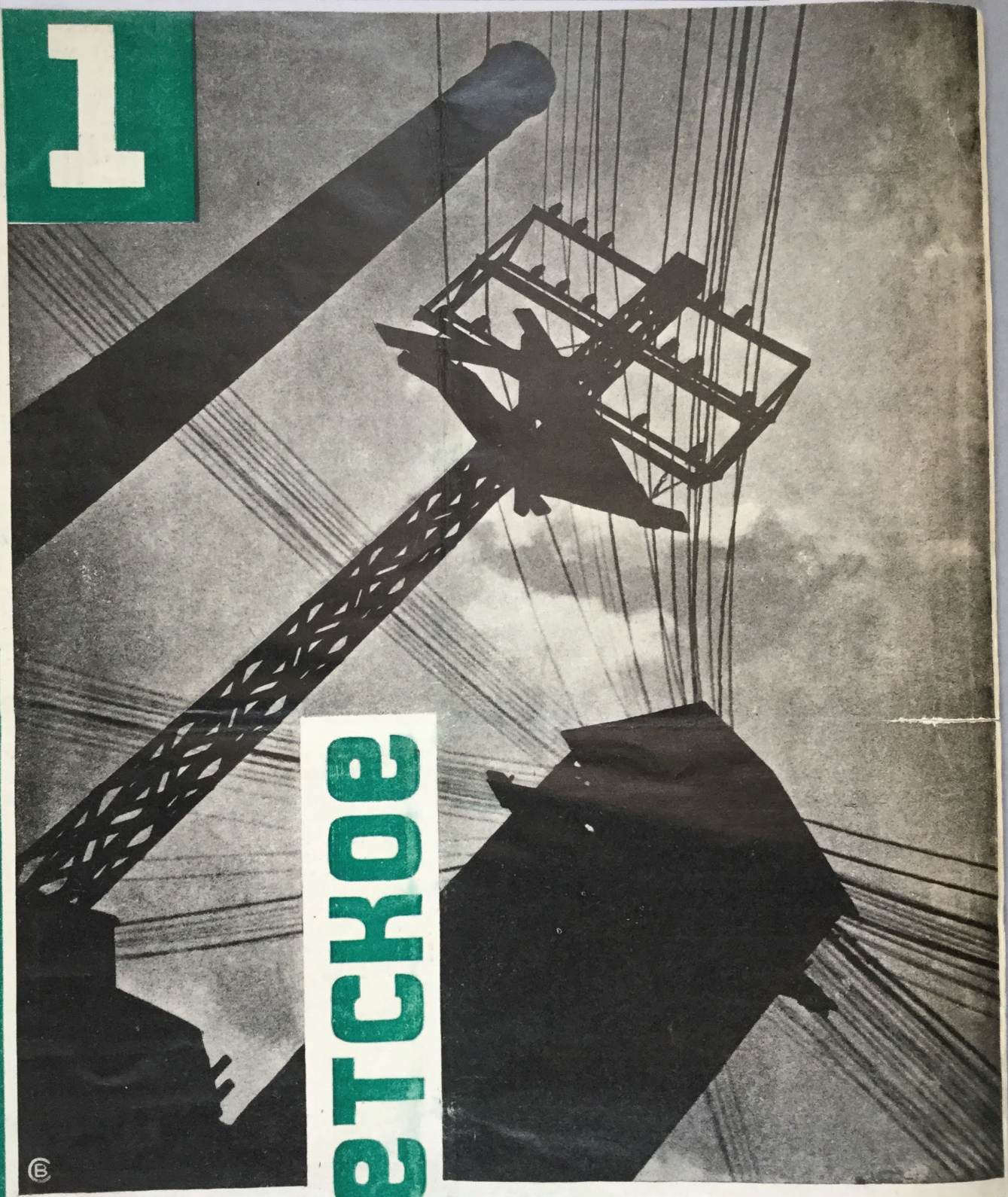
1928 No 1

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

Barr
p. 26

1



СОВЕТСКОЕ КИНО

ИЗ ФИЛЬМЫ „ОДИННАДЦАТЫЙ"
РЕЖИССЕР Д. ВЕРТОВ ВУФКУ

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

ПАТЭ НОРД

ФРАНЦУЗСКОЕ АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО

основной капитал 10.000.000 фр.



II, Brd. de la Madeleine, Paris

ПЛЕНКА

Негативная: стандартная, ортохроматическая, панхроматическая

Позитивная: черная, цветная

Фотографическая: всех размеров

Радиографическая

Для авиации

Кинематографические АППАРАТЫ. Проэкционные, съемочные. Принадлежности к ним. ПЕРЕДВИЖКИ специально для деревни, школ, клубов и пр. ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ станции любой мощности.

ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

Москва 9, Страстной бульв. 2|42.
Т. 3-32-46.

К ПРЕДСТОЯЩЕМУ ПАРТСОВЕЩАНИЮ ПО КИНО

1. Вокруг Совкино

Сборник стенограмм диспута, устроенного газетой „Комсомольская Правда", Агитпропом ЦК ВЛКСМ и Главполитпросветом.

2. Советское кино перед лицом общественности

Сборник дискуссионных статей – под редакцией К. Мальцева.

Статьи: А. Луначарского, М. Ефремова, В. Киршона, В. Сольского, И. Трайнина, П. Бляхина, Вл. Мещерякова, В. Блюма, Г. Львовского и К. Юкова. Ц. 1 р. 25 к.

ВЫХОДЯТ В СВЕТ

1. А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ
Кино на Западе и у нас

2. И. П. ТРАЙНИН
Кино на культурном фронте

ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

Москва 9, Страстн. бульв. 2|42

Т. 3-32-46.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

№ 1 СОВЕТСКОЕ КИНО 1928

ОРГАН ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА Г. П. П.

НАКАНУНЕ

Кинематография наша накануне партсовещания. Итоги широкой общественной дискуссии подведены или подводятся. Партии будет предъявлен баланс, который подвергнется тщательной экспертизе. Баланс этот своеобразен и необычен: в нем настоящие рубли оцениваются как в плане чисто экономическом, так (и в особенности) с точки зрения идеологической, культурной, политической целесообразности их расходования или накопления.

Если период до партсовещания мы можем охарактеризовать периодом, так сказать, „первоначального кино-накопления", в течение которого пышно расцвели методы „хищнического" и антиобщественного ведения хозяйства, если эти методы могут быть не столько оправданы (отнюдь нет), сколько объяснены обусловленностью, сопряженностью их с этим первоначально накопительным моментом — то ныне, от партсовещания, начинается, должен начаться плановый реконструктивный период для нашего кино.

Материалы прошлых общественных боев превратили некоторые вопросы в аксиомы, в истины, уже не требующие доказательств.

Все наши требования к кино являются частными слагаемыми одного огромного вопроса.

Нездоровый, девяностопроцентный коммерческий уклон в нашем кино, породивший уродливое искривление идеологии, должен быть изжит.

Способ изживания?— Общественная установка кино-дела, привлечение новых кадров, ориентировка на организованного, а не обывательского зрителя.

Прежде всего должна быть дана должная оценка деревенскому рынку. Только близорукая экономическая политика может не „приметить" того, что широкая кинофикация деревни (пока выполненная в каком-то ничтожном проценте) даст нашему кино-делу возможность дальнейшего широкого накопления с одновременным выполнением насущнейшей культурно-политической задачи. Даже такой минимум, как одна передвижка на волость, является для нас в настоящее время еще только мечтой.

Необходимо привлечение в наши кино-объединения молодняка, который призван разжижить слишком концентрированный раствор кино-работников старой идеологии. Этот молодняк принесет с собой в кино трепет нашей доподлинно советской жизни.

Организация сценарных цехов при кино-фабриках и привлечение для работы в них политически грамотных и ответственных людей должно гарантировать правильный первый импульс для рождения картины, должно дать доброкачественное сырье без предательско-третье-мещанской скачки по ухабам.

Надо, наконец, во всю ширину поставить вопрос о культур-фильме и хронике. Надо подойти к кино, как к универсальному мощному орудию производства по формированию идеологии.

В области культур-фильмы необходимо уделить особо почетное место фильме национальной, фильме этнографической. Нашу страну населяет 100 народностей, и мы страны нашей не знаем. Только фильма даст возможность несказанно усилить социальную связь в нашей разноязычной стране.

В отношении изыскания необходимых средств на культурную, а не деляческую постановку кино-дела — необходима концентрация кино-сети и твердое проведение принципа: доходы от кино — только на кино.

Пределы заграничного ввоза должны быть точно определены и ограничены. Ввозить можно и должно только образцовые фильмы, мирясь с чуждостью их идеологии постольку, поскольку они могут явиться действительно учебным, педагогическим материалом для нашей кинематографии.

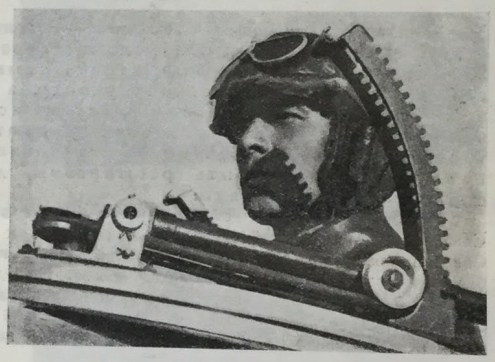
Для расширения же собственного ассортимента картин необходимо поставить собственное производство пленки.

Для того, чтобы наш экспорт не попал в смысле идеологическом в зависимость от архи-буржуазных требований западной Европы и тем самым не насаждал бы внутри у нас всяческих „Побед женщин"—надо ориентироваться в экспорте не только на к упные прокатные капиталистические фирмы, но и на массовые передовые производственные объединения и рабочие культурные общества Запада.

ИЗ ФИЛЬМ ГОСВОЕНКИНО



ДНИ БОРЬБЫ И ПОБЕДЫ"



„ЛЮДИ В КОЖАНЫХ ШЛЕМАХ"

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

Кроме того хотелось бы отметить, что совершенно назрела необходимость согласованного планирования для всех кино-организаций СССР.

В заключение надо сказать, что очень ценно было бы продиспутировать на кино-совещании вопрос о созыве у нас международной конференции революционных работников кино. Вопрос о международной ассоциации кино-работников — назрел.

В ответ на анкету в „Советском Кино", член Исполкома Коминтерна тов. Гарри Поллит пишет:

„Агитационной мощью фильмы, ее влиянием и неограниченными возможностями должны не только вплотную заинтересоваться рабочие организации, но и должны быть готовы к тому, чтобы принять участие в интернациональном деле развития кино-производства настоящей агитационной и политической ценности".

Наш привет партсовещанию!

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ИЗ ЖИЗНИ СОВКИНО

ОДИН РАЗ В 2½ ГОДА

В кино-дискуссии Совкино ставило задачей заставить принять, привить, навязать положение: необходимость развивать кино-дело на собственный капитал вынуждает его к сугубо коммерческому уклону, а отсюда и к определенным идеологическим искривлениям, ибо клубные установки не дают достаточно прибыли, коммерческие установки не могут беспредельно быть расширяемы, деревенские — также невыгодны.

Но не надо поддаваться ни в коей мере на эту удочку Совкино. Можно со всей серьезностью отнестись к тому, что Совкино правильно ставит вопрос о том, что у государства брать денег на расширение кино-дела нельзя. Но едва ли это обозначает, что Совкино должно итти по линии наименьшего сопротивления, ориентироваться в производственной политике почти исключительно на обывателя и брать любую заграничную фильму, учитывая ее высокий прокатный эффект.

Доказывать это положение после того, что уже по этому поводу сказано, — занятие скучное, ставшее в достаточной мере тривиальным. Это похоже на жевание резины. Но мы ставим эту проблему еще раз для того, чтобы иметь возможность оттенить вопрос исключительной важности, вопрос абсолютно основной.

Имеет ли возможность Совкино найти точку приложения для капитальных вложений с быстрой оборачиваемостью средств и со значительным увеличением капитала после такого оборота? Нет ли такой области и не является ли ее обслуживанье одновременно основной политико-просветительной задачей? Ведь, если такой плацдарм имеется, то его использованье должно явиться для Совкино идеалом.

Вот цифры динамики роста кино-установок с 25 по 27 год включительно:□

Название	на I/III-25 г.	на I/X-27 г	Увеличение на
Стационарные установки.			
Коммерческие	650	1.491	129,1%
Клубные	647	1.788	176,7%
Деревенские	—	232	—
Передвижки			
Деревенские	100	1.186	1.086,8%
Прочие	—	142	—

□ Цифры взяты из тезисов доклада Совкино на Всероссийской конференции ОДСК.

Таким образом, за два с лишним года деревенский рынок дал возможность без всякого напряжения, при варварских условиях проката („чрезвычайно" рентабельных), увеличить количество передвижных единиц на 1.086,8%, в то время как клубные установки продвинулись вперед за это же время только на 176,7%.

Уже самый поверхностный анализ этой динамики роста говорит об исключительной возможности расширения деревенского рынка.

Но для нас станет ясным окончательно, что таят в себе деревенские возможности только тогда, когда дополнительно к этим цифрам мы приведем еще один маленький расчетец. При наличности 1.186 передвижек, учитывая общую цифру нашего крестьянского населения и емкость деревенских помещений, годных для показа кино-картин — на каждого крестьянина приходится возможность посетить кино один раз в 2½ года, Эта последняя цифра уже не требует комментариев, особенно, если учесть то обстоятельство, что такой же расчет на городского кино-потребителя дает до 12 посещений в год.

Совершенно ясно, что основной задачей нашего центрального кино-предприятия является расширение деревенского рынка. Сопрячь экономические выгоды с политической целесообразностью — насущнейшая задача. Конечно, это требует определенных организационных усилий и потруднее, чем выколачивать с коммерческих экранов при помощи мещанской советской и заграничной фильмы 2 рубля на рубле.

Деревня почти забыта Совкино, а в местах, где не забыта — удушена варварскими условиями проката.

Совкино маленький, недальновидный коммерсант: какая грандиозная прибыль может иметь место при правильно поставленной кинофикации деревни!

„МИСТЕР ЛЛОЙД" ПРОТИВ „26 КОМИССАРОВ"

Небезынтересно привести некоторые цифры стоимости наших картин. Заинтересуемся теми картинами, которые по общему, совершенно единодушному, признанию являются идеологически вредными, а некоторые художественно беспомощными и малограмотными.

Сколько, вы думаете, читатель, стоит пресловутый „Рейс мистера Ллойда"? — Кругленькую цифру в 129.736 руб.

„Путь в Дамаск"	— 74.039 р. 64 к.
„Яд"	— 88.602 р. 87 к.
„Поцелуй Мери Пикфорд"	— 63.857 р. 80 к.
„Журналистка"	— 59.649 р. 64 к. (плюс вовремени ¾ года съемки) ■

Как видите, дирекция Совкино в отношении мещанского коммерческого экрана не останавливается ни перед какими затратами.

Можно было бы на этом факте специально и не останавливаться: — ну, увлеклись; производственная кинематографическая экспансия. Но когда сопоставим это с некоторыми другими фактами, то получается достаточно ясная картина, говорящая, что Совкино не жалеет денег только на картины обывательского порядка, мещанские картины Когда же надо выполнить большую политическую задачу, притом на исключительно интересную кинематографическую тему, разворачивающую немалые фотогенические возможности но с существенным недостатком, что картина получится идеологически не только выдержанная, но политически прямо насущная, — Совкино проявляет особую скопидомность и рачительно считает копейки расхода.

Это не общие слова, я имею в виду определенные примеры. Для полной беспристрастности предоставляю слово члену правления Совкино, ушедшему из Совкино только в конце прошлого года, т. Бляхину.□

■ Цифры приводятся по данным Совкино.

□ Цитирую по стенографической записи дискуссии о политике Совкино, организованной „Комсомольской Правдой", имевшей место 8—X—27 г.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

„Вопрос о постановке „26". Это чрезвычайно типичный факт. Целый год с братской, что называется, республикой мы вели переговоры о совместной постановке. Меня лично командировали в Баку для заключения предварительного соглашения. ЦК Азербайджана, пленум бакинского совета, профсоюзные организации, весь Баку с величайшей радостью принял известие, что Совкино идет навстречу Азгоскино, что будет совместная постановка.

Постановка „26" считалась делом национальным. В Москву приехал представитель Азгоскино заключить письменный договор, в какой срок мы должны поставить эту фильму. А через пару месяцев принимается решение расторгнуть договор потому, что постановка дорога. В тот же самый момент принимается решение, что будем ставить „Царь-звонарь", „Петр I и лэди Гамильтон". А они стоят по 150, по 100 тыс. руб. Денег же на „26 комиссаров" Совкино не желает тратить потому, что это дорого и опасались, что за границу не пойдет".

Оно и действительно. В „26 комиссарах" ни одного царя и царицы, ни одной возможности восстановить и продемонстрировать фонтаны, фижмы, парики, блестящих адъютантов и все прочее. А это ведь для Совкино в значительной мере является определителем...

Тов. Бляхин отмечает следующее обстоятельство. „Как большинство правления смотрит на наше кино-искусство, какие картины считает рентабельными? Очень просто, в двух словах можно сказать: исторические с царями и царицами и любовные... Вот вся несложная установка, с которой все время приходится бороться в правлении".

ПОЛИТИЧЕСКО-КУЛЬТУРНОЕ ЧУТЬЕ СОВКИНО

В истекшем производственном году Совкино ассигновано на производство фильм 3.804.938 р. 38 коп.

Из них было выделено по смете на культурфильму 500 тыс. руб., т.-е. 13% всего ассигнования. Учитывая прошлую полную заброшенность производства культурфильмы — это уже нечто.

Но следует обратить внимание на следующее обстоятельство. Решено было выпустить культурфильм 25 названий, фактически сделано 45 культурфильм. Таким образом, на каждую культурфильму в среднем израсходовано 11 тысяч. Продолжим арифметическую манипуляцию и сравним эту цифру с цифрой, израсходованной на уважаемого мистера Ллойда. Оказывается, что мистер Ллойд проглотил 11 с лишним культурфильм.

Культурфильм широкого общественного значения, полнометражных, дано за истекший производственный год только 12: 1) „Радио", 2) „Проблема питания", 3) „Утомление и борьба с ним", 4) „Зоопарк", 5) „Нефть", 6) „Байкал", 7) „К берегам Тихого океана", 8) „Великий путь", 9) „Падение династии Романовых", 10) „Мичуринский питомник", 12) „Москва".

Но самое интересное,— какие культурфильмы, намеченные к съемке в плане истекшего производственного года, оказались по непонятным причинам отодвинутыми и незаснятыми.

Перечисляем: 1) „Пьянство", 2) „Авиация", 3) „Санитария в быту", 4) „Электрификация", 5) „Китай", 6) „Борьба за урожай", 7) „Скотоводство".

Не даст ли себе труд читатель проанализировать: что Совкино сочло для себя возможным отодвинуть из плана истекшего года? Ведь самый поверхностный и легчайший анализ обнаружит политическую дезориентацию Совкино.

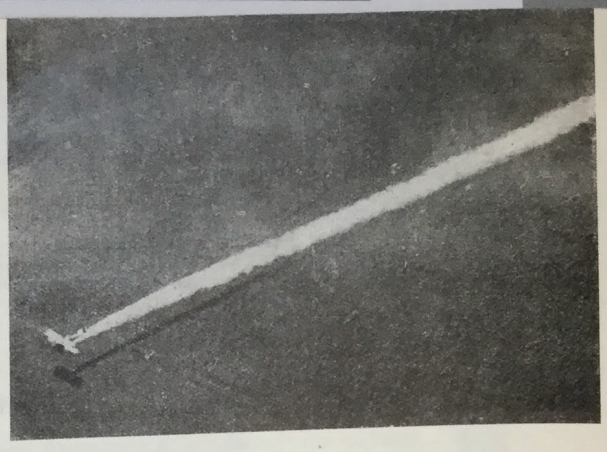
Действительно, какие международные вопросы стояли в центре внимания в истекшем году? — Конечно, китайская революция. — По плану не выполнена культурфильма „Китай".

Вопросы индустриализации являлись и являются вопросами самыми насущными. Очевидно, по этому случаю отодвинута „Электрификация".

На фоне общей военной настороженности СССР Совкино проявляет совершенно мирные тенденции и исключает из плана „Авиацию".

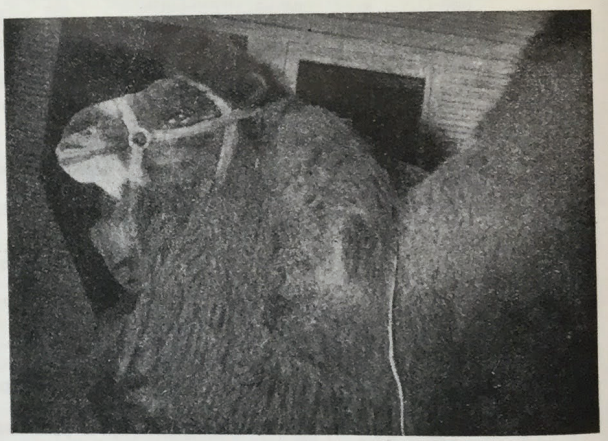
Совкино побоялось, что вопросу культурной революции помешают картины „Пьянство" и „Санитария в быту" и сочло за благо их тоже отодвинуть.

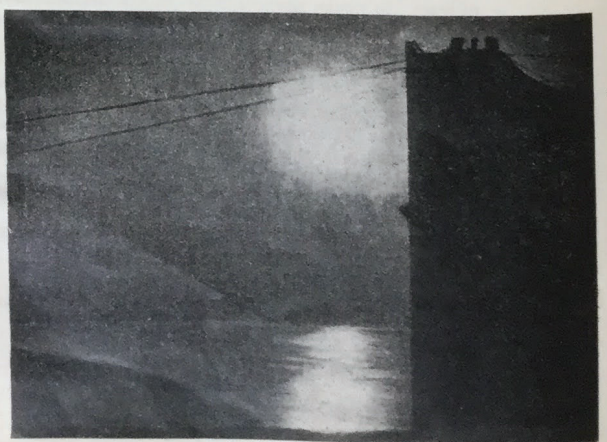
Уж что говорить о таком незначительном явлении для Совкино, как партийные конференции, предшествовавшие 15 с'езду, и устремленность всей партии на индустриализацию, ма-





ИЗ КУЛЬТУР-ФИЛЬМЫ „ШТУРМ С НЕБА". РЕЖИССЕР-ОПЕРАТОР И. ВАЛЕНТЭЙ. „МЕЖРАБПОМ-РУСЬ".





FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

шинизацию деревни и вообще интенсификацию нашего сельского хозяйства—заодно отодвинута и „Борьба за урожай".

В результате именно самые общественно-боевые для нас темы по плану оказались из'ятыми.

Культурфильма в качестве учебного пособия до сих пор только в сладостных мечтах наших школьников, вузовцев и „фантастов", интересующихся общественно-культурной и просвещенческой ролью кино.—Их нет.

В результате мы с недоумением узнаем, что ассигнования на культурфильму в 1927/28 г. снижены с 500 тыс. до 350 тыс. руб.

В чем дело?

ЗАГРАНИЧНАЯ ОБРЕЧЕННОСТЬ

В тезисах доклада Совкино на Всероссийской конференции ОДСК приведены следующие цифры соотношения роста фонда советских и заграничных фильм.

	I/X—25 г.	I/X—27 г.	Рост на
Соезтские	956	6 361	565,4%
Заграничные	2.883	5.513	91,2%

Если рассматривать динамику эту в процентном соотношении только по третьей графе, то впечатление получится, если не благоприятное, то во всяком случае приближающееся к какой-то доброкачественности, добропорядочности. Но попробуем заставить и эти цифры ожить.

В то время, как велась отчаянная кампания за решительное сокращение ввоза заграничной фильмы, Совкино умудрилось все же за два года закупить их столько же, сколько у него в подвалах их уже имелось.

Таким образом, фонд заграничных картин на сегодняшний день количественно чрезвычайно мало разнится от фонда советских картин (5.513 и 6.361). Учитывая, неоднократные заявления Совкино о значительно большей рентабельности проката заграничной фильмы,— требуется разрешить задачу: какая фильма на территории СССР (а отнюдь не только в Москве и Ленинграде) будет иметь преимущественное хождение в ближайший год? Ответ ясен. Фильма заграничная.

И хотя третья графа вышеприведенной таблицы выглядит и красиво, все же необходимо отметить, что Совкино отнюдь не прислушивалось к голосу организованной общественности, позволив себе пустить в оборот за 2 года 2.630 заграничных фильм дополнительно к имеющимся 2. 883.

Оказана медвежья услуга будущему руководству нашим кино-делом. Мы поставлены перед фактом, перед затратой большой суммы денег и перед необходимостью ее покрыть за счет дальнейшего зловредного искривления идеологической линии нашего кино.

НЕ ЛУЧШЕ-ЛЬ НА СЕБЯ ОБОРОТИТЬСЯ?

В тех же тезисах доклада Совкино на Всероссийской конференции ОДСК оно жалуется прямо таки со слезой в голосе: „Неудовлетворительное качество некоторой части нашей продукции об'ясняется отсутствием культурной, приспособленной для кино-производства, квалифицированной силы — сценаристов и режиссеров".

Согласимся с Совкино, что сценаристов и режиссеров, в особенности политически квалифицированных—у нас раз, два и обчелся. По линии режиссерской опять Эйзенштейн, опять Пудовкин, и круг замкнулся. По линии сценаристской – кто поможет нам назвать наши квалифицированные имена?

Но, уважаемое Совкино,— плачьте в собственный жилет! Ведь нельзя ожидать, что сценаристы и режиссеры, как наливные яблоки, сами упадут с ветки, когда наступит сентябрь. Да что сравнивать с яблоками! Ведь раньше, чем яблоко упадет — яблоню-то посадить нужно, вырастить. А что сделали вы по созданию нашей режиссерско-сценаристской общественности? Что вы можете предъявить взращенным у вас? Где ваши сценарные цехи с работающими в них своими людьми?

И в этой области есть чрезвычайно интересные цифры.

С I/XI-26 г. по I/XII-27 г. на просмотр Главреперткома было представлено по Совкино 91 сценарий, из них:

Разрешено без изменений . . .	16 (17,6%)
Разрешено с изменениями . .	62(68.2%)
Запрещено	13 (14,2%)

Если учесть, что Главрепертком является инстанцией только политически-цензурной, то эти цифры дают яркую характеристику политической ценности сырьевой заготовки Совкино. Кроме того,— какая непроизводительная трата энергии, благодаря общей дезорганизации этого дела, благодаря отсутствию подбора людей, благодаря отсутствию организационных форм сценарного дела.

При нынешнем положении эти злоключения политически неграмотного сценария принимают характер обреченности. Ибо каждый сценарий является продуктом кустарной заготовки.

ЗАПОЗДАЛЫЕ ПРИЗНАНИЯ

Все помнят, какую в начале нашей кино-дискуссии непримиримую позицию занимало Совкино. У нас, мол, все в порядке. И если тот или иной орган кинематографической печати делал вылазку в дела Совкино, то Совкино не давало себе даже труда отвечать на это общественно, в печати, а искало мер административного воздействия в отношении этого непокорного органа (в частности журнал „Советское Кино" с этим сталкивался за два года неоднократно). Но когда надвинулось партийное кино-совещание, когда заговорила вся организованная общественность, то Совкино пришло к заключению, что „не до жиру — быть бы живу". И заговорило. Заговорило совсем по-иному.

Например, тов. Трайнин в докладе, прочитанном перед художественно-техническим персоналом объединенной фабрики Совкино, „порадовал" нас следующими, чрезвычайно ценными и с нашей стороны не встречающими возражений, истинами:

„Собственно говоря, мы еще хорошей фильмы из рабоче-крестьянского быта и не показали".

„В области молодежной фильмы так же (как и в детской фильме) еще сделали очень мало."

„Национальной картины еще нет."

„Все выпущенные до сих пор фильмы по кооперации мало убедительны и мало художественны".

„До недавнего времени принято было полагать, что, раз нужно брать в работу деревенскую картину — следует непременно ставить дешево, ибо она себя не оправдывает. Поэтому принимали случайные деревенские сценарии, давали их слабым режиссерам и показывали фатоватых пейзан в лаптях и с наклеенными бородами, прилизанных и намазанных крестьянок с походкой балерин."

„При всей ограниченности нашего кино-производства, мы все же бросили на экран немало сомнительной деревенской халтуры, от которой деревня отплевывается."

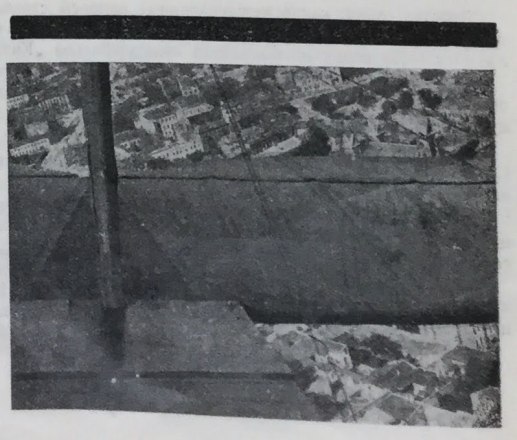
Умри, Денис,— лучше не скажешь!

Нам остается только спросить после такого заявления т. Трайнина: а что же в таком случае по идеологической линии вами дано? Выходит, как будто, маловато...

И до чего у Совкино пошла разоблачительная политика!

Прямо аж дух захватывает. Одно жалко – поздновато и, как бы это сказать .. Не совсем добровольно.

Осип Бескин



Из фильмы „Люди в кожаных шлемах" (Госвоенкино)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

ОРДЕР НА ЖИЗНЬ



ИЗ ФИЛЬМЫ „КРЫША МИРА". РУКОВОДИТЕЛЬ С'ЕМОК В. ЕРОФЕЕВ, ОПЕРАТОР В. БЕЛЯЕВ. СОЮКИНО.

Когда стараешься дать себе отчет в состоянии советской кинематографии, в ее „исканиях", путях и направлениях; когда оглядываешься назад,—то налицо чрезвычайная разноголосица, неясные и противоречивые экранизованные идеи, небывалая „безграничность", переходящая порою в отсутствие перспектив; чувствуется сложность, представляющаяся безнадежной запутанностью; чувствуется, что оставлена твердая земля, и корабль советской кинематографии пустился в плавание „без руля и без ветрил" и носится среди сумятицы инстинктов, страстей и идей.

Когда присмотришься к нему, то увидишь, что он наполнен „духами" прошлого, разнаряженными в костюмы различных эпох и стилей, в какие угодно, только не в те, в которых ходят теперь. „Традиция всех умерших поколений, как кошмар, тяготеет над миром живущих" (К. Маркс) кинематографщиков. Посмотрите: поэты и цари, мистеры Ллойды, Катерины Измайловы, цари-звонари, лэди Гамильтон, пестрый хоровод тех, кто жил во времена декабристов, Мери и Дугласы, холопы с крыльями и без крыльев, вторая и третья жены муллы и т. д.

Этот ряд „героев не нашего времени" можно было бы увеличить, если бы была в этом потребность.

А если вспомнить, только вспомнить заграничную продукцию, которая питает наш рынок на 56%,— то ряд героев станет еще пестрее, еще разительнее. (По данным Совкино в сентябре 1927 года в городе было выдач советских 6.251 (44%), заграничных 8001 (56%), экрано-дней советских 11.686 (43%), заграничных 15.838 (57%), а выручка: советские — 539.172 р. (48%), заграничные 618.411 р. (52%). На последние цифры прошу обратить внимание, ибо Совкино кричит, что советские фильмы менее доходны, плохо посещаются.

Не случайность, что наша кинематография все время устраивает какой-то своеобразный социологический маскарад; нет, она твердо усвоила манеру воскрешать тени прошлого, брать старые „имена, боевые пароли, костюмы".

Нельзя отрицать, что много интересного и ценного покрыто пылью веков, но этот уклон к старому, пропитанному идеалистическим мировоззрением и преподносимому нам в слегка подкрашенном виде— есть путь наименьшего сопротивления, на который неудержимо тянет нашу кинематографию, потому что она чувствует себя слабой перед новым „чужим", „непонятным", потому что работники не находят поддержки со стороны руководящих кино-организаций в исканий новых путей, в оригинальном творчестве. Этим отчасти объясняется и увеличение количества инсценировок литературных произведений, в том числе и таких, как „Капитанская дочка", „Герой нашего времени".

Давно уже потухли огни усадебного быта, только в отсталых театрах его увидеть можно, а наша кинематография взялась воскрешать его. Старые идеи в их реальном значении исчезли, но еще живы старые настроения.

Кинематография плохо знает эпоху, плохо раскрывает внутренний мир класса, творящего новые формы жизни и поэтому предпочитает не останавливаться на нем, а отдается понятному „близкому и милому" прошлому, изнывает в страстной тоске по этому прошлому (вспомните Зою Валевскую в „Пурге", Чернову в „Круге") и эту тоску преподносит нам на экране, питает нас мыслями, настроениями, переживаниями упадочническими, преподносит идеологию, чуждую идеологии класса, перестраивающего мир. Из картин прет томление по узко-личному мещанскому счастью. Вспомним такие картины, как „Рейс мистера Ллойда", „Круг", „Узел", „Победа женщины", „Ухабы", „Северная любовь" и др. Было бы полбеды, если бы это старое они не выдавали за „самую глубокую и правильную постановку вопросов".

Решительно почти во всех картинах (исключая такие, как „Водоворот") типы даны с индивидуальной, а не социальной конкретностью. Они оторваны от жизни данного общественного момента, нет в них диалектики живой, конкретной действительности. Каждый из них подобен шестеренке, приделанной к огромной, сложной машине-жизни, эта шестеренка вертится, не задевая других колес, работает — на холостом ходу.

Типы в большинстве — не осмысливающие жизнь, не думающие о завтрашнем дне. Зачастую какие-то больные типы вырождения и разложения.

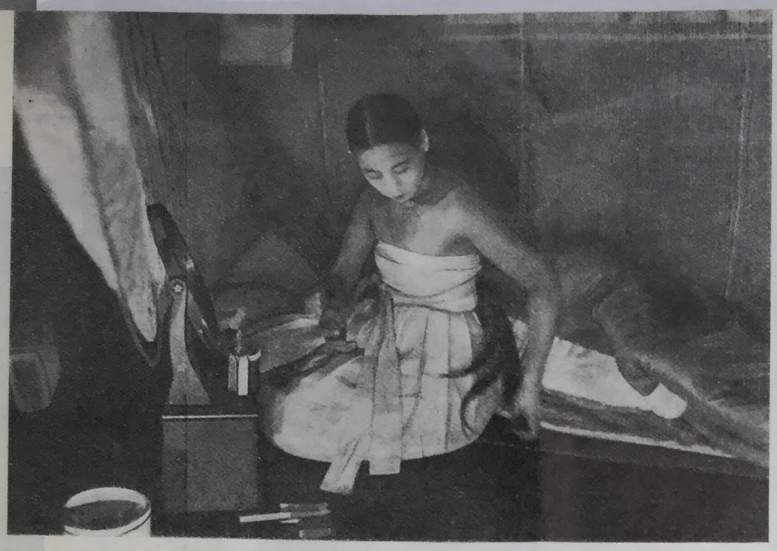
Вместо того, чтобы давать характерные явления современности, давать их в художественной форме, кинематография нам дает примеры распада старых форм, разложение и гниение отжившего мира, остатки которого еще имеются в нашей стране, преподносит это на почве мелкобуржуазного, пониженного жизнеощущения и выдает за разложение нашей современной жизни. Вправленный в обстановку третьей Мещанской улицы явный абсурд „Любви втроем"— выдается за реальность, мистера Ллойда—эту трусливую, глупую „слизь в штанах"— за буржуазию, а сплошную порнографию, которой наполнена картина „Рейс мистера Ллойда" — за разложение буржуазии. Буржуазию и нэпманов кинематография „разлагает" чуть ли не в каждой картине, причем „разложение" преподносится как нектар и амброзия, а этим самым пропагандируется разврат, проституция и разлагается зритель. Это смакование половых вопросов, насыщение ими кинематографии „Катерина Измайлова", „Царь и поэт", „Отрыв", „Путь в Дамаск", „Ваша знакомая", „Пурга", „Яд" и т. д.—в смысле воспитательном в лучшем случае дают узко-мещанское „счастье", в худшем— дряблость воли, тупость мысли, разврат чувств.

Любовь мужчины к женщине — сюжетный стержень. Любовь у них не вплетается в жизнь данного общественного момента, не переплетается жи-

■ Из 27 выпущенных картин в 20 половой вопрос является основной темой, а в остальных— важным организующим моментом.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150



ИЗ ФИЛЬМЫ „ВОР". РЕЖИССЕР ИНКИЖИНОВ, ОПЕРАТОР Г. БЛЮМ. СОВКИНО.

выми нитями с действительностью, а отрывается, отделяется от того, чем живет среда. И не данный общественный момент бывает стержнем картины, определяющим и организующим началом, а обычно таким стержнем бывает любовь, оторванная от живой жизни. Поэтому от картин остается впечатление неживненной деланности, надуманности, подчас эротической извращенности. Редки картины, где была бы стержнем любовь другого порядка, любовь к идее, к товарищам по идее, к обездоленным массам, придушенным сапогом капитала, любовь к великой стройке и ее строителям,— где бы воспевалась железная энергия, твердость, решительность, беззаветность борьбы и т. д.

Воспевание борьбы и подвига в великой стройке — вот что должно стоять в порядке дня,— вот на что надо упирать,— красота героизма должна отодвинуть на второй план красоту любви. Не погоню за „прекрасной дамой" прививать зрителю, а так влиять на него, чтобы „была ему дамой машина и нежно шептал он динамо".

Не пол, а социальность должна стать стержнем картин, должна определять идеалы, настроения и переживания.

Надо научиться радостно петь о том, что начала сбываться греза „о новом мире", та греза, которая давала силу жить и под кулаком жандарма, и в душной вонючей тюрьме, и в далекой, занесенной снегом сибирской избе.

В кино-картинах нет души нашей эпохи, „огненного пафоса страданий, великой борьбы, великой ненависти и великой любви"; нет в них лихорадочно страстного биения пульса наших дней, страшных и могуче красивых.

Идеология революции, идеология пролетариата,— не она организует картины, не она является их стержнем. Если же берется идейка современная, то она отделяется от жизни и подается сухо, мертво, скучно, художественно неубедительно и классово слабо. После этого создается теория „нефотогеничности" идей, нерентабельности. На этом основании, напр., темы из жизни деревни заброшены. Эта теория создается людьми, чья психика настроена явно эротически; людьми, которые не сжились с эпохой; людьми, болью сердца не почувствовавшими эпоху. А люди наши, люди, кровью спаянные с эпохой — поддаются воздействию дружного, хотя и нестройного, хора окружающих эротоманов. Получается яркий пример того, как, несмотря на коммунистическое управление аппаратом — в области художественно-идеологической, совкиновская машина идет не туда, куда хочет художественно-производственный отдел Совкино и его наполненные благими пожеланиями объяснительные записки к производственным планам. И превращаются эти люди в „рыцарей доброй фразы и беспутного житья", в рабов полового инстинкта, „в мусорщиков вчерашнего буржуазного благополучия", в дворников истории, но не тех, которые нечисть и гниль выметают из жизни, а тех, кои засоряют, загрязняют жизнь.

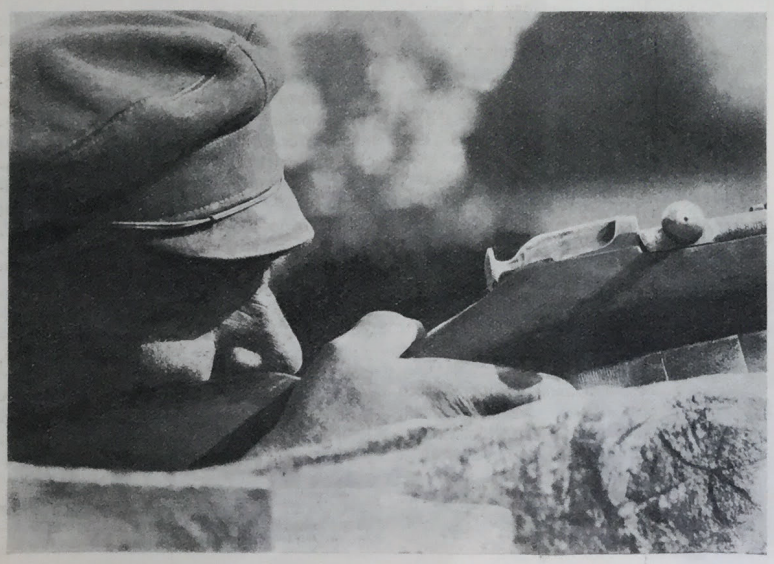
Рабы адюльтера, рабы двуспальной кровати, они принесли ей в жертву социальный долг и не позаботились оградить массы от разлагающего влияния мещанства, от пошлости. Наоборот, они погружают в трясину мещанства, захлестывают пошленькими влечениями и гаденькими поступками, когда преподносят нам гаденьких людишек с их подленькой, грязненькой жизнью. Понятно, что производственники, сбывающие эти блюда мелкобуржуазной кухни за нектар и амброзию, попадают в весьма щекотливое положение, когда соприкасаются с пролетарской аудиторией, с советской общественностью.

У Совкино на первом месте должны бы стоять идейно-воспитательные задачи, оно должно бы каждым шагом своей работы давать идейно-политический отпор мелкобуржуазным и мещанским влияниям, последовательно и решительно проводить свою линию... впрочем, у Совкино есть своя линия, она проводится— „гони монету!"

Оно твердо стоит на принципах маккиавелизма, по которым цель (нажить как можно больше денег) требует и оправдывает предосудительные средства. Поэтому-то оно всегда продает идеологию за чечевичную похлебку рентабельности. Оно щедро, когда речь идет о показе разложения буржуазии („Рейс мистера Ллойда" до 100.000 руб.), оно оказывается слишком скупым, когда речь идет об экранизации современной жизни („Тревога" 10.000 р.).

Об этом лучше всего говорит само Совкино устами члена правления т. Бляхина на диспуте о „политике Совкино" в заключительном слове:

ИЗ ФИЛЬМЫ „ЗВЕНИГОРА". РЕЖИССЕР ДОВЖЕНКО. ВУФКУ.



Есть все же в кинематографии здоровая струя, которая резко отделяется от общего русла. Укажем на картины „Аня" и „Водоворот". Из всех картин они наиболее ценны, как по развиваемым в них социальным идеям, так и по целостности художественного воплощения.

В настоящее время тов. Бляхин в Совкино не работает.
Ред.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

„Денег на (фильму) „26 комиссаров" Совкино не желает тратить, потому что это дорого и за границу не пойдет..." „В те же самые дни и месяцы постановляет, что будет делать „Царь-звонарь", „Петр 1 и леди Гамильтон", а они стоят по 150000 р., по 100.000 р." „А причина — коммерческий уклон". Правильно, как встарь, по-купечески: нет у нас денег на дело, на безобразие есть.

„Как большинство правления смотрит на наше кино-искусство, какие картины считает рентабельными?— Очень просто, в двух словах можно сказать,— исторические с царями и царицами и любовные... Вот вся несложная установка, которая на практике существует".

„Вот точка зрения, выраженная в разное время нашими руководителями по линии коммерции. Это, так сказать, художественно-идеологическая установка. Художественная картина не терпит грандиозного масштаба, надо брать мелкие сюжеты и лучше любовные. Любовь вечная тема. Женщина в кино должна быть обязательно красива. Учитесь на заграничных фильмах, как надо бить тарелки и расквашивать носы, а остальное придет само".

„Еще проще смотрят работники экспортного отдела, они заявляют так: для заграницы нужна картина историческая, чтобы каждая из них кончалась поцелуем в диафрагму".

„Заграничная халтура является образцом и стандартом".

Дальше этого не пойдешь.

3 ноября 1927 г. ЦК ВЛКСМ имел суждение о деятельности Совкино и отметил: „Наличие коммерческого уклона, выражающегося в массовом выпуске кино-картин, рассчитанных на обслуживание обывательских, мещанских слоев населения, а также в неправильной прокатной политике... Все это являлось следствием неправильного понимания, как художественных, так и политических задач, возложенных на советскую кинематографию".

„Несмотря на имеющиеся директивы, на создавшееся общественное мнение против кино-халтуры, на экране господствует идеологически вредная, бессодержательная кино-фильма, разлагающе действующая как на взрослого и молодежного, так в особенности на детского кино-зрителя".

Естественно, что такая продукция находит сбыт в широких обывательских кругах, естественно, что ни рабочий, ни крестьянин не удовлетворены, ибо кинематография работала на мещанина.

Никогда еще за время своего существования кинематография не переживала такого глубокого и многостороннего кризиса, характерными чертами которого являются:

а. Перенесение болезней изживаемого кризиса интеллигенции в кинематографию, следствием чего является дань упадочническим настроениям и переживаниям, дань пошлости, мещанству.

б. Это приводит к упадку революционизма.

в. Отчуждение кинематографии от общественности.

г. Падение оригинальности. Сюжетная мысль иссякает, притупляется, часто сводится к шаблону. То же наблюдается и в форме.

д. Кризис принимает такие формы, что операция становится неизбежной.

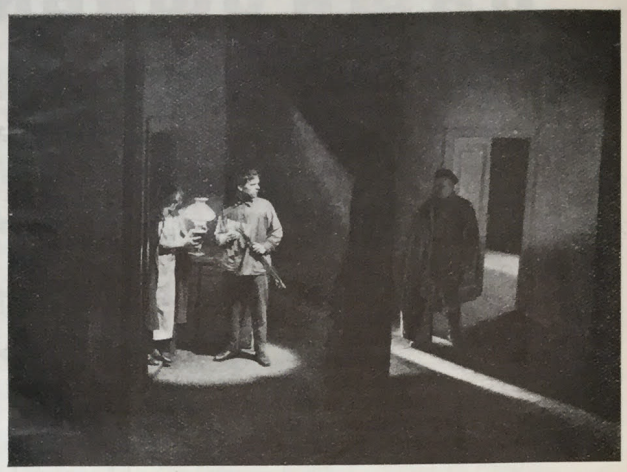
В таком положении дело оставаться не может, так жить, так действовать нельзя.

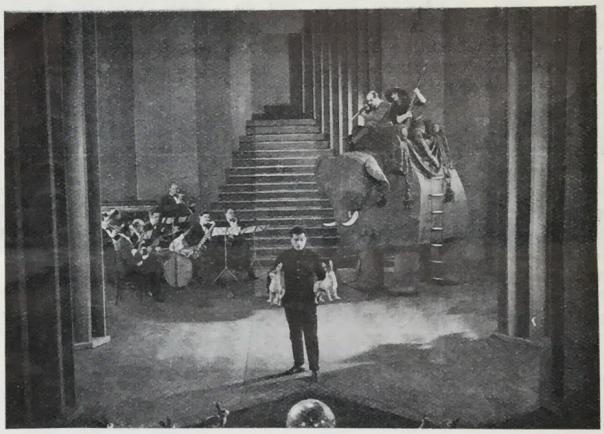
Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с диспутом на тему: „Политика Совкино", проведенным в Москве 15 октября и материалами ГПП к партсовещанию.

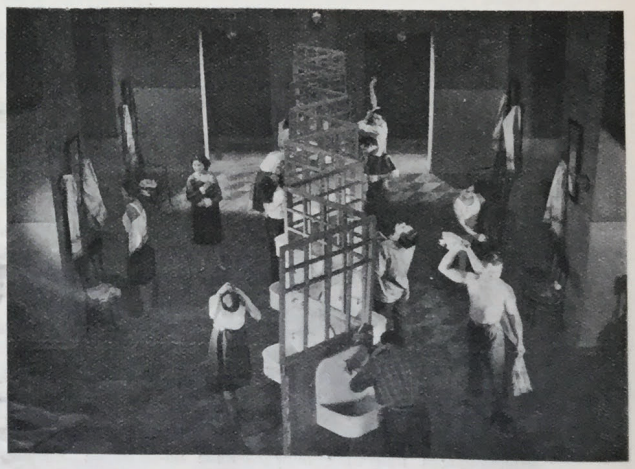
Такие полные тревоги голоса раздавались и раздаются везде слишком громко, слишком пронзительно. Но Совкино глухо к ним. Оно находится в состоянии перманентного кризиса. В деятельности его были колебания, временные улучшения, которые внушали надежды, но курса на действительное, полное выздоровление в настоящее время не видно.

Работа этого года — ордер на жизнь. Права на него Совкино не завоевало.

И. Давыдов







ДЕКОРАЦИЯ А. РОДЧЕНКО ДЛЯ ФИЛЬМЫ „АЛЬБИДУМ" (2 ВЕРХНИХ СНИМКА), РЕЖИССЕР Л. ОБОЛЕНСКИЙ, ОПЕРАТОР Г. КАБАЛОВ, И „КУКЛА С МИЛЛИОНАМИ"—РЕЖИССЕР С. КОМАРОВ, ОПЕРАТОР К. КУЗНЕЦОВ, ФОТО Н. БОХОНОВ, производство МЕЖРАБПОМ-РУСЬ

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

НАШИ ОШИБКИ

Почти семь лет строится советская кино-промышленность и, несмотря на такой, казалось бы, длинный рост стройки, мы в настоящее время являемся свидетелями очень больших ошибок в этой работе.

Происходит это оттого, что мы до сих пор строили кино-промышленность, не учитывая ее специфических особенностей.

Особенности эти следующие:

1. Кино-промышленность не схожа ни с одним видом промышленности.

Тогда как вопросы качества фабрикатов всех видов промышленности на 90% зависят от качества механических станков, имеющих подсобным материалом людскую силу, в кино-промышленности решающую роль в качестве выпускаемой продукции играют не станки, а живой людской материал, имеющий механические станки в виде подсобной силы.

В кинематографии людской материал играет более решающую роль, чем во всех других видах промышленности, т. е. людской материал является для кино-промышленности тем основным решающим фактором, каковыми являются для всех других видов промышленности механические станки.

2. Дореволюционная кинематография оставила нам в наследство художественно-творческий персонал разного качества.

Если большая часть этого наследства безнадежно всерьез и навсегда пропитана насквозь буржуазной идеологией и отравляет своей работой всю советскую кинематографию, то другая часть состоит из преданных и любящих кинематографию людей, честно и искренно желающих работать по созданию подлинной советской кинематографии.

Невероятно быстрый темп развития советской кинематографии ставит ребром вопрос о новом людскои материале, о производстве нового административно-хозяйственного и художественно-творческого персонала новых кино-фабрик, в особенности последнего, ибо решающую роль в кинематографии играет не административно-хозяйственный персонал, а художественно-творческий (режиссеры, операторы, сценаристы, художники).

Эта часть работы требует высокого культурного уровня от своих работников и длительной кропотливой лабораторной работы.

3. Тогда как вся промышленность построена на коммерческом расчете, кино-промышленность одной ногой упирается в искусство, другой—в коммерцию.

Предоставленная самой себе, не получив почти никакого материального наследства от дореволюционной кинематографии (в то время, как все прочие виды промышленности получили определенное материальное наследство в виде фабрик и заводов) и не получая большого основного капитала, кино-промышленность принуждена вариться в собственном соку без основного капитала, строя технические приспособления (ателье, лаборатории, монтажные и др.) на свой оборотный капитал, образуемый доходами с эксплоатации своего же производства. В виду быстрого темпа развития стройки фабрик и быстрого развертывания фронта работы, образуется перегиб в сторону чисто коммерческой работы, следствием чего является выпуск „коммерческих" лент, рассчитанных на обывателя и заграничных лент, весьма рентабельных по доходности, но вредных по оказываемому растлевающему влиянию на трудящихся Союза.

Выпуск несовременных, вредных по идеологии лент объясняется также и тем, что, имея на фабриках основным художественно-творческим элементом работников старой кинематографии, умеющих работать только на „старом" материале, кино-фабрики принуждены были основную базу материальных ресурсов (а, следовательно, и основное внимание) обратить на постановки картин, рассчитанных на обывателя, на буржуазную интеллигенцию.

На молодежь же, вырастающую на современном материале, фабрики принуждены были затрачивать гораздо меньшие суммы, ибо коммерческие расчеты не позволяли экспериментальной работы.

5. Каждое промышленное предприятие заранее заготовляет сырье, дабы избежать простоев.

До сих пор под кинематографическим сырьем понимается негативная и позитивная пленка.

Между тем, как основным сырьем в кино-промышленности является сценарий и художественно-творческий людской материал, годный для превращения каждого данного сценария в кинофильму.

Поэтому, сценарному вопросу должно быть уделено такое же серьезное внимание, как вопросу о создании художественно творческого персонала фабрики.

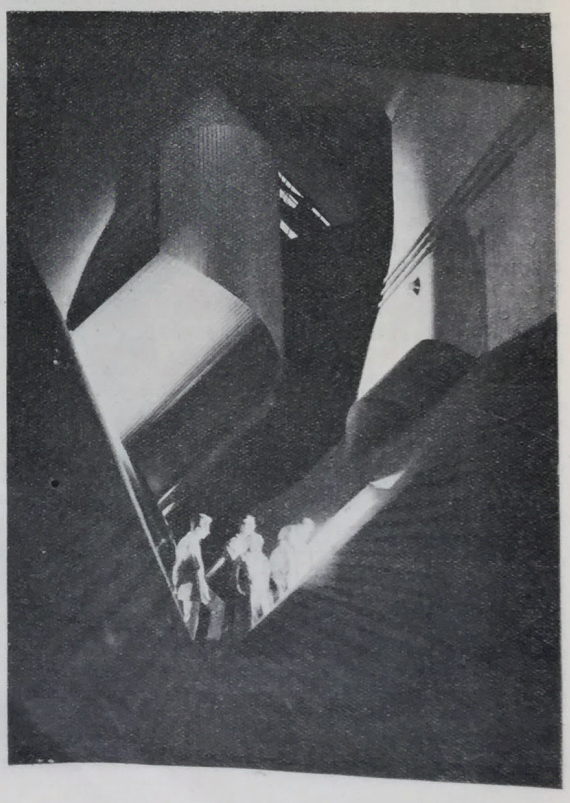
Существующее широкое мнение о несложности сценарного дела должно быть категорически отвергнуто, ибо сценарное

Из фильмы „Черный Столб". Режиссер Максимов-Кошкинский, оператор Егиазаров. ЧУВАШ-КИНО





ИЗ ФИЛЬМЫ „УЗЕЛ". СОВКИНО



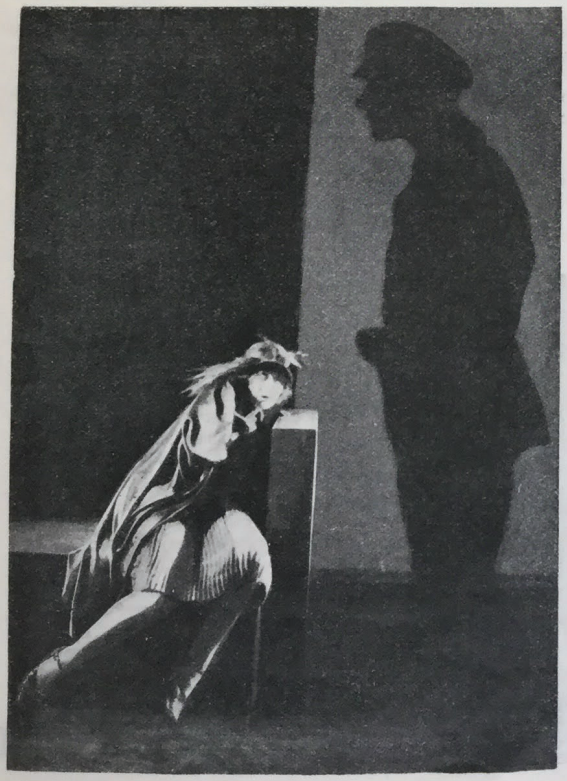
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

ИЗ КУЛЬТУР-ФИЛЬМЫ:— „В ПОЛЯРНЫЕ ЛЬДЫ ЗА ТЮЛЕНЯМИ". ЛЕТЧИК—ОПЕРАТОР — ВАЛЕНТЕЙ. СОВКИНО



РЕЖ. ШИРОКОВ, ОПЕРАТОР АЛЕКСЕЕВ.



ное дело требует совершенно исключительных специальных знаний, большой длительности и сложности лабораторной работы, полного и точного знания кинематографического производства, точного учета технических возможностей каждой кино-фабрики и особенностей каждого данного художественно-творческого персонала картины.

Прошлая практика всех кино-фабрик, выбросивших зря десятки тысяч рублей на прием сценариев со стороны и по конкурсам от лиц, совершенно не причастных к кино-производству, полностью доказывает предыдущее положение.

Эта же практика кино-фабрик, работавших без специальных сценарных мастерских, создала большие простои и перебои в работе фабрик и послужила причиной производства кинематографически безграмотных и материально дорогих картин.

Основной вопрос режима экономии в кинематографии не решается только уменьшением сверх-спецставок специалистов, а на 99% решается правильной фабричной постановкой сценарного дела путем создания кадра специалистов-сценаристов на фабрике и планового своевременного изготовления кинематографически грамотных, технически точно и материально экономно разработанных сценариев.

6. Партийно-общественное мнение, требующее резкого поворота кино-фабрик к производству социально ценных картин, в особенности по современным вопросам и революционному прошлому, до сих пор не дало точных единых практических предложений по этому вопросу.

Теоретические указания в этой плоскости представляют мало ценности. Для работников кино-фабрик огромную ценность для учета достоинств и недостатков своей работы представляет анализ каждой произведенной работы.

Однако, невероятная разного лосица, существующая по каждой выпущенной фильме, создает совершенно исключительную путаницу в этой области.

Одна и та же картина получает сотни совершенно различных оценок, ставя в тупик ее создателей.

7. Тяжелое финансовое положение кино-фабрик объясняется не только недостатком основного капитала, но и совершенно безобразной практикой проката по всему СССР.

Монополизация проката во всех республиках СССР создала совершенно невероятные на 11 году советской власти заградительные баррикады между республиками.

И советская лента до сих пор не имеет возможности свободно эксплоатироваться по всему Союзу и весьма часто попадает в соседние республики через два-три года после своего выхода в свет.

Политика самостоятельных прокатных организаций в каждой республике привела также к совершенно нездоровой политике протаскивания „своих" лент и замазывания прокатных дыр „чужими" лентами.

Советская лента „вопиет" о свободе хождения на 11 году существования Советского Союза.

Все эти допущенные ошибки особенно ярко выявили себя в дискуссии, развернувшейся по всему СССР по вопросам кино.

Дискуссия вначале приняла совершенно неправильный уклон, превратившись в полемику ради полемики, личные выпады против отдельных руководителей кино-промышленности, без указания практических мероприятий по исправлению допущенных ошибок, т. е. дискуссия эта проходила в обстановке критики советского кино, без достаточного знакомства с этим делом.

На неправильность этого уклона указал Агитпроп ЦК ВКП, предложивший направить дискуссию в русло делового разбора недочетов работы и практических указаний по исправлению допущенных ошибок без обострения вопроса о личном составе руководителей кинематографии.

Поэтому...

1. Учитывая все эти особенности, следовало бы обратить особое внимание руководящих органов на основательное и длительное изучение кинематографического дела.

2. Учитывая особые специфические особенности кино-промышленности, следовало бы на разрешение вопроса о подборе людского персонала обратить столь же большое внимание, сколь обращается на вопрос системы машин при оборудовании новых фабрик и заводов.

Остатки старой кинематографии, отравленные буржуазной идеологией и не желающие перевоспитаться, необходимо выкинуть со всех кино-фабрик, дабы прекратить отравление атмосферы работы новых сил.

Учитывая особую сложность кино-дела, необходимо поставить в наилучшие условия доверия те силы старой кинематографии, кои своей работой доказали искреннее желание помочь делу создания подлинного советского кино.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150



Из фильмы „ОРДЕР НА АРЕСТ"

Необхдимо изжить атмосферу сцецеедства вокруг этой группы работников и проявлять более внимательное отношение к их работе и нуждам.

Создание новых кадров работников для вновь строящихся фабрик и расширяющихся старых фабрик должно итти за счет направления на эту работу наиболее культурных сил партии и комсомола.

3. Вопрос о подборе административно-хозяйственной верхушки кино-промышленности должен решаться более серьезно, чем это было. Необходимо помнить, что не всякий хороший хозяйственник по всем другим отраслям промышленности может быть хорошим руководителем кино-предприятия, ибо, прежде чем стать хорошим кино-хозяйственником, он должен пройти долгий период практической работы, полной всяких ошибок и промахов для того, чтобы на опыте проведенной работы и проделанных ошибок научиться правильно руководить столь сложным делом.

Однако, обычный подход к этому вопросу, как ко всем другим отраслям промышленности, привел к тому, что за 8 лет существования советской кино-промышленности мы имеем на каждом предприятии невероятно частые смены всей верхушки предприятия, мы имеем повторение всеми новыми руководителями всех старых ошибок старых руководителей и мы имеем круг, из которого как будто нет никакого выхода.

Дело, конечно, не в смене лиц, а в чрезвычайной сложности самого дела, требующего длительного периода учебы для подготовки подлинных руководителей кино-промышленности.

4. Учитывая тяжелое финансовое положение всех кино-фабрик, и вместе с тем необходимость больших затрат на техническое оборудование фабрик, необходима финансовая помощь государства кино-промышленности на капитальное строительство.■

Только эта помощь даст возможность кино-фабрикам отказаться от „коммерции" и всерьез и надолго перейти на культурное обслуживание трудящихся Союза.

5. Эта же помощь государства даст возможность кино-фабрикам более решительно заняться воспитанием свежих молодых сил для создания будущих кадров подлинных советских кино-работников по линии художественно-творческой, ибо эта отрасль работы требует очень упорного труда и длительного периода обучения.

6. Сценарный вопрос, бывший в загоне, должен быть разрешен совершенно твердо созданием при каждой фабрике из пролетарских литературных сил кадра сценаристов, прикрепленных к производству и работающих по определенному плану.

7. Партийно-советская печать должна обратить серьезное внимание на те углы своей 5—6-ой страницы, где подчас политически безграмотными людьми дается мнение печати о работе кино-фабрик.

Необходимо проявление особенно серьезного и внимательного отношения к оценке продукции кино-фабрик, в особенности в настоящий переломный момент.

Каждый самый незначительный „новый" кусок в каждой картине должен быть обязательно отмечен, ибо это даст дальнейшей импульс по работе именно в этом направлении.

Оценка продукции кино-фабрик должна итти не только по линии чистой критики, но и по линии практических указаний по исправлению всех допущенных ошибок.

Печать должна вести не только последующую, но и предварительную критику работы кино-фабрики, оценивая предполагаемые тематические планы и исправляя все допускаемые фабриками ошибки.

8. Прокатному вандализму должен быть положен конец.

Должен быть организован Всесоюзный Прокатный Синдикат для освобождения советской ленты от таможенных рогаток, созданных монопольными республиканскими прокатными организациями.

Советская лента на 11 году существования Советского Союза должна получить свободу хождения по своей родной территории.

Арустанов



Из фильмы „Два друга, модель и подруга", режиссер А. Попов. СОВКИНО.

■ Редакция „Советского Кино" не разделяет мнения т. Арустанова, изложенного в п. 4 его предложений. Тяжелое финансовое положение нашего кино-дела должно найти выход по линии расширения ничтожно использованного деревенского рынка и осуществления тезиса: доходы от кино — на кино.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

МЫ и ЗАГРАНИЦА

Наши кино-сношения с заграницей имеют уже известную историю, и в связи с общей постановкой вопроса о дальнейшей деятельности и линии нашей кинематографии, необходимо поставить — и разрешить — и вопрос о наших „фильм-связях“ с заграницей.

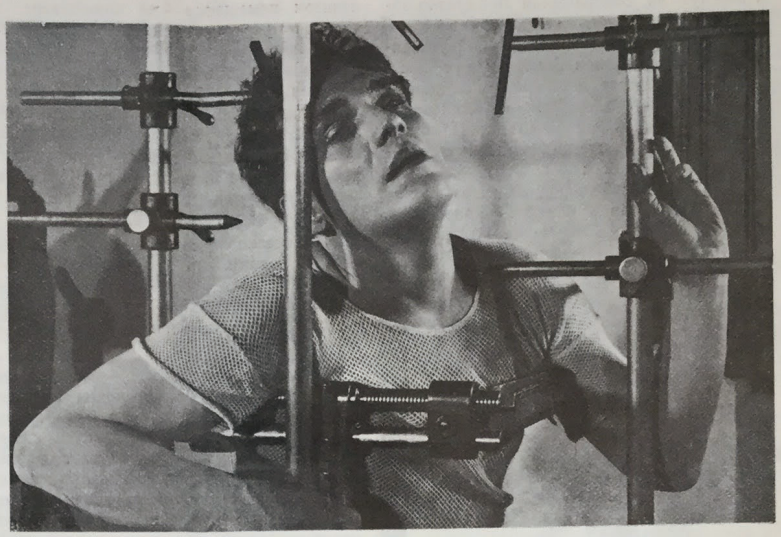
Наш фильмэкспорт — до настоящего времени — может быть разделен на два периода: межрабпомовский (1922—1924 гг.) и совкино-торгпредовский (1925—28 гг.)

Фильмы советского происхождения были вывезены Межрабпомом и показаны во многих странах Европы и Америки еще в 1922 г. В это время — под влиянием пятилетней постоянно нараставшей ожесточенной кампании против Советской республики — повсюду было распространено убеждение в полной гибели у нас „всякой“ культуры, в полном уничтожении „победившим варваром“, так называемых, „духовных“ достижений человечества. Показ политически невинной фильмы „Поликушка“ (с Москвиным) произвел поэтому сенсацию и имел крупное политическое значение. Это было первым „наглядным“ опровержением клеветы и измышлений против пролетарской республики.

Еще большее значение имел показ за границей Межрабпомом советской хроники, через которую „прошли“ тогда многомиллионные массы рабочих. Хроникальная фильма „Пять лет Советской России“, подводившая итоги политической победы пролетариата и первых шагов его по пути хозяйственного возрождения, вызвала в широчайших массах поток симпатии и укрепление уверенности в прочности завоеваний рабочего класса Советской России.

Основная установка Межрабпома в продвижении наших лент как игровых, так и хроники, не была, разумеется, коммерческой. Будучи создан на почве широкого движения пролетарских масс за границей в пользу помощи голодающим Поволжья в 21—22-м году, Межрабпом оказался, в то же время, и первой беспартийной международной рабочей организацией, которая с энтузиазмом „приняла“ пролетарскую революцию в Советской России и — наряду с помощью голодающим — повела самую решительную борьбу против бешеной травли Советского Союза со стороны буржуазии и реформистов.

Только под этим углом зрения Межрабпом занялся в то время вывозом советской фильмы, пользуясь для этого широко разветвленной сетью своих национальных комитетов (в 34-х странах). В некоторых странах были тогда созданы Межрабпомом и специальные организации, как, например, „Руссфильм“ в Аргентине, которые, работая на „хозрасчетных“ началах, имели все-таки основной, доминирующей своей задачей борьбу против систематической враждебной Советам кампании.



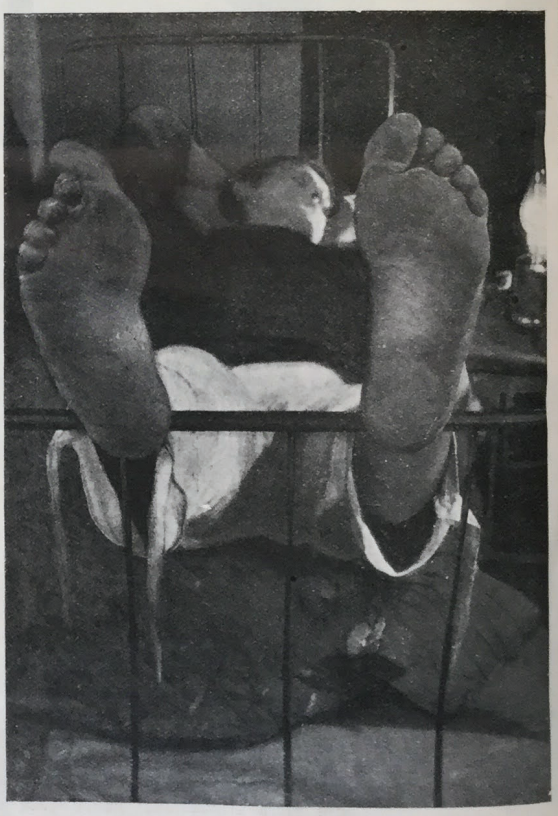
ИЗ ФИЛЬМЫ „ПРОДАННЫЙ АППЕТИТ“. РЕЖИССЕР ОХЛОПКОВ ПРОИЗВОДСТВО ВУФКУ

С тех пор протекло много кино-воды. Укрепившееся и расширившееся советское кино-производство, с его „новым словом“ в кинематографии, стало предметом острого интереса со стороны мирового кино-рынка. Перед нашей кино-промышленностью, нуждающейся в валюте для ввоза необходимого ей оборудования и полуфабрикатов, стал вопрос о необходимости организовать и развить экспорт своего производства. В то же время во многочисленных странах появились наши торгпредства, которые, наряду с экспортом других продуктов нашего хозяйства, занялись и экспортом фильм.

И если-б в „новых мехах“ нашей кинематографии (новые приемы, трактовка масс, „правда жизни“ и т. д.) не было и „нового вина“, то она быстро завоевала-б себе почетное и широкое „место под солнцем“ мирового кино-ажиотажа. Но „новое вино“, затрагивающее основные интересы господствующих заграницей классов, вызвало сильнейшее сопротивление проникновению нашей ленты на мировой рынок. Нашему фильм-экспорту пришлось поэтому с „боем“ и очень медленно пробиваться вперед.

Переломным пунктом в этом отношении было появление в Германии „Потемкина“, который „заставил“ себя показать. Но это самое появление „Потемкина“ является в то же время фактом, на котором стоит остановиться и который необходимо изучить и учесть, чтобы найти верные пути для дальнейшего продвижения нашей ленты за границу.

„Потемкин“ вызвал „фурор“ среди германских прокатных фирм. Всех щекотала перспектива крупной прибыли, которую эта исключительная лента могла дать. Но ни одна фирма не рискнула своей „репутацией“. Те, которые начинали поддаваться соблазну, испытывали давление со стороны закулисья. Вентилировалась, между прочим, и идея „честь соблюсти и деньгу зашибить“ посредством временного создания специальной анонимной организации для проката „Потемкина“, но и эта мысль была затем отброшена под давлением точно нам неизвестных сил, о которых, однако, догадаться нетрудно. „Потемкин“, следовательно, был



ИЗ ФИЛЬМЫ „КРУЖЕВА“. РЕЖИССЕР С. ЮТКЕВИЧ. СОВКИНО

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

отвергнут из соображений буржуазно-общественных.

И можно сказать с полнейшей уверенностью, что если б в Германии не существовало кино-организаций, которые именно с точки зрения общественной были заинтересованы в проведении „Потемкина“ на экран, „Потемкин“ света в Германии не увидел-бы. В данном случае такой организацией оказалось небольшое общество „Прометеус“, которое рискнуло приобрести „Потемкина“. Но это еще не означало решения вопроса, ибо цензура встретила ленту в штыки. „Прометеус“, однако, сумел найти



ОПЕРАТОР И. БЕЛЯКОВ В ВОЛОКОЛАМСКЕ НА СЪЕМКЕ ЛИКВИДАЦИИ ТРЕХПОЛЬЯ

поддержку среди лево-настроенных кругов германской интеллигенции и среди рабочих организаций. Был образован специальный комитет „за Потемкина“, который поднял широкую кампанию по всей стране против запрещения фильмы. Вся пресса вела ожесточенную дискуссию по этому вопросу, при чем пресса „демократическая“, не говоря о рабочей, стала на сторону „Потемкина“. Дело дошло до запросов в парламенте и рассмотрения в кабинете министров. Плотина, воздвигнутая против „Потемкина“, была, в конце концов, прорвана: цензура пропустила его.

После этого „Прометеус“ натолкнулся на вторую цепь чумных заграждений; ни один мало-мальски крупный кино-театр не согласился дать свой экран для премьеры. „Прометеусу“ пришлось „первопоказать“ (Uraufführen) „Потемкина“ в специально нанятом помещении — не кино-театре. И только потрясающий успех ленты разбросал, смял, изничтожил все преграды: „Потемкин“ прошел победоносным вихрем по главному в Европе—германскому кино-рынку. „Переломный момент“ в отношении к советской фильме наступил: сквозь пробитую „Потемкиным“ брешь устремились наши ленты на мировой рынок („Коллежский Регистратор“, „Крылья Холопа“, „Мать“, „9-е Января“ и т. д.).

Мы остановились так подробно на этом эпизоде потому, что он освещает ряд моментов, которые необходимо будет принять во внимание при решении вопроса о дальнейшем развитии нашего фильм-экспорта.

Период, непосредственно следовавший за „Потемкиным“, был периодом быстрого распространения нашей ленты. Ряд наших картин были проданы на десятки стран. Нельзя, однако, сказать, что этот период был нами достаточно использован и что „уроки прошлого“ предохранили нас от ряда организационных и тактических промахов.

Наркомторг и наши торгпредства рассматривают, разумеется, фильм-экспорт, как и всякий другой экспорт, с точки зрения усиления активности нашего внешне-торгового баланса. И это совершенно естественно. Но делающийся отсюда вывод, что сбыт фильмы нужно приравнять — в смысле организации его — к другим нашим экспортным товарам, глубоко ошибочен и вредно отражается на реализации наших фильм за границей. Кино-рынок — едва ли не самый неустойчивый, самый капризный из мировых рынков. Он требует и не на „проклятые вопросы“ немедленного ответа, ибо промедление... оставлению фильмы на полке подобно... Все еще тяжеловатый аппарат наших торгпредств не в состоянии быстро реагировать на требование рынка по товару, который, к тому же, составляет ничтожную долю торгпредовских операций. Операции по фильм-экспорту в большинстве стран совершено недостаточны для того, чтобы при торгпредстве был создан для этого специальный аппарат. И наши торгпредовские экспортные отделы, будучи, к примеру, заняты реализацией яиц, льна и свежей рыбы, машут, естественно, рукой на область сбыта, в которой котировку на товар и „сам чорт еще не установил“; способ реализации его совершенно своеобразен и требует особых навыков и специализации. Кроме того мировой рынок имеет другую — очень важную — особенность. „Лицензы“ (права на эксплоатацию фильм) приобретаются часто на группу стран и на целые контингенты. Во время подготовки к „сезону“ в мировые кино-центры (Берлин, Париж) съезжаются из всех стран прокатчики, запасающиеся на ближайший сезон фильмами. Система наших торгпредств к этому важнейшему фактору совершенно не приспособлена. У охотников приобрести наши ленты отбивают охоту тем, что их для покупки отсылают „домой“ на Данию,—мол, покупай в датском торгпредстве, а на Грецию—в греческом. А чтобы приобрести лиценз на группу стран, необходимо пройти такое чистилище сговоров, столковываний и согласований между различными торгпредствами—что, кажется, ни один еще иностранный кино-человек не прошел его до конца.

Наконец, согласования между торгпредствами и „комитентами“, т.-е. кино-организациями, имеющими в системе монополии внешней торговли — свою маленькую субмонополию, вызывает немало „зевков“, отражающихся на результатах нашего экспорта. По внешторговской линии можно бы создать пословицу: „если комитент не захочет, торгпредство не продаст.“ А так как ведомственное чванство изживается не сразу, то, разумеется, не раз бывало, что из столиц субмонополистов—Москвы, Киева и Тифлиса—Совкино, ВУФКУ, Госкинопром-Грузии „более“ чутко, „более“ правильно и „более“ быстро реагировали на состояние заграничного рынка, не полагаясь на торгпредства и... не мало сделок угробили или, в лучшем случае, затормозили.

Теперь положение несколько улучшилось, так как с некоторыми странами заключены генеральные договора на эксплоатацию наших фильм. Но это не меняет положение в основном. Единственный способ разрешить организационный вопрос в деле нашего кино-экспорта — это создать для кино-сношений с заграницей специальную самостоятельную всесоюзную организацию с широкими оперативными полномочиями, с центром в Берлине и с правом продажи лицензов на любую страну или группу стран. Работая под контролем крупнейшего из наших торгпредств — в главном кино-центре Европы, эта организация имела бы возможность устранить все препятствия по пути продвижения нашей ленты, связанные с указанными выше неувязками. Кстати, подобного рода организация предупредила бы возможность ресефесеро-украинской „войны“ и разнобоя на заграничном кино-рынке. И еще кстати, создание ее значительно снизило бы накладные расходы, связанные с теперешней системой (необходимость многочисленных „пробных“ копий для разных торгпредств и т. д.) и освободило бы ряд торгпредств от задачи, для выполнения которой у них не имеется ни соответствующего аппарата, ни возможности ни, пожалуй, и охоты...

Вторая группа вопросов в области кино-экспорта, подлежащая разрешению — это вопросы, которые можно было бы назвать тактическими: как, через кого продвигать наши ленты, на кого нам опереться для удержания позиций, уже завоеванных, и для дальнейшего усиления нашего фильм-экспорта?

Мы выше указали, что наши внешторговские организации, ведя операции по фильм-экспорту, основной своей целью ставят усиление экспорта, как такового. Но это не значит, разумеется, что можно полностью фильмы рассматривать и сбывать, как любой другой товар. Нас мало интересует, что выделывается из нашего льна или как подаются коровам вывозимые нами жмыхи, но мы не можем никоим образом согласиться с „мнением“ шведской фирмы, сделавшей из „Потемкина“ ярко контрреволюционную ленту и требовавшей со-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

гласия на переделку со стороны нашего торгпредства, ссылаясь на то, что торгпредство, продавая фильмы, занимается торговлей, а не „политикой".

Мы хотим продавать товары хорошего качества и поэтому не можем потерпеть, чтобы кто бы то ни было портил нашу „марку". Вся мировая пресса установила, что сила и высокое качество наших лент не только в новых формальных моментах, но, прежде всего, в насыщенности единой мыслью и чувством и в целеустремленности. Выхолостите „душу" наших фильм, и качество их стремительно полетит вниз: они потонут в бесчисленном хламе, который заполняет „кино"-рынки. Их перестанут смотреть и, следовательно, покупать. Поэтому, если мы рассмотрим усиление нашего фильм-экспорта с точки зрения „дальнего прицела", то нам необходимо при продаже категорически защищать первородное содержание их и не допускать выхолащивания, не говоря уж о прямом извращении их. Но именно содержание наших фильм только „ловили момент" хорошей послепотемкинской конъюнктуры, чихая на дальнейшие перспективы нашего фильм-экспорта. Отсюда, например, „9-е января" оказалось „недоразумением истории", а голландский „Потемкин" оказался совершенно противоположным своему советскому тезке...

В ряде стран наши лучшие ленты вообще не увидели света, так как не нашлось местного „Прометеуса", который „с боем" провел бы их, а там, где „Прометеусы" и находились, наши дальновидные красные фильм-торговцы вежливо отшивали их.

Во Франции ни „Потемкин", ни „Мать" не были показаны. В Соединенных Штатах „Потемкин" прошел только в Нью-Йорке, после чего заглох. И т. д. В Швеции, где „Потемкин" был запрещен цензурой, он был показан в „закрытых" клубах „Рабочим фильм-обществом". „Бухта Смерти", запрещенная — не без содействия купившей ее фирмы — германской цензурой, была проведена позднее „Прометеусом".



ИЗ ФИЛЬМЫ „БУЛАТ БАТЫРЬ" РЕЖИССЕР Ю. ТАРИЧ. СОВКИНО

заставляет крупные „солидные" иностранные фирмы шарахаться от них. Только фильмы, что „понейтральней" (а это далеко не лучшие), могли бы еще найти более приветливый прием.

До сих пор ни одна из основных заграничных фирм наших лент не приобретала, и мудрее всего было бы, пожалуй, на это и не рассчитывать. Правильнее было бы полагать, что эти фирмы, связанные с крупным капиталом и правыми политическими группировками, будут вместе с последними вести борьбу против наших лент. Достаточно было в прошлом году — в Германии — появления в течение небольшого, сравнительно, срока нескольких советских лент („Мать", „Крылья Холопа", „Ветер"), чтобы „весь Берлин", восторгаясь художественным качеством этих лент, завопил в то же время по поводу „русского фильм-наводнения", в то время как американский Kitsch (хлам) невозбранно захлестывал германский экран. В результате позиции „солидных" фирм, наши фильмы попали, большей частью, в случайные руки мелких фирм — кандидатов в банкроты. Естественно, что эти фирмы

Вообще нельзя упускать из виду, что во всем мире — во всех областях искусства — имеются прослойки и группировки, идущие „против течения", отвергающие одни — формальную сторону, другие — самую суть современного буржуазного искусства. Наиболее активные из этих элементов создают различного типа — иногда „хозрасчетного" — организации и предприятия. Ярким примером этого служит, например, недавно организованный в Берлине „Театр Пискатора".

В области фильм это движение особенно сильно, так как, будучи больше всего искусством для масс, кинематография привлекает к себе внимание многих массовых рабочих организаций, готовых поддержать кино-предприятия, созданные с определенной общественной обстановкой, не приемлющие господствующих в кино шаблонов и „идеологии" и стремящиеся ближе подойти и ответить на запросы рабочих масс. До сих пор это сказалось особенно в области рабочей хроники, которая вообще никогда не интересовала обычного типа кино-предприятия.



ИЗ КУЛЬТ-ФИЛЬМЫ „ЧЕЛОВЕК ПОД ВОДОЙ". ПРОИЗВ. ГОСВОЕНКИНО

Мораль всего этого? Мораль — та, что наш фильм-экспорт — по природе объекта своего — имеет ряд дополнительных по отношению к другим экспортным товарам затруднений, а именно затруднения общественно-политического характера. Обычного типа фильм-организации будут, бессомненно, приобретать наши фильмы, но со все более жестким отбором и при условии сжатия или даже полного изъятия из них „духа живого". А так как наша кинопродукция, преодолевая различного рода шатания и невыдержанности, все-таки идет по дороге к идеологической „стопроцентности", то это значит, что если мы не хотим резкого падения нашего кино-экспорта, мы не должны пренебрегать фирмами, для которых „стопроцентность" не является „браком". Пренебрежение это может иметь место, если строго подойти к этим фирмам с точки зрения их капитала, веса на рынке и т.п. Эти организации, выросшие на почве



ИЗ ФИЛЬМЫ „СТРАНА ЧУВАШСКАЯ" РЕЖ. В. КОВОЛЕВИЧ. ЧУВАШКИНО

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

исканий и неудовлетворенности состоянием и направлением современной кинематографии, часто имеют мало делового опыта и финансово слабы. Но эти недохватки покрываются и перекрываются преданностью делу и творческим энтузиазмом. Практика показывает, что наши экспортеры не редко промаргивают это обстоятельство и предпочитают более „солидных" покупателей, которые, кстати, очень часто заставляют себя долго ждать, оставляя экспортеров „у моря". Полтора года тому назад, например, была достигнута полная договоренность с нью-йоркской организацией „Аргус" о продаже на Северную Америку трех наших лент — за приличную сумму, с полным обеспечением наших финансовых интересов. Но... „Аргус" не „ United Artists" или „Paramount", Аргус—не чисто „бизнесовская" организация, и „бизнес" ее действительно слабоват. Наши фильмкупцы не рискнули и доблестно отбивались в течение полутора лет от требований аргусовцев выполнить соглашение: фильмы в безопасности покоятся на полках Амторга до сих пор...

Наконец, два слова об экспорте нашей хроники. Послемежрабпомовский период отличается почти полным исчезновением ее с заграничного экрана. Нижеподписавшийся, усердно посещавший по ремеслу своему кинематографы Берлина в течение семи месяцев 1927 года, ни одного метра советской хроники не приметил, хоть и жадно искал. Если миллионы зрителей просмотрели „5 лет Советской России", то шубовскую „10 лет" ни один закордонный глаз еще не узрел. Если воля наших кино-богов вечна, то никто за границей ее и не увидит, как не увидит и „15 лет Советской России".

Из всего этого следует, что наряду с киноорганизациями обычного типа, наш фильмэкспорт должен опираться также на кино-организации некапиталистического типа, и что наша тактика по отношению к последним должна быть в корне изменена...

А. Шалыто

Постскриптум: Уже после окончания этой статьи нами получены из-за границы материалы, которые вполне подтверждают правильность нашего основного положения о нашей позиции по отношению к некапиталистическим кино-фирмам. В номере от 21-го января 1928 года, Neue Freie Presse," в отчете о заседании германского рейхстага 20-го января, видно, что бывший министр внутренних дел Пруссии, социал-демократ Зеверинг, разоблачил, что крупная германская кино-фирма „Фебус", тайно получавшая незаконную финансовую поддержку — за счет государства — от реакционных военных кругов, вынуждена была под прямым давлением последних отказаться от приобретения „Потемкина".

„Эльбингер Цейтунг" от 23-го января содержит в себе под заголовком „Потемкин наизнанку" заметку, которую стоит привести целиком: „Шведы позволили себе лучшую шутку, которая имела до сих пор место в кино-промышленности. Содержание советской фильмы „Потемкин" всем известно: сначала недовольство среди матросов, затем попытка подавления его посредством массового расстрела, дальше восстание, прибытие флота для подавления восстания, при чем флот преспокойно пропускает „Потемкина", отказываясь действовать против него. В виду того, что фильма была запрещена шведской цензурой, ее перекроили и демонстрируют теперь в Стокгольме в следующем порядке кадров: недовольство, восстание, убийство офицеров, прибытие флота для подавления и, наконец, расстрел восставших. В результате получилась лента, которую цензура беспрепятственно разрешила. Русские, конечно, в бешенстве, но шведы загребают".

А. Ш.

АКТУАЛЬНЕЙШАЯ ПРОБЛЕМА

Вопросы кино на педологическом с'езде

Вопросы кино, несомненно, уже стали в центре внимания советской общественности. Ярким свидетельством этого факта является происходивший в Москве Всесоюзный педологический с'езд, имеющий крупнейшее научное и общественное значение. С'езд счел необходимым посвятить часть своего времени вопросам кино. Это тем более для нас интересно, что с'езд, имея огромное количество участников, был, естественно, ограничен во времени. В оргбюро с'езда поступило 300 заявок на доклады. Из них с'езд мог заслушать не больше 175. Следовательно, те доклады, которые были прослушаны с'ездом — были безусловно особо существенными и необходимыми. Отсюда видно, что если с'езд нашел необходимым заслушать три доклада о кино, очевидно, этому новому фактору в деле воспитания и изучения ребенка с'езд придавал особое значение. Из докладов, связанных с кино, первым на повестке с'езда стоял: „Кино, как инструмент в педологии" — докладчик пр. А. С. Дурново. Вторым докладом на следующий день — „Реакция учащихся на современный кино-репертуар" — докладчик В. Правдолюбов — и третьим, „Ребенок и кино" — доклад Д. Елькина. Этот последний доклад не был заслушан, т. к. докладчик не явился.

ФОТО И КИНО-АППАРАТ, КАК ИНСТРУМЕНТ В ПЕДОЛОГИИ

Содержание первого доклада пр. Дурново оказалось шире его названия. Докладчик исследовал значение не только кино, как инструмента в педологии, но и фотографии. Иллюстрируя любопытнейшей серией фото-снимков, пр. Дурново выявил то огромнейшее значение, какое может получить в деле изучения ребенка об'ектив фото и кино-камеры. Особенно ценным оказывается применение об'ектива к исследованию поведения ребенка дошкольного возраста, когда при посредстве фотоаппарата можно фиксировать сложнейшие особенности поведения детей. Вопросы солидаризации, коллективности, сосредоточенности внимания, как ребенок преодолевает препятствия, ориентируется в трудной обстановке и т. д., и т. д. — все это как нельзя лучше улавливает умело направленный об'ектив. Но если простая фотографическая камера может оказать огромные услуги исследователю-педологу, то для изучения сложных проявлений детского возраста фото-аппарат оказывается уже недостаточным, и здесь совершенно незаменимым оказывается кино-аппарат, который особо неоценимые услуги может оказать исследователю, когда требуется подчеркнуть быстроту реакции у детей. И здесь-то выступает множество проблем, выставленных рядом делегатов.

Прежде всего — основной вопрос: как изучить при посредстве кино-аппарата речевые реакции детей? Затем: как фиксировать кино-аппаратом длительность реакций? Как применить кино при зачастую встречающихся весьма сложных формах ситуации? Вызвавший множество вопросов, доклад в основном не встретил, однако, возражений. Несомненно, новые пути научно-исследовательской педагогической работы при посредстве об'ектива фото и кино-аппарата пока еще не изучены, пока еще только намечаются. Тем более — надо приветствовать первые попытки продвижения по этим путям, сделанные на с'езде.

Некоторые сомнения вызывает только следующее: смогут ли педологи-исследователи достаточно технически овладеть кино-с'емочным аппаратом?

Кадры, продемонстрированные на экране с'езду (работы пр. Дурново), пока что дают весьма мало утешительного. Столь дурной — даже любительской с'емки — мы еще никогда не видели. Достаточно сказать, что ни один из делегатов с'езда ничего не понял из того сонма черных и белых пятен, которые мелькали на экране. Нам думается поэтому: лучше при серьезно-исследовательской работе на первых порах все же обратиться к помощи специалиста кинооператора, а затем, приглядываясь к его работе, изучая технику кино-с'емки, научные работники, при своих дальнейших исследовательских работах с помощью кино-аппарата смогут обойтись и без специалиста кино-оператора. Разумеется, присутствие оператора — „чужого" человека — не может не оказать воздействия на исследуемую среду... но иначе на экране, — одно ведь сплошное недоразумение!..

ДЕТИ И КИНО

Пр. Дурново ставил вопрос о кино, главным образом, с точки зрения использования аппарата кино для научно-исследовательской работы.

Совершенно иной подход был у т. Правдолюбова, сделавшего на редкость жательный и ценный, с научно-исследовасодертельской точки зрения, доклад на тему: „Реакция детей на кино". Строго об'ективный доклад базировался на анкетной работе, проделанной педолог. отделом Ин-та Медпедологии. Огромное количество детей — три тысячи■ — были охвачены двумя анкетами: первая — общего характера —

■ Из них 24% учащихся центральных московских школ и 14%—самарских.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

поставила себе целью—выяснить, вообще говоря, отношение детей к кино; вторая ставила задачей—выяснить отношение опрошенных детей к одной определенной картине. Возраст опрошенных детей начинался от 8 лет. Суммарные данные проработанных анкет—поразительны, можно сказать—потрясающи.

ЧТО ЖЕ ДАЕТ УЧАЩИМСЯ СОВРЕМЕННОЕ, СВОБОДНО ПОСЕЩАЕМОЕ КИНО?

Вот первый вопрос, который ставила себе целью разрешить анкета. Прежде всего, оказывается, что из всех опрошенных детей не менее 86% посещает кино. Т. е. мы видим, что кино-экраном охвачены почти все дети поголовно. Отсюда ясно: совершенно неизбежно, что экран должен оказывать как-то влияние на психику нового подрастающего поколения. Это тем более несомненно, что каждый учащийся посещает кино 4 раза в месяц, а 6% — не менее 6 раз в месяц. Так глубоко внедрилась в детскую жизнь кино-фильма, что дети сплошь и рядом заявляют в анкете: „Без кино и дня не могу прожить".

ЗАЧЕМ ИДУТ В КИНО? КАК ИДУТ?

Что манит к себе детей в кино? „В кино видишь, как люди живут, а без него—что? Скучно и противно"—таков ответ, страшный ответ. Неужели же мы так построили жизнь, охватывающую детей, что вне кино им скучно и противно жить?! Этот вопрос должен стоять в основе внимания всей нашей общественности. В самом деле, чем и как наши дети живут? Чем заменен их домашний досуг и не звучит ли тревожным сигналом: „в кино видишь, как люди живут"... А вне кино?

Кино зовет, манит, тысячами нитей тянет к себе детей. И ребята с восьми лет слетаются в кино, как бабочки на огонь. Но не всегда возможно пойти в кино. Первое препятствие, стоящее на пути юного посетителя кино—деньги. Где взять деньги? Что наши дети делают, когда денег нет у них? А на афише: „Три мушкетера" с Дугласом Фербенксом!

— „Одалживают, где только возможно", „просят у матери денег на яблоки", а мальчик 14 лет говорит: „прошу у отца, а если не удается... пытаюсь повеситься". Многие стараются, когда все средства исчерпаны, ворваться силой в кино (среди последних 40% девочек!!). И если все средства испытаны и это последнее не удается—попасть в кино никак невозможно—идут слоняться на улицу, хулиганят. Реже поступают, как эта девочка: „Ухожу в темную комнату, сажусь и представляю себе, что я в кино." Спокойно относящихся к невозможности посетить кино—как заявляет докладчик,—не более 45%, а остальные — переживают этот факт остро-мучительно.

КИНО-ЛЮБИМЦЫ И ЛЮБИМЫЕ ТЕМЫ

Доклад отмечает также немало случаев влюбленности в кино-артистов. Какие картины больше всего нравятся? „Все с Дугласом Фербенксом". Девочки смотрят все, что идет с Фербенксом. Мальчикам нравится Мери Пикфорд. „Я видел картины с Мери 14 раз". И на этой почве в школе нередко вспыхивают ссоры, разыгрываются драмы. 33% учащихся нравятся картины „про любовь". И здесь подчеркнуть надо—не всем: тридцати трем только процентам. А другим такие картины „даже не нравятся". Мальчик 12 лет говорит: хуже „Брачного круга" не видел. Мальчик 13 лет о другой картине: „все мучаются от любви, а мне—неинтересно и противно".

ЧТО ДЕЛАТЬ?

В своем выводе доклад заявляет съезду: настоящее положение крайне ненормально. Надо найти выход. Но в чем?—В запретительной системе, как это практикуется на Западе? Но эта система не достигает цели, она пасует перед энергичным напором детей. Сейчас у нас намечается такой выход: до 10 лет детей к свободно-посещаемому общедоступному кино-театру не допускать; детей до 16 летнего возраста пускать на особо отобранные картины. В Наркомпросе разрабатывается соответствующий декрет. Из среды самих же детей поступают настойчивые требования организовать специально детский кинематограф. Многие заявляют: „нам нужен свой детский кинематограф; в кино для взрослых итти не хочется, а то опять нарвешься на любовь".

И докладчик требует в ударном порядке — организовать специальный кинематограф для детей, вместе с тем срочно приступив к созданию особого детского кино-репертуара.

В своей резолюции Педологический съезд, отметив недопустимость существующего положения вещей, согласился с докладом: необходимо срочно создать детский кино-репертуар, привлекая обязательно педологов к этой работе. Вместе с тем, резолюция выдвинула требование создать экспериментальный детский кинотеатр, как базу для изучения детского кино-зрителя. Требования, выдвинутые Педологическим съездом, будут поставлены перед предстоящей партконференцией по вопросам кино.

НРАВЫ, ВКУСЫ, ПОНЯТИЯ—С ЭКРАНА

Дети в кино идут, оказывается, не только для развлечения, идут с твердой определенной целью: учиться жить. „В кино я вижу, — говорит один мальчик, как живут люди и как надо жить". А вот и вынесенный результативный девиз: „Сам живи, а на других внимания не обращай". „Багдадским вором" мальчики восхищаются потому, что на этой картине видно, как Фербенкс „ловит", „крадется". Анкета выясняет, что эта картина 6% опрошенных научила, „как надо воровать"!

Педагоги свидетельствуют, что результатом влияния этой картины они видали нередко, как учащиеся подставляли ножку, вырывали яблоки—„так делает Дуглас Фербенкс". И, наконец, факт: в прошлом году мальчик—сын дворника — убивает другого 6-ти летнего мальчика (задушил), продает за 3 р. 50 к. его одежду—на вырученные деньги идет смотреть „Когда растает снег".

Дети смотрят кино-картины по-своему, и в центр их внимания зачастую попадает то, мимо чего проходит безучастно взрослый зритель. Дети смотрят картину. Нравится, в восторге. Спрашивают—почему?—ответ — „здорово убивают людей, жгут". 15-ти летняя девочка смотрит „Броненосец Потемкин". Нравится потому, что „там много жестокостей, а я люблю жестокие переживания в жизни"—вот что, оказывается, фиксируется в сознании ребенка изо всей художественно-революционной картины.

Еще необходимо отметить: почти все выступившие ораторы единодушно отмечали недопустимо развращающее влияние, какое оказывает на детскую психику кино-реклама, никогда не считающаяся с той опасностью, какую она представляет для детского возраста. На это обстоятельство советские кино-прокатчики, как нам кажется, должны уже сейчас обратить внимание.

* * *

Перед делегатами с'езда были продемонстрированы детские фильмы работы режиссера Желябужского и завед. музеем детских игрушек, т. Бертрама.

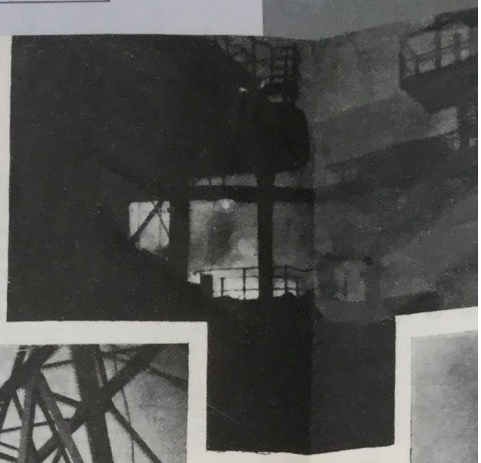
Показ этот нельзя назвать удачным. Первая фильма—мультипликационная—„Каток"—оказалась слишком схематичной, в некоторых местах сюжет оказался неясным даже делегатам, следовательно, для детей тем более места эти не годятся. Что касается второй фильмы „Приключения Болвашки", то частично и ее постигла та же судьба. Вот, например, детали: опрокидывается банка, из нее льется какая-то жидкость, и Болвашка ни с места. Долго не понимаешь: в чем дело, почему не может сдвинуться, и только в дальнейшем догадываешься, — пролившаяся жидкость — клей, а ноги Болвашки — приклеились! Если взрослым приходится догадываться, то какие же мучения предстоят детям — будущим зрителям этой фильмы? Кроме того, вообще говоря, спорным является вопрос: насколько допустимо детям показывать явно нелепые и в жизни никогда не встречающиеся вещи? Момент, когда Болвашка вдруг начинает самостоятельно передвигаться с той же искусственно-безжизненной деревяшкой, вызвал откровенное недоумение тех нескольких ребят, которые случайно присутствовали на сеансе. Вопросы „Да как это он", „Да он же деревянный"—являются аттестацией нелестной. Помимо сказанного, мы готовы поспорить по поводу того—поскольку необходимо позирование крупным планом на экране заведующего музеем детских игрушек, т. Бертрама.

Сказанное никого не должно обескуражить. Нужно только пожелать, чтобы работа эта не остановилась на полпути, а основанная на учете сделанных ошибок и непременно увязанная с советом педагога — была бы еще шире поставлена. Нет никакого сомнения: в советских условиях перспективы специального детского кино-репертуара — необ'ятны.

Эфр. Лемб

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150



Из фильмы: „Одиннадцатый"
производство Вуфку

11 ОДИННАДЦАТЫЙ

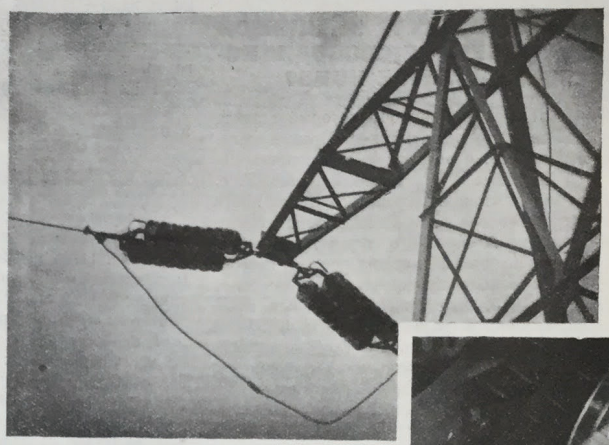
Это третья большая работа режиссера Дзиги Вертова. „Шагай, Совет",—„Шестая часть мира",—„Одиннадцатый".

Дзига Вертов и его группа не просто с'емочная группа. Это принципиальное производственное объединение —„Кино-Глаз". Теоретическая предпосылка работы — засъемка жизни, как она есть, жизни врасплох. Искусно монтируемая хроника, как активизатор дальнейшего строительства; хроника, как возбудитель общественной активности.

Это теория.

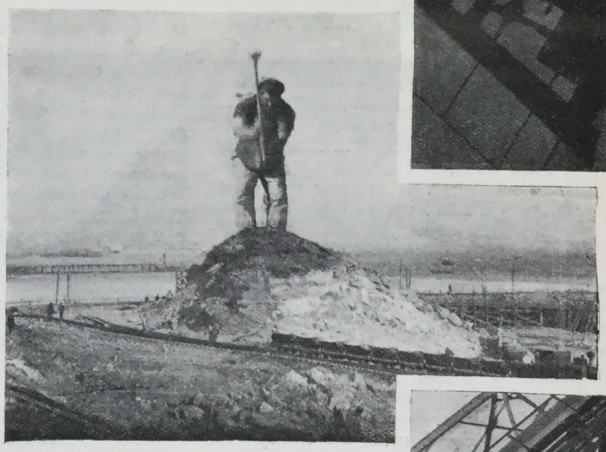
Совершенно естественно, что в ряду всех прочих течений нашей кинематографии „Кино-Глаз" должен занимать одно из почетных мест.

Прошлое группы — работа в „подполье". Подполье не иносказательном, а доподлинном: в сырых подвалах Совкино, без необходимой аппаратуры; монтаж осложняется тем обстоятельством, что клей не держит пленки из-за сырости. Все же, несмотря на такие условия, первое после „Кино-Правд" (которые работались еще в худших условиях) крупное „кино-выступление" Дзиги Вертова — „Шагай Совет"— большая победа. „Шагай, Совет" дает группе как бы признание „де юре", а Вертову—договор с Совкино. „Шестая часть мира" закрепляет положение группы в нашей общественности, что ни в малой степени не останавливает Совкино от того, чтобы коротко, в два счета разделаться с Вертовым—„рассчитать" его. Причина – Дзига Вертов упорствовал в представлении предварительной сметы. Действительно, нехорошо, анархично, дезорганизованно. Но у Совкино, владеющего фабриками и мастерскими, не нашлось, изволите ли видеть, иного метода совладать с непокорным режиссером, как разорвать договор и потерять для кино-дела РСФСР ценную кино-общественную величину. Сейчас Вертов со своей группой работает у ВУФКУ.



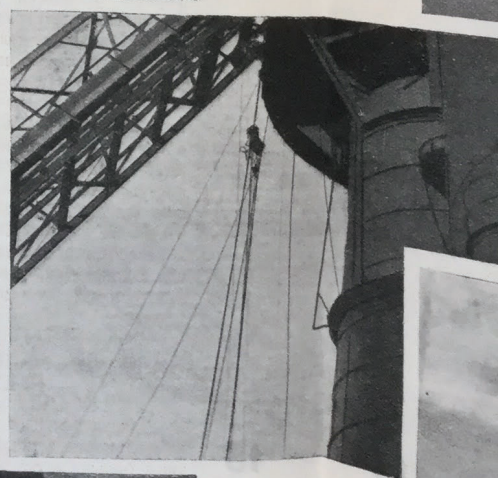


Прежде чем перейти к анализу последней работы Вертова, необходимо оттенить то, что он является доподлинным органическим советским режиссером. Этим я хочу подчеркнуть, что он работает в нашей кинематографии не как специалист, добросовестно учитывающий директивы нашего строительства, а как подлинный, не за страх, а за совесть, режиссер-попутчик. В идее очень правильно подошел Вертов к теме, приуроченной к десятилетию Октября, картины. Не исторический обзор прошлого (он должен был получить свое отражение в ряде работ других режиссеров), а взгляд в будущее. Картина должна была фиксировать внимание на основных моментах строительства в „одиннадцатом" и последующих годах.





Это не выполнено. Фильма сужает ответ, не справляется с ответственной задачей—сделать зарубки, отметить основное в будущем строительстве. Выходит, что в „одиннадцатом" мы будем строить Днепрострой. Но мы строили его и в десятом. Совершенно ясно, что картина предварительно хорошо разработана, но с'емочного плана не имела. Работа, очевидно, шла от зас'емки интересного материала к его монтажу. В картине же, имеющей актуальные политические задачи, прежде всего, следовало установить что снимать, а уже затем, как снимать и как монтажно комбинировать.



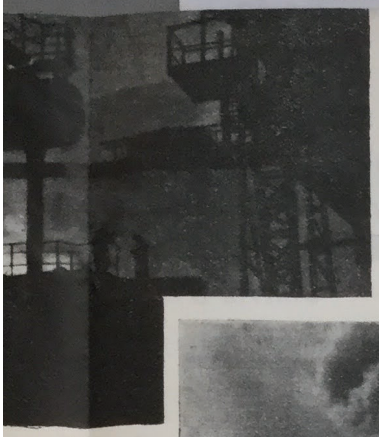
Пожалуй, основная ошибка „Одиннадцатого" — отсутствие политического сценария и, как следствие, отсутствие и политического синтеза. Здесь повторена ошибка „Шестой части".

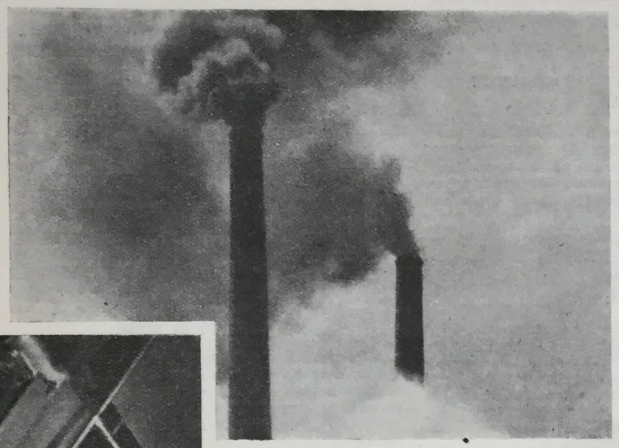


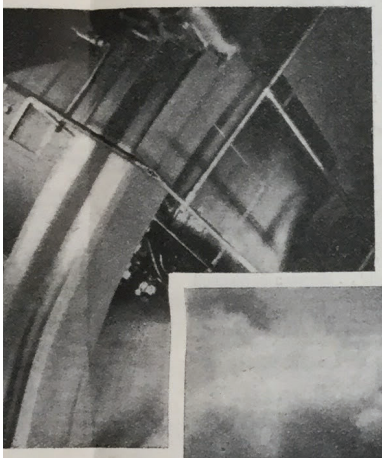


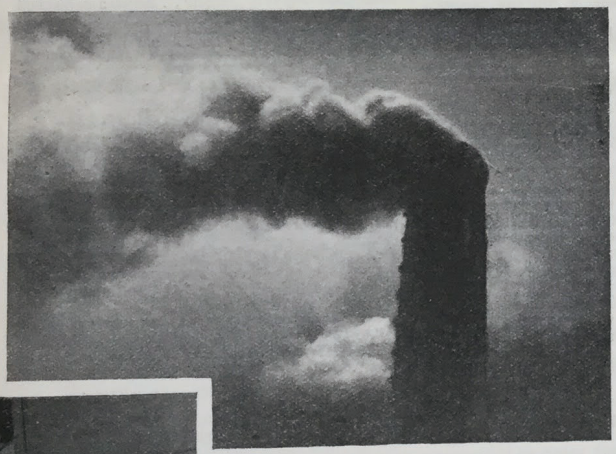
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

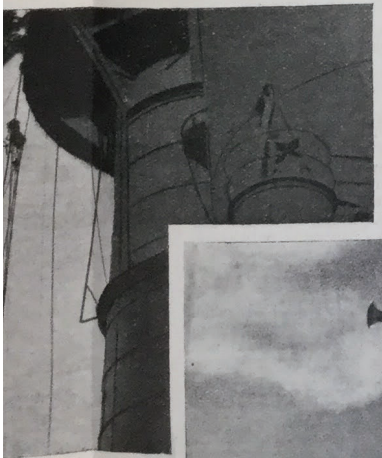
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

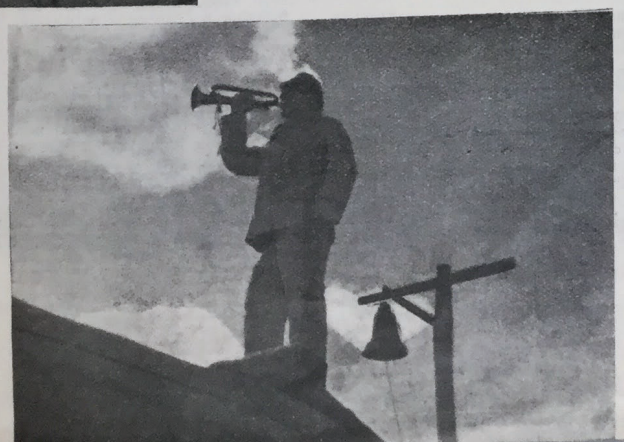












автор-руководитель Д. Вертов
главный оператор М. Кауфман

ОДИННАДЦАТЫЙ

11

Характерно, что когда Дзига Вертов, волею „заказчика“ (Московского Совета), в „Шагай, Совет“ имел определенные отправные политическо-сценарные пункты,— работа оказалась гораздо четче и политически грамотнее.

Что группе Вертова внутри самой себя недостает политграмотного руководства, явствует и из второй, общей с „Шестой частью“, ошибки.

Вертов понимает нашу революцию, наше строительство механически, а не социологически. Машина, фабрика, под'емка для Днепростроя тысячелетних целин земли, одним словом, все индустриальное имеет для Вертова самодовлеющую цель. Если ему поверить, то наш путь к социализму от десятого года — это повышение из года в год нашей индустриальной мощи и... точка. А кооперирование? грамотность? улучшение управленческо-организационных методов? а, главное — неукоснительная слежка через все области за улучшением из года в год классовой расстановки сил (уменьшение частного сектора)? — Ведь за всеми этими, как будто, сухими политическими и культурными положениями стоят живые люди, факты, часто не менее фотогеничные, чем то, что особенно любит снимать Вертов.

Насколько Вертов подходит к машине эстетически, фетишно, а не производственно, видно из того, что комбинированной с'емкой и монтажем он машину коверкает и деформирует, как ему угодно: шестеренка от одной, шатун от другой, поршень от третьей. Надписей, поясняющих производственный процесс, совершенно нет. Очень дешевым моментом в картине являются кадры, демонстрирующие территорию, которая в связи с сооружением Днепростроя должна быть залита водой. Пусть это—большое мастерство: показать через водяную рябь, как бы на дне речном — дома, мельницу, деревню и т. д.,— но все же это уж слишком смахивает на академическую постановку „Садко“ в Большом театре. Настраивает же это не столько индустриально, сколь выжидательно: вот-вот волны заголубеют и среди них царица-водяница покажется. Столь же дешевым моментом является изображение(..?) эхо от взрыва Днепростроя, зря тревожащее скелет скифа.

Особо надо отметить работу оператора Кауфмана. В „Одиннадцатом“ он положительно ставит рекорды операторской работы, проявляя исключительное разнообразие приемов. Под'емные краны, фабричные установки по его велению как бы сами себя показывают, сами себя подносят. С'емка произведена так, что она приобретает какую-то небывалую до сих пор для кино стереоскопичность, трехплоскостность. Для процесса молотьбы, для украинского деревенского пейзажа он умеет найти такую точку с'емки, что они неожиданно, среди индустриального материала, рисуются какими-то Гогеновскими полотнами.

„Одиннадцатый“—картина, которую хочется дружественно критиковать.

Дзига Вертов и его группа—хороший фанатический отряд нашей кинематографии. Над ним, к сожалению, тяготеет еще формалистское отношение к кинематографическому материалу, как к „ценности в себе“.

Когда Дзига Вертов, блестяще владеющий материалом, овладеет секретом преодоления этого материала в плане синтетического политического целого, когда группа укрепит свою политическо-сценарную ориентировку,— она много даст советской кинематографии.

О. Бескин

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

ИНОЙ ПЕВЕЦ

1. ПРО ИДЕОЛОГИЮ

„Под сладкими выражениями таятся мысли коварные".

К. Прутков

„В принципе мы строим наше кино-искусство, как коммунистическое отображение синтеза всей жизни, всей вселенной".

(Доклад члена Правления Совкино т. Трайнина, XI 27 г.)

ДЛЯ ВНЕШНЕГО УПОТРЕБЛЕНИЯ.

„Все кино-производственные организации хотят выпускать продукцию, на 100% идеологически выдержанную, на 100% художественно ценную, так как только такие картины могут быть на 100% коммерчески выгодными. Конечно, вопрос не в том, нужны ли нам идеологически выдержанные картины, в этом спора нет — нужны".

(Из беседы с председателем Правления Совкино т. Шведчиковым, „Вечерняя Москва" 6/XII—27 г.)

ДЛЯ ВНУТРЕННЕГО УПОТРЕБЛЕНИЯ.

„На одном из последних заседаний Правления Совкино председатель т. Шведчиков, между прочим, заявил следующее... Мы, говорит он, должны думать о том, чтобы наши картины были коммерчески выгодными. А за идеологической выдержанностью пускай следит Главрепертком!"

(„Комсомольская Правда", 12/X-27 г.)

„Здесь достаточно было сказано о том, что Совкино якобы не хочет идеологии, боится ее. Я не знаю фильмы, в которой вообще не было бы идеологии".

(Речь члена Правления Совкино т. Трайнина на диспуте 15/X-27 г.)

КАКОВА ЭТА „ВООБЩЕ ИДЕОЛОГИЯ".

„Вот точка зрения, выраженная в разное время нашими руководителями по линии коммерции: художественная картина не терпит грандиозного масштаба, надо брать мелкие темы и лучше всего любовные. Любовь—вечная тема. Женщина в кино должна обязательно быть красива. Учитесь на заграничных фильмах, как надо бить тарелки и расквашивать носы, а остальное придет само".

(Закл. слово члена Правления Совкино т. Бляхина на диспуте 15/X-27 г.)

„Несколько слов об идеологии. Надо сказать, что Совкино катится вниз. В сезоне прошлого года мы имели: „Победа женщины", „Предатель", „Процесс о трех миллионах" и т. д., которые внедряли мелкобуржуазную идеологию в советское кино. В этом сезоне... „Рейс мистера Ллойда", „Человек из ресторана", „Яд", „Ваша знакомая" бесспорно протаскивают мелкобуржуазную идеологию в советское кино, картины рассчитаны на обывателя, безусловно искажают наш советский быт".

(„Коммунар", Тула, 15/I-28 г.

„Классовая или кассовая политика у Совкино? Целый год велись переговоры с Азербайджаном о постановке картины „26 комиссаров", заключили договор, а через два месяца расторгли: постановка дорога. В те же дни и месяцы постановляется: ставить „Царь-звонарь" и „Петр первый и лэди Гамильтон", которые стоят по 150 и выше тысяч. Денег же на „26 комиссаров" Совкино не желает тратить, потому что это дорого и за границу не пойдет. Надо картины исторические с царями и царицами, любовные... В основной массе своих картин Совкино пошло назад. Оно скатывается на уровень западно-европейской халтуры".

(„Власть труда", Иркутск, 7/I-28 г.)

ЧЕМ ОБ'ЯСНЯЕТСЯ ТАКАЯ ИДЕОЛОГИЯ?

—С ОДНОЙ СТОРОНЫ:

„Нас часто обвиняют в том, что нет достаточного идеологического и художественного руководства... Руководители настолько погрязли в хозяйственных и административных делах, что им заниматься художественными вопросами просто некогда".

(Доклад члена Правления Совкино т. Трайнина XI-27 г.)

—С ДРУГОЙ СТОРОНЫ:

„Коммерческий экран играет чрезвычайно большую роль в бюджете Совкино... И вот он, коммерческий экран, известным рикошетом влияет и на вкусы и настроения нашего руководства... Такое давление обывательских настроений, идущих от коммерческого экрана, неизбежно и существует —это факт".

(Доклад члена Правления Совкино т. Бляхина на диспуте 16/X-27 г.)

ЧТО ПОЛУЧАЕТСЯ:

„Исторические картины выпуска последних лет сплошь мещанские, скроенные на обывательский вкус. Дело доходит до того, что белогвардейские русские газеты за границей приветствуют эти картины за то, что они „лишены советской идеологии" (белогвардейская газета „Сегодня" о картине „Крылья холопа").

(„Уральский рабочий", Свердловск, 17/XI-27 г, статья зав. бюро печати Совкино т. Сольского).

„Слабеющая память подобна затухающему светильнику".

К. Прутков.

„Главполитпросветом запрещен к постановке сценарий т. Курса „Журналистка"... Правление и Худ. отдел Совкино нашли сценарий идеологически приемлемым, по форме оригинальным. Затрагивается новый, необыгранный на советском экране, материал: редакция, общежитие, выведен ряд живых интересных лиц. Получится легкая бытовая комедия, коммерчески выгодная. Поручена режиссеру Кулешову и этим обеспечена художественная ценность картины. Совкино просит пересмотреть вопрос".

(Отношение Совкино, 28/X-26 г. № 1117).

ЧТО ГОВОРИЛОСЬ ЧЕРЕЗ ГОД:

„Мы поставили весной заведомо плохие картины „Рейс мистера Ллойда" и „Журналистку", которые себя не окупили. Поставили мы их потому, что ставить было нечего и фабрика бездействовала — заявляет директор фабрики т. Трайнин".

(„Труд", 4/XII-27 г.

* * *

„Мы вылезли сейчас из необычайно тяжелого финансового хаоса. Хозяйственно мы дело улучшили".

(Речь члена Правления Совкино т. Трайнина на диспуте 15/X-27 г.)

„Улучшения финансового положения мы не видим. Если в тот или другой момент, печальный для нас, банки сократят лимит, то наше банкротство и протест наших векселей появятся в 24 часа (Шведчиков)"

(„Правда", 22/II-28., статья Замзав АПО ЦК т. Крылова.)

ФАКТЫ О

2. СОВЕТСКАЯ КАРТИНА НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ.

„Лучшим каждому кажется то к чему он имеет охоту".

(К. Прутков).

„Мы имеем налицо огромный рост советской кинопродукции с соответствующим сокращением ввоза продукции заграничной".

(Доклад члена Правления Совкино т. Бляхина на диспуте 15/X-27 г.)

ЧТО ПОПАДАЕТ НА ЭКРАН.

„Благодаря американской политике Совкино в провинции, в частности у нас в Туле, молодежь воспитывается на бесконечных директивных „Отшельниках", „Юбках Джонов", „Ловких дельцах", „Интегралах" и прочей американской дряни".

(„Коммунар", Тула, 29/11-27 г.)

„Прошедшие за последние три месяца кинофильмы наглядно показывают их качество и ценность: „Два капитана", „Курьер Наполеона". „Его превосходительство", „Богема", „Человек с полосатым галстуком", „Победа Гауна", „Песнь на камне", [1]) „Баронесса Инга Ларсен", „Сын вождя", „Чорт", „60 миль в час", „Бриллиантовый спрут", „Нелли", „Жертва биржевой спекуляции", „Водопад жизни", „Башня молчания", „Жемчужная лагуна", „Поташ и Перламутр", „Грозный час". Вышеуказанные фильмы почти на все сто процентов старые, неоднократно ранее шедшие на всех экранах".

(Архангельский Губоно, 21/XI-27 г.

„Такие идеологически убогие картины, как „Мисс Тутти-Фрутти", „Калиф на час", „Клеймо преступления", „Которым из двух", „Человек неизвестно откуда" и т. д. только вытесняют из рабочих клубов картины до сих пор где-то гуляют".

(„Нижегородская коммуна"), 6/XII-27 г.)

„В программе на ноябрь мес. шесть заграничных картин наш зритель плохо ходит, спрос пред'является исключительно на советскую фильму. Такое положение становится нетерпимым".

(Коми Облоно, 10/XI-27 г.

„Политика Орловского Отделения Совкино заставила закрыть все кино-театры с 31 января".

(Телеграмма председателя Орловского Горсовета 17/I-28 г.)

КАКОВЫ ВЫВОДЫ.

„Наше кино наряду с своим огромным воспитательным значением, благодаря целому ряду дрянных картин разлагает, развращает и портит советского кино-зрителя, прививая ему хулиганство, бузотерство, тупоумие, обывательскую и мещанскую психологию".

(„Молот" Ростов Дон, 15/I-28 г.)

—„Завагитпропом ЦК ВКП т. Криницкий признал, что четкой, классово-осознанной линии в смысле идеологического содержания нет. Зато есть комчванство и признание казенного благополучия, доходящее иногда до курьезов".

(Рабочая Москва", 22/I-28 г.)

1) Единственная советская.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

ПОДЧАС ХРИПНЕТ

СОВКИНО

3. КИНО И ДЕТИ.

„Страждущему предлагай бальзам".
К. Прутков.

„Детский кино-утренник на Первомайском руднике. Детям показали „Проститутку", в семи частях фильмы подробно рассказывалось о венерических болезнях и о борьбе с проституцией".

(„Пролетарий", Варваро-Поле, 4/II-27 г.)

„Недавно в Ростове демонстрировалась картина „Аборт" в клубе отряду пионеров".

(„Молот" Ростов н/Дону, 9/XII-27 г.)

„Пионеры смотрели в „Смене" картину „Морской истреб". Заразившись жаждой героических похождений морских разбойников, показанных в этой фильме, они перебили все стекла в своем клубе. Так Совкино воспитывает будущих граждан".

(„Труд", 26/XI-27 г.)

„В картине „Человек без нервов" Коля Сироткин, ученик Богородской школы, видел, как повешенный человек через десять минут воскрес. Он решил повторить этот опыт и повесился".

(„Комсомольская Правда", 22/I-28 г.)

„В кино при клубе ст. Корыстовка Е. ж. д. часто идут приключенческие картины с участием Гарри Пиля и других подобных ему героев. Результат: малыши, подражая своим кино-любимцам, стали срезать пломбы с груженых вагонов".

(„Рабочая газета" Москва 2/XI-27 г.)

„Совсем недавно здесь был довольно интересный диспут на тему „нужен ли нам Гарри Пиль". Собралась тысячная масса молодежи и подростков. Выступали представители Совкино. Клялись и божились, что Гарри Пиль им тоже не нужен и что они знают, как от него избавиться... В резолюции признали большой социальный вред для рабочей молодежи и детей от этих картин... И вот все-таки—глупенькое, лживое, дурманящее и бесконечно тягучее „Клеймо преступления". Должно быть, резолюцию о Гарри Пиле постигла судьба очень и очень многих хороших, но заброшенных резолюций".

(„Труд", Москва, 24/X-27 г.)

ВЫВОДЫ:

„Несмотря на имеющиеся директивы, на создавшееся общественное мнение против кино-халтуры, на экране господствует идеологически вредная бессодержательная кино-фильма, разлагающе действующая как на взрослого и молодежного, так в особенности на детского зрителя".

(Резолюция АПО ЦК ВЛКСМ о работе Совкино от 3/XI-27 г.)

4. О ДЕРЕВНЕ.

„Где начало того конца, которым оканчивается начало?"
К. Прутков.

„Особое внимание обратить на развитие дела деревенских... кино".

Из революции XV с'езда ВКП (б) о работе в деревне X-II27 г.)

КАК ЭТО БЫВАЕТ?

„Чекуевская изба-читальня купила у Архангельского агентства Совкино кино-передвижку в рассрочку. Аппарат нами получен, но агентство не посылает кино-лент. Мы посылали три письма, план снабжения, две телеграммы, прошел уже целый месяц, а лент нет... В Архангельской губ. 19 кино-передвижек, а регулярно работают только 3, остальные же не работают".

(Чекуевская изба-чит., Арх. г. 1/XII-27 г.)

ЧТО ПОЛУЧАЕТСЯ:

„У нас в деревне имеется свыше пятнадцати тысяч пунктов, торгующих водкой, но нет и одной тысячи действующих кино-установок".

(„Правда", 22/II-28 г., статья Замзав АПО ЦК т. Крылова.)

ЧТО СЧИТАЕТ СОВКИНО:

„Тов. Шведчиков заявляет: большинство картин вполне удовлетворительны по техническому качеству. Деревня рванью не обслуживается".

(„Комсомольск. Правда", Москва 21/I-28 г.)

В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ:

„ОНО категорически настаивает, чтобы больше не присылали такие технически-негодные фильмы, которые рвутся, идут не в рамку, ибо этим срывается вся кино-работа, вызывая недовольство зрителей".

(Каб.—Балк. Облоно 10/I-28 г. № 75.)

„Совкино дает в деревню уже не столько идеологические отбросы, сколько технические: картины, изношенные, в 25—30% годности, без начала, середины и конца, т. е. бессмысленные по существу. Лента постоянно рвется, крестьяне ругаются".

(„Торг.—промышл. газета", 25/XI-27 г.)

КАК ПОДХОДИТ СОВКИНО:

„В ответ на ваше отношение Правление Совкино считает совершенно излишним давать специальные указания по поводу демонстрирования в деревне фильмы „Знак Зеро на селе" [1]) На местах имеются грамотные политпросветчики, разбирающиеся в нашей кино-продукции и обладающие достаточными возможностями содействовать появлению на экранах отвечающей своему назначению кино-продукции".

(Совкино, 28/X-27 г. № 214776.)

ЧТО МОГУТ СДЕЛАТЬ ПОЛИТПРОСВЕТЧИКИ:

„Снабжение деревни ведется из рук вон плохо. Одна волость просит выслать картину „Машинист Ухтомский", а получает „Чортово колесо". В ответ на просьбы выслать „Машиниста" хотя бы к следующей постановке, получает „Путь в Дамаск".

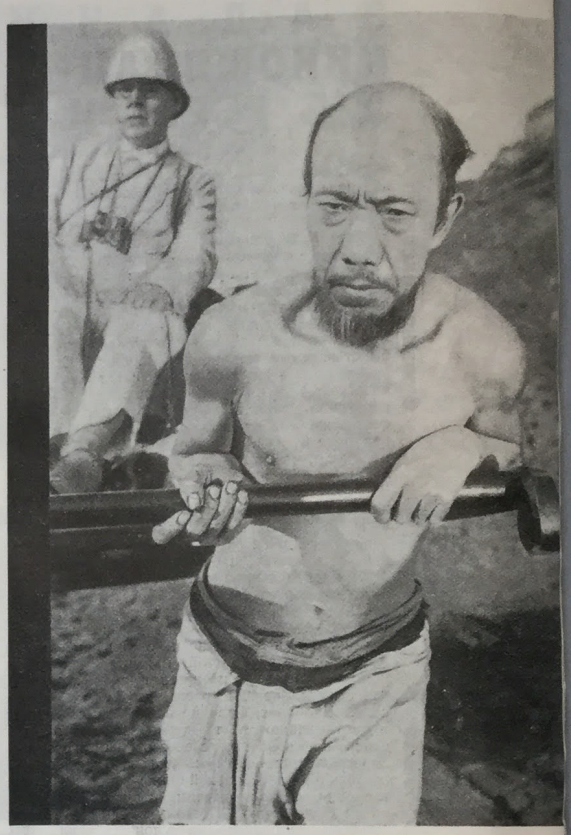
(„Воронежская коммуна", 20/I-28 г.)

„Неужели нет возможности урегулировать вопрос о деревенском прокате? Ведь это же мошенничество со стороны Совкино подсовывать... уголовщину. Это надо назвать спекуляцией на нашем невежестве. Политпросветчики, помогите, откройте форточку, от мертвечины у совикинцев обоняние отшибло и они и нас кормят мертвечиной".

(Боровичск. Окроно 3/I-28 г...) „Обращаем ваше внимание, что такие письма мы получаем чуть ли не ежедневно".

(„Ленинградский Облоно, 10/I-28 г. № 0510)

1) Эта картина, между прочим, на Украине запрещена для всех экранов.



КАДР ИЗ ФИЛЬМЫ „ПРОБНАЯ МОБИЛИЗАЦИЯ" РЕЖИССЕР ЛЕВШИН, ПРОИЗВОДСТВО СОВКИНО.

ИТОГ.

„Если бы кто либо задался целью намеренно тормозить кинофикацию деревни, он лучше Совкино это сделать не мог бы".

(„Правда", Москва, 22/I-28 г. статья Зам. Зав. АПО ВКП (б) т. Крылов).

5. ВЫВОДЫ.

„Мне хотелось бы обратить ваше внимание на характер диспута. Его можно охарактеризовать одним словом: погром Совкино. Создалось общее впечатление такое, словно в нашей аудитории мир разделился на два лагеря: с одной стороны — за Совкино, с другой — против. За Совкино говорили только двое, да и те члены Правления".

(Заключ. слово члена Правления Совкино т. Бляхина на диспуте 15/X-27 г.)

Политпросветчики!
Кино-любители!
Работники передвижек!
Шлите в журнал
„Советское Кино"
свои корреспонденции!

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

КИНО И

ЗАДАЧИ КИНОФИКАЦИИ ДЕРЕВНИ

В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ

1 Становится очевидным, что дальнейшее развитие советской кинематографии упирается в отсутствие широкого кино-рынка для сбыта продукции кино-промышленности. В городах наиболее удобные помещения уже использованы. Потребность кино-промышленности в растущей кино-театральной сети приводит к постепенному перерождению клубной культурно-просветительной сети в коммерческую. Однако, даже в том случае, если культурно-просветительная клубная сеть была бы стараниями монополиста проката Совкино превращена в коммерческую, советская кинематография не получила бы достаточно широкого кино-рынка. Если рост комерческой киносети уже стабилизовался, то к стабилизации подходит и клубная кино-сеть. Это видно из того, что таковая выросла всего лишь на 30% с I/X—25 г. по I/IV—26 г. За то же время сеть деревенских кино, несмотря на уродливые условия, в которые ее поставило Совкино, выросла на 200%. Деревенская кино-сеть может продолжительное время расти. Если в данное время в городе одно кино приходится в среднем на 5000 жителей, то в деревне одно кино прихо дится на 90000 жителей. Отсюда возможности дальнейшего роста кино-рынка именно по линии деревни.

Однако, этой простой истины Совкино не понимает и потому не принимает никаких мер для стимулирования роста деревенской киносети. Наоборот, Совкино всемерно стремится к сдерживанию роста деревенской кино-сети, боясь предъявления с ее стороны огромного спроса на кино-картины. Задача создания колоссальной деревенской кино-сети и удовлетворения ее кино-картинами пугает Совкино своей сложностью. Поэтому главное внимание Совкино направлено на удовлетворение коммерческой городской кино-сети.

2 Наряду с таким положением мы наблюдаем в деревне два малоучтенных явления: с одной стороны, крестьянство тянется к культурным развлечениям и охотно оплачивает сопряженные с ними расходы, с другой стороны, в крестьянстве накопляются большие излишки в виде денег и с.-х. продуктов. Вместе с тем советская кинематография в лице Совкино еще не поставила перед собой задачу удовлетворить это тяготение крестьян к культурным развлечениям. Совкино беспомощно. Оно не умеет выкачать из крестьянства известную долю его сбережений, лежащих в виде мертвого капитала. Это большая государственно-важная задача, могущая дать некоторый приток средств государству и тем самым постепенно ликвидировать доходы от водки, не под-силу неповоротливому Совкино.

В области строительства деревенского кино совершенно отсутствует планомерность. Работы по расширению деревенского кино-рынка ведутся самыми разнообразными и случайными организациями вне увязки между собой, вне общегосударственного плана, или, по крайней мере, объединения средств и сил. Эти разнообразные организации в общем вкладывают в деревенское кино-дело очень мало средств, притом вкладываются эти средства хаотично, бессистемно и почти безрезультатно. Такое хаотическое кино-строительство в деревне должно быть радикально изжито, и все силы и все средства должны расходоваться на основе проработанного общегосударственного плана.

3 Задачу строительства деревенского кино нужно снять с Совкино. Это тем более необходимо сделать, что возложение кинофикации деревни на Совкино создает иллюзию осуществления этой кинофикации. В то же время Совкино при современном его отношении к этому делу не станет и впредь интересоваться деревней. Поскольку возврат вложенного в деревенское кино капитала может произойти лишь через несколько лет, Совкино не станет ждать так долго. Еще на протяжении ряда лет Совкино будет вкладывать свои средства в строительство кино-производства, в закупку иностранных картин и в целый ряд других расходов, связанных с повышением технического оборудования своих кино-фабрик. Посколько форсирование кинофикации деревни потребует от Совкино ответственности за удовлетворение спроса деревни и вложения больших средств, Совкино не рискнет взять на себя ответственность за дело кинофикации деревни, так как его политика была, есть и будет по преимуществу мелкотравчатой-узко-коммерческой. Кроме того, для форсирования кинофикации деревни понадобятся огромные денежные средства, которых Совкино не способно достать и которых оно не видит вне помощи государственной кассы. Строительство кино в деревне должно быть развернуто без малейшего отягощения государственной казны, при сохранении существующих налогов и при возможном обращении прибылей от кино в доход государства. Но осуществление деревенской кинофикации при таких условиях возможно лишь в том случае, если Совкино, скомпрометировавшее себя в этом деле, будет от этого дела отстранено и это дело будет поручено другой организации.



Из фильмы „Вор"; режиссер Инкижинов, оператор Г. Блюм. Совкино

4 Основной момент деревенской кинофикации заключается в привлечении общественных средств и сил самой деревни. Констатируемые правительством большие сбережения в деревне должны быть так или иначе из деревни выкачаны и послужить финансово-материальной базой для кинофикации.

Что в этом отношении возможно сделать?

Прежде всего, нужно обратить внимание на кооперирование населения по линии кино, организационно увязывая это кооперирование по восходящей линии потребительских обществ в деревне (снизу) и Центросоюза (сверху). В настоящее время райсоюзы потребительских обществ уже подходят вплотную к организации деревенского кино и имеют в работе около 300 кино-передвижек. Необходимо эту низовую инициативу населения поддержать, расширить и укрепить. Необходимо заострить организационно-пропагандистскую работу ОДСК на эти вопросы. В области деревенского кино нужно сделать кооперирование населения стержневым вопросом деятельности ОДСК. Центросоюз, райсоюзы и низовые потребительские общества должны включить повсеместно в сферу своей деятельности задачу кино-кооперирования населения в целях удовлетворения потребностей населения в культурно-просветительном отношении. Поскольку идеологическая сущность в кино требует для своего воздействия на массы, главным образом, механических приспособлений, райсоюзы могут взять на себя поставку кооперированному населению всех необходимых предметов для развертывания кино-работы в деревне. Кроме того, Центросоюз имеет в своем распоряжении процентные отчисления от оборота, так называемые культфонды, часть которых может лечь в основу оборотного капитала по кредитованию райсоюзов и потребобществ на кино-строительство.

5 В работе по кооперированию населения райсоюзы и управления зрелищными предприятиями совместно с ячейками ОДСК должны найти общий язык и начать общее дело. Многие УЗП обладают значительными средствами, которые они получают в качестве чистой прибыли от эксплоатации коммерческих кино-театров. Эти средства и культфонды райсоюзов потребкооперации и сборы кооперированного населения должны составить тот оборотный капитал, при посредстве кредитования которым должна начаться кино-деятельность потребительских обществ на местах под общим руководством УЗП. Так, например, Нижегородское УЗП закупает у Госшвеймашины десятки кино-передвижек с рассрочкой платежа до 5 лет. Но эти кредитные операции под векселя ни овой потребкооперации могут быть развиты широко и целесообразно,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

ДЕРЕВНЯ

если между Главполитпросветом и Центросоюзом с одной стороны, райсоюзами и УЗП с другой, потребительскими обществами и волисполкомами с третьей—будет создана, может быть, сложная, но целесообразная связь и договоренность. Причем требованием УЗП должно быть право последующей концентрации сельской кино-сети по мере ее роста. Если в настоящее время ГПП отказывается от проведения концентрации деревенской кино-сети, то это происходит от того, что ГПП не считает возможным закрыть доступ инициативы самого населения к делу кино-строительства в деревне. Но коль скоро в той или иной деревне или волости наладилось и окрепло кино, ЗП данной губернии должно иметь право втянуть данное кино в орбиту своей хозяйственной, организационной и идеологической деятельности с тем, чтобы доходы от этого кино не распылялись, а шли на строительство кино в соседних селах деревнях и волостях. Но для четкой организационной постановки этой деятельности УЗП необходимо, чтобы было создано Центральное УЗП в Москве, а Губ. УЗП распространили свое влияние до деревень.

6 Кинофикация в деревне, участие в этом деле УЗП, райсоюзов и самого кооперированного населения деревень неразрывно связаны с одной задачей, от которой, в сущности говоря, зависит все будущее кино-строительства деревни. Это вопрос о помещениях и о их строительстве.

Если городское кино стабилизируется и есть уже угроза кризиса его дальнейшего расширения, вследствие отсутствия подходящих помещений, то в деревне отсутствие емких помещений в особенности остро ощущается. Разрешение дорого-стоящей задачи строительства емких помещений не под силу одному лишь населению. Поэтому в этом вопросе необходимо найти формы об'единения сил и средств различного происхождения: самого кооперированного населения, местного волостного бюджета, средств потребительской кооперации по линии райсоюзов (культфонды) и, наконец, обращения прибылей от городских коммерческих кино на это строительство. Этой необходимостью затрачивать средства УЗП, путем кредитования, на постройку зданий под деревенское кино, об'ясняется вся целесообразность и вред стремления Совкино захватить всю кино-театральную сеть в свои руки. Отход кино сети в ведение Совкино на многие годы затормозил бы это строительство кино-помещений в деревне и тем самым поставил бы под удар актуальнейшую задачу киностроительства в деревне.

Отделы народного образования, снизу до верху вся сеть потребкооперации, УЗП, ОДСК, волисполкомы и т. п. организации, заинтересованные в деревенском кино-строительстве, должны четко и ясно осознать, что создание в деревне емких помещений под кино — есть основа кинофикации деревни, без которой в этом вопросе нельзя сдвинуться с места.

7 Постройка новых зданий под кино тесно увязана с расширением сельской кино-стационарной сети. В деревне имеется 2-3 сотни кино-стационарок. Цифра ничтожная, позорная. Ее микроскопичность обусловлена—помимо „забот" со стороны Совкино—отсутствием в деревнях подходящих для кино помещений. Между тем, кино-стационарное дело должно стать основой кинофикации деревни. Лишь тогда, когда мы наряду с кино-передвижным делом разовьем достаточно широко деревенские кино-стационарки, можно говорить о получении таких доходов от деревенского кино, которые позволят правительству заменить водочный бюджет — кино-бюджетом. Это тем более необходимо сделать, что сельская кино-стационарная сеть является более устойчивой, более доходной с точки зрения извлечения прибылей кино-прокатом, кино-передвижной сети, а наоборот, усиливая его, наряду с этим необходимо всем организациям, заинтересованным в росте деревенского кино, обратить внимание на то, что настало время приступить к строительству и расширению сельской кино-стационарной сети, как основного источника дохода кино-промышленности от сельской кинофикации. В особенности на эту насущную задачу должны обратить внимание Губ. УЗП, которые должны вкладывать в это средства. Совкино (или заменяющая его другая организация) должно установить льготный прокат, покровительствующий развитию кино-стационарного дела в деревне. Так как оборудование сельской кино-стационарки стоит очень дорого—необходимо, чтобы это оборудование отпускалось в кредит с максимальной рассрочкой платежа на несколько лет.

8 Для того, чтобы частое повторение слов „кредитование" не показалось беспочвенным, необходимо указать на одну реальную его важность.

В настоящее время коммерческая кино-театральная сеть понемногу концентрируется в ведении Отделов народного образования и включается в сеть УЗП. Но эти УЗП не имеют об'единяющего их органа. Их средства распылены и нигде и никак не об'единяются. Между тем эти средства представляют значительную сумму, в особенности, если ее исчислять в валовой прибыли. Через УЗП проходят большие валовые суммы денег, представляющие значительный коммерческий интерес для любого банка. Между тем УЗП имеет очень мало дела с банками и с банковскими операциями и потому почти не пользуются банковским кредитом. Если бы валовая прибыль УЗП поступала бы на текущий счет того или иного, но одного из банков и расходовалась бы лишь по мере необходимости, то этот банк мог бы оказать УЗП большую помощь путем кредитования. К сожалению, в этом отношении совершенно ничего не сделано. Валовая прибыль всех УЗП, исчисляющаяся в несколько десятков миллионов рублей, поступает на хранение в различных городах в различные кассы, нигде не концентрируется и потому не представляет банковского интереса и не может поэтому явиться базой для банковских кредитных операций. Отсюда искусственное сужение финансовой деятельности УЗП и большие затруднения по части строительства, вечная нехватка у УЗП денег на дело. Нужно серьезно подумать о возможности банковского кредита на основе концентрации валовой выручки в кассе одного из банков республики.







ИЗ КУЛЬТРУ-ФИЛЬМЫ „КРЫША МИРА". РУКОВОДИТЕЛЬ СЪЕМКИ В. ЕРОФЕЕВ, ОПЕРАТОР В. БЕЛЯЕВ. ПРОИЗВОДСТВО СОВКИНО.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

9 Совкино боится кинофикации деревни, потому что при нормальных условиях развития кино-дела в деревне спрос на кино-картины со стороны деревни будет превышать те возможности удовлетворения, которыми Совкино располагает. Эти возможности заключаются в ограниченном импорте заграничного сырья. При существующей сети в 5.000 городских и деревенских кино мы принуждены выписывать из-за границы пленку на несколько миллионов рублей. Естественно, что если будет интенсивно развита деревенская кино-сеть, то понадобится еще более значительное увеличение контингента на ввоз пленки. Увеличение же контингента упирается в общегосударственные бюджетные соображения и потому не может быть легко допущено. Наоборот, можно и нужно опасаться, что ввоз пленки из-за границы будет все более и более сокращаться. Отсюда неизбежно должен встать вопрос о создании советского производства кино-пленки. Это дело не терпит отлагательства, так как в случае войны советская кинематография будет разрушена из-за полного отсутствия производства своей пленки. О развертывании деревенского кино-строительства до нужных максимальных размеров можно говорить лишь при том условии, если в ближайшее время мы начнем строить свою советскую кино-фабрику по производству пленки. Постройка фабрики кино-пленки выходит из пределов финансовых возможностей советской кинематографии вообще и Совкино—в частности. В этом деле правительство должно притти на помощь советской кинематографии путем долгосрочной м ого-миллионной ссуды. Это единственная сторона советского кино, разрешение которой всецело зависит от того — будут ли государством отпущены нужные на постройку средства, или нет. Если эти средства не будут отпущены, то развитие кинофикации деревни, как и всей советской кинематографии, будет находиться под вечным ударом.

10 Однако, мы не можем ставить задачу кинофикации деревни в зависимость от альтернативы: либо будет построена кино-фабрика пленки и тогда начнется кинофикация деревни, либо фабрики не будет и тогда не будет кинофикации. Пока будет приступлено к постройке кино-фабрики пленки, пока будет выстроена эта кино-фабрика, пока будет получена первая советская кино-пленка — безусловно, пройдет много лет. Поэтому из-за отсутствия производства своей советской кино-пленки откладывать строительство кино в деревне нельзя. К нему необходимо приступить теперь же, обеспечивая расширяющийся деревенский кино-рынок пленкой как за счет ее ввоза из-за границы, так и за счет кустарного ее производства внутри СССР. Уже сейчас Государственный техникум кинематографии начал работы по использованию старой пленки (от вышедших в тираж картин) в целях нанесения на смытый желатин новой фото-чувствительной эмульсии. Эти работы лишь начаты. Но уже сейчас, даже при том кустарном оборудовании, которое имеет лаборатория ГТК, она в состоянии выпустить до 500 тысяч метров пленки в год. Ясно, что нужно оказать всяческое содействие этой лаборатории и поставить ее в благоприятные условия. Нужно запретить Совкино и другим кино-организациям сдавать износившиеся технические картины на утилизационный завод. Нужно расширить дело переработки старой пленки на новую и тем самым, быть может, создать ту производственную ячейку, от которой постепенно можно перейти к производству полного фабриката советской пленки. Возможно, что за границей также можно дешево приобретать брак, состоящий из старых картин, которые здесь мы будем смывать и дорабатывать. Все это даст значительную экономию ввоза. Ясно, что нужно направить наше внимание, средства и наши изыскания в эту сторону.

11 Наряду с очень сложной проблемой производства пленки, над которой Совкино не работает, стоит другая проблема, также ускользнувшая от внимания Совкино. Это проблема создания проекционной кино-аппаратуры для деревни. Как и несколько лет тому назад, так и теперь вопросом создания кино-аппаратуры почти никто не интересуется. Совкино лишь покупает кино-аппаратуру у Госшвеймашины, а Госшвеймашина, заказывая ее Государственному оптическому заводу в Ленинграде, не стремится сделать это дело достаточно большим и солидным. Кино-аппаратура поэтому чрезвычайно дорога, технически не усовершенствована и при том недостаточна. Нет еще в продаже, например, нужного количества запасных частей, нет также динамо-моторов (аггрегата). Все эти недостатки определяются тем, что до сих пор в деле насыщения деревни кино-аппаратурой нет хозяина, заинтересованного в нем. Поэтому нужно поставить и проработать вопросы о создании акционерного общества, в состав которого вошли бы Госшвеймашина, Совкино, Наркомпрос, ГЭТ, Фото-кино-трест, ТОМП, ВУФКУ и ряд других организаций и учреждений вплоть до Губ. УЗП и Губисполкомов. Этому акционерному обществу нужно передать работу по производству советской пленки, кино-аппаратуры, динамо-моторов для освещения деревенских кино-стационарок и кино-передвижек, по изготовлению различной аппаратуры для кинофабрик и т. п. Этому же акционерному обществу нужно передать и функции распространения производимой им деревенской кино-аппаратуры, что удешевит ее стоимость и сделает ее доступной для деревни. Существующему кустарничеству нужно положить предел. Это же акционерное общество должно получить правительственную ссуду на постройку пленочной фабрики. Кроме того, это общество должно взять на себя функции существующего, но ничего не делающего Фото-кино-треста, подлежащего ликвидации за бесполезность его существования. Наконец, к этому акц. обществу должны перейти магазины фото-кино-принадлежностей, ныне принадлежащие Совкино. Эта чисто коммерческая деятельность Совкино у последнего поставлена плохо. По природе Совкино ему не нужна и чужда торговля, Совкино должно сосредоточить все свое внимание и все свои средства исключительно на прокате и производстве кино-картин. Совкино нужно запретить вести торговлю. Это не его функции.

12 Нужно признать, что Совкино не справилось с задачей проката кино-картин в деревне. Деревню оно рассматривало, рассматривает и будет рассматривать лишь как утилизационный завод—где дотрепываются ненужные ему кино-картины, прошедшие по коммерческим и клубным кино-экранам. Будучи заинтересовано в прокате лишь постольку, поскольку прокат дает значительную прибыль, нужную для кино-производства, Совкино по существу превращается, перерождается из прокатной организации в преимущественно производственную с придатком питающего ее коммерческого кино-проката. Культпрокат не интересует Совкино и всилу коммерческо-производственной его природы интересовать Совкино не может. Поэтому, не нарушая монопольных прав Совкино по прокату, необходимо в лице Центрального Управления зрелищными предприятиями создать орган с контрагентскими по прокату функциями, направленными для удовлетворения запросов деревни в кино-картинах. Опыт работы Московской базы инвентаризации Тулькино и др. показал, что эти организации с прибылью для себя могут прокатывать в деревне кино-картины не дороже трех рублей в день, в то время, как Совкино прокатывает в деревне фильмы не дешевле пяти рублей в день. Совкино находит возможным продавать фильмы в так называемое исключительное пользование по цене 36 коп. за метр, или 720 рублей за картину в 2000 метров. Так как опыт показал, что фильма в работе может просуществовать больше года, т. е. дать до 350 демонстраций (что при 20 демонстраций в месяц составляет $17\frac{1}{2}$ месяцев или почти $1\frac{1}{2}$ года) то: $720 : 12 = 6 : 20 =$ 3 руб. в день, т. е. почти $\frac{1}{6}$ коп. с метра в день, вместо $\frac{1}{3}$, взимаемой Совкино. Установление прокатной платы в указанном размере является принципиально необходимым. Подобная тарификация проката явится той поощрительной мерой, которая должна содействовать широкому росту деревенской кино-сети. Поощрительная политика прокатных цен на кино-картины—вот основа, главный принцип построения проката для деревни. Значит ли это, что нужно стремиться к иждивенчеству? Наоборот, дело кинофикации деревни требует вложения больших средств и поощрительной политики прокатных цен с тем, чтобы там, где это представляется возможным, перейти к постепенному повышению цен. Вводя поощрительный минимальный льготный тариф в размере 3 рублей в день, нужно по мере укрепления работы той или иной кино-передвижки перейти к тарифу 4 рубля, 5 рублей и выше, сообразно экономической мощи данного района. Отсюда вытекает необходимость установления диференциального деревенского тарифа в зависимости от экономической мощности района работы и учета других условий. Это требование должно быть распространено и на стационарки. Но этого недостаточно, если мы не хотим, чтобы начинающие работать кино-передвижки быстро свертывали свою деятельность. Нужно установить льготные условия кредитования кино-передвижек, начинающих работать с тем, чтобы задолженность по льготам взыскивалась по мере роста хозяйственного благосостояния кино-передвижки. В той или иной форме, но политика цен проката одно из важных условий кинофикации. И главное в этой политике такое построение диференциального тарифа, которое основывалось бы: 1) на коммерческой прибыльности кино-прокатной деятельности; 2) на бездефицитности работы кино-передвижек. Нельзя гнаться за прибылью во что бы то ни стало, не считаясь с тем, что кино-передвижка не выносит финансового гнета и свернет свою работу. Лучше помочь ей встать на ноги, чем формальным отношением угробить передвижку и не получить с нее никакого дохода и пользы.

13 Если деревенский прокат в качестве контрагентских функций отойдет от Совкино (а к этому нужно стремиться) в Центр. Упр. зрелищн. предпр., как это предлагалось выше, то будет возможным ликвидировать постановление Совкино о выдаче кино-передвижкам новых картин лишь три месяца спустя по их выходе в прокат. Благодаря такому постановлению деревня не видит новых экземпляров кино-картин, а смотрит техническую кино-рухлядь, истрепавшуюся на городских экранах. Эту меру, примененную Совкино, никто не считает за такую, которая содействует развитию кинофикации деревни. Выше уже указывалось, что снабжение деревни техническими отбросами происходит потому, что Совкино рассматривает деревню, как утилизационный завод, где должна дотрепываться никуда уже негодная фильма.

Печатая 13 копий каждой картины для деревни, Совкино и эти копии в течение 3-х месяцев трепет на городских экранах, а потом дает их на деревенский экран. Это положение должно быть изжито, как позорное в рабоче-крестьянской республике. В своей республике рабочие и крестьяне должны видеть фильмы первыми, а не последними. Но так как Совкино этот 3-х месячный срок не изменит, потому что это противоречило бы его коммерческой природе, то нужно думать, что каждую новую картину деревня будет видеть тотчас после ее выхода в прокат лишь в том случае, если деревенским прокатом будет ведать иное учреждение, более заинтересованное в развитии кино-дела в деревне. Лишь при этом условии техническое состояние кино картин будет значительно повышено и кино-дребедень не попадет на деревенский экран. К тому же нужно сказать, что установление принципов изнашиваемости и определения технической годности кино-фильм до сих пор не существует. В результате—пригодность фильмы определяется на-глаз. В зависимости от администраторского глаза применяется и штраф. Эти два момента—определение на-глаз годности и размера штрафа—в данное время являются теми скорпионами, которые убивают деревенскую работу.

Нужно покончить с произволом Совкино в области его штрафной политики и нормализировать определение технической годности кино-фильм.

14 Перечисленные моменты являются основными, но не исчерпывающими задачу строительства кино в деревне.

Важным моментом кинофикации деревни является организация курсов кино-работников и кино-механиков. В этом отношении Совкино ничего не делает.

Совкино не дает своих прибылей государству. Оно их обращает на развитие кино-дела. Но когда дело доходит до финансирования курсов кино-механиков и кино-работников—оно указывает на государственную кассу, как на источник средств. Это недальновидная политика, потому что Совкино, благодаря низкой квалификации

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

кино-механиков, терпит миллион рублей убытка на преждевременной порче фильм. Фильмы принадлежат Совкино. Это его основной капитал. Этот капитал обесценивается, благодаря неумелому обращению кино-механиков с фильмой. Совкино восстанавливает убыт и штрафной системой. Но эта система не восстанавливает убытков по линии обесценения валюты, ибо фильма—это наша валюта, валютой мы расплачиваемся за заграничную пленку. Никакие штрафы не научат кино-механиков обращению с кинофильмой, никакие штрафы не увеличат контингент ввоза пленки. Экономия на импорте пленки зависит не от штрафа, а от повышения квалификации. Чем выше будет квалификация кино-механика, тем больше будет срок работы кинофильмы, тем меньше пленки нам понадобится выписывать из-за границы, тем больше пленки мы можем дать для деревенских картин. Этой причины зависимости не понимает Совкино. Поэтому нужно его заставить взять на себя обязанность финансирования курсов по подготовке и переподготовке кино-механиков и кино-работников.

Таковы наиболее важные задачи кинофикации деревни.

А. Кациграс

СТРАНИЧКА

1-я Всероссийская конференция ОДСК и фото-любительство

С 10-го по 15-е января в Москве происходила первая Всероссийская конференция О-ва Друзей Советского Кино. На конференции присутствовало 78 делегатов с правом решающего голоса. Конференция кроме докладов и отчетов по работе ОДСК заслушала также доклад Совкино и Фото-Кино-Треста.

Кроме общей политической резолюции по докладу Совкино, принят ряд резолюций по практической работе ОДСК, в том числе и по фото-кино любительству.

Избран новый Центральный Совет О-ва в составе—65 человек. Председателем Центрального Совета избран тов Рудзутак. В секционной работе конференции по разработке резолюции по фото-кино любительству принимало участие наиболее значительное число делегатов — 20 человек. Помещаем резолюцию конференции, касающуюся фото-любительства:

Отметив ряд достижений во всех областях фото-кино любительской работы О-ва, выражающихся в интенсивном разворачивании этой работы в центре и на местах и во все улучшающемся руководстве работой мест со стороны ФКЛ Секции ЦС, Всероссийская конференция ОДСК констатировала также ряд недостатков в работе по линии фото, в связи с чем конференция постановила:

1) Считать недопустимым увлечение некоторых организаций ОДСК коммерческой деятельностью в масштабах, превышающих действительную финансовую потребность их текущей работы. Обратить внимание на организацию таких видов хозяйственных работ, которые, давая хозяйственный эффект для целей развития фото-кино любительской работы, имеют в то же время большое общественно-политическое и культурное значение (организация фотографий в рабочих районах городов для съемок по удешевленной цене, организация выездов в деревни для фото-съемочной работы для нужд крестьян по дешевым ценам и т. д.).

2) Считать необходимым полную увязку коммерческих начинаний ФКЛ Секции на местах с общественными функциями их.

3) Поручить ФКЛ Секции ЦС строго регламентировать указанную деятельность организаций ОДСК, проработав в осуществление указанного ряд практических мероприятий.

4) Считать необходимым полную увязку, контакт и взаимодействие ФКЛ работы ячеек ОДСК в клубах с культкомиссиями, а через них с К/О Союзов.

5) Считать недопустимым параллельное существование фото-кружка ячейки ОДСК в клубах и отдельно клубного фото-кружка. Там, где образовались или образуются ячейки ОДСК, фото-кружок должен быть один и влит в ОДСК.

6) Обратить внимание Фото-Кино Треста и др. организаций, занимающихся изготовлением фото-аппаратуры, фото-бумаги, пластинок и т. д. как на улучшение качества выпускаемой советской фото-продукции, так и на совершенную необходимость приступить у нас к изготовлению собственных кино-материалов и дешевой, пригодной для фото-любительской работы, фото-кино аппаратуры.

7) Для нормальной работы и развития фото-кино любительства, считать необходимым добиться через Совкино и планирующие органы включения в импортный план ввоза из-за границы определенного количества, забронированного исключительно для ЦС ОДСК, дешевой фото-аппаратуры, заграничной фото-бумаги, кино-пленок и кино-аппаратуры.

8) Независимо от этого, поставить перед Совкино, ВУФКУ и др. кино-организациями, имеющими свой импорт фото-кино материалов из за границы и свою торговую сеть—учета нужд организованного фото-кино любительства, бронирование по соглашению с ОДСК в первую очередь известного количества заграничных фото-кино материалов и аппаратуры.

9) Поставить вопрос о расширении процента скидки на фото-кино материалы со стороны указанных организаций; поставить вопрос о кредите при закупке фото-кино материалов для организаций ОДСК.

10) Считать необходимым все снабжение фото-кино материалами мест из центра вести только через ЦС ОДСК в целях планирования и предоставления максимальных льгот при покупке фото-кино материалов для мест.

11) Поставить перед кино-организациями, имеющими свою торговую сеть, вопрос о необходимости забронирования известного количества фото-кино материалов в их магазинах на местах для нужд организованного фото-кино любительства.

12) Считать необходимым расширить консультацию мест по вопросам фото и кино-съемочной работы, организовав для этой цели кадр консультантов при ФКЛ Секции ЦС ОДСК.

13) Считать необходимым организацию (помимо использования журнала „Советское Кино") отделов по техническому инструктированию мест для ответов на наиболее интересные вопросы и печатание образцов работы в журнале „Советское Фото".

14) Считать необходимым освещение вопросов ФКЛ работы и информацию об этой работе, кроме двух вышеуказанных журналов, также и в органе ЦС ОДСК—газете „Кино", организовав для этого отдел фото-кино любительства в газете.

15) Считать необходимым дальнейшее печатание рецензий о любительской фото-съемочной работе, а также программ и методических материалов в журналах „Советское Фото" и „Советское Кино".

16) Считать необходимым созыв регулярных совещаний при последних двух журналах по вопросам фото-кино любительской работы.

17) Принять за основу разработанную ФКЛ Секцию ЦС ОДСК программу занятий для фото-кружков, одобрив ее, как первый шаг в этом направлении, требующий дальнейшей разработки на основе опыта работы низовых кружков.

18) Считать необходимым публиковать в печати списки рекомендуемой литературы по фото и кино съемочной работе, с отзывами об этой литературе, источниками ее приобретения и т. д.

19) Поставить через ЦС ОДСК перед „Кино-Печатью" и „Советским Фото" вопрос о необходимости издания по разработанной ОДСК системе новой литературы по вопросам фото и кино-съемочной работы, удовлетворяющей интересы и нужды организованного фото-кино любительства. Предложить ЦС ОДСК принять меры к переводу популярной литературы по фото-кино любительству на языки нацменьшинств.

20) Наладить регулярное фото-корреспондирование организаций ОДСК в прессу, присылая лучшие фото-работы в ЦС для передачи их, согласно имеющейся договоренности, в ТАСС.

21) Вменить в обязанность всем имеющим фото-кружки и производящим фото-съемочную работу организациям регулярно присылать в ФКЛ Секцию ОДСК лучшие фото-снимки своих работ для использования их на выставках и для обмена организаций ОДСК друг с другом.

22) Идею организации международного фото-бюро считать своевременной и правильной. Поручить ФКЛ Секции практическое продвижение вопросов.

23) Считать желательным устройство в Москве при ЦС ОДСК ежегодных выставок фото-работ организаций ОДСК. Разработку этого вопроса поручить ФКЛ Секции ЦС ОДСК. Временем для выставки избрать осенний период.

24) Учет вести отдельно по фото и кино. В вопросы учетной карточки должны войти: а) количественная сторона работы, б) качественная сторона работы, в) условия работы, г) характер занятий кружка, д) использование заснятого материала.

25) Предложение о ФКЛ Секции Губ. Совета ОДСК и о низозом фото-кружке принять за основу, поручив ФКЛ Секции ЦС ОДСК, по согласовании этих положений с местами, утвердить их в Центральном Совете ОДСК.

ОДСК и КРАЕВЕДЕНИЕ

Согласно постановления Фото-кино-любительской секции I Всероссийской конференции ОДСК, местным ячейкам рекомендуется увязываться в своей работе с местными краеведческими научными обществами.

Дело в том, что названные общества могут принести ячейкам ОДСК значительную пользу в работе, связывая их с научными экспедициями и экскурсиями, с работами по изучению города и производственных центров, а также с плановыми, государственными учреждениями и органами партии по линии испарта.

Кроме того, эта увязка осуществит научно-методическую консультацию тех засъемок, которые предпринимаются фото кино-любительскими секциями ОДСК, ту консультацию, которая поможет разобраться последним в материале и выявить наиболее ценные темы для съемочных работ.

Необходимо, чтобы местные ячейки учли в полной мере выдвигаемое предложение.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

ПИСЬМО ВТОРОЕ

ПИСЬМА К КИНО-ЛЮБИТЕЛЯМ

УГОЛОК КИНО-ЛЮБИТЕЛЯ

Одним из лучших методов вовлечения широких масс трудящихся в члены ОДСК явится ознакомление их в популярном виде с основами производства и техники кинематографии. Даже такое основное и популярное знакомство через уголок ОДСК послужит толчком для привлечения внимания и оказания поддержки советской кинематографии и производству. Как пример целесообразности этого метода, мы видим, какую громадную роль сыграли радио и авио-уголки в деле популяризации и поддержки новых видов техники и производства.

В деле организации и изготовления кино-уголка имеется и другой чрезвычайно важный момент; тем членам кружка, которые будут делать кино-уголок, придется провести не только чисто техническую, но и большую подготовительную работу: напр., модель съемочного аппарата и его частей может быть изготовлена силами члена кружка, но это потребует, конечно, детального ознакомления с принципами устройства механизма аппарата. Поскольку изготовить модель проэкционного аппарата довольно сложно, явится необходимость сделать чертежи, рисунки или фотографии модели, находящейся в каком-либо кино или клубе. Вся эта работа требует серьезного ознакомления с аппаратом, приборами и литературой и можно быть уверенным, что члены кружка, проведшие эту работу, приобретут значительный запас знаний. Эти же любители и явятся основным ядром технических работников кино-любительских ячеек на местах а в дальнейшем и работниками производства. Кино-уголок, изготовленный по нашему проекту и чертежам кино-любительской секцией ЦС ОДСК, является первым опытом в этом направлении и, конечно, не является безукоризненным и совершенно полным, но, во всяком случае, он освещает в достаточной мере основы производства.

Уголок ОДСК состоит из 5 щитов, вмещающих каждый последовательные стадии производства, а именно: щит пленки, щит съемочного аппарата, щит лаборатории, щит проэкционного аппарата и щит литературы по кино-любительству.

Теперь перейдем к описанию щитов и приемов их изготовления.

Щит № 1—Пленка и ее обработка.

На этом щите помещены основные виды как сырой, так и обработанной пленки, образцы негативов, позитивов, окрасок, виражей и различных масштабов съемки. Так как в задачу нашего уголка входит не только показательная, но и учебная сторона, то в рядах негатива и позитива мы даем не только образцы нормального негатива и позитива, но и передержки, недодержки; таким образом, любитель может, сделав ошибку, сравнить свой негатив с имеющимся на щите и увидеть, в чем заключается его ошибка, а также—какой в результате получается позитив. Материал распределяется по вертикальным рядам следующим образом:

1-й ряд—кусок целлулоида, являющийся основой кино-ленты, целлулоидная лента, готовая к поливке, лента, политая эмульсией, и лента перфорированная, готовая к съемке.

2-й ряд—образцы негативов; нормальный негатив, передержка, недодержка, кашэ, диафрагма.

3-й ряд—образцы позитивов: нормального негатива, передержки, недодержки, кашэ и диафрагма.

4-й ряд—образцы окрасок позитива и условных обозначений масштабов съемки:

1-й план — вираж сепия.
2-й „ —вираж зеленый.
3-й „ —вираж красный.
Общий план — окраска и вираж.

Конечно, окраски этого последнего ряда могут быть взяты и других цветов, они нами указаны как наиболее употребительные. В щите, назначенном для пленки, делаются прорезы размером 33×55 миллиметров, при чем помещаются ими три кадра в целях более удобного просматривания. Щит этот является передней крышкой ящика с таким расчетом, чтобы изнутри можно было вставить лампу для рассматривания кадров на просвет. Общий размер щита около 40×75 сантиметров.

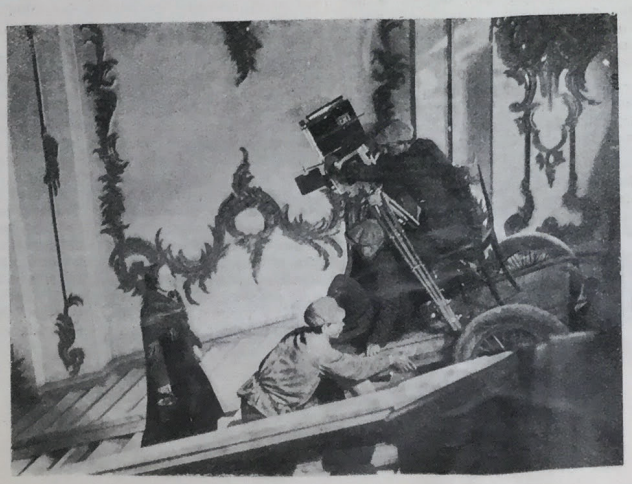
Щит № 2—кино-съемочный аппарат.

Образцом съемочного аппарата у нас взят Эрнеман, модель „А". Аппарат этот по своей конструкции является самым подходящим для кино-любительской работы как в смысле своей конструкции, так и в смысле изготовления. Кроме того, он по своей форме удобен для изготовления не только чертежей, но и деревянных моделей. Размеры моделей и чертежей этого аппарата и его частей мы рекомендуем делать в натуральную величину. На нашем щите, кроме деревянных моделей аппарата, кассеты и об'ектива, помещен чертеж внутреннего вида аппарата со стороны кассет (так что видна зарядка и положение пленки в аппарате) и спереди (так что видны обтюратор и грейферный механизм), кроме того, помещен рисунок аппарата Эрнеман, модель „С" и рисунок статива.

Изготовление деревянных моделей и рисунков не представит больших затруднений. Деревянные модели можно делать из тонкой фанеры, вырезывая пегли из жести. На щите будет, таким образом, укреплена правая половина разрезанного вдоль аппарата, также кассеты и объектива, при чем у объектива будет снята часть оправы, так, чтобы было видно расположение линз. Размер ящика аппарата 30×30 см. Размер всего щита около 100×150 см.

Я. Толчан

Продолжение уголка кино-любителя и пояснительные чертежи к нему будут даны в следующем номере.



РАБОЧИЙ МОМЕНТ ИЗ ФИЛЬМЫ „КОНЕЦ-САНКТ-ПЕТЕРБУРГА". МЕЖРАБПОМ-РУСЬ.

КИНО В ШКОЛЕ

Несколько статей на тему „Кино учащимся", появившихся на страницах журнала „На путях к новой школе", натолкнули меня на мысль поделиться своими наблюдениями в этой области над провинциальными школьниками. Работа кино-передвижки в школе 2-й ступени в течение 1926—27 уч. года и анкета об отношении к кино-передвижке и к кино вообще, проведенная среди учащихся 1 и 2 групп 2 ступени, которую заполнило 210 ребят, дают мне материал для выводов и отчасти для сравнений с фактами из жизни московских детей и подростков.

Провинциальный город в 200 километрах от центра; 2348 учащихся первой ступени и 1962 учащихся второй ступени; 3 „больших" кино с обычным репертуаром картин, на 90% не подходящих для подростков и детей. Желание сделать кино источником просвещения и разумного, хорошего (по крайней мере, не вредного) развлечения для ребят—наталкивает одну из школ 2 ступени на мысль устроить в школе кино-сеансы при помощи „передвижки". Сначала школа брала на прокат передвижку у политпросвета; кино-сеансы в феврале—мае 1926 г. оказались удачными. Тогда летом 1926 г. 3 школами (две—2 ступ. и одна—1 ступ.) была приобретена сообща собственная кино-передвижка.

В течение года было продемонстрировано в школе 22 фильмы. Кино-сеансов в вечер обычно бывало 3. Обслуживают кино (руководство, контроль, музыкальное сопровождение картины на рояле и т. д.) педагоги и учащиеся. Это один из видов общественно-полезной работы в школе. Оплачивается лишь труд механика при аппарате да уборка помещения. Таким образом, расход на устройство такого кино-вечера выражается в сумме (в среднем) 16 рублей, считая стоимость проката картины. Эти кино-сеансы были открыты для всех школьников и ребят города. Устраивать их совсем бесплатно—школа не имела, конечно, возможности, и ребята платили по 10 коп. за билет (воспитанники детских домов в известном % всегда бывали бесплатно).

И вот, несмотря на то, что дело происходит в школе, обладающей очень маленьким помещением, с ничтожным по размеру залом, допускающим нагрузку только в 120 человек, максимально—130, работа передвижки в течение одного учебного года не только оплачивала необходимые текущие расходы, но почти окупила сумму, вложенную школой на приобретение аппарата. Не противоречит ли это мнению, высказанному автором статьи—„Ближайшие задачи в области кино для детей": „Кинофицирование школы по дороговизне своей вряд ли скоро будет воплощено в жизни"? Как будто с финансовой точки зрения неодолимых препятствий для налаживания кино-сеансов в школе нет.

В подборе картин, которые мы ставили у себя в школе, мы не смогли до конца выдержать принцип только безусловно ценных постановок, но все же за него мы держались усиленно. Вот некоторые из фильм, показанных в школе: „В степях восточной Африки", „Слоны на службе у человека", „Авиация и химия в борьбе с саранчей", „От дерева к бумаге", „В лесах Либерии", „Красные дьяволята", 2 серии, „Дворец и крепость", „9 января", „Кирильчо", „Каштанка", „Коллежский регистратор", „Поликушка", „Сын маэстро".

Посещаемость школьного кино ребятами сильно колеблется, начиная с 106 человек (на картине „Современный лесопильный завод") и кончая 407 (на „Каштанке") и 435 (при четырех сеансах „Сын маэстро").

Анкеты, проводившиеся среди ребят, доказали, что общее впечатление от нашего школьного кино у ребят хорошее.

Отзывы ребят о всех виденных у нас картинах и ответы их на вопрос—„какие вообще картины тебе нравятся?"—с достаточной ясностью позволяют осветить вкусы наших ребят в области кино.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

Серьезная научная картина мало привлекает ребят и мало их интересует—это вытекает и из статистики посещений картин и из общих отзывов ребят о том, какие картины им нравятся, и из отзывов об отдельных картинах, шедших у нас.

„Вообще мне нравятся революционно-исторические картины"—говорят 74 из ребят (35%), равно и мальчики, и девочки. Комические картины нравятся 74 ребятам (35%). Вкусы мальчиков по отношению к комическим картинам вполне определенны, выражены ярко; у девочек этой определенности не чувствуется. Приключенческие картины нравятся 54 из запрошенных 210 ребят (24%), при чем из мальчиков 46% высказали симпатию к этой группе картин, а из девочек только 13%. И опять таки в отзывах мальчиков чувствуется больше убежденности, больше „вкуса", они свое заявление богато иллюстрируют примерами: нравятся им „Отрезанные от мира", „Мисс Менд", „Остров сокровищ". Но за драматические картины (типа „Муму", „Коллежский регистратор") высказались только 19 мальчиков (24%) и 79 девочек (59%). Обращает на себя внимание цифра 34—это число ребят, которые высказались за научные картины, — 16% всех опрошенных. Из остальных многие определенно высказываются против научных фильм. „Нравятся все, кроме научных"—пишет девочка второй группы. „Мне нравятся все картины, но научные нравятся не очень"— другая из второй группы. „Научные картины не люблю"— пишет мальчик первой группы; „нравятся все, кроме научных"—пищут мальчики 2 группы.

Вкусы ребят, видные из приведенных выше цифр, подтверждаются статистикой посещаемости картин. На научных картинах вообще бывает меньше ребят. Цифры посещаемости достаточно ясно говорят, что тяги к научной картине у нас нет, что научная картина не захватывает и не удовлетворяет ребят. Видно это и из их отзывов об отдельных картинах. Такие картины, как „Сын маэстро", „Каштанка", „Красные дьяволята", не вызвали ни у кого из ребят отрицательных отзывов, большинство — восторженных „очень, очень понравилась", „самая наилучшая", „очень прекрасная", и лишь один-два голоса на сотню дают сдержанный отзыв: „понравилась средне". Картина „Степан Халтурин" понравилась 85 из 92 ребят (92%), троим — не понравилась (3%); четверо находят картину „средней" (4%). „9 января" понравилась 103 ребятам из видевших ее 143, т.-е. 72%. 7 человек (около 5%) находят картину неинтересной (все ребята первой группы) и 32 (23%) дают сдержанный отзыв: 7—нравится, так-себе „средне". „Кирильчо" имеет положительные отзывы от 97 ребят из 101 (96%). „Дворец и крепость" получила 68 положительных отзывов из 82 (83%); шестерым не понравилась (7%)—пятеро из них—первогруппники и 8 дают отзыв „средне" (9%).

Иную картину дают отзывы о большинстве научных фильм. Картина „Кремль в прошлом и настоящем" понравилась 8 ребятам из 48—16%. 27 человек дают совсем отрицательный отзыв—56% и 13 человек (27%) отзываются „средне". „Авиация и химия в борьбе с саранчей" имеет положительных отзывов 28 из 64 (43%); 17 человекам она совсем не понравилась (26%); 19 человек дают умеренный отзыв (30%). „В лесах Либерии" понравилось 28 из 58 ребят (49%), не понравилась 21 (36%) и отзыв—„средне"—дают 9 человек (15%). Только картина „Индия" и „В степях восточной Африки" имеют больше положительных отзывов—79% и 80%. Помимо цифровых данных, самый характер отзывов об этих картинах нигде не показывает увлечения. Мы не встретим здесь восторженных „самое наилучшее" или „очень, очень понравилось", которыми награждаются постоянно „Сын маэстро", „Каштанка", "Красные дьяволята".

В статье Правдолюбова „Кино и учащиеся", о московских школьниках, сделан вывод, что у них: „основным пожеланием (по отношению к кино) является пожелание получить в кино знания, получить научную фильму, интересную, доступную и понятную учащимся, фильму, содержание которой давало бы то же, что дает школа; это пожелание в той или иной форме совершенно определенно зафиксировано не менее, как в 30% общего количества полученных ответов". Этой тяги к получению знания через кино у наших ребят мы не улавливаем[1]). Научная картина не завоевала их симпатий.

Из этого отношения молодежи к научным картинам, думается, надо сделать вывод и нам, школьным работникам, и создателям образовательных фильм. Эти последние должны учесть все данные детских интересов при создании научных фильм, развернуть на экране вопросы знания и науки в интересной форме, вопросы быта в соответствующей постановке.

А мы, педагоги, мы должны приучать ребят к серьезной хорошей картине, приучать их видеть в кино не пустое развлечение, а источник знания.

Ребята школьного возраста зачастую не любят хороших серьезных книг, не умеют их читать. Мы отсюда делаем вывод, что их надо приучать к серьезной, дельной книжке. Ребятам надо привить вкус и к хорошей, полезной, серьезной картине, надо сделать кино источником просвещения. Развернуть работу таких школьных кино-передвижек, скрасить демонстрирование научных фильм живым введением или пояснением — эти возможности в наших руках. Мы должны их суметь привлечь к „своему" кино, к школьному кино, где мы им покажем не только „Каштанку", „Красных дьявол т", но и аэропланный завод, и экспедицию для борьбы с саранчей, и великий перелет в Китай. Постепенно воспитывая вкус ребят, мы можем добиться того, что школьное кино, более полезное и нужное для ребят, чем „кино для взрослых", станет для них и более интересным. Школьное кино должно вступить в борьбу с экраном городских кино, тем более, что „кинострасть"— болезнь, так ярко охватившая московскую молодежь, не в такой степени, но все же существует и в провинции. И здесь ребята тянутся на „Мисс Менд", на реалистически поданные сцены убийств, „полубандитские драмы" и т. д. Вот цифры, иллюстрирующие размеры „кино-страсти" у нас, в провинции.

Из 207 ребят, давших ответ на вопрос: „Сколько раз в месяц ты бываешь в кино"— 30 человек совсем не ходят в „большое" кино— это составляет 14%. Ходят в кино редко, меньше раза в месяц, 76 человек (37%) опрошенных ребят. От 1—4 раз в месяц ходят 77 человек—38% ребят. От 5—10 раз в месяц бывают в кино 21 человек —10%. Наконец больше десяти раз в месяц (12 раз) бывает 1% ребят — 2 мальчика. Итак, размер „страсти" к кино у нас, в провинции, слабее, меньше, но она среди учащихся существует. Работа кинопередвижки в школе должна, хотя частично, оттянуть внимание от городского кино в сторону более подходящих и ценных для ребят фильм и уменьшить поток ребят, толпящихся у касс городских кино.

Л. Танкова

Одно из многочисленных писем наших читателей.

Ваш журнал, читаемый мною, неоднократно помещал письма и пожелания ваших читателей, не откажите поместить в вашем журнале или газете и мою мысль, разделяемую, как мне известно очень многими, с надеждой, что быть может пресса поможет и на сей раз:.

Наши кино-представительства закупают за границей массу дряни, говорят, это неизбежно, возможно, не буду спорить, но мне хочется указать что бы мы, рабочие зрители, хотели видеть; почти никто из нас не имеет возможности поехать за границу, в частности в такие интересные по технике города, как Нью-Йорк, Детройт и др.

Точно также никто не имеет возможности съездить, чтобы посмотреть знаменитые курорты, здания, фабрики, памятники и т. д. и т. д. за границей. Не может ли Совкино или другой орган, ведающий закупкой за границей картин, вроде „Зачем менять жену" (с Глория Свенсон) или „Белая моль" (с Барбарой ля Мар)—достать для наших экранов, например—„путешествие по Америке" с об'ездом Нью-Йорка, его достопримечательностей—Парижа, Берлина и т. д. Думаю, что и с материальной точки зрения, такие картины будут иметь успех и, конечно, с образовательной, а кроме того, эти картины будут для зрителя, а не зрители для картины, как это бывает большей частью.

Тифлис. В. Вольский

[1]) Правда, в Москве анкета была проведена среди учащихся семилетки, а у нас только среди 1 и 2 групп I ступени.

Нужны научные советы

(К партсовещанию)

Строительство научно-популярной фильмы —„культур-фильмы" — разворачивается. Так, Совкино в последнем производственном году предлагало сделать 25 культур-фильм, а выпустило 36. В настоящем году предполагает сделать их не меньшее число. Другие производственные центры соответственно включают в план своей работы производство культур-фильм.

Но в это же время процент фильм, удовлетворяющих даже самой невзыскательной критике, очень невелик. Без преуменьшения его, примерно, определить можно цифрой 10.

Каковы же причины, вызвавшие к действительности эту ненормальность, вредную во всех отношениях?

Основная причина того, что научно-популярные фильмы в подавляющем большинстве слабы и не выдерживают критики (а потому и обесценены в культурно-просветительном отношении), лежит в том, что кино-производственные центры, занимаясь их созданием, очень плохо увязываются с научными силами, в частности,—с научной общественностью.

Поэтому в связи с общей директивой,— широко развертывать производство культур-фильм, партсовещанию необходимо поставить перед производственным кино вопрос о необходимости самой тесной увязки их работы с научными работниками и научной общественностью, в лице различных обществ (краеведческих, научно-исследовательских, медицинских и пр.), которые смогли бы, оказывая научно-методическую консультацию, шлифовать выпускаемые фильмы. Но этого мало для получения полного эффекта. Совершенно необходимо, чтобы в самом производстве участвовали группы различных специалистов, прорабатывая планы съемок, участвуя в руководстве таковыми и проч., и проч. Это может быть осуществлено путем создания научных советов при кино-фабриках, аналогичных существующим художественным советам.

Организация научных советов, конечно, будет стоить очень недорого и вполне окупится тем, что культурфильмы (приобретая культурно-просветительную ценность) пойдут в прокат.

Партсовещание должно обратить на этот вопрос свое внимание!

В. Сытин

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

ЗА ГРАНИЦЕЙ

Руки

Кино-режиссеров-новаторов можно разделить на две группы. Первая считает, что кино-аппарат является прибором для протоколирования внешнего мира. Вторая группа полагает, что аппарат и фильма могут, при умелом использовании, приобрести такую же гибкость художественного выражения, как живопись и музыка.

Русских режиссеров можно, в общем, отнести к об'ективной группе. Больше всего их связь с актуальностью, в смысле воспроизведения событий прошлого или изображения современного быта. Как и большинство русских писателей и художников последнего великого десятилетия, они не интересуются художественными проблемами, не охватывающими человеческой жизни такой, какая она есть, была и могла бы быть.

Это стремление, в области кино, к документальности и факту, понятно, не ограничивается только Россией. За последние несколько лет появились великолепные фильмы, внесшие струю свежего воздуха в затхлую атмосферу условной искусственности „Уфы" и Голливуда и их французских, английских и итальянских подражателей. Большинство этих фильм являются, по выражению Третьякова, „био-интервью", как например, Нанук с Севера или Мона с Южного Океана. В прошлом году с успехом показывались в Париже фильма о Конго, а в Лондоне и в Нью-Йорке фильма „Чанг" о Бирме. Значение этих фильм не в разрешении эстетических задач, а в показе свежего человеческого материала при большом техническом мастерстве.

В противовес этим художественным тенденциям можно отметить ряд значительных опытов, сделанных в Париже и Германии. Читателям „Советского Кино" хорошо известны „Механический балет" Леже, фильмы Рутмана, остроумные выдумки Мен Рея и графа Бомона. Эти фильмы построены на различных технических приемах, в плане чисто фотографическом, на проявлении и проэкции. Использованы такие трюки, как переменное проэктирование позитива и негатива, разрезание кадра, с'емка с оригинальных точек зрения, замедленная с'емка, четверная экспозиция, прямая и обратная проэкция.

В них можно отметить, во-первых, стремление к фантастике, дадаизму, сюрреализму, во-вторых, к выявлению чисто-эстетического очарования с помощью более или менее абстрактной композиции. Благодаря этим задачам значимость обекта отступает на второй план и он приносится в жертву, как в экспрессионистской и кубистической картине.

Опыты Эггелинка в Германии окончательно сводят на-нет роль об'екта. Кино-аппарат использовывается для кинетического воспроизведения серии абстрактных рисунков, напоминающих „мультипликацию".

В настоящее время эта группа находится в бездействии. Эггелинк умер. Леарсель Дюшан, перекочевавший в прошлом году из Нью-Йорка в Париж, с намерением производить абстрактные фильмы, прекратил работу из-за своей женитьбы. Бомон, повидимому, находится в поисках новых экспериментов, но его последняя фильма „О чем мечтают молодые фильмы" не имела коммерческого успеха. Рутман отказался от абстрактных композиций и дал недавно блестящее изображение суголоки берлинского дня. Аналогичная фильма, под названием „Нью-Йорк", делается американским фотографом Ральфом Штейнером, автором замечательных абстрактных снимков.

В общем уход Рутмана от абстрактности в сторону конкретизации материала является симптоматичным, ибо экспрессионистские и эстетические тенденции в кино, как и в литературе, находятся в упадке.

Вместо них выступает на сцену новая и мощная об'ективизация.

Новая фильма „Руки" особенно интересна тем, что она удачно сочетает элементы абстракции и об'ективизации. Автором этой фильмы, сделанной в Берлине, является американка Стелла Саймон — ученица выдающегося нью-йоркского фотографа Кларенса Цейт, поэтому она не пришла в кино как актриса, или современная художница, но прежде всего, как фотограф. Она задумала сделать фильму, которая выявила бы вне трюкизма и виртуозности все естественные свойства фотографии, как таковой. Кроме того, она попыталась изобразить кинетические элементы в кино.

Действующими об'ектами своей фильмы Саймон выбрала руки, как мотив, необычайно выразительный и гибкий.

Движение рук происходит на фоне самых разнообразных предметов. Гладкий фон сменяется фоном из геометрических фигур или же сложных композиций, напоминающих супрематические картины или конструктивные рельефы. Один особо примечательный фон был сделан из ряда движущихся кусков желобчатого стекла, поставленных друг за другом.

Через всю фильму тщательно соблюдена чистота самого об'ектива. Нет двойных экспозиций, внефокусной с'емки, нет ряда трюков, разрушающих фотографическую „девственность" фильм Бомона и Мен Рея. В то же время путем тщательного построения композиции и движения рук обращено величайшее внимание на живописность.

Все работающие в кино знают, что проблема кинетической композиции так же сложна, как в музыке и даже труднее ее. Подобно музыкальному произведению фильма делится на катушки или акты, акты делятся на эпизоды, эпизоды на сцены, сцены на кадры. Кадры состоят из движений заснятых об'ектов. Обычно организация обычной фильмы приближается более или менее к структуре пьесы или литературного произведения в прозе, так что ее ритмические возможности отступают на второй план или вообще утрачиваются, между тем как фильма может быть в плане ритмически-композиционном так же построена, как балет или симфония.

Саймон удалось добиться этого организованным путем. Действие рук в каждом кадре подчинено ритмическим законам. Длина кадров построена по музыкальной схеме. Эпизоды и сцены пропорционально согласованы. Далее введением музыкальных приемов, повторений и чередований достигается высокое совершенство композиции.

Идеи м-с Саймон были подхвачены группой исключительно способных сотрудников. Режиссер был Миклос Блонди, молодой венгерец, работавший с Абель Гансом и Кавальканти, оператором Леопольд Куцлеб, редактор немецкого журнала „Кинотехник". Декорации были сделаны Дунгертом, чьи карандашные портреты выдвинули его на выставках берлинской „Ноябрьской группы".

В свое время Дарий Мило написал музыку к „Механическому балету" Леже. Для „Рук" музыка написана молодым композитором Максом Блишштейном, учеником Нади Буланже и Арнольда Шенберга.

Необходимо отметить, что Саймон рассматривает „Руки" не как достижение, а скорее, как опыт, ведущий к созданию других произведений. Она рассчитывает в будущем году сделать фильму, сюжетом которой будет жизнь индейских племен Гопи или Цуни, из Новой Мексики.

Альфред Барр мл.

МЕЛОЧИ

„НЕ ИГРА"

Неигровая фильма побеждает на Западе,— может быть, благодаря сюжетному кризису на данном техническом уровне кино. Но и приобретения техники идут последнее время на пользу „неигровым". Предельно-светосильные объективы, изобретение супер-план-пленки (съемки могут итти без подсвечивания)—все это сильно помогло успеху „Берлин — симфония большого города" и другим картинам этого типа („24 часа Парижа", например).

В значительной степени на засъемке сиамских джунглей построен, например, и знаменитый „Чанг", а также и прошлогодний боевик „Большой парад" (куски из военных хроник 1917 года).

Тем страннее, что на родине этого „киноческого" движения—хроникальные ленты сейчас в загоне.

НА ОЛИМПЕ

Среди рекламных материалов, присланных из Греции, попалась любопытная афиша фирмы Кри-фильм-кино „Олимп". Вот она во всей яркости (напечатана по-русски).

ДОРОГИЕ РУССКИЕ СОГРАЖДАНЕ!

Проследите в кино — «Олимп» великолепную серию избранных картин вашей родины.

В главных ролях выступят ваши великие художники, всем известные:

ЛАВИНСКИЙ, ЭГГЕРТ, СТАНИСЛАВСКИЙ, МОСКВИН, МАЛИНОВСКАЯ, ТРЕТЬЯКОВА.

Просмотрите продукт их высокого искусства. Увидите прекрасные пейзажи Вашей родины, ее ширь и богатства.

Начните умственную связь с Вашей родиной.

ЦЕНЗУРА ВЕЗДЕ

Оказывается, не одних только советских лент судьба-„быть запрещаемыми плодами". В Дамаске и Египте подверглись запрету 2 неновых турецких фильмы: „Любовная драма"— потому что в Дамаске сохранен обычай носить покрывало у женщин, а картина пренебрегает этим обычаем; „Огненная рубашка" — потому что греческое население в Египте слишком бурно будет реагировать на кемалистские победы и идеи картины. Ленты эти в свое время —года три назад—были поставлены в Константинополе режиссером Эртогрул Мусир, в сотрудничестве... с кем-то из наших эмигрантов.

В свою очередь Ангора не берет на свои экраны фильм Баба-Хада (персидское кустарное производство).

ФИЛЬМА ДЛЯ ВСЕХ

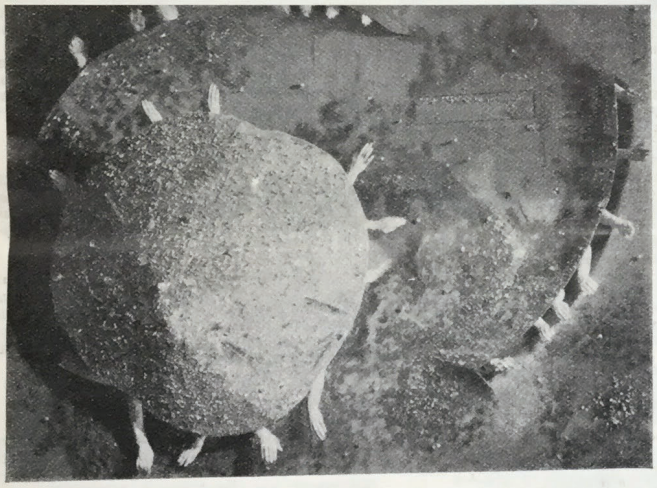
Под таким названием начал выходить в Германии новый кино-журнал, посвященный любительству. Любопытна структура его: первая половина информация, вторая—популярная теория. В конце года кино-любитель имеет возможность переплести и хранить только интересующую его половину. В редакции—крупные имена немецкой кино-техники.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150



КАДРЫ ИЗ НОВОЙ ГЕРМАНСКОЙ ФИЛЬМЫ „РУКИ". РЕЖИССЕР САЙМОН.





ГИБЕЛЬ КИНО

Приезжающие в Берлин из Америки „деловые люди" все чаще упоминают о некотором упадке кино в Америке — „усталости" публики от кино, отсутствии свежих сюжетов, ограниченности операторских возможностей (узки углы объективов, недостаточно чувствительна пленка) и т. д. „Деловые люди" ищут в Берлине свежих операторских патентов, свежих выдумок, берлинских сценаристов, не брезгая, однако, и первоклассными чертежниками-мультипликаторами или кино-музыкантами.

Кино в Америке как будто сворачивает на „культурные" (в кавычках и без них) рельсы. Растет обслуживание образовательных установок. Энергичнейше растет любительское кино. В борьбе за потребителя, крупнейшая кино-лаборатория „КонсолидЭйтэд" организует, например, по образцу мастерских Форда, целую сеть маленьких лабораторий по всей стране. Таким путем кино-любителю предоставлена возможность получить заснятую фильму в течение 24 часов в отпечатанном виде.

По театральной же линии—кино, как будто, снова становится — как 20 лет назад — одним из номеров варьетэ... Тысячеместные кино-театры уступают или превращаются в варьетэ...

КАК РОДИЛАСЬ „ПАРИЖАНКА"

Сюжетной канвой „Парижанки" послужила история, давно пережитая в действительности одной из голливудских сценаристок, Пегги Хопкинс-Джойс. Но многие кадры были найдены только в последние минуты, уже во время съемок.

Репетировался каждый кадр несчетное количество раз. Передают, что Чаплин привозил на парижскую премьеру „Парижанки" ленту, где снято, как он показывал актерам каждый кадр. Получилась целая картина, сыгранная... одним Чаплиным.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

ПЕЧАТЬ

К партсовещанию по кино

Кино — массовое искусство. Поэтому неудивительно, что в дискуссию о нем вовлечены многие тысячи сознательных зрителей из рабочих, служащих, профработников, политпросветчиков, литераторов.

Целые заводы спорили у себя об идеологии и направлении советского кино. Устраивались конференции ОДСК. Уже произошел ряд кино-совещаний на местах: в Ленинграде, Харькове, Краснодаре, Николаеве и др. городах. И, наконец, буквально вся советская пресса занялась вопросом о том, что получает и чего требует наш зритель.

Выводы, как известно, были сделаны не в пользу наших главных производящих кино-организаций (Совкино, Межрабпом-Русь).

Не имея никакой (бумажной) возможности остановиться на всех этих материалах, мы взяли для данной сводки самые интересные.

СПОР О СОВКИНО

Вывихи в политике и практике Совкино дали возможность редакции „Комсомольская Правда" устроить, совместно с ЦК ВЛКСМ, по докладу т. П. Бляхина диспут о политике Совкино. В этом диспуте, помимо ряда очень ответственных выступлений, выяснилась чрезвычайно любопытная вещь: совкиновец Бляхин не только не опровергал многочисленных обвинений Совкино в коммерческом, мещанском и иных уклонах, но еще и сам в последнем слове не мало добавил к этим обвинениям.

По словам т. Бляхина:

> **„Производственная мощность Совкино по отношению ко всей кинематографии СССР будет равна 43%. Если взять только крупнейшие организации (Совкино, Межрабпом-Русь, Госкинпром Грузии, ВУФКУ), оказалось, что эти четыре организации выпускают 80% всей продукции, остальные выпускают 10-20%. Совкино является самой крупнейшей организацией в Союзе, и, следовательно, политика Совкино известным образом давит на весь рынок Союза".**

Отсюда ясно, что чем больше Совкино сделает ошибок, тем сильнее будет потом почесываться советская кинематография.

Признав, что обвинение Совкино в забрасывании рынка недоброкачественной заграничной продукцией более или менее верно, докладчик, по вопросу о собственной продукции, старался всячески выгородить Совкино. Он говорил:

> **„Конечно, целый ряд картин качественно страдают и со стороны художественного оформления и идеологически. Но как раз здесь-то мы имеем чрезвычайно много смягчающих обстоятельств. Почему? Потому что для производства хороших фильм из рабоче-крестьянского быта нужно иметь соответствующего хорошего сценариста-писателя, который хорошо знал бы быт,—хорошего талантливого режиссера и хорошего оператора, который помогал бы режиссеру оформлять.** (С места: **И хорошее руководство тоже. И хороших актеров**). **Да, согласен, все эти четыре момента составляют элементы картин".**

Оппоненты разнесли доклад. Т. Костров из „Комсомольской Правды" совершенно правильно заметил, что

> **„Основная опасность не только в том, что не сумели поставить преграду перед потоком заграничной халтуры, а в том, что эта халтура до сих пор еще сплошь и рядом остается стандартом для фильмы советского производства и в области идеологической и в области художественной".**

Т. Мещеряков (ГПП) обнажил самое больное место Совкино: его взаимоотношения с потребителем, который для Совкино лишь средство.

> **„Все руководство этой политики сводится к погоне за рублем. Дай сегодня этот рубль, сдери хотя бы с мужика. В погоне за этим теряется перспектива. Рынок, в частности такой гигантский рынок, как деревня, политикой Совкино мы не раскрываем, не развиваем, а закрываем. Я перейду к цифрам, чтобы охарактеризовать это развитие. Совкино берет 200-300% прибыли на деревенском кино".**

Т. Киршон (ВАПП) остановился на перспективах Совкино:

> **„Посмотрим, какие же фильмочки предполагается дать. Прежде всего, любопытно, самое название: „Экспортные фильмы". Это новый термин, над которым следует задуматься. Совкино в советской стране, единственной, где можно снимать революционные фильмы, специально занимается подготовкой экспортных фильм, которые были бы заведомо аполитичны, а может быть, и с таким душком, чтобы не портить пищеварения заграничных буржуа.**

Т. Маяковский (Леф) находит, что основное зло нашей кинематографии в неправильном построении организации:

> **„Здесь мы видим финансовую организацию, административный аппарат, которые давят на все остальное и, не имея товара, начинают торговать. А товара нет и не будет, потому что вопрос кинематографической культуры так не решается... Это все получается оттого, что во главе учреждения стоят люди, которые в кинематографии ничего не понимают.**
>
> **Совкино монополист, и оно будет и дальше монополистом, и если Совкино не будет допускать художественного эксперимента, дело захиреет. Указывают на Эйзенштейна, на Шуб. Нечего и говорить, что эти режиссеры—наша кинематографическая гордость, но они помимо Совкино стали такими".**

После всех этих выступлений докладчику Бляхину не оставалось ничего другого, как смиренно признать, что

> **„эта буря негодования, погромное настроение по отношению к Совкино—чрезвычайно показательны, характерны,** а кто-то добавляет – **и полезны".**

И дальше пришлось поставить вопрос:

> **„Как большинство правления смотрит на наше кино-искусство, какие картины считает рентабельными? Очень просто, в двух словах можно сказать,—исторические с царями и царицами, и любовные"...**

Таков итог: советская организация, но без советского героя. И сделал это заключение сам совкиновец. Таким образом, саморазоблачение это может быть названо полной капитуляцией перед общественным мнением.

В СООТВЕТСТВИИ СО СРЕДСТВАМИ

Зампред Совнаркома РСФСР т. А. М. Лежава, в беседе с сотрудником газеты „Кино", говоря о постройке кино-фабрики Совкино, заметил:

> **„Все мы должны помнить директивы правительства и партии, которые говорят: каждое наше начинание должно развиваться в строгом соответствии с теми средствами, которыми мы располагаем.**

Наша кино-промышленность сама должна находить средства, необходимые для ее дальнейшего развития,— вот основное положение.

Т. Лежава находит, что

> **„в этом отношении наша промышленность находится в самых благоприятных условиях. Являясь огромной воспитательной и культурной силой, кино-промышленность в этой же работе может черпать и средства для укрепления своего материального положения".**

Однако, т. Лежава оговаривается, что

> **„тот, кто будет толкать кино-промышленность на выполнение непосильных требований, хотя бы и исходя из самых лучших побуждений, тот загубит кино-дело. Повторяю, госбюджет не может притти на помощь кино-промышленности для осуществления тех гигантских планов, которые нам сегодня не по плечу".**

НАШИ НЕХВАТКИ

Говоря о тупике, в который зашло советское кино-производство, т. Шведчиков в № 50 газеты „Кино" за 1927 г. говорит:

> **„Иностранные специалисты, при посещении наших кино-фабрик буквально отказываются верить, что на них вообще можно сделать какую бы то ни было кино-фильму, не говоря уж о таких, какие создали высокую репутацию советских картин на внешнем рынке.**
>
> **Надо еще отметить, что советское кино-производство не имеет возможности, из-за недостаточности импортных контингентов ввозить из-за границы нужное оборудование".**

И дальше признается, что

> **„Действительно, до сего времени в РСФСР вовсе не имеют кино 50 городов, 300 поселений городского типа, 2000 крупных сельских местностей; 3000 волостей совершенно не имеют передвижек".**

Цифры эти верны. Но это, конечно, не решает вопроса о том, почему для всех остальных советских городов и поселений Совкино выпускает картины о царях и царицах. На этот вопрос хитрый т. Шведчиков еще нигде удовлетворительно не ответил.

О КУЛЬТУРНОЙ КИНО-ПРОДУКЦИИ

В своей статье на вышеназванную тему в „Дискуссионном сборнике" (под редакцией т. К. Мальцева) т. Луначарский находит, что

> **„только советское правительство, берущее на себя с неслыханной интенсивностью и широтой дело перевоспитания всех граждан страны в духе идей ее пролетарского авангарда, может претендовать на культурную кино-продукцию и должно ее добиться".**

Затем т. Луначарский выясняет, кого, главным образом, обслуживает наше кино. И приходит к выводу, что

> **„обслуживание рабочей публики, рабочих клубов, не может не стоять на первом плане".**

Другой вопрос, как обслуживает эту публику Совкино. Тут пока мало хорошего.

Далее идет крестьянство. Но и здесь

> **„Если обратить внимание на содержание крестьянского кино, то мы встретим ряд очень сложных проблем. Крестьянство вовсе не желает особенного упрощенства, вовсе не желает видеть только грубоватые тенденциозные картины деревенской жизни, оно даже обижается на это. Надо уметь здесь создать кино-программу увлекательно и широко".**

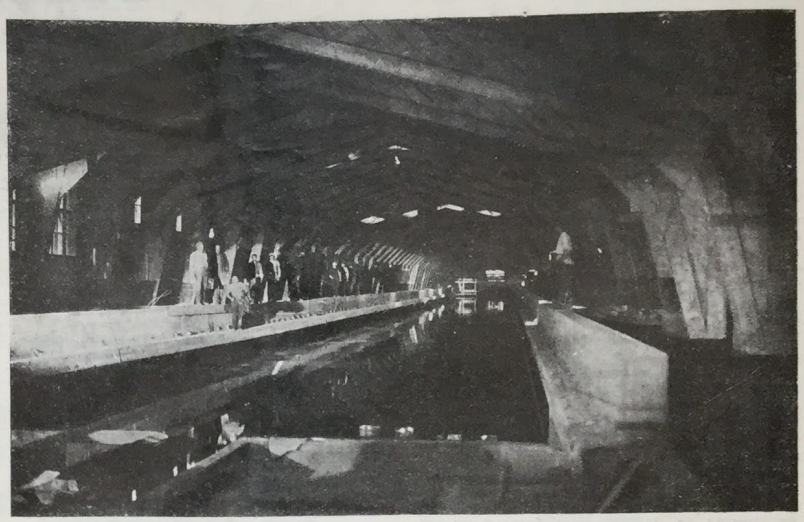
Не совсем благополучно и с детским кино. По словам наркома просвещения: „Для этого у нас сделано еще мало".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

О КИНО

Из фильмы „Узел", режиссер Широков, производство Совкино.



КИНО НЕ ТОЛЬКО РАЗВЛЕЧЕНИЕ.

Помимо резкой противо-совкиновской тенденции выступающих в печати товарищей, очень естественной и законной для настоящего положения, в актив обсуждения вопросов советского кино у порога партсовещания нужно также отнести ряд выступлений, выясняющих политическую и культурную роль нашего кино.

Из этих выступлений особенно выделяется выступление т. Н. К. Крупской. (Берем ее речь на 1-й Всероссийской Конференции ОДСК).

Она сказала:

„Я меньше всего хотела бы, чтобы меня поняли в том смысле, будто я считаю самым важным издание всякого рода агиток и тенденциозных пьес. Создавать агитки, где все заранее предусмотрено и выводы заранее известны, это значит,—воспитывать отвращение к кино..."

Но в кино важно давать

„такие вещи, которые дали бы возможность зрителю понимать окружающую действительность,понимать идею революционной борьбы".

Жизнь подводит иную базу под кино.

„Сейчас, как раз в момент строительства, кино может сыграть исключительную роль в том, чтобы научить массы, как подходить к целому ряду вопросов. Возьмем хотя бы вопросы о производственной пропаганде, о пропаганде техники. Мы говорим об индустриализации страны, создается Об-во „Техника массам",но мы должны отдать себе отчет в том, как эту технику массам надо показывать".

Или взять пропаганду основных идей марксизма—„ведь это лучше всего показать в кино".

„Взять колониальные страны, взять крупные империалистические страны — страны, угнетающие более слабые народы, — ведь это можно в кино показать так, как не расскажешь никакими словами. И вот, все это громадное значение кино в деле пропаганды марксизма мы недостаточно учитываем."

Кроме всего прочего, именно кино может лучше всего способствовать укреплению смычки города с деревней. А деревне сейчас очень интересно знать —

„что делается за ее пределами, за ее околицей. Она хочет знать, как живут рабочие, как они работают, как они сорганизованы, хочет знать, что делается на всем белом свете. Маркс когда-то говорил о том, как оторвана деревенская жизнь от всей жизни страны, как прикован крестьянин к своей пашне, своему хозяйству, не может мыслью оторваться от них, что вся деревенская жизнь, благодаря земле, превращается в какой-то идиотизм. Мы сейчас должны дать и радио, и кино деревне, чтобы крестьянина из его замкнутой обособленности вырвать, чтобы усилить влияние рабочего класса на деревню. Это имеет громаднейшее значение, громадное политическое значение".

ТРИ БЕДЫ.

Дискуссия о советском кино захватила и журналы общей культурной установки.

Т. Крылов в № 3—4 „Революции и культуры" в статье к партсовещанию „Вопросы кино" говорит:

„Только очень наивные люди могут думать, что у нас в СССР вокруг кино нет борьбы, классовой борьбы, ведущейся то скрыто, то открыто.

Проявляется эта борьба в самых разнообразных формах. Например, картина „Любовь втроем" — на коммерческих экранах вызвала одобрение буржуазных зрителей. Но эта же картина в Златоусте в заводском кино-театре вызвала бурю негодования со стороны рабочих.

Горячая дискуссия по вопросам кино в печати является также отражением и выражением борьбы общественных слоев зрителей за кино".

Говоря о всей вышедшей продукции наших основных кино-организаций, т. Крылов приходит к выводу, что она шла, главным образом, на потребу мелкой буржуазии.

— „И только изредка советский экран озаряется картинами, на которых лежит печать социального заказа пролетариата".

Почему создалось такое положение?

„Откуда пришло заболевание кино? Три основных источника: 1) коммерческий экран, дающий 80% всей прибыли, 2) заграничная фильма и 3) монополия сценаристов".

80% прибыли! Вот в этом-то и видит т. Крылов основное неблагополучие нашего кино. Вот отсюда-то и идут знаменитые 10% идеологии, 90% коммерции.

„Отсюда — все внимание на полное удовлетворение потребителя, дающего главную массу дохода".

Но, считаясь с неизбежным коммерческим уклоном, т. Крылов видит —

„беду не в том, что был коммерческий уклон, а беду в том, что уклон-то был коммерчески нездоровый".

Оставлен был в забросе —

„неисчерпаемый кино-рынок крестьянский и — еще не достигший предела—рабочий".

Вторая беда: заграничная фильма. Вредна она не тем, что удовлетворяет „восьмидесятипроцентного" покупателя, а главным образом, тем, что

„воспитывает и перевоспитывает вкусы рабоче-крестьянского зрителя, воздействуя на его идеологию... Самая большая опасность этой фильмы—в идейном разоружении пролетариата.

Третья беда — монополия сценаристов.

„Сценаристы — профессия молодая и... ненужная, для кинематографии вредная.."

„Результаты монопольного положения сценаристов мы видим на экранах: бездарную и невежественную халтуру. А современная художественная литература оттерта халтурой и халтурниками от кино".

Третью беду т. Крылов, как нам кажется, несколько преувеличивает. Или же ее надо разложить на множество виновников, так как сценарий, сам по себе, не есть готовый продукт, а только полуфабрикат, который, прежде чем воплотиться в картину, проходит до десяти инстанций с переделываниями.

Что же касается монополии и оттирания писателей, то ведь, строго говоря, сценаристы не удовлетворяют и половины имеющегося спроса, а лучшие из литераторов признались, что сценарий сделать необычайно трудно. Для этого надо бросить писательство.

Подытоживая свою интересную статью, тов. Крылов приходит к выводам:

„Новый курс в советской кинематографии должен был базироваться: 1) на расширении кино-сети в рабочих кварталах и в деревне; 2) на усилении темпа вытеснения заграничных фильм; 3) на широком привлечении пролетарских, профессиональных, общественных, литературных, культурных и др. организаций — к делу создания фильмы и 4) на упразднении всех элементов монополистического загнивания в аппарате кинопроизводства".

НУЖНО ЛИ ПОКУПАТЬ ЗАГРАНИЧНЫЕ ЛЕНТЫ?

Таким вопросом задается т. В. Мещеряков на страницах „Правды", (№ 39, 15 февраля), открывшей этой статьей дискуссию по кино-вопросам.

Доказав на документах и фактах, что замечающееся снижение количества заграничных фильм на советском экране „произошло несмотря на Совкино и вопреки Совкино", т. Мещеряков,— по поводу все еще имеющейся в портфеле Совкино идеологически никчемной заграничной продукции, ждущей проката, саркастически замечает:

„И совершенно понятно: пока „живы" (т. е. износились до отказа и потому не отправлены еще в деревню) эти тысячные запасы заграничной картины,— сделать что-либо серьезное для исправления описанного положения в клубах нельзя. „Вино открыто— надо пить", говорит французская пословица. Рабочие клубы, очевидно, „допьют" до конца ту бурду, которую им привезло из-за границы Совкино" —

правильно учитывая тот факт, что —

„приобретая на миллионы рублей заграничный мусор, Совкино естественно тем самым лишало кино-производство как средств, так и сырья (пленки), а тем самым из года в год отодвигало и мероприятия по кинофикации деревни" —

т. Мещеряков, делая поправку на некоторое количество заграничных картин, которые действительно могут быть полезны для СССР,— приходит к выводу:

„Надо теперь же, сейчас же ввести значительно более строгий подход к делу пропуска в театры привозимой из-за границы продукции",

И кроме того:

„Следует иметь за границей специального человека, подобранного партией, вполне компетентного в деле отбора нужных картин".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	IV.B.150

СОВЕТСКАЯ

„ХАЗ-ПУШ"

Производство — Армеякино
Режиссер — Бек-Назаров
Оператор—Н. Анощенко

„Хаз-Пуш" является долгожданной попыткой сделать восточную фильму на социальную тему. Авторы фильмы решительно отказались от того мармелада, которым обычно начиняют у нас на потребу «мещанского» зрителя восточные картины. Здесь нет ни гаремов, ни „сладострастных" плясок, ни писаных восточных красавиц. Дана борьба не отдельных героев, а целых социальных групп.

Место действия—Персия девяностых годов прошлого столетия. Российская и английская империи ведут борьбу за рынки этой полуколониальной страны. Борьба капиталистических хищников между собой развязывает классовую борьбу внутри страны.

Фильма дает политически грамотные, четкие характеристики борющихся социальных групп. И сценарист, и режиссер счастливо избежали уклона к наивной агитке, к упрощению.

Новая и трудная тема разработана и выполнена в фильме идеологически вполне правильно.

К сожалению, в формальном отношении фильма получилась довольно слабой. Режиссер перегрузил ее массовыми и батальными сценами, которые поставлены шаблонно. Эти сцены утомляют зрителя, тяжелят фильму, не дают ей правильного нарастания.

„ЗЕМЛЯ В ПЛЕНУ"

Производство — Межрабпом-Русь
Режиссер — Ф. Оцеп
Оператор—Франциссон
Сценарий—Ф. Оцеп.

В отличие от большинства картин Межрабпом-Руси, взошедших на городской, в частности, на ресторанной натуре,—картина „Земля в плену" просквозила город деревней. Просквозила не особенно удачно. Самый же главный промах картины заключается в том, что в ленте заранее распределено, кто кого любит, у кого какая судьба, кто как болеет, а материальной обстановке, решающей для советской картины, отведено последнее место.

В результате, довоенная русская деревня обезличивается во что бы то ни стало.

Когда барышня из студии, в свободные от работы минуты, захочет представить себе деревню, она, разумеется, не представит эту деревню в ее производственных процессах и в ее местной рязанской или тверской — бытовой обстановке, а она ее представит себе так: там „тоже любят" и „тоже страдают".

Деревня в названной картине снята именно с точки зрения барышни.

Крестьянский бытовой уклад не является в картине производным от сельскохозяйственных отношений и состояний деревни, а играет роль бубнов и цветных ленточек. Никакой оседлости такая деревня не имеет, это „та универсальная кочевница", без всяких местных черт, которая путешествует из ленты в ленту и непременно присутствует при всякой халтуре.

В этой деревне, вернувшись со службы „в бессрочный отпуск", солдат пишет своей жене так: „Умоляю! Вспомни про детей..." А жена—деревенская баба—ходит, как сомнамбула и до того элегантна, что даже записной франт—зять помещика обратил на нее внимание и — делать нечего! — влюбился.

Когда в ленте снимают группы настоящих крестьян с огрубелой кожей и специфическим деревенским загаром,—то как их ни живо исуй и ни этюдизируй,—они не потеряют своей чисто физиологической ощутимости. Но, конечно, рядом с такой ощутимостью, ощутимость сомнамбулы с зеленными руками производит, по несовпадению, совершенно смехотворное впечатление.

Для коллизии с богатством и роскошью помещичьего дома к ленте дается беднота крестьянской избы, но беднота эта тоже не материальная, а фабульная. Феерическая беднота.

Этой фееричностью, обусловленной коммерческим подходом к ленте, объясняется и та быстрота, мы бы сказали—прыткость, с какой героиня картины меняет одни навыки и обстановку на другие: крестьянская изба, помещичий особняк, публичный дом,—пока линия этой красавицы не реализируется совсем курьезно: в избе, в объятиях мужа. Но при этом совершенно забывается, что муж только что отверг ее по всем правилам... книжного рыцарства.

Не слишком ли много фантазии?.. В ленте, например, есть кусок, где герой и героиня обрабатывают (и совершенно всерьез!) явно негодный для обработки выгон; 7/8—камня, 1/8—земли. Так вот, не слишком ли много камня в ленте?

И при всем этом совершенно дикий режиссерский сценарий, который может быть назван, как непринципиальная мешанина. Режиссер в ленте вообще пустое место. И работает он штампами и трафаретами.

Итого: лента является плодом режиссерской неграмотности и коммерческих кино-положений, тех самых, которые так любит мещанство.

„ВОДОВОРОТ"

Режиссер—Петров-Бытов.
Оператор—Вериго-Доровский.
Производство—Лен. фабр. Совкино.

Наша деревня—в водовороте событий революционного порядка. Эту мысль подтверждает картина „Водоворот". Причем, в противовес обычному, шаблонному показу схемы борьбы и ее участников, Петров-Бытов дал цельную вещь.

Победа организованного крестьянства над местным кулаком-мельником, путем постройки собственной мельницы, преподнесена с большим интересом.

Этому, как ни странно, способствовала некая любовная интрига, показанная опять-таки на современном материале — на алиментном вопросе.

Автору картины трудно было бы справиться с ней, не зная материала, и в этом отношении очень хорошо помог предпринятый им шаг—привлечение крестьян к работе над картиной. Правдоподобность ее от этого, во всяком случае, выиграла.

Нельзя все же обойти и некоторые промахи сценарного порядка. Совершенно непонятно, например, почему нужно было строить мельницу, когда имелась готовая мельница кулака. В данном случае был бы правдоподобней путь борьбы за овладение этой мельницей, а не постройка новой. Во всяком случае, нужно было дать какую-то мотивировку необходимости постройки новой мельницы. Есть еще ряд деталей, пришитых почти... белыми нитками. Немного „переборщил" автор с водой на экране. В воде топятся, купаются, вода вертит мельницы, вода чуть ли не губит героя картины—все вода. Для чего это? Для оправдания названия? Мы думаем, что не в водовороте воды дело, а в жизненном водовороте. Как ни фотогенична быстро бегущая вода, но она некоторые места делала натянутыми (например, — попытка Любаши утопиться).

При наличии правильной общей характеристики типов, наиболее ярко работают Гурецкая и Ланговой. Михайлову трудно играть героев; это не его амплуа, но и здесь он все же почти на месте. Тип мельника (Жарап) в некоторых местах шаблонен. Но в этом вряд ли можно усмотреть вину актера.

Несмотря на эти небольшие недостатки, фильма в целом смотрится с интересом. „Водоворот"—первый крупный шаг вперед от приевшихся шаблонов показа деревни.

Фильма вполне заслуженно имела большой успех на первом экране Москвы.

Рабочий и крестьянский зритель просмотрят ее с удовольствием и пользой.

„Водоворот" доказывает ценность и важность деревенских тем на советском экране.

„ПАРИЖСКИЙ САПОЖНИК"

Производство—Совкино
Режиссер—Ф. Эрмлер
Оператор—Е. Михайлов
Сценарий—Б. Леонидов и Н. Никитин

Картина эта при своем возникновении имела далеко незаурядную судьбу.

Пройдя консультацию ленинградского губкома комсомола, она — в дальнейшем — еще до поступления на коммерческий экран, прошла сквозь строй общественных диспутов и сумела выдержать эту серьезнейшую критическую нагрузку.

Объясняется это тем, что картина имеет в своем основании злободневную общественную тему. Она повествует о нашем гнусном отношении к женщине, от которого несвободна даже такая молодая и свежая часть советского общества, как комсомол, имеющий в этом смысле свои „уклоны" и „ухабы".

Совершенно правильно говорила об этом на дискуссии в ОДСК работница фабрики им. Свердлова т. Ряженцева: „На работе ровны, а вышли с работы и в девушке порой не видят человека... У нас есть парни, которые везде готовы запустить свои лапы, обнять, облапить, а когда дивчина отстраняет — называют это „мещанством" и еще сморщивнос."

Вот именно против этой мужской манеры „сморщивания носа" перед фактом отцовства и перед фактом беременности своей недавней подруги и заострена тема „Парижского сапожника".

Но кроме этой темы картина попутно задевает еще и другую: о недостаточно своевременной помощи, которую получила со стороны комсомольской ячейки, заправленная мещанством Старой Лопши, „дивчинка".

Естественно, что на поставленный картиной вопрос: „кто же виноват", — необходим ответ. Сама картина на этот вопрос отвечает так, указывая на руководителя ячейки Старика — прекраснодушного, но тупого книжника: „Сними очки и увидишь".

Но дело здесь не только в руководителе. „Снять очки"—должны мы все. В бюрократически-нечутком отношении к человеку—мы все повинны. И пока мы не отряхнем со своих ног последнюю пыль старого быта, такие трагедии будут иметь место. А вследствие того, что нигде так не сильно чувство товарищества, как в нашем молодом обществе, мы неизбежно изживем эти трагедии. Наконец, и самая беременность, с улучшением положения рабочицы, перестанет быть трагедией.

Самые уязвимые места картины состоят в следующем. Беременная комсомолка до смешного не активна. Быть настолько безответной, чтобы люди гнали ее отовсюду,—это редко встречается в нашей жизни. Она даже и не подумала обратиться к кому-либо за помощью из ячейки.

И в конце концов, ей помогает глухонемой парень, имеющий вывеску „Парижский сапожник", (отсюда коммерческое название ленты) но совершенно не характеризованный в картине и не имеющий никакой устойчивой социальной физиономии. Это—вторая ошибка ленты.

Третья ошибка — преизбыток „блатных" слов.

Сделана картина хорошо, но не без неровностей. Особенно невыносимо смотреть В. Бужинскую, которая дается в крупных кадрах какой-то комсомольской мадонной, с застывшей слезинкой в глазу. Совершенно не следовало замедлять темпы картины ради этой страдающей богородицы.

Спасает картину, несмотря ни на что, ее великолепный общественный заряд, полученный в результате оглядки руководителей картины на коллективного зрителя-активиста.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

ФИЛЬМА

„ЗАКОН ГОР"

Производство — Госнинпром Грузии.
Режиссер — Михин.
Оператор — Поликевич.
Сценарий — Абай.

„Закон гор" грузинская лента и сделана она на местном материале, на тему о кровничестве.

Неписанный закон гор предписал одной из изображенных в ленте семей—начать кровавую месть против другой, жившей с ней душа в душу семьи, только за то, что во время стрелковых состязаний представитель последней семьи нечаянно убил представителя первой.

Человек этот хотел во что бы то ни стало заставить работать испортившийся ружейный затвор и — последовавший выстрел вызвал суровый приговор стариков о кровничестве.

Несмотря на сопротивление обеих семей этому жестокому приговору, они, в конце концов, были вынуждены притти в состояние дикой вражды между собой.

Плохо в ленте то, что трудно угадать время, в какое события происходят: не то давным-давно, не то теперь.

Таким образом, картина имеет оседлость, но не датирована. Это делает ее несколько отвлеченной.

Но хорошо уже то, что вопреки госкинопромовскому обычаю, в ней нет красавиц и нет установки на коммерческий боевик. Восток в ней разбогател на этнографию.

Вот только с лесной натурой, которая включена в ленту, изрядно напутано. Снятые лесозаготовки (целых две части) оказались совершенно не в сюжете. Они висят в воздухе.

Приходится также поражаться, что картина снята столь серо и непримечательно.

„МИТЯ"

Производство — ВУФКУ
Режиссер — Н. Охлопков
Оператор — Гольдт
Сценарий — Н. Эрдман

„Митя"—картина занимательная и веселая, хотя и с сильно затянувшимся финалом.

Особенно забавны в ней именины и похороны в мещанской среде, взятые под сатирический обстрел. Забавность эта достигается тем, что самый обыкновенный трюк, очень схожий с теми, которые принято называть американскими, реализуется в очень советской среде, причем среда эта дается в ее многолюдстве.

Одним словом, молодой режиссер Н. Охлопков использовал здесь не без остроумия, изменив их измерение и с поправкой на экран,— некоторые из массовых сцен в мейерхольдовском „Мандате".

Особенно хорошо играет толпа тем, что она приливает и отливает, как водная стихия. Получается своеобразная советская кино-фантастика, так как первые ряды героев этой толпы сдаются, как очень ощутительные и чуткие советские маски.

Идеологически расплывчат в ленте только сам Митя, главный герой. Неясно: сочувствовать ему или нет? Во всяком случае, мы вправе спросить: за что?

Неужели только за то, что Митя женится на городской мещанке—очень тупой и ничтожной, а разные случайные обстоятельства мешают ему в это ? Тут слишком мало данных для советской комедии. Было бы лучше, если бы Митя, после своих великолепных похорон, удрал не со своей невестой — не то поповной, не то регистраторшей,— а один.

Тогда бы ему одному, а не пополам со смазливой мещаночкой, достались и все симпатии зрителя.

Из актеров на первом месте в ленте все тот же Охлопков, живой и находчивый.

Отв. ред. О. М. Бескин.
Секрет. ред. В. Л. Жемчужный
Обложка и макет верстки
В. Ф. Степановой.

Главлит № А—9199. Зак. 583.
Тираж 5000 экз.

Отпечатано в Школе ФЗУ при 1-й Образцовой типографии. Москва, Пятницкая 71

СОДЕРЖАНИЕ № 1 журнала „Советское Кино"

Передовая
Накануне . . . . . 1—2

О. Бескин
Живые цифры и вынужденные признания . . . 2—4

И. Давыдов
Ордер на жизнь . . . . . 5—7

Арустанов
Наши ошибки 8-10

А. Шалыто
Мы и заграница . . . . . 11—14

Эфр. Лемб.
Актуальнейшая проблема . . . . . 14—15

О. Бескин
„Одиннадцатый" (разворот) . . . . . 16—17

Ю. Салтанов
Иной певец подчас хрипнет . . . . . 18—19

Кино и деревня
А. Кациграс
Задачи кинофикации деревни . . . . . 20—23

Страничка кино-любителя . . . . . 23—24

Л. Танкова
Кино в школе . . . . . 24—25

За границей
Барр
Руки . . . . . 26—27

Печать о кино . . . . . 28—29

Советская фильма . . . . . 30—31

Указатель статей за 1927 г. 32

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМ:

Узел (Совкино)
Люди в кожаных шлемах (Госвоенкино
В дни борьбы и победы (Госвоенкино
Штурм с неба (Межрабпом-Русь)
Крыша мира (Совкино)
Вор (Совкино)
Звенигора (Вуфку)
Альбдум (Межрабпом -Русь)
Кукла с миллионами (Межрабпом-Русь)
Черный столб (Чувашкино)
Ордер на арест (Вуфку)
Два друга, модель и подруга (Совкино)
Проданный аппетит (Вуфку)
Кружева (Совкино)
Булат Батырь (Совкино)
Человек под водой (Госвоенкино)
Страна чувашская (Чувашкино)
Од ннадцатый (Вуфку)
Руки (германская фильма реж. С. Саймон)
Конец Санкт-Петербурга (Межрабпом-Русь)
Пробная мобилизация (Совкино)
Фото: оператор И. Беляков на съемке

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: AHB | Series.Folder: IV.B.150

Указатель статей, помещенных за 1927 год в журнале „СОВЕТСКОЕ КИНО".

1. ТЕОРИЯ КИНО.

Бескин Осип—Место кино № 1. стр. 1.
Мур Лео—Фото в кино № 1, стр. 15.
Муссинак Л.—Этапы (перевод Т. С.) № 3, стр. 27.
С-кий-Л.—Кино—орудие научного исследования. №1,стр.4.
Фамарин К.—Кино не театр. № 2, стр. 2—3.

2. КИНО, КАК ОРУДИЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРНОЙ РАБОТЫ.

Концессионная идеология. № 3, стр. 1.
Нам нужно знать свою страну. № 4, стр. 1—3.
Алексинский М.— Опасность войны и кино. № 5—6, стр. 1—2.
Бескин Осип — За быт, за факт, за историю. № 2,стр. 1.
Болтянский Г.— Кино и школа. № 4, стр. 2—3.
Веремиенко М. — Детское кино (постановка вопроса). № 2, стр. 18—19.
Д. и К.— Кино и оборона страны. № 5—6, стр. 20.
Кациграс А. — Задачи детско-юношеского кино. № 4, стр. 4—7.
Кейлина — Кино и дети. № 4, стр. 6—7.
К. Д.— К вопросу об участии кино в индустриализации страны (в дискуссионном порядке). № 5—6, стр. 3—4.
Крживоблодская — О детской фильме. № 4, стр. 3—4.
Лееринг Альб.— Кино и комсомол. № 4, стр. 20—21.
Могило П.— К вопросу кино и политпросветработы. № 1, стр. 20—21.
Потемкин Ив.— Кино-работа в клубе, № 3, стр. 6—7.
Сухаребский Л.— Кино-лекции № 3, стр. 7—8.
Редакция — Слу-у-ушай! (Роль печати в кино-политпросветработе). № 2, стр. 23.
Третьяков Сергей. Китай на экране. № 5—6, стр. 16—19.
Фефер В.—Кино-политшаржа—острейшее орудие пропаганды. № 5—6, стр. 4—6.

3. ПРОИЗВОДСТВО

I. СССР.

А. К. Животные в кино и дети. № 4, стр. 8—9.
Арустанов Г. — Кино-производство (опыт Госкинпрома Грузии). № 8—9, стр. 9—10.
Барнет В. (беседа с ним)— „Москва в Октябре." № 7, стр. 16—17.
Бескин О.— Игровая фильма. № 7, стр. 8—11.
Болтянский Г. — Англия в советском кино. № 5—6, стр. 6—7.
Болтянский Г.— Кино в февральскую революцию (отрывки воспоминаний). № 2, стр. 13—15.
Болтянский Г.— Кино-хроника за десять лет. № 7, стр. 12-16.
Болтянский Г. — Условия развития кино-хроники. № 5—6, стр. 18—19.
Брик О. М. — По существу сценарного кризиса. № 8—9, стр. 11—12.
Веремиенко М.— О культур-фильме. № 4, стр. 14—15.
Вэн С.— Грим в кино (лица и маски). № 1, стр. 12-13.
Гавровский А. О.— (беседа с ним) „Земля и небо". — № 1, стр. 5.
Гав'юшин К.— Фильму о молодежи. № 3, стр. 3—4.
Гибер Г. (беседа с ним)— Страничка из воспоминаний оператора № 1, стр. 11—12
Желябужский Ю. (беседа с ним)— „Сванетия". № 1, стр. 6.
Козловский С. (беседа с ним)— Художник в кино. №8—9, стр. 18—19.
Королевич Влад.— Для арсов и арсиков (о театральных актерах в кино). № 5—6, стр. 11—12.
Королевич Влад.— Кино или „Заговор императрицы". № 3, стр. 14—15.
Королевич Влад.— „Страна Чувашская". Окт. № 7 стр. 20—22.
Королевич Влад.— Лицо национального кино производства. № 7, стр. 25—27.
Коростин М.— С кино-аппаратом по Бурятии. № 3, стр. 13—14.
Кулешов Л. В. (беседа с ним)— „Ваша знакомая". № 2, стр. 6.
Ливанов П.— Эх, яблочко, куда котишься..! (О производственной политике Межрабпом-Руси). № 8—9, стр.21.
Миния С.— Кино-актер. № 8—9, стр. 15.
Перцов В.— Заметки о советской бытовой картине. № 2, стр. 4—5.
Перцов Виктор.— Размышления неорганизованного человека (о работе оценщиков). № 8—9, стр. 13.
Перцов В.— Литература и кино. № 5—6, стр. 11—11.
Потемкин И.— Как делалась фильма „Страница жизни". № 3. стр. 18—19.
Пудовкин В. М. (беседа с ним) „Петербург, Петроград, Ленинград" (беседа). № 2, стр. 6.
Пудовкин В.— Режиссер. № 8—9, стр. 14—15.
Пудовкин (б с да с ним)— „Механика головного мозга". № 1, стр. 5
Пудовкин В. (беседа с ним)— „Конец Санкт-Петербурга". Окт. №, стр. 8—9.
Родченко А. М (беседа с ним)— Художник и „материальная" среда в игровой фильме. № 5—6, 14—15.
Роом А. М.— „3-я Мещанская" (беседа с ним). № 2, стр. 8—9.
Салтанов Юр.— Тайны Мадридского двора (о коммерческих тайнах). № 4, стр 25.
Светозаров Б. (беседа с ним)— „Мичуринский питомник". № 1, стр. 7.
Спиридонов Н.— Инженера в советскую фото индустрию. № 4. ст . 21.
Спиридонов М. – Все о том же (хранение хроникальных съемок). № 2, стр. 23.
Соколов Б. проф. Этнография и кино. № 4. стр. 12—13.
Сухаребский Л.— Художественность в научной фильме. № 2. стр. 2.
Сухаребский Л.—Научные кино-экспедиции и их засъемка. № 4, стр. 1—14.
Сухаребский Л.— Научное кино за 10 лет. № 7, стр 23—24.
Тер Ким А —Кино-экспедиции № 5 6, стр. 13.
Толчан Я — Письмо кино-любителям (о технике киносъемки) № 8—9 стр. 7.
Толчан Я.—(беседа с ним)—„Подмосковные музеи-усадьбы". № , стр. 6.
Тягай А. Н. (беседа с ним) — „Современные неврозы" № 1, стр. 6.
Удовиченко В.—О кино-съемке, как методе научного исследования. № 8—9, стр. 22.
Фефер В. — Задушевное слово о путешествии вокруг света (поездка оператора Кон тантинова). № 4, стр. 18—19.
Фефер В.—Путешествие на „Декабристе". № 3. стр. 16—17.
Шипулинский Ф. — Кино-школа и кино-производство № 8—9, стр. 20—21.
Шнейдеров Влад. — Советская кино-промышленность. № 7, стр. 31—32.
Шнейдеров В.— Организационные формы кино промышленности. № 8—9, стр. 8.
Шуб Э. И—(беседа с ней) — Великий путь (10 лет.) Окт., стр. 20.
Шуб Э—(беседа с ней)—„Февраль 1917 г.". №2, стр. 16—17.
Яковлев Н. проф.— Наука и кино. № 4, стр. 10—11.
Эйзенштейн С. М—(беседа с ним). № 2, стр. 7—8.

II. ЗАГРАНИЦЕЙ

Американское кино (опыт кино-характеристики). № 3, стр. 26—27.
Новое гигантское кино-объединение в Америке. № 5—6, стр. 28.
Авель Том—Осенний сезон в Германии. № 8—9, стр. 29—30.
Авель Том — Кино-приспособленность в Германии. № 5—6, стр. 27—28.
Г. Б.— Кино-клубная хроника (вместо фельетона). № 2, стр. 20.
Лю бич Эрнст — Хеллигуд, таким я его вижу. № 8—9, стр. 28—29.
Лео Мур — Учебник быта. № 3, стр. 10—12.
Мильман В.— Английский немой (по личным впечатлениям). № 5—6, стр. 26—27.
Солев Вл.— Как зарождается постановка. № 3, стр. 28.
Жан Эпштейн — (перевод Т. С. В защиту нового авангарда. № 4, стр. 28—29.
Эр-Бэ.— Новое в зарубежном кино (письмо из Парижа). № 1 стр. 24—25.

4. ПРОКАТ, РЕКЛАМА, КИНО-ТЕАТР.

ВУФКУ, ау!—откликнитесь (письмо правления Константиновского рабочего клуба о клубном прокате). № 3, стр. 22.
Нужно собрать кино-сеть. (Что говорят места о концентрации кино-сети). № 5—6, стр. 8—9.
А. К.—Прокат и кинофикация. № 2, стр. 20.
Болтянский Г.— Театр культур-фильмы. № 1, стр. 2—3.
Жемчужный Вит.— В связи с открытием (о культур-кино-театре). № 2, стр. 21.
Кациграс А.— Тухлые яйца (о прокатной политике Совкино). № 3, стр. 8—9.
Кациграс А.—Не пора ли. (О руководстве политпросветов кино театральным делом). № 2, стр. 23.
КлюевБ.—Еще о вопросах клубного проката. №5—6,стр.21
Лурье С. — Страничка истории. (Культурно-просветительный и научный кинематограф). № 1, стр. 8—9.
Лурье С.— Холодный свет. (Анарктика). № 4, стр. 23.
Пиливер И.—Организационные формы клубного проката в РСФСР. № 3, стр. 12.
Пиливер И.—К вопросу об организационно-хозяйственных формах кино-театрального дела в РСФСР. № 2, стр. 10—11.
Салтанов Юр.—Нужно собрать кино-сеть. №5—6, стр.8—9.
Соболев А.—Вопросы клубного проката. № 3, стр. 5—6.
Тульчинский И.—Еще раз о кино в клубе и политике ВУФКУ.— № 3, стр. 22—23.

5. КИНО И ДЕРЕВНЯ.

Баршак О.— Кинофикация деревни и общественность. № 5—6, стр. 24—25.
Баршак О.— ОДСК на путях кинофикации деревни. № 1, стр. 19.
Гриневский М. Новое в кино-аппаратуре. (Об аппаратах ТОМП). № 5—6, стр. 22.
Гриневский М.— Кино-телега. (В порядке обсуждения.) № 5—6, стр. 22.
Ефремов М.— Ответ тов. Кациграсу. (О прокатной политике Совкино в деревне). № 8—9, стр. 24—25.
А. К.— Кино общественность и задачи Совкино в деревне. № 3, стр. 18.
Кациграс А.— Объективные условия. (О работе в деревне Совкино и ОДСК). № 1, стр. 18.
Кациграс А.— Лик кино деревни. (Кино-работа в деревне за 10 лет), № 7, стр. 28—30.
Кациграс А.— Ответ тов. Ефремову. (О прокатной политике Совкино в деревне). № 8—9, стр. 25.
Павлов-Жуков А. Инспектор организатор кино. №2, стр.20

6. КИНО-ОБЩЕСТВЕННОСТЬ.

ОДСК — к 10-летию Октября. № 5—6, стр. 25
Работа московского ОДСК в области детско-школьного кино. № 4, стр. 23.
Совещание о детской фильме. № 2, стр. 19.
Совещание по фото-кино-любительству.—№ 5—6,стр. 23.
А. К.— Кино-общественность и задачи Совкино в деревне. № 3, стр. 18.
Баршак О.— ОДСК в рабочем клубе № 3, стр. 21.
Баршак О.— Кинофикация деревни и общественность. № 5—6, стр. 24—25.
Баршак О.— ОДСК на путях кинофикации деревни. № I, стр. 19.
Г. Б.— Деятельность фото-кино-любителей секции П. С. ОДСК. № 4, стр. 24.
Болтянский Г.— Кино и массовая общественность. № 3, стр. 2—3.
Болтянский Г.—Пути советского фото-кино-любительства № 1, стр. 14.
Потемкин Ив.— Два года работы ассоциации революционной кинематографии № 2. стр. 9—11.
С.—Из жизни томского ОДСК. № 4, стр. 24.

7. ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ (анкета журнала к партсовещанию по вопросам кино).

Г. Александер (Исполком Коминтерна). № 8—9, стр. 2.
П. Бляхин (Чл. п авления Совкино). № 7, стр. 4.
С. Бирлянский (Редактор журнала „Советская страна") № 8—9, стр. 3)
А. Головня (Оператор) № 7, стр. 6.
К. Денисов (Главрепертком № 7, стр. 3.
А. Досов (Зам. секретаря ВЦИК) № 8—9, стр. 2.
Я. Дробнис (Совнарком) № 7, стр. 2.
Ю. Желябужский (Режиссер и оператор) № 8—9.
Е. Кауфман (Зав. экспортным отделом Совкино) № 7, стр. 3.
Б. Малкин (Пред. правления „Межрабком-Русь") № 7, стр. 4.
С. Мельников (Зав. Кино-секцией Главрепертком) № 7 стр. 5.
С. Михеев (Зав. агитпропом Моск. Ком. ВЛКСМ) № 8—9 стр. 3.
Леон Муссинак (Кино-теоретик) № 7, стр. 7.
Р. Пикель (Зам. Зав. Главрепертком) № 7, стр. 2.
А. Пиотровский (Пред. худож. совета Ленингр. фабрики Совкино) № 8—9, стр. 4.
Гарри Поллит (Исполком Коминтерна) № 8—9, стр. 1.
А. Роом (Режиссер) № 8—9, стр. 7.
В. Пудовкин (Режиссер) № 8—9, стр. 6.
Р. Сабиров (Зам. зав. Отдела национальностей ВЦИК № 7, стр. 2.
Ю. Славинский (Председатель ЦК Рабис) № 8—9, стр. 2.
П. Фельдман (Генеральный секрет. Осоавиахима РСФСР) № 7, стр. 7.
И. Шимановский (Управляющий Госвоенкино) № 8—9, стр. 4.
В. Шнейдеров (Зам. директора фабрики „Межрабпом-Русь") № 8—9, стр. 6.
К. Шутко (Совкино) № 8—9, стр. 4.
С. Эйзенштейн (Режиссер) № 7, стр. 6.
Н. Эйсмонт (Зам. Наркомвнешторга СССР, „Наркомвнешторг РСФСР") № 7, стр. 7.
Клара Цеткин (Исполком Коминтерна) № 8—9, стр. 1.

8. ФРАНЦУЗСКИЕ КИНО-РЕЖИССЕРЫ О СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ (анкета)

Абель Ганс
Жермена Дюлак — Идеал.
А. Кавальканти —Кино-новый язык.
Леон Муссинак —Баланс. № 8—9, стр. 16—17.

9. О ФИЛЬМЕ

В. Ф.— Красная армия на страже СССР. № 4, стр. 16—17
Оганезов К.— Метрополис. № 2, стр. 26.
Фефер В.— Москва. № 1, стр. 16—17.

ОТЗЫВЫ-ЗАМЕТКИ ОБ АРМЕНКИНО.

„Зарэ" № 2, стр. 30.
„Землетрясение в Ленинакане". № 4, стр. 31.

БЕЛГОСКИНО.

„Проститутка". № 3, стр. 30.

ВУФКУ.

„Алим". № 1, стр. 29.
„Блуждающие звезды". № 5—6, стр. 30.
„В когтях Совласти". № 5—6, стр. 31.
„Сорочинская ярмарка". № 8—9, стр. 32.
„Тарас Шевченко". № 5—6, стр. 33.

ГОСКИНПРОМ-ГРУЗИИ.

„Бэла". № 3, стр. 31.
„Княжна Мери". № 4, стр. 31—32
„Наказанье". № 3, стр. 30.

МГСПС.

„Страница жизни". № 3, стр. 31.

МЕЖРАБПОМ-РУСЬ.

Картины по технике безопасности. № 4, стр. 31.
„Кто ты такой?". № 8—9, стр. 32.
„Неоплаченное письмо". № 5—6, стр. 30.
„Победа женщины". № 4. стр. 31.
„По горам и ледникам Кавказа". № 4, стр 31
„Последний выстрел". № 1, стр. 28.
„Процесс о 3-х миллионах". № 1, стр. 28.
„Яблочко". № 1, стр. 29,

СОВКИНО.

„Бабы рязанские". № 8—9, стр. 31.
„Ветер". № 2, стр. 31.
„Господа Скотинины". №2, стр. 3.
„Декабристы". № 2, стр. 31.
„Катерина Измайлова". № 2, стр. 30.
„Катька—бумажный ранет". № 2, стр. 30.
„Камчатка". № 8—9, стр. 32.
„Каштанка". № 1, стр. 28.
„Леон Кутюрье". № 5—6, стр. 30.
„Отчет Моссовета". № 3, стр. 30.
„Падение династии Романовых". № 1, стр. 31.
„Победа механического трачспорта". № 1, стр. 28.
„Потомок араба". № 1, стр. 28.
„Путь в Дамаск". № 4, стр. 32.
„Пурга". № 8—9, стр. 33.
„Рейс мистера Ллойда". № 8—9, стр. 31.
„Тревога". № 4, стр. 32.
„Узел". № 8—9, стр. 31.

ЧУВАШКИНО.

„Сар-Пиге". № 3, стр. 30.

ЮВГОСКИНО КОМСОМОЛ.

„Приказ №...". № 3, стр. 31.

10. ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

Н. А. Анощенко — Кино в Германии (Б. П.) № 3 стр. 29.
Библиотека фотографа-любителя (Б. П.) № 1, стр. 27.
С. А. Борисов — Свет и оптика в кино (Б. П.) № 3. стр. 29,
Н. Борисов — Владимиров — Искусство кадра (Б. П.) № 1, стр. 27.
Виллар Кинг Брадлей — Записки сценариста (П.) № 2, стр. 28—29.
Я. Бруксон — Творчество кино (В. Фурдуев) № 1, стр. 27.
Бугославский С. Месман В.— Музыка в кино (Б. П.) № 2. стр. 29.
С. Вельтман — Задачи кино на Востоке (Б. П.) № 4, стр. 26.
Главполитпросвет. Худ. Совет по делам кино — Научные фильмы (Б. П.) № 2. стр. 28.
Главполитпросвет Худ. Отдел — Основные вопросы кино-работы (Б. П.) № 4. стр. 26—27.
Вл. Ерофеев — Кино индустрия в Германии (Б. П.) № 2, стр. 28.
Кино-справочник на 1927 год (Б. П.) № 3, стр. 29.
Л. Косматов — (Р. П. П. Худ. отдел по делам кино) Кино-механика (Б. П.) № 4. стр. 27.
Лидия Лесная — Кино-аппарат у рабат (Б. П.) № 1, стр. 27.
Лео Мур — Фабрика серых теней (Б. П.) № 3, стр. 29.
Д. Семенов— Что такое кинематограф (Б. П.) № 1,стр.27.
А. Н. Тягай. Механика головного мозга (Б. П.) № 3,стр. 29

11. РАЗНОЕ.

Болтянский Г. М. (10 лет работы по кино-хронике). № 3, стр. 25.
Первые итоги (о работе 1-й Всесоюзной конференции фото кино-работник в). № 8—9, о р, 2—23.
Пиливер И.— Права авторства на кино фильму (в порядке постановки вопроса). № 1. ст . 10—11.
Т. С.— Выставка кино-литературы. № 5—6. стр. 21.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: AHB	Series.Folder: IV.B.150

Вышел в свет
№ 8 журнала

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА:

Л. С. Выготский. Современная психология и искусство.
С. Корев. О музыкальной критике.
Игнатий Хвойник. Рисунок и гравюра за 10 лет.
А. Р. Октябрьские постановки в Москве.
Александр Зикс. Оперные композиторы и пути их творчества.
Евг. А. Беляев. Районирование театрального дела.
П. Цветаева. Обзор художественной литературы СССР за 10 лет.
Выставка ковров в Париже. Интернациональные музыкальные торжества во Франкфурте на Майне. Театр силуэтов. Киев.
А. Гелис. Кавказский государственный театр.
А. Кобылинский. Ленинград.
А. К. Трансляция первой русской оперы. Зритель цирка.
С. Корев. А. А. Спендиаров.
К. Ф. О книге Павлова—„Театральные сумерки".

В номере много иллюстраций — цена 1 рубль.

Принимается подписка на 1928 г.

12 роскошно иллюстрированных книг в год.

Цена: на год—8 р. 50 к.
на 6 мес.—4 р. 50 к.
на 3 мес.—2 р. 50 к.

Подписку и деньги направлять:
Москва, 9. Страстной бульвар, 2/42, ТЕАКИНОПЕЧАТЬ.
Отдел подписки. Тел. 2-68-10.

Вышел из печати
№ 2 журнала

РЕПЕРТУАРНЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА:

Рецензии на 60 пьес и фильм, статьи о театре, кино, эстраде, а также **список фильм, разрешенных** Главреперткомом к демонстрированию.

Цена—60 коп.

Продолжается подписка на 1928 г.

Условия подписки:

на год (12 бюллетеней)—6 р. 50 к.
на ½ г. (6 .)—3 р. 50 к.
на 3 м. (3 .)—1 р. 80 к.

Подписку и деньги направлять:
Москва, 9. Страстной бульвар, 2/42. ТЕАКИНОПЕЧАТЬ.
Отдел подписки. Тел. 2-68-10.

ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

Москва, 9 Страстной бульвар, 2/42.
Тел. 2-59-49 и 3-32-46.

Требуйте во всех книжных магазинах и киосках, в театрах и кино литературу по всем вопросам кино и театра.

Проф. Ю. Лауберт. Негативный процесс, ошибки, неудачи и их исправление. Научно-популярное руководство для фотографов и любителей. Цена 1 р. 25 к.
Вайсенберг. Комбинированная киносъемка. Цена 30 к.
Шнейдеров. Техника и организация киносъемочных работ. Цена 1 р.
Болтянский. Культура оператора—65 к.
Арнольди. Комическое в кино. Цена 25 к.
Курс. Самое могущественное. Цена 55 к.
Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов, Казанский и др. Техника кино. Сборник под ред. Б. М. Эйхенбаума, с предислов. К. Шутко. Ц. 1 р. 50 к.
Анри Пуляйль. Чарли Чаплин. Цена 1 р.

Научно-популярные либретто к культурным фильмам.

Н. Тягай. Механика головного мозга. 15 к.
Состав. по материалам М. Х. Кекчеева Утомление и борьба с ним. Цена 15 к.
Проф. Воскресенский. Проблема питания. Ц. 15 к.
Богдановский. Нефть. Цена 10 к.
Н. Тягай. Алкоголь, труд и здоровье (выходит в свет).

ПЕЧАТАЕТСЯ:

Н. Д. Анощенко. Энциклопедия кино-любителя в 2-х томах.
Л. Кулешов. Лекции по кино-искусству.
В. Гернгрос. История русского театра в 2 т.
С. Васильев. Азбука монтажа.
Пиливер и Дорогокупец. Система действующего кино-законодательства. Теория и практика нашего кино-законодательства. Пособие и справочник.
Тимощенко. Инженер фильма, с предисловием С. Эйзенштейна.

Очередные выпуски серии „Кино-механик".

Выпуск V. Инженер Е. М. Голдовский. Электротехника, пособие, под редакц. Рыжова.
Выпуск VI. Косматов. Аппарат Томп. Пособие. Я. Попов. Кино-съемочный аппарат.

ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	IV.B.150

ЦЕНА 50 КОП.

СОВЕТСКОЕ КИНО

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМЕСЯЧНИК

ОРГАН ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТДЕЛА ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР **О. М. БЕСКИН.**

В ЖУРНАЛЕ СТАТЬИ ПО ВОПРОСАМ

КИНО-СОЦИОЛОГИИ, ПРОИЗВОДСТВА, ОБРАЗОВАНИЯ, ПРОКАТА, ПОЛИТПРОСВЕТРАБОТЫ.

ПОСТОЯННЫЕ ОТДЕЛЫ:

I. Кино и деревня. 2. По провинции. 3. ОДСК. 4. Страничка кинолюбителя. 5. Политпросвет-кин.-работа. 6. За границей. 7. Фото в кино, 8. Всюду кино. 9. Библиография. 10. Печать о кино. 11. Советская фильма (краткие рецензии о всех фильмах советского производства).

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

МОСКВА, Страстная пл., 2/42.

Телефон I-78-3I.

Секретарь редакции т. ЖЕМЧУЖНЫЙ ПРИНИМАЕТ по понедельникам, средам и пятницм от 2 до 4 часов.

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: На I г.—**4** р. **50** коп. на 6 м.—**2** р. **25** коп. на 3 м.—**1** р. **25** коп.

В ЧИСЛЕ СОТРУДНИКОВ:

Арватов, Б.
Арустанов, Г.
Абрамов, А.
Алейников, М.
Баршак, О.
Брик, О.
Бескин, О.
Болтянский, Г.
Веремиенко, М.
Вертов, Д.
Виленский, Э.
Гаврюшин, К.
Гейман, В.
Данилов, А.
Ерофеев, В.
Жемчужный, В.
Журина, В.
Нацигрэс, А.
Косматов, М.
Кристоль, М.
Кейлина, Л.
Кауфман, М.,
Кауфман, Н.
Крупская, Н.
Кулешов, Л.
Королевич, В.
Лурье, С.
Мещеряков, В.
Мур, Л.
Мильман, В.
Малкин, Б.
Нерадов, Г.
Оганесов, К.
Перцов, В.
Пиливер, М.
Потемкин, И.
Плахов, Б.
Пудовкин, В.
Родченко, А.
Салтанов, Ю.
Солев.
Степанова, В.
Сухаребский, Л.
Третьяков, С.
Тиссе, Э.
Херсонский, Х.
Шнейдеров, В.
Эренбург, И.
Эйзенштейн, С.

REGISTERED AUG 1 1928

ТЕЛЕ КИНО-ПЕЧАТЬ