

Кіно

ДВОХТИЖНЕВИЙ ЖУРНАЛ
УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

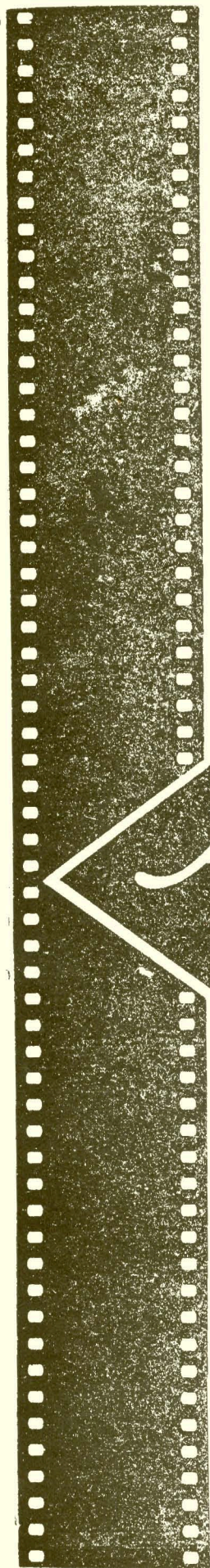
11



**НЕЗАБАРОМ НА ЕКРАНАХ УКРАЇНИ БЕСТЕР КІТОН
В НОВОМУ ФІЛЬМІ „ГЕНЕРАЛ“**

РОСІЙСЬКИЙ ВІДДІЛ:
Генеральний представник
WALTER STRENLE ^{G. M.}_{B. H.}

BERLIN SW 48,
FRIEDRICH STRASSE 8.



КІНО-

ПЛІВКА

„ К І Н О „

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

4-й рік

Червень, 1929 року

№ 11 (58)

ОБЛИЧЧАМ ДО МАС

Вже є змога взятися до того, щоб оцінити де-які фільми української кінематографії 1929—30 року, та й на виробництво минулого року слід серйозно поглянути. Ми гадаємо тут оцінити не тільки їхню загальну якість, але й підійти до них з погляду їхньої масовости, себ-то поглянути: чи виконує кінематографія основне завдання, що стоїть перед нею, чи ні.

Всім відомо, що за умов диктатури пролетаріату, за умов будівництва пролетарської культури, себ-то такої культури, що перебудувала-б суспільство на основі соціалізму, кіно повинно відограти надзвичайно важливу роллю. Воно, як жодне інше мистецтво, мусить служити мільйонам. Навряд, чи знайдуться такі фільмари та й взагалі митці, що заперечували б цій аксіомі. Але часто-густо ми маємо лише формальне визнання масовости, а, насправді, виробляємо продукцію, що за всіма ознаками своїми становить справжнє досягнення, а от тільки ніяк приступною для мас її назвати неможна. Зрозуміла річ, що такий „відрив од мас“ можна трохи виправдати тими консервативними звичками, що їх старе мистецтво лишило мистецтву новому, та ще й тим, що найкращі митці вносять до кінематографії нові елементи, не тупцюють на місці, що процес їхньої роботи—це процес шукань. Традиції минулого ніде не залишають таких глибоких корінців, як у мистецтві; вони тут вгрузли надто глибоко, їх не так легко викорчовувати, та й, після викорчовування, вони знову проростають, пускають свої парости, захоплюючи досить великі пронарування.

Очевидно, процес боротьби в мистецтві старого з новим не такий легкий, він триватиме ще досить довгий час, доти, доки нові мистецькі чинники не захоплять більшости мас, а потім і всі маси. Нам видається, що для успішної боротьби, щоб вкоріпити нове мистецтво в маси, найкраще було-б використовувати такі форми мистецькі, які-б наближувалися до мас, охоплювали-б їх та цим самим, з одного боку, підіймали їх на вищій щабель культури, а, з другого боку, елементи нового мистецтва все більше й більше зростали-б.

Нехтувати масами — це виявляти найгірші старі традиції в мистецтві. А коли деякі говорять про те, що, мовляв, маса відстала, що вона перебуває в лабетах старих традицій, а тому вона не може зрозуміти нових мистецьких форм, то треба звідси

робити ясний та логічний висновок: плекайте такі форми, що їх-би маси зрозуміли, допомагайте своєю ясною й чіткою роботою виривати маси з лабетів старих традицій.

В нашій практичній роботі від початку до кінця треба слідкувати за тим, щоб насправді кожен новий фільм насамперед відповідав на основне запитання: чи охопить він мільйонні маси і чи вплине на ці мільйонні маси та виховає в них нові елементи нового світогляду. Іншими словами кажучи: чи викличе він у них такі розумові та емоційні збудження, що були-б на користь нашим соціалістичним завданням та на користь новим елементам в мистецтві. На превеликий жаль, найкращі кінематографічні твори не доходять до широких мас. Ще якимось ми не вміємо висвітлювати складні проблеми формою простою, зрозумілою. Ясно, що найскладніше завдання—це творити прості, зрозумілі для мільйонів цінності. Нам здається, що, коли насправді таки мобілізувати увагу кіно-виробництва, коли організувати безпосередньо на практиці таку систему керівництва, впливу на процес постав кінематографічних, стежачи за кожним кадром, щоб наш фільм відповідав вимогам масовости, то, безумовно, ми матимемо значний здвиг серед кращих творців українського фільму. Разом із тим треба переводити серйозну роботу, щоб піднести кіно-культуру, щоб пропагувати нові її здобутки серед широких мас робітництва та селянства. Для цієї роботи треба мобілізувати культурний актив профспілок, комсомолу і всіх масових організацій, що активно борються за пролетарську культуру. Звикли в нас дивитися й сприймати фільм, як легку розвагу, що майже нічого не дає для розуму. Такі погляди засіли глибоко в масах, їх треба витравлювати послідовною роботою не лише кіно-організацій, а й організацій масових, що ведуть перед у культурному будівництві. Отже, в боротьбі за масовий фільм потрібно вести боротьбу з двох боків, а саме: наблизити самий фільм формою і змістом до мас робітничого та селянського глядача (це—основний фланг боротьби) і, з другого боку, засобами культурної роботи готувати сприймання масами складних фільмів. Щоб здійснити її, треба мобілізувати увагу виробництва та громадських, літературних, профспілкових і комсомольських організацій.

ПІВРОКУ РОБОТИ

(Що зробила й що робитиме Київська кіно-фабрика).

Почавши роботу на Київській фабриці за відсутності навіть дирекції, що її було призначено лише 4/IV—п. р., коли на фабриці не було ані відповідного керівного апарату, ані відповідних художніх сил, що від них залежала нормальна робота, довелось протягом майже всього першого півріччя існування фабрики всю увагу звертати на організаційні справи та на вкомплектування керівного апарату.

Треба було ще й вишукувати художні сили, а також і сценарії добирати, бо це дало б змогу почати працю. Але, перевозячи всю організаційну роботу, маючи вже певний штат і певні видатки, фабрика не могла не займатися конкретною роботою.

Основне, що робила Київська кіно-фабрика за перше півріччя, це ставила культур-фільми та готувалася до роботи на ділянці художніх фільмів. За виробничим планом Київська кіно-фабрика має виготовити протягом цього року 11 художніх фільмів і 37 повнометражних культур-фільмів. За перше півріччя план культур-фільмів виконали на 109%. Що-ж до художніх фільмів, то їх тим часом виготовлено лише два.

Поряд із кількосним виконанням плану культур-фільмів, перед фабрикою стояло також завдання—додержати в галузі культур-фільмів відповідної тематики та певної пересічної якості. Що до тематики, то загалом треба визнати, що виготовлені першого півріччя культур-фільми цілком збігаються із тим тематичним планом, що його було цього року накреслено. Крім культур-фільмів, кіно-фабриці довелося також виготовити декілька фільмів спеціальних: щоб обслуговувати кампанію передвиборів Рад.

Пересічна вартість кожного культур-фільму фактично становить 12.500 крб., передбачено-ж було за планом витратити на кожен такий фільм 8.500 крб. Це перебільшення пояснюється по-перше тим, що, в зв'язку з недозавантаженням фабрики, першого півріччя на ставлення цих фільмів припадав великий відсоток накладних видатків, а, по-друге, самий характер фільмів вимагав збільшити пересічну вартість.

Тепер над культур-фільмами працює 12 режисерських груп, що, переважно, складаються з молодих режисерів. Щоб виконати план культур-фільмів, до кінця року збільшувати кількості груп не треба. Але треба рішуче боротися із поглядами деяких режисерів на культур-фільми, як на „примусовий асортимент“, як на перехідну стадію, щоб одержати художню постанову. Треба втлумачити їм те, що культур-фільми—це надзвичайно відповідальна справа, яка потребує цілком кваліфікованих культурних робітників. Тільки за такої умови можна буде ручитися, що ми виготовлятимемо культурні, а не халтурні фільми. Отже, треба категорично й рішуче боротися з намаганнями деяких постановників культур-фільмів перейти на художні картини. Треба аж до кінця року застabilізувати ці 12 груп.

Що до чергової тематики культур-фільмів, яка гарантувала б виконання плану, то немає чого боятися, ніби не вистачить сценарного матеріалу та відповідних тем. Такі теми в портфелі фабрики є, треба лише поряд з науково-популярними, медичними, шкільними, етнографічними, сільсько-господарськими й кооперативними фільмами звернути особливу увагу на теми виробничі, індустріальні.

Ставлячи такі теми, як „Техніка безпеки в металопромисловості“, „Техніка безпеки в угільній промисловості“, „Від руди до металу“, Сільсько-господарське машинобудівництво“, „Шкідряна промисловість“, „Електрифікація“, „Коксування вугілля“ то-що, треба відбивати виробничо-індустріальний зміст плану культур-фільмів. Лише так ми зможемо своїм планом культур-фільмів відгукнутися на основні пекучі справи сьогоднішнього дня.

Що до складу режисерів, які працюють над культур-фільмами, то переважна більшість із них відповідає своїй роботі. Тих-же режисерів, що тепер перебувають під сумнівом і що про них мова може мовитись лише тоді, коли вони винкчять перший фільм, в разі вони себе не виправдають, треба буде замінити такими робітниками, що гарантували б своєю кваліфікацією виготовлення доброї продукції. Отже, коли ці режисери кінчать свої фільми, треба буде, зважаючи на їхню продукцію, переглянути склад режисерських груп, переглянути не тільки режисерів, а асистентів та стажорів, застabilізувати осіб, що цілком себе виправдали, від людей-же, які прийшли самотьком у період організації роботи й що роботи їхньої ніхто не знав, а вони мали лише формальне право зватись ре-

жисерами, асистентами, стажорами,—відмовитись. Отак треба ставити справу, адже Київська кіно-фабрика—організація молоді, а тому помилки в доборі людей могли трапитись, та, певне, й трапились.

Завантажившись виключно культур-фільмами й лише готуючись до роботи над художніми поставами, фабрика надто мало зробила що до плану художніх фільмів, бо випустила лише дві картини, але це цілком нормально, коли віднести основну роботу над художніми фільмами до другого півріччя.

За перше півріччя фабрика провела величезну роботу, комплектуючи художні кадри. На сьогодні фактично працює дві художні групи: одна дитяча—„Шкідник“, і друга—„Весна“. Але в червні починають працювати ще шість груп, а саме: Довженко—„Земля“, Шпиковський—„Хліб“, Кордюм—„Останній лощман“, Каплер—„Студентка“, Гричер—„Квартали передмістя“, Френкель—„Радянський Робінзон“.

Крім того готуються до постави ще три групи—режисера Косухіна, режисера Доліни й режисера Терешенка.

Коли підбити підсумки, які картини вже випущено, які ставлять і які ставитимуть, то можна сказати, що, почавши здійснювати програм художніх фільмів лише з червня, фабрика безперечно виконає цього року весь план—виготує 11 художніх картин.

Але на цьому заспокоюватись неможна. Треба зараз-же гаряче дбати про відповідну сировину (сценарії), щоб готуватися до виробництва наступного року.

Збільшувати сформовані цього року 11 груп для художніх постав на наступний рік не треба, бо, нормально завантаживши їх, можна буде цілком виконати зазначений програм. Звичайно, це не виключає можливості запросити поодиноких видатних режисерів, як що такі зголосяться протягом цього року.

Визначену цього року пересічну вартість художніх картин у 55.000 карб., зважаючи на ті сценарії, що є, і на витрати, що потрібні для їхнього оформлення, безперечно можна буде здійснити до кінця року. Що-ж до тематики сценаріїв, то вона безперечно відповідає вимогам сьогоднішнього дня.

Закінчивши формування груп, як по культур-фільмах, так і по лінії художніх фільмів, треба зараз піднести справу про закріплення керівного апарату. Вже на сьогодні виявилось, що художнє керівництво в особі редакторів Худвділлу фабрики треба ще трохи збільшити.

Що до сценарної майстерні, то кількосно її на сьогодні можна не поширювати, проте сказати, що її вже вкомплектовано й що вона вже знайшла форми роботи—аніж неможна.

Крім того, треба зараз-же заходитися, щоб **позв'язати широке радянське суспільство з роботою фабрики для художньо-ідеологічного впливу на виробництво**. Переведено вже організаційну роботу, щоб утворити спеціальну художню раду на фабриці в складі 51 представника мистецьких, художніх, партійних, професійних організацій та виробничих підприємств. Положення про роботу цієї Худради вже затверджено. Худраді треба найближчого часу почати практичну роботу, тоб-то ознайомитись з тими сценаріями, які мають ставити, поступово все більше й більше втягуватися в ті процеси виробництва, що найближчого часу будуть переводитись на фабриці.

Зменшити **собівартість, піднести видатність праці, піднести дисципліну на виробництві, ущільнити робочий час, зменшити накладні, загально-адміністративні та цехові видатки**—все це повинно займати першорядне місце в роботі фабрики.

Окремі прогули на виробництві складають 0,4% і є, ніби-то, нормальні, але, беручи на увагу потребу підсилити трудову дисципліну, їх треба довести до абсолютного мінімуму. Невдосконалений облік того, як ущільнюється робочий час, а звідси—й відсутність певного ефекту що до збільшення видатності праці, коли й був нормальним підчас організаційного періоду, в якому перебувала фабрика протягом першого півріччя, то його ні в якому разі не можна дозволити протягом другого півріччя. Отим усяким виправдуванням, що мовлять, „організаційний період“, треба оголосити рішучу боротьбу.

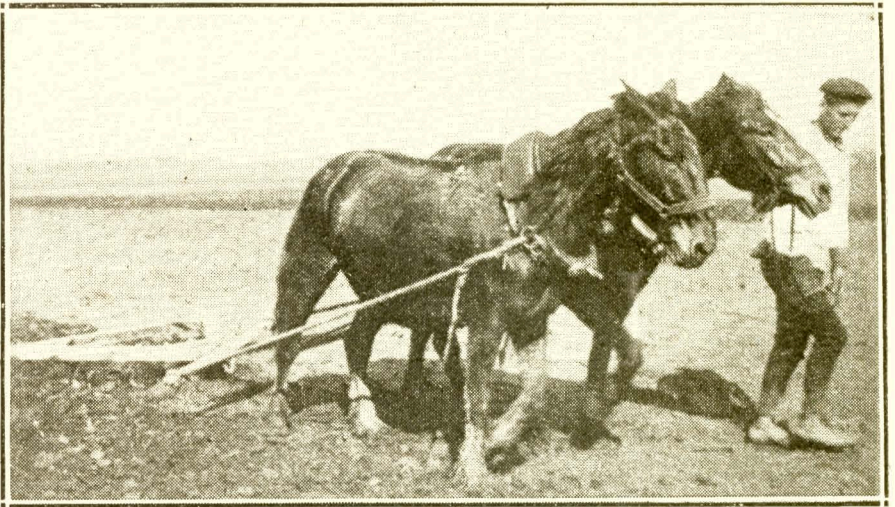
Другого півріччя треба усунути всі ті дефекти, що трапились протягом першого півріччя через різні об'єктивні обставини, залежні від організаційного періоду.

Отак схарактеризувавши сучасний стан й перспективи Київської кіно-фабрики, можна сподіватись і, навіть, вимагати, щоб наприкінці року фабрика виконала покладені на неї за планом завдання, суворо дотримуючись призначених на це асигнувань.

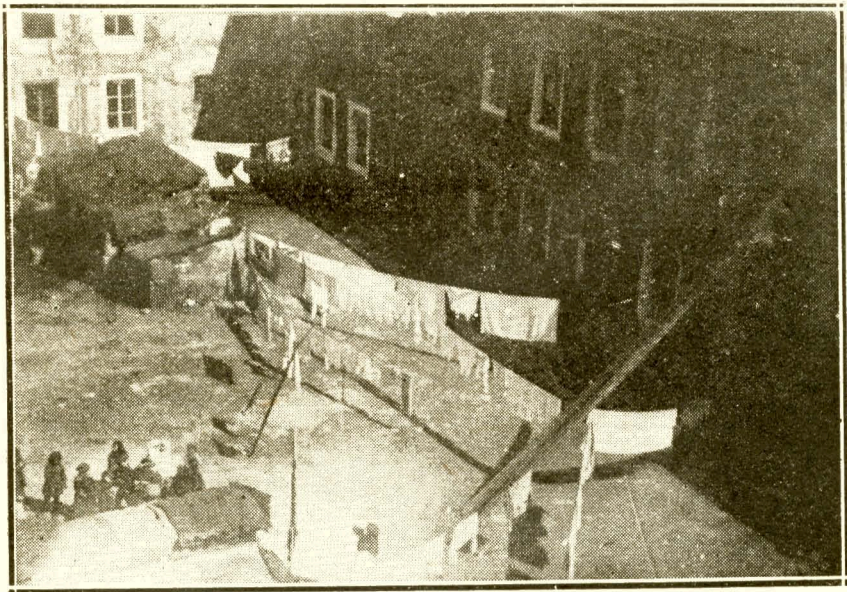
Петро Косачний.

НАШ КОНКУРС

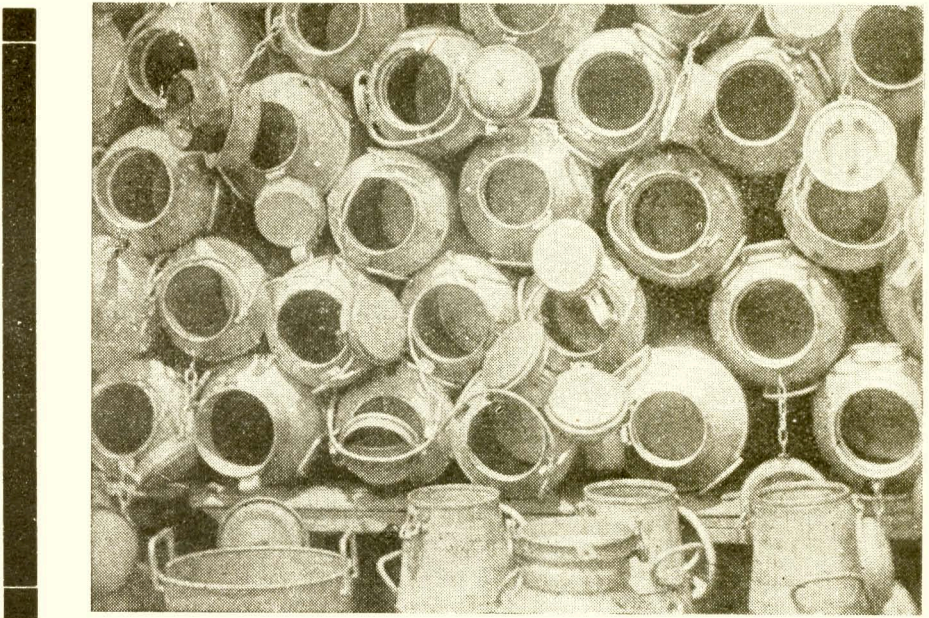
(див. журнал „Кино“ № 6)



4



5



6

ПРОТИ „ЗЛИВИ“ ВИГУКІВ— ЗА „ЗЛИВУ“ КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

Разом зі „Зливою“ над полем нашої української кінематографії пройшов справжній гураган.

Хіба що тільки „Арсенал“ може мірятися зі „Зливою“ що до кількості найсерйозніших суперечок, які виникли з приводу постави цієї картини, починаючи від її теми й кінчаючи чистою технікою.

Цю картину в робітничих аудиторіях Києва спіткала та сама доля, що й „Арсенал“: її не ухвалила більшість. Ми підкреслюємо „робітничі аудиторії Києва“ саме тому, що той-же, не сприйнятий у Києві „Арсенал“ ухвалив, зрозумів, сприйняв і буквально вславив робітничий глядач Миколаєва, Донбасу, Ленінграду то-що.

І тому, розглядаючи питання про „Зливу“, як про етап, доводиться, побіжно з аналізом її, загострити увагу на реагуванні нашого робітничого глядача, на експериментаторській роботі ВУФКУ, на його шуканнях, творчих муках, поразках і досягненнях, на виборі річуща, яким мусить піти робітнича критика в діалектичному, марксистському її розумінні.

„Робітнича кляса,—казав Ленін,—не відгороджена китайським муром від старого буржуазного суспільства... Коли гине старе суспільство, труп його неможна забити в труну й покласти в домовину. Він розкладається в нашому середовищі, він гние й заражає нас самих“.

Минулі диспути про „Зливу“, несприйняття і „Зливи“ й „Арсеналу“—яскраві приклади такого зараження. В справжньо-революційне культурне будівництво, в боротьбу за шукання нових форм, за справжнє кіно-мистецтво, а не „солодке“ після обіду—промкнулися бактерії такого зараження. І тому наш перший удар—проти отакого догоджування обивателю.

На першій Парткінонаradі тов. Криницький зазначав, що тиск дрібно-буржуазних смаків та настроїв походить не лише з боку непманської та дрібно-буржуазної публіки. Він казав, що й робітничі аудиторії часто ставлять великий попит на американські трюкові фільми і спостерігається негативна оцінка радянських ідеологічно-витриманих фільмів („нудні“, „не цікаві“).

І тому цілком вірно в резолюції по його доповіді говориться: „Буржуазні й дрібно-буржуазні групування, борючись на культурному фронті, намагаються зберегти собі старі позиції, ставити перепони на шляху розвитку соціалістичної культури і через це саме вносити чужі нам класові елементи в різні види культурного будівництва“.

І коли ми говоримо про болото обивательщини, то ми говоримо про те, що поле радянської кінематографії неможна засмічувати такими „шедеврами“, як „Чашка чаю“, „За монастирською брамою“, „Весела канарейка“ то-що.

І через те „Злива“ прошуміла гураганом, що вона розбурихала застоєне болото.

Коли повернемося до аналізу „Зливи“, то єдине негативне в ній, що треба констатувати безперечно, є невдалий вибір теми.

Проте, тему Гайдамаччини, тему соціальної боротьби селянства 1768 року взято.

І коли навіть припустити, що в картині є деякий ухил од історичної дійсності, коли вважати, що тема не потрібна, що події неправдиво висвітлено, то неможна забувати про те, що фільм не є документ, не є протокол, не є архівний матеріал. Що показує фільм? Ми вважаємо, що фільм прийнятий низкою соціальних моментів, об'єднаних під одне начало боротьби проти поміщиків. Ніхто з дозвільних критиків не помітив (або не хотів помітити) ні селянина, що запрягся в плуга після того, як у нього забрали воли; проглядали селян, що своїми ногами заступили на млині кінські ноги; одвернулися од підпанка, що рахував на пальцях людей, як податки, а податки, як людей;

сильніше не можна було подати сліпого прагнення озброєних косами людей іти проти поміщика; забули прекрасний момент соціального протесту, виявлений простими кадрами—складання кіс і кидання відер. Не звернули уваги на виключний темп наростання опору поміщикові та переростання вже в наші часи на боротьбу з петлюрівщиною. Критики говорять і пишуть, що в картині є щось од мистецтва балету і кидають докір на адресу красивості, естетичних ефектів, то-що. Дозвільним цим критикам не слід забувати про те, що і в трудящих є своя красивість і своя естетика; слід пам'ятати про те, що призначення трудящого не лише трансмісія, не лише маслянка, не лише плуг.

Кіно, маючи свої закони, являє все таки комплекс усіх мистецтв, і картина показала, що маса і пластика і скульптурною статикою може створити незабутнє вражіння. Кавалеридзе показав, що небагатьма жестами та мімікою можна досягнути багато, він показав, що натуру можна вдало замінити на павільйон, а освітленню приділити виключне місце. Поуз це все дозвільні критики пройшли, не помітивши.

Отже, коли навіть розцінювати „Зливу“ як експеримент, як то кажуть критики, то треба визнати, що він блискучий, що він довів, що „є ще порох у пор хівниціх“. І тут повстає питання: чи потрібні нам експерименти?

Так, потрібні!

Бо „радянське кіно мусить іти не на повіді, а напереді глядача, вести глядача за собою, підтримувати в ньому паростки нової людини, виховувати в нього нові погляди, смаки, навички, що відповідають завданню соціалістичної перебудови всього суспільства“ (з тієї-ж доповіді т. Криницького).

Ми бо проти ярлика, проти штампу, проти шаблону, проти загнивання, що його все це викликає. Картина не може бути просто агіткою; вона мусить діяти через художнє оформлення, побудоване на шуканнях нового. Ми повинні експериментувати, тягти за собою, пояснювати незрозуміле, не заощаджувати на лекторах, на докладних лібретах, але—невтомно й неухильно тягти наперед.

Ми експериментуємо над новими акумуляторами, над новими гатунками криці, над новими фарбами. Ми ще не знаємо, що це нам дасть. Але коли в п'ятилітці сотні мільйонів приділено й на культурне будівництво, то те, що ми можемо приділити шуканням, ми й мусимо приділити.

Од фільмів „За монастирською брамою“, „Напередодні“, „Перлина Семіраміди“ та інші, через „Арсенал“ та „Зливу“, ми повинні пройти до ще більших досягнень. Тому ми здійснюємо ще справу про спрямовання нашої робітничої критики.

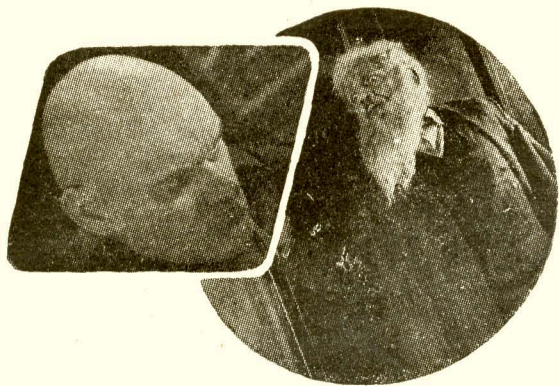
Культвідділи профспілок, художній відділ ВУФКУ докладними вказівками, попередніми доповідями, поясненнями то-що, повинні відтягти робітничу критику від демагогічних способів критикування в бік вивчення нашого кіно, умов його роботи, потреби шукань. Поставлена з голови на ноги така критика допоможе виявити справжню думку робітничого глядача і навчить його об'єктивно думати про наше кіно, про клопітну творчу роботу, допоможе оточити ВУФКУ увагою та дбайливістю. Така критика стане справжнім рупором нашої боротьби з загниванням і допоможе вести боротьбу проти обивательщини. Тоді ми зможемо шлях культурної революції „Зливами“ очисити від болота, гнилизни, запущеності.

Треба міцно запам'ятати слова резолюції Парткінонаради: могутнє піднесення культурного рівня багатомільйонних мас і поруч із цим широкий розвиток всіх масових форм культурного будівництва, є повсякденною й першорядною проблемою доби культурної революції.



Кадр з фільму „Злива“. Режисер І. Кавалеридзе. Оператор О. Калюжний.

Ф. Лучанський



Режисер — А. СОЛОВЬОВ

Оператор — А. КЮН

Сценарій — Д. МАР'ЯНА

В головних ролях:

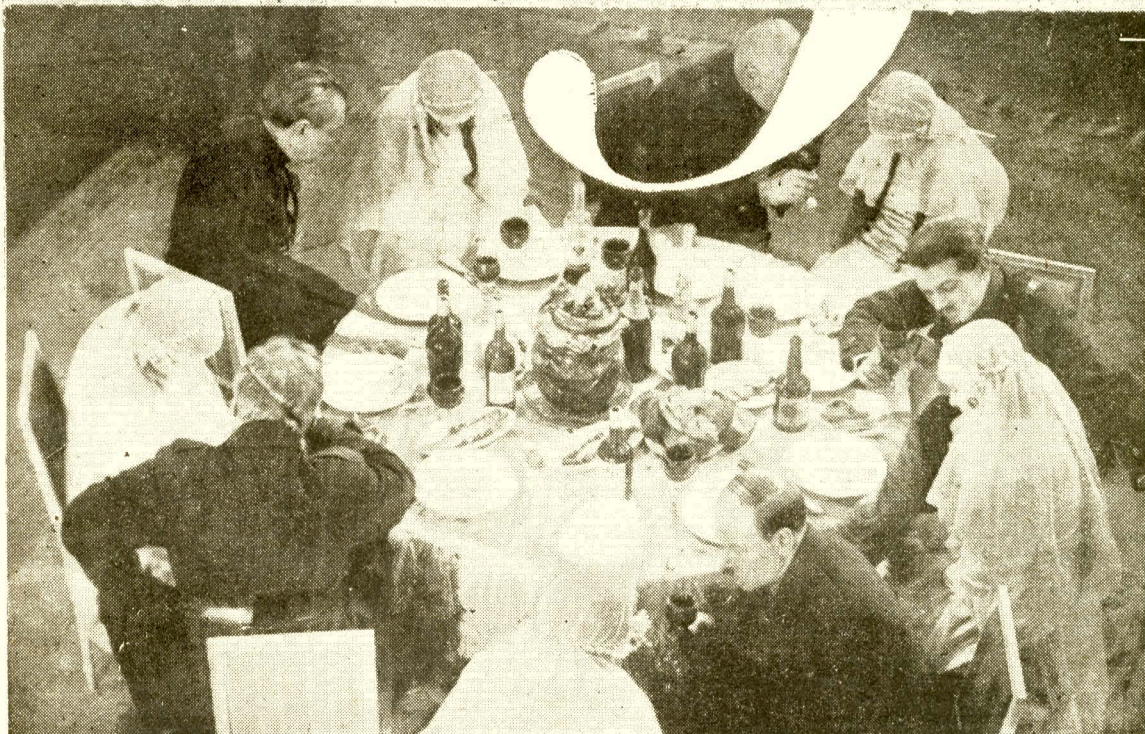
А. БУЧМА

М. ШАГАЙДА

АДЕЛЬГЕЙМ



НАРЕЧЕНИХ



О. ДОВЖЕНКО—ЗА ЗЕМЛЕРОБА

Режисер О. Довженко та оператор Д. Демуцький почали ставити фільм з побуту сучасного села „Земля“.



*Із портфелем диктур'єра,
Крізь віки рапідом,
Оператор з режисером
Сунули за відом.*

*І Звенигори скарби
(Вчувши дивні звуки),
Розкопали для доби
І вони, і внуки.*

*З героїчним епілоном
Ринувши по шпалах,
В бойовій колоні
Вийшли з Арсеналу.*

*Та затих боїв кар'єр...
Режисер — до плугу,
Оператор-же тепер
Віжки взяв і пугу.*

В. Марковий.

Купую і продаю дітей

Уявіть собі, що я серйозно вагався, коли писав заголовок цього фейлетону—„купую і продаю дітей“; це ж свіжий, сенсаційний матеріал,—думав я,—спеціально призначений для закордонної преси!

— Дивіться,—вигокували в моїй уяві журналісти буржуазних газет,—більшовики вже не тільки пальці з людських рук підсмажують на смачну страву „де-воляй Москва“, а дітей... дітей—купують і продають! Не вірите? Прочитайте, будь-ласка, журнал української кінематографії—там ясно, здається, написано великими літерами про куплю й продаж дітей: зрозумійте, що вони навіть на кіно-фабрики продають дрібних дітей—спеціально для експериментальних фільмів—на видиму смерть... А ви мені—чергова брехня, мовляв, польського телеграфного агентства!

Що воно, здається, найбрехливіше—немає жодного сумніву, але більшовицький журнал „Кіно“—на мою думку—просто проморгав отаке-о сенсаційне викриття—так, так, проморгав! Редактор журналу засмажили вже за це повідомлення на січеники „де-воляй Москва“... Пробачте, поспішаю на телеграф,—треба рятувати цивілізацію!..“

Отакі думки завихрилися були в моїй голові і дрібничка ніби—заголовок, а може він спричиниться до першого виступу Макдональда проти „більшовицького варварства“?!

Дозвольте заспокоїти нервово буржуазне суспільство: жодної куплі й продажу дітей у нас немає. Заголовок стосується мізерного гешефту мадам М. Дрібна, хоч і брудна справа, але справа суто-кримінального характеру: шахрайство.

Правда, Гоголевський Чічков, що скуповував був мертві душі—ганчірник недосвідчений в порівнянні з мадам М.!

Куди йому справді—наївно-благородному шахраєві—до мадам М.: адже він (Чічков) майже сором'язливо намагався підкувати як усь там Коробочку, а до жертви своєї, як відомо, завжди ставився сердечно й делікатно, як то й годиться романтичному лицареві—шахраєві з дворянського роду...

Але мадам М. спритніша за Чіčkova: вона скуповувала живі душі. Мадам прекрасно знала, що шахрай в добу соціалістичної перебудови господарства—зовсім відмінний від своїх попередників: нові часи—нові й вимоги до кваліфікації!

Так, мадам М. цілком оволоділа технікою й досвідом своїх великих предків, більше—вона вдосконалила, раціоналізувала шахрайство.

До речі, справа до примітиву проста. Адміністрація Київської кіно-фабрики вирішила, що прийшла вже пора зафільмувати хоч дві картини, спеціально розраховані на дитячого глядача. Це мудре рішення прийшло після того, коли довідалися, що неможна-ж годувати глядача день-у-день маленькими жінками та взагалі мертвими петлями. Отож вирішили дати гля-

дачеві поживнішу їжу—продемонструвати на екрані горе й радощі майбутніх творців соціалізму—коротко: дітей. Діти, цілком зрозуміло, безмежно були раді, коли довідалися про це справді таки розумну ухвалу.

— Хоч на 12 році Революції,—казали вони, підроблюючись під фразеологію дорослих,—а все таки у ВУФКУ й про нас згадали!

І ВУФКУ—в дитячій уяві вимальовувалось, мов той незримий чарівник, що прийшов з наказу Революції творити фільми, спеціально присвячені дітям... Дитячі мрії, що й казати!

Серце мадам М., зареєстроване на Київському Посередробмисі, теж переповнилося вщент радстю:

— Боже мій!—сплеснула вона руками,—київська кіно-фабрика збирається дитячі кіно-фільми знімати, а я-ж колись у притулкові Марії Федоровни за виховательку була, діти—це фах мій, хліб ще з діда-прадіда... Моє амплуа—постачатати дітей. Ах, як я люблю ці чорнявенькі й білявенькі голівки, очіці, що світяться переливами хвилі на морі, що...

Мадам М. любила лірику, як чай щоденний! Вона так поспішала до Посередробмису, що забула навіть лоба перехристити після сніданку—згадала вже про „благодарю тя, господи“ аж на вулиці: який скандал! Та все стедилося на добре,—мадам М. фортунило, як ніколи в житті. Посередробмисовці чекали вже на неї, бо-ж мадам М. єдина, що вміє постачати дітей. Київська кіно-фабрика вимагає велику групу школярів-екскурсантів—сценарій вимагає екскурсартів... Прийшли жнива,—знімають такі дитячий фільм!

Радість ВУФКУ, радість безмежна Посередробмисові, а найбільша—у мадам М.!

Посередробмис—до послуг мадам М. „Так, так, це Ваш обов'язок—допомогти радянській кінематографії“.

То нічого, що мадам М. має дивну троху кваліфікацію—„мадам, що вміє постачати дітей“, то нічого, кажу: аби звонила свіжа копійка, легкий хліб!..

Адміністрація кіно-фабрики ніяковіє: хіба не можна обійтися без посередництва мадам М.? Фах ніби-то теж троху дивний має мадам—„янголів“ постачати, чи шо?..

Посередробмисовці незадоволені, гніваються. Так, товариші, не годиться! Це з вашого боку просто втручання до справ внутрішніх... Польща он в таких випадках ноти пише, а ви проти посередництва мадам М.?!

...І сталася дивна річ,—записав літописець,—мадам М. в імені Посередробмису постачала дітей на Київську кіно-фабрику, купувала й продавала їх,—а все творила для Великого Німого“.

Наївний літописець не знав був, що мадам М., скуповуючи „живі душі“, краций гешефт зробила, аніж Чічков на мертвих душах!

...Адміністрація Київської кіно-фабрики—з вимоги Посередробмису—платила була мадам М. 10—12 крб. за „голову“,—брали-бо дітей на масові сцени, мов тих овець; мадам М. математику пам'ятаючи, давала вже з ласки своєї „чорнявеньким і білявеньким“ по 2—3 крб. ...„на цукерки“...

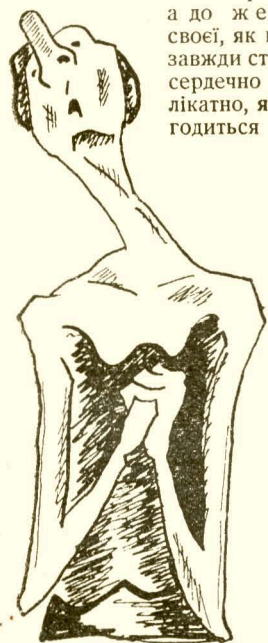
Ганчірник недосвідчений був Гоголівський Чічков в порівнянні з мадам М.!

Посередробмисовці з гордістю занотували новий фах мадам М.: „купує й продає дітей“...

Д. Гордій.

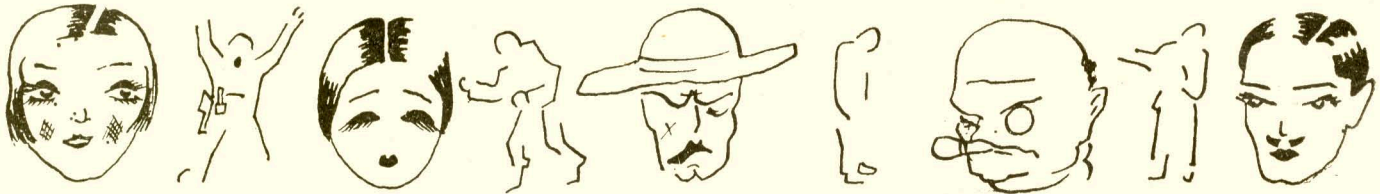


...А це тобі на цукерки...



...Боже мій!—сплеснула вона руками...

ЖИТТЯ КІНО-СИТУАЦІЙ



Кіно ситуації народжуються, старіються і вмирають.

Кіно-криза приходить тоді, коли зношуються старі ситуації і коли спосіб їх трактувати стає загальноживаний.

Німці винайшли „Жінку статс-секретаря“ і повторили її в „Моралі“ та в „Шости дівчатах, що шукають притулку“. Було створено фільм про страждання артиста або артистки варьете („Варьете“), і тема ця, з однаковиськими ситуаціями, повторювалася без кінця. Винайшли стандартні ситуації західної спортивної драми, де добродичина Гретхен змагається з „вамп“ за майбутнього чемпіона світу („Одинадцять чортів“, „Чемпіон світу“), де „вами“, всіма засобами хоче завадити кандидату на світове першество, кандидату, що відкидає її кохання, спеціально відшукуючи для цього йому суперника. Пощастило „Чангові“, і на нас вже насуваються різні культур-фільми про полювання в Індю-Китаї.

Наші гріхи такі самі.

В наших комедіях ми постійно глузуємо з непмана або особи чужого класу, що загубило право на виграш по облігації державної позики, або з інтелігента, що не вміє поводитися з ганчіркою для миття підлоги.

Наші селяни, що страждають від поміщиків, куркулів, голоду, грози, скель, звичайно подаються на тлі рожевих колгоспів, тракторів та величезних бібліотек, влаштованих в домі з олександрівської доби фронтоном.

Батьки з ВУФКУ співчують білим („Два дні“, „Буря“, „Нічний візник“), діти-ж—червоним. Білі вішають або розстрілюють дітей, і тоді батьки теж починають ненавидіти білих.

Батьки з Міжробпому й Совкіна, навпаки, надзвичайно віддані радянській владі. Ці старі інженери й професори вдруге народжуються 25/Х—1917 року, вони плачуть на власних ювілеях і радіють з кожного нового гвинтика. Діти-ж їхні—білобандити. Вони розстрілюють червоних командирів і політничних, що врятовуються, стають комісарами і пізнають тих, хто їх розстрілював. „Міжробпом“ знімає розстріл під ялинками, Совкіно вибирає для цього бронепотяги. Діти повертаються в СРСР. Вони стають шкідниками й шпигунами. Старий інженір бере рушницю і сам іде на сина, професор повідомляє про нього в прокуратуру. Діти-ж в цей час намагаються втікти від батьків на дах. „Міжробпомфільм“ вибирає дах того будинку, де живе професор, Совкіно—дах заводу, де працює інженір. Так побудовано „Інженір Елагин“ Совкіна і „До міста входить не можна“—Міжробпому, до того-ж Совкіно виступає в цьому випадкові, як винахідник, а Міжробпом—як епігон.

Діти не потрапляють до рук судових органів, син з фільма „До міста входить не можна“ падає з даху і розбивається. Це дуже типово для наших картин останнього часу. Раніш наш злодій мусив обов'язково потрапити до рук міліції або червоноармійців. В „Зрадникові“ Шкловського й Роома ми навіть вели злодія на розстріл. Ця си-



—...добродичина Гретхен змагається з „вами“ за чемпіона світу...

туація „злодія карає влада“ застаріла, на зміну їй пришла нова „злодія карає доля“. Ця ситуація вже також амортизувалася.

В історичних картинах ми примушуємо наших царів, капітанів та придворних інтриганів обов'язково торгувати сіллю або льоном, вважаючи, що сіль та льон вичерпують марксистське тлумачення історії.

Нашим хуліганам, злодіям, „Есеніним“ (чи не час уже дати поесту спокій), що зводять дочку друкаря з вірного шляху, ми незмінно протиставляємо стадіон, і стадіон цей переходить з одної комсомольської картини

до іншої. Ми дуже недавно відмовилися, щоб не розбавити кіно-роман індустріальними пейзажами

(„Третя Мішанська“, „Паризький швець“, „Вибіт“).

Зношені ситуації більш живучі, аніж про них звичайно думають. Гарні, але нещасні художники „Золотої серії“ Ханжонкова набувають образу кривого пана. „За брамою монастиря“ повторює „Отця Сергія“. Здавалося-б, що цілком оджили свій вік буль-



...старий інженір бере рушницю, і сам іде на сина...

варні фашисти наших картин типу „Захід і ми“, але-ж ці фашисти орудують також і в „Саламандрі“, як і колись в старих фільмах на зразок „Проміня смерті“. Здавалося, що давно вже преса й глядачі засудили розклад контррозвідчика, але „Міжробпомфільм“ знов згадав за нього у „Веселій канарці“.

Теми народжуються повільно, але ситуації в них невичерпні, треба вміти їх тільки відшукувати. Народившись, ці ситуації здаються винайденими, від перших майстрів кіна переходять до ремісників, і, нарешті, вмирають. Ми забули вже за чужоземця, що приїздить до СРСР і дивується, чому гайвороння не хапає радянських громадян просто на вулиці, а потяги не ходять кінською тягою.



...або з інтелігента, що не вміє поводитися з ганчіркою...

Пудовкін винайшов нові ситуації в дуже старій темі розстрілу. Його англійський салдат не може розстріляти монгола. Всі імперіялісти до цього часу були кати. В „Сорок першому“ білий, хоч і не краде порцегара, але ворога свого розстріляв-би, не вагаючись.

Довженко винайшов нові ситуації в дуже старій батальній темі, коли він не дає самого бою, а лише ремісника-шевця та інтелігента за чайним столом, що прислуховується до бою, якого не видно.

Нові ситуації народжуються, коли вводяться в фільм нові персонажі. Дієвими особами наших картин були раніш білі й червоні, робітники і фашисти, поміщики й селяни, їм на зміну прийшли робітники й хулігани, спортсмени й шпана, жінки, що кидають чоловіків, розтратники, шкідники, приватники й держустанови, куркулі й бідняки. ВУФКУ в цьому році, за аналогією з „Останнім візником Берліну“, винайшло власного „Нічного візника“, вклавши його в сюжет, типовий для Одеської фабрики.

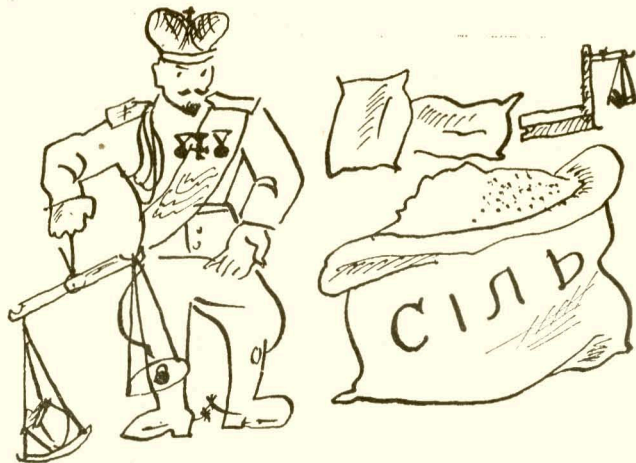
Нові ситуації народжуються, коли вводяться в картину нові місця дії. Дуже свіжо виглядав у свій час в Охлупкова Михайловський узвіз у Києві та Інститут фізичних методів лікування. Держкінпрому Грузії треба переїхати в тундру, де не було-б ні гір, ні скель, ні кінжалів, ні баранів, ні буйволів. Певний пейзаж, коли його одноманітно подавати, не витримує більш двох картин, а Держкінпром Грузії буде на одному й тому-ж Кавказі, і без жодної вигадки, все своє виробництво протягом багатьох років.

Ситуації оживають в пародії, переходячи з одного жанру до іншого. Ситуації американської комедії, перенесені в драму, створили „Чикаго“.

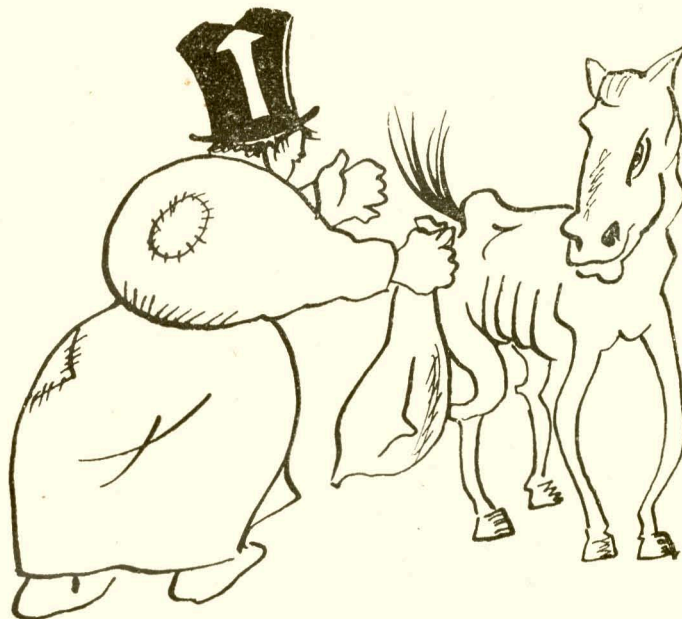
Ситуації оживають, коли сполучаються різні одрізки часу. Довженко в „Арсеналі“ дає червоноармієця як легендарного героя. І громадянська війна, що ми її бачили десятиками разів, набуває надзвичайної свіжості.

Цікаво відзначити, як змінюється одна й та-ж ситуація під впливом ідеології. В західному фільмові людину в корковому шоломі не може перемагти людина не білого коліру шкіру, що носить халат і чалму, або й зовсім без одяги ходить. У нас навпаки: така людина перемагає колонізатора в корковому шоломі, всіх-же в нас перемагає герой в гімнастюрці. Гімнастюрка в нашому кіні—проводяг перемоги.

Ситуації оживають, коли змінюється спосіб їх трактувати. Пудовкін знімав Жовтневу революцію в ліричному тоні, Айзен-



...примушуємо царів обов'язково торгувати сіллю або льоном...



...ВУФКУ цього року винайшло власного „Нічного візника“...



...гімнастюрка в нашому кіні—проводяг перемоги...

штайн — в плані монументального епосу, матеріалом для них обох був той самий Ленінград.

Основний засіб Грифітса створив кінематографію великих фільмів, кіно неспсихологічне („Нетерпимість“, німецькі бойовики перших повоєнних років). На зміну йому йде кіно психологічне, фільми малих масштабів, що в них діють вже не час і не народи, а змальовуються переживання членів одної родини, добрих або недобрих знайомих. („Парижанка“, „Чикаго“, „Кінець Санкт-Петербургу“, де Жовтень в душі робітничі важливіший за грандіозну атаку, важливіший за містки, що їх розводять, та гирла гарматні „Аврори“).

Кращі наші майстри працюють вже над психологічними фільмами, але таких майстрів ще мало. Неуспіх „Жовтня“ пояснюється саме тим, що Айзенштайн не взяв на увагу перемог психологічного фільму.

Старий спосіб тепер глядача вже не задовольняє.

В найближчий час наше кіно в цілому мусить перейти як раз на психологічне оброблення матеріалу.

Разом з цим ми мусимо відмовитися від старих ситуацій.

Давати громадянську війну без єдиного пострілу, зробити наші селянські картини радісними, очистивши їх від поверхового оптимізму, забути за фашистів. Знайти нові ліки проти шпани, буютьорів і „місяця“, і не приписувати, як універсальний засіб проти всіх цих хвороб,—лише фізкультуру.

Ми не повинні примушувати крамаря висаджувати в повітря Соробкопи й Церобкопи, а господаря вітрака підпалювати держмлин. Нехай приватник пристосовується до вимог сучасного законодавства, як це й насправді буває. Нехай піп не тільки п'є чай з попадею й куркулями, не тільки дістає мідні гроші від бідняків, але й читає „Правду“, що добре підмітив сценарист „Джальми“. Нехай контрозвідчики не тільки ходять до рестора-

нів, але й люблять своїх жінок та колишуть на руках власних дітей, нехай наші комісари, ставши персонажами кіно-картин, роблять не тільки добрі вчинки, але й помилки. Це зробіть їх цікавішими, людянішими, зворушливішими.

Будемо винаходити і, винайшовши, пам'ятати, що наші ситуації, способи їх подавати, через де-який час стануть штампами. Тоді без жалю попрощамося із застарілими винаходами й почнемо шукати нових.

Н. Ушаков.

МЕЖРАБПОМФІЛЬМ

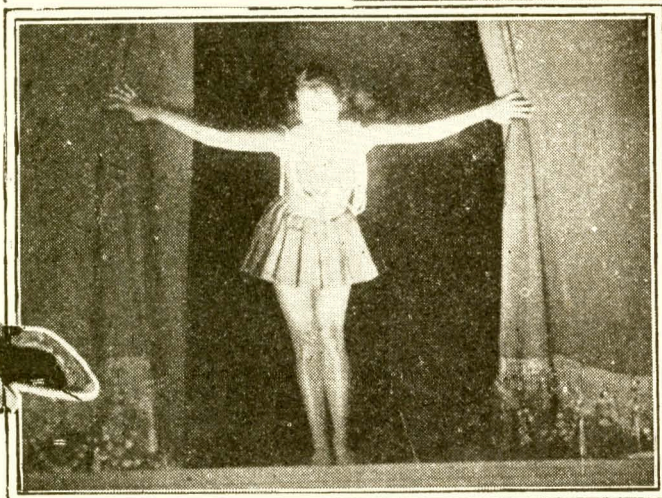
Серед історичних фільмів—„Син рибалки“ не є щасливий виняток. В цьому новому фільмові режисер Івановський знов повертається до тих же старих прийомів обігрування історії, що колись знайшли собі клясичний вияв в „Палаці й фортеці“. Гонитва за зовнішнім блиском доби, фотографічно-малювничка композиція кадру, трафаретне перекручування історії, як наслідок міщанського пристосування до вимог соціальної змістовності, що їх цілком законно висуває новий глядач—ось елементи того клятого кола, що з нього ніяк не може вийти творчість Івановського.

„Син Рибалки“ це лише костюмний фільм, хаотичне поєднання малювничих кадрів, що їх має в свою чергу об'єднувати де-яка подібність соціально-викривної ідеології, далекої від марксистського розуміння історії.

Друга історична картина Совкіна „Золотий дзьоб“, використовує історичний матеріал значно серйозніше.

Повість Караваєвої, покладена в основу фільму, оповідає про „царевих ковалів“, що під тиском нещадної експлоатації дворинсько-урядвницького суспільства, тікають в далеку країну на межі російської колонізації, щоб там закласти основи нової селянської комуни.

Вже сам матеріал повісти диктує постановщикам прийоми кіно-показу й примусив їх відмовитися від зайозених прийомів відтворення в фільмі всієї пишноти, всього блиску реставрованої давнини. Цей матеріал давав їм



На фоті: вгорі—кадр з фільму „Син рибалки“; посередині — з „Гендлярів славою“; внизу — з фільму „Золотий дзьоб“.

змогу, замість показної вже розкоши палацового життя, наблизитися до відображення народньої стихії.

Почасти їм це вдалося. Але-ж в цілому фільм все-ж страждає від деякої розтягнутості, раз-по-раз повертається до старих вже пройдених шляхів костюмного фільму. Знову в ньому на перший план висувається любовна інтрига, трактована за всіма правилами звичайної історичної мелодрами.

Знову показ, що викриває злочинність вищих шарів суспільства, використовує тут як потрібний елемент для прикраси.

П'єса французьких письменників Паньоль та Нівуа „Гендлярі славою“, не дивлячись на поверховність та обмеженість критики буржуазного суспільства, чомусь користується в нас особливою увагою. Після того як незчисленні театри Союзу до кінця використали цю жваво написану і гостро задуману п'єсу,—Межрабпомфільм тако-ж вирішив її перелицювати для потреб нашої кінематографії. Неможна сказати, щоб цей найпростіший спосіб розв'язування сценарної кризи мав успіх. Взавши готовий сюжет,—майстри з Межрабпомфільму прикрасили його перлами власної уяви, накинувши буржуазним героям п'єси нашвидко зроблену революційну ідеологію.

Картина на цьому у всякому разі не виграла. Занадто наявну хірургічну операцію, що її проробили над п'єсою за допомогою занадто грубих та примітивних прийомів—постановщики і сценаристи намагаються виправдати показом „розкладу заходу“.

Молодий режисер Оболенський де-не-де виявляє вигадку, знаходить вдалі прийоми показу, але в цілому полотно, що він його накидав, хаотичне й дезорганізоване. Особливо невдала в цьому фільмові гра акторів.

Альф

„Все їхнє життя отак тече“ — пускає слини обиватель.

На столі танцює між посудом гола дівчина, її гості подивляють її прекрасний танок.



ГОЛІВУД БЕНКЕТУЄ

Для пересічного західного обивателя Голівуд — найпривабливіше місце в світі. Адже там, мріє він, творяться головокрутні кар'єри, заробляються неймовірні гроші, похажують янголоподібні чоловіки й жінки, приємно посміхаючись і позуючи для фотографів.

Буржуазія старанно підтримує такі настрої обивателів: загіпнотизований блискучим сонцем і сліпучими лампами Голівуду, обиватель з радістю віддає свої центи й долари, щоб хоч з екрану глянути на всі чари того казкового міста.

Над довгим столом, що його заставлено срібним посудом та засипано тропічними квітами, непевно спалахають вогні канделябрів. Нетверді руки здіймають вгору повні келихи, чоловіки запекло фліртують з жінками під шалений темп чарльстону.

На столі танцює між посудом гола дівчина, її гості подивляють її прекрасний танок:

„Все їхнє життя отак тече! — пускає слини обиватель, — танцюють, п'ють! Ех, такого-б життя дохватися!“

Гіпноз грошей, чари неробства, пієтет багатства — отруйний сопух буржуазного салонного фільму видається за фіміям обивателів Заходу. Та й радянський міщанин зітхає за цим самим, захоплюючись з вульгарних, аляповатих салонних драм Заходу.

Крам найгіршого гатунку, що від нього з огидою відвертається й випещеніший західній інтелігент, з'являється на екранах Європи й Америки далеко частіше, ніж то ми собі уявляємо. Адже, як-би не ляяти радянський прокат закордонних фільмів, але все-таки ми бачимо вищу за пересічну продукцію Заходу, що дає, поруч із нечисленими справжніми шедеврами кінематографічного мистецтва, цілі мільйони кілометрів гідкої й некультурної кіномакулатури.

Чи то історія фермерової бідної дочки, що кінець-кінцем швидко одружується з молодим мільйонером, чи безневинної дівчини з родини банкрута, що рятує всю сім'ю свою, одержавши дядькову спадщину, чи, нарешті, драма з життя шляхетних арабів, похмурих бедуїнів, таємничих шейхів і

прекрасної американки — весь цей заштампований і заялозений крам знаходить свого споживача. Чарівна одаліска, з мінімумом матерії на тілі, що, вигинаючись і виблискуючи очима, танцює перед убивцею свого батька, чи, навпаки, перед шляхетним незнайомим шейхом — така головна принада „екзотичного“ фільму. Псевдо-радянські режисери теж колись охоче мавпували вихляси американських одалісок, примушуючи їх в р-р-революційному танці потрясати серця гнобителів-басмачів. Зараза пошлости просякала була за кордони Союзу. „Рідненький“ обиватель радо сприймав її. Старанні фільмари ласкаво потурали їм. Голівуд поширював був свої міязми до Ленінграду, Одеси, Ташкенту. Голівуд — був законодавцем кінематографічних мод.

Та радянське кіно мусило рішуче розірвати з традиціями Голівуду. Так воно й зробило.

Але одна справа — американський екран, цілком інша — лаштунки того екрану. Сяє срібло, виблискують діаманти, шумує вино на столах для бенкету — це те, що діється на екрані. Поза екраном-же — злиденне, голодне існування численних статисток і маленьких, скороминучих „зірочок“, що часом місяцями чекають на рольку на дві хвилини й на десять доларів, щоб потім знову місяцями голодувати й так-сяк жити. Нешадне визискування кіно-підприємців було їх довело кілька місяців тому до стихійного, неорганізованого, безсилового й жалюгідного страйку. Не треба було підприємцям прикладати багато зусиль, щоб цей страйк розчавити. Ці маси спантеличених, затурканих людей здібні протестувати лише самогубствами. І в списку міст Лос-Анжелос та Голівуд стоять першими по кількості самогубств. Самогубства ці досягають тут неймовірних розмірів, виносячи до 320 самогубств на рік.

Жахливі, трагічні історії поховано за блискучими лаштунками Голівуду. Так бенкетує Голівуд — цей ідеологічний Веджвуд буржуазії.



Чарівна одаліска з мінімумом матерії на тілі танцює перед убивцею свого батька.

Б. Миколож

Французька кінематографія

(Початок див. у журналі № 9—10)

В роботах Абеля Ганса французька кінематографія має ще один дуже значний плюс і власне в тій галузі, що є найскладнішою і найважчою у вирішенні кінематографічної форми.

Кінематографісти знають, що в кожній кінематографічній композиції, як цілком слушно зауважує Леон Мусінак, є низка елементів, що визначають як безпосередню цінність окремого кадру (частини) так і цінність всього фільму в цілому. Безпосередня цінність кадру складається з акторського виконання, декорацій, освітлення, побудовання планів та інших менш значних складових—це внутрішній ритм. Другий елемент, що визначає цінність картини—це ритм зовнішній.

Таким чином, як вірно зауважує французький критик Вейермен, кіно є справжня оркестровка образів і ритмів. І от краща робота А. Ганса „Колесо“ є ще й до цього часу неперевердений у Франції зразок власне цієї оркестровки образів і ритмів.

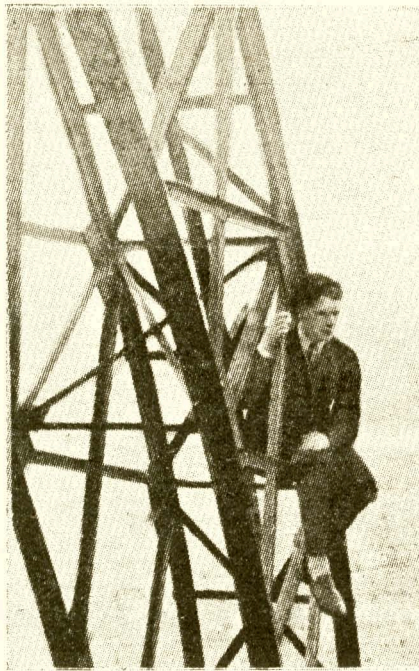
Несеться локомотив, тікають семафори та верстви, мигтять каміння залізничного баласту, засліпиви бинди рейок, підойми машин та стрілки манометра паровоза, насуваються пащі тунелів, дим летить і мигтить все швидче, відкриваючи в своїх кадансах не тільки рух, а ще й жах неминучої катастрофи, тої катастрофи, що відбувається в душі божевільного машиніста Сізнера.

А коли реалізація цього явища, що тяжко піддається конкретизації, вислизає,—тоді око об'єктиву, щоб зберегти всю ясність зору ще більш нахилиється над самим феноменом, показуючи нам як під мікроскопом невидні для простого ока деталі внутрішньої драми героя через все ті-ж зовнішні ознаки речей в їх музичному сполученні. Справді, яка сила емоцій лише ось в цьому зростанні швидкості паровоза, швидкості, що ми її відчуваємо, як живий організм. Ми бачимо тут не механізм руху, здійснений через вживання прийомів швидкого монтажу, а те, як в композиції цих поїздів, що несуться і одночасно пробігають перед нашими очима в часі і просторі, викриваючи основний задум режисера та зорову ідею постановщика, що для неї задуманий самий твір.

Абель Ганс найбільш значна фігура в французькому кіні в минулому. Ми має-

мо всі підстави чекати від нього ще більше в майбутньому.

Одна з останніх, найбільш цікавих його робіт—це величезна кіно-епопея „Наполеон“.



Кадр з фільму Рене Клера „Париж заснув“. Кадр знято на Ейфелівій вежі, що є за головне місце дії цього фільму.

Менш значний, та може більш безпосередній, режисер Рене Клер—не дуже гостро виявив себе і не дав нічого ще нового, свого. В його руках аналітична сила об'єктиву, це—око вільне від будь-яких впливів, здібне бачити все так, як ми, переобтяжені нашими звичками і забобонами, не можемо бачити—раз-по-раз відкриває нам світ зовсім по новому.

Цей спосіб безслівного переконування вряди-годи досягає в нього такої точності, що звільняє нас від потреби міркувати. Життя схоплене знезацька, низка випадкових фактів якимсь раптом складаються в нього в певний самостійний

сюжет. І все тільки дякуючи винахідливості та слухняності кіно-апарату. І дійсно—яка простота: прискорений рух на Пляс де Л'Опера—і раптом зупинка, і знову все в дорозі, застиглий нічний бар, хвилює вплив порожнього міста, і ще нова знахідка:—люди маріонетки, що їх спинала приймає режисера, кістяк Ейфелевої вежі, анатомічно розкладений на частини, зйомка знизу, зйомка згори („Париж заснув“). Все це, починаючи з тонкої вигадки і кінчаючи гримасами що-денности,—тече з якоюсь невпинною безтурботністю, як річка в своїх берегах. Його „Париж заснув“ (1922—23 р.) „Антракт“ (1924 р.) „Солом'яний капелюх“ (1927—28 р.) як найбільше це ствержують. Ми там бачимо, як течія образів, що їх неможна звязати ніяким логічним звязком, власти в якийсь певний зміст, вражає безпосередньою зоровою силою своєї виразності, бо так живе своя невідступна кінематографічна логіка.

VI.

Після Рене Клера—Леон Пуаре, Жермен Дюляк, Баранчелі, Жак Фейдер, Грем'льон, Кавальканти, Жан Ренуар, Кірсанов.

У кожного своє. Всі вони давно увійшли в історію французької кінематографії, а де-хто з них уже в перших лавах, як от Кавальканти, Кірсанов і особливо Жак Фейдер. Може найбільш тонкий і найбільш вишуканий серед всіх глибиною і шляхетною ніжністю почуттів Жак Фейдер (нині запрошений для обезбарвлення до Америки поруч з іншими кінематографістами Європи),—знайшов цією інтимною властивістю своєї душі і кінематографічну вишуканість виразу. Всі ці риси були вже помітні в його картинах „Образ“, „Обличчя дітей“. В останній його картині „Тереза Рокен“—кращій речі французького виробництва 1928—29 р.—ці особливості знайшли своє максимальне зорове втілення.

Найцікавіше в кіно те, що неможна оповісти і „Тереза Рокен“ як раз така. Жак Фейдер—поет. І цю його поезію екрану треба бачити щоб відчути.

І ще „Меніль Монтан“ Кірсанова з участю Наді Сибірської—виключне явище того, що може дати тільки людське обличчя на екрані. Яка сила почуттів, що



Абель Ганс в своїй останній постанові „Наполеон“ ужив засобу потрібного екрану. По боках центрального екрану розташовано ще два екрани, що на них також точиться дія. Для такого екрану потрібне спеціальне потрібне пристосовання для демонстрування. На фоті—потрійний екран. Посередині—Наполеон, по боках—Наполеонове військо переходить через Альпи.

їх ледве помітні подробиці зібрано в одному погляді, в одному моменті виразу обличчя. І всі ці акорди почуттів, що одночасно відбуваються в часі і просторі,—виявлено з такою повнотою і зорвою безперервністю в грі маски й обличчя цієї жінки-дитини, що ми як у люстрі бачимо всі відтінки її психічного стану. Звичайно, такої музично-зорової безперервності почуттів, що кінематографічно показує щойно закінчений внутрішній рух переживання з наступним майбутнім в конкретному сучасному у,—не може дати жодна словесна лірика.

VII.

Ось коротко все те, що його можна було б віднести до краєвих зразків французької кінематографії, що характеризує її як щось самостійне. Все це гостро виділяється серед тої макулатури та нудної сантиментальності, що серйозно загрожує французькому кіну, кіну підприємців і власників акцій, що працюють на ринок, не дбаючи ні про що інше, крім своїх дивідентів. Все це давно набридло. І дарма французи провадять боротьбу з цим лише одними репресивними заходами. (Нов. закон, що дозволяє демонструвати закордонну продукцію лише в певному відсотковому відношенні до французької). Природа кризи французької кінематографії лежить значно глибше. Це наслідок тої державної системи, що передала справу мистецтва в руки фінансистів, власників кіно-акцій. Гроші, одна з істотних умов для кіно-справи,—в той же самий час вбивають кіно. І це, звичайно, характерно не для одної Франції. Але-ж у Франції цей стан речей стає катастрофічним. Блискучий доказ цього те, що серед нової продукції 1927—28 р. ледве нараховується десяток картин, що виділяються своїм рівнем серед цього мотлоху. І лише три з них „Солом'яний



Надя Сибірська в фільмі „Меніль Монтан“.

Постава режисера Дмитра Кірсанова.

капелюх“ Рене Клера, „Тереза Рокен“ Ж. Фейдера і „Наполеон“ А. Ганса варт поставити серед кращих зразків останніх років світової кінематографії. Тому особливий успіх має радянський фільм в особі своїх кращих представників Айзен-

штайна, Пудовкіна, Довженка. На жаль, це досі ще заборонений плід для широких мас Франції. Буржуазія не дає можливості французькому робітнику побачити обличчя радянського кіна.

Т. Сорокін



Кадр з фільму „Меніль Монтан“. В головній ролі—Надя Сибірська. Постава реж. Дмитра Кірсанова.

До фото-аматорів Союзу!

Конкурс, оголошений журналом „Кіно“, триває. Надсилайте свої роботи для вміщення їх у журналі.

Ліпші фота будуть преміюватися закордонною фото-апаратурою та фото-матеріалами.

Вміщені фото оплачуються авторським гонораром.

Фото-аматорський рух Радянського Союзу мусить стати масовим рухом!

„Коли зацвітуть поля“

На тему—боротьба на селі за колективне господарювання, на Московській фабриці «Совкіна» закінчено ставити фільм «Коли зацвітуть поля». Ставив картину режисер Кравчуновський, знімав оператор Попов. В головних ролях знімалися актори Маринич, Антонов, Клюквін та інші.



На фоті-арт. Маринич та Клюквін у цьому фільмі.

„Людина з портфелем“

На Ленінградській фабриці «Совкіна» режисер Сабинський кінчив ставити фільм «Людина з портфелем» за п'єсою Файка, що йшла вже майже по всіх театрах Союзу. В головній ролі



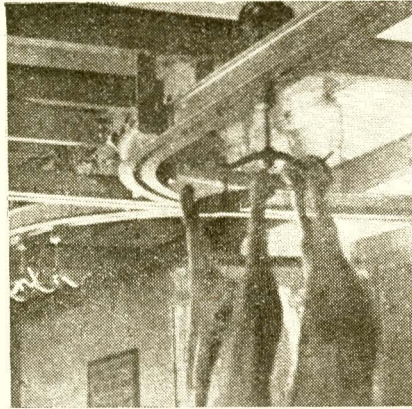
професора Гранатова знімався заслужений артист Монахов.

На фоті—арт. Богданов та Монахов у фільмі «Людина з портфелем».

ЩО КІНОФАБ

Експорт України на екрані

Режисер Капчинський кінчає монтувати великий культур-фільм, що має показати на екрані всю роботу що до експорту з України. В фільмі відбито діяльність



велетенського Одеського холодильника, що оце його тільки кінчили будувати.

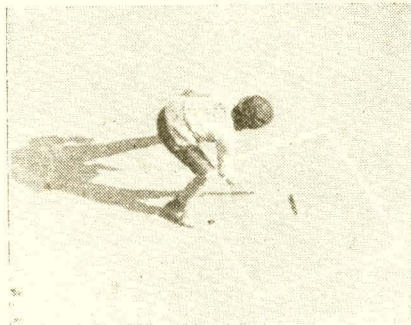
На кадрі—заморожені свинячі туші конвеєром пересуваються по різних відділах Одеського холодильника.

„Квартали передмістя“

Режисер Г. Гричер-Чериковер починає ставити на Київській кіно-фабриці фільм «Квартали передмістя», що змальовує побут українського провінційного міста, молоді, яка росте на радянській провінції, випадки національної ворожнечі, антисемітизму то-що. В головній ролі молоді єврейської дівчини Дори знімається Ната Вачнадзе. Сценарія написав М. Бажан. Оператор М. Козловський.

„Весна“

Оператор М. Кауфман кінчає монтувати великий неігровий фільм «Весна». Тема фільму—весна радянського міста. В



картині безліч цікавих моментів: показано розквіт природи, всілякі побутові моменти то-що. Вжито дуже багато нових технічних прийомів. Цей фільм буде одним із цікавіших і оригінальніших фільмів української кінематографії. Фільм майже весь знімався в Києві.

На фоті—один із кадрів цього фільму.

„Ленінова адреса“

На тему про значення піонерських загонів для роботи поміж неорганізованих дітей, за сценарієм Бродяньського, режисер В. Петров ставив для «Совкіна» фільм «Ленінова адреса», знімав картину оператор Горданов. В головних ролях—народня артистка Корчагіна-Олександрова, Бужинська,



На фоті—молода акторка Фатима Гилезова в фільмі «Ленінова адреса».

„Справа із застібками“

До перебування Максима Горького в СРСР «Совкіно» випустило в прокат картину зафільмовану за його оповіданням «Справа із застібками». Фільм зветься так само. Ставила картину ре-



жисер Хохлова. В головних ролях знімалися актори Івановська та Петро Галаджев.

Ми наводимо кадр з цього фільму.

РИКАХ СВИТУ

По американському

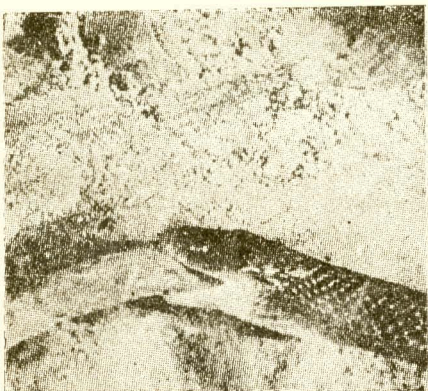
Американці — майстри гучної реклами: вони не тільки не шкодують грошей на це, але й виявляють не аби яку винахідливість. Так сталося з лондонською прем'єрою фільму «Показовий корабель», постави американської фірми «Універсаль»: в день першої



вистави з Лондонської ширококомовної радіостанції було влаштовано передачу кількох кадрів з фільму. Цікаво зазначити, що образи досить гарно було прийнято в Нью-Йорці: до того часу це не вдавалося. Подаємо кадр з головною артисткою, як його було прийнято в Нью-Йорці.

„Змії в пралісі“

Відділ культур-фільму німецької фірми «УФА» закінчив знімати фільм з життя зміїв, що розкриває силу ціка-



вих моментів з життя гадів, моментів, для ширшого загалу невідомих. Зокрема зазнято взаємне поїдання зміїв: на фотографії неотрутлива змія Музурана проковтує неотрутливую-ж змію Лахезу.

Італійська революція в Росії

Цю нотатку можна й інакше назвати: російська революція в Італії. Безумовно, на екрані. Адже вірні салдати Муссоліні навряд чи затратили-б стільки грошей на революцію, коли-б не кінематографічна природа її. Словом, в Італії поставлено фільм „Засуджені“, що має змалювати революційні заворушення в царській Росії. Досить глянути на кадр, що зрозуміти, з яким знанням діла італійські кінематографісти ставили цей фільм. Навіть Мачіст, отой кінематографічний левеня, в якийсь чудернацький формі виступає в цьому фільмі, розстрілюючи свого друга—



революціонера. Наречена-ж приятелєва (теж р-р-революціонерка!) в шовковій сукні схилилася над розстріляним. От до чого доводить мода на „російські“ теми!

Трьохмірна кіно-проекція

В Америці нещодавно відбулася перед визначними техніками та керівниками кінематографії демонстрація винаходу, що «має перевернути всю сучасну техніку кінематографії». Цей винахід—трьохмірний фільм, що на екрані дає повну уяву дійсності, тобто повний ефект глибини, височини та ширини, наче-б то сцени відбуваються в дійсності.

Разом з репродукцією звуку та винайденим способом вживати 16-ти різних кольорів, «трьохмірний фільм» значно посує вперед справу з розмовним фільмом, бо дасть останньому надзвичайні й невідомі до цього часу сценічні можливості.

На демонстрації було показано одну дію з оперети та балету, і проекції було дано натуральний розмір: глядачі дістали враження, наче вони бачать справжній балет.

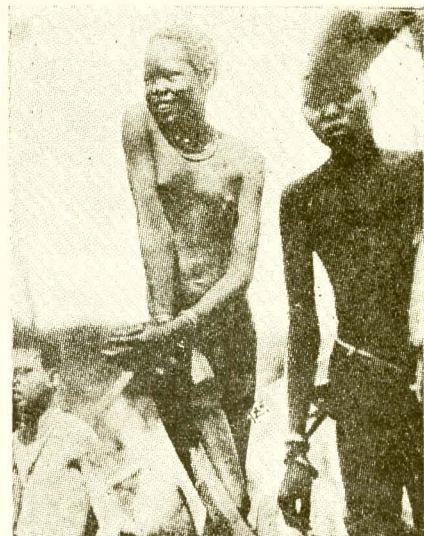
За одержаними відомостями, знімання «трьохмірного фільму» надзвичайно точне. Цікаво, що знімальний апарат може бути й телескопічний: він може знімати сцени, що відбуваються далеко, аж до 8-ми кілометрів.

Проекція нового фільму вимагає екрану значно більшого розміру, ніж звичайний фільм.

Кохання чорного суходолу

Африка стала за останній час найулюбленішою країною та «зіркою» різних закордонних кіно-експедицій,

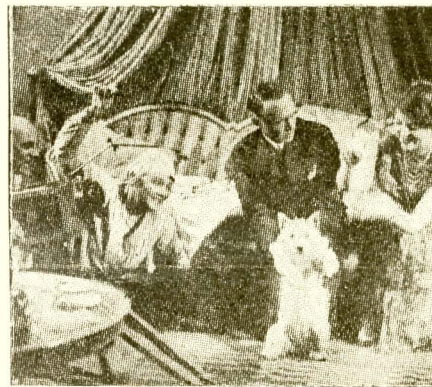
що спеціалізувалися на зніманні краєзнавчих культур-фільмів. Цікавим побутовим фільмом, що висвітлює шлюбні звичаї та обряди середньої Африки, є картина «Гарі-Гарі», що тепер з великим успіхом іде в Німеччині. Фільм



являє собою велику наукову цінність. Європейські етнографи та географи вітають його, як цінний здобуток науки. На фоті—негрська молода красуня—«героїня» цього фільму.

Ольга Чехова—режисер

Ольга Чехова, що грала головну роллю в «Мулен-Руж», не тільки кіноартистка, вона ще й режисер,—тепер ставить картину «Дурень» для мішаного російсько-німецького товариства «Дерусса». На фоті: Ольга Чехова захоплює собачку «служити» перед об'єктивом кіно-камери. В фільмі «Ду-



рень» зніматимуться Михайло Чехов, Ольга Чехова та Доллі Девіс.

Кіно в метрополітені

В Парижі по вагонах метрополітену влаштовано невеличкі кіно-екрани, що на них показують короткометражні фільми або рекламні кадри з чергових бойовиків. Час од часу на екрані з'являється доброзичлива порада пасажерам:

«Хоч ви й дуже захоплені нашим програмом,—все-ж таки не забудьте висісти на своїй станції».

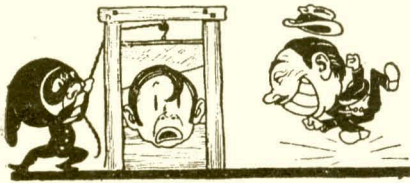
ЗАКОНОНИЙ ГІМОР

ДРІБНИЦІ

ДУМКА НА ОДИН КАДР

(З журналу „Motion Pictive“).

Хто й коли поставить фільм, де героя мають кінець-кінцем гільйотинувати, а рятівник його на той час перебуває ще за 20 кілометрів до місця страти? Ви кажете, що такі фільми вже були? Гаразд, а от уявіть собі: ніж гільйотини вже спускається, а рятівника ще не видно. Голова вже падає, а рятівника все ще не видно. Коли-б таке зафільмувати, то плакали-б грошики кіно-підприємств, але яка-б насолода була режисерові!



Часом аж губишся: хто-ж таки дурніший? Чи то кіно-глядач вимагає веселих дурниць, чи то кіно-продюцент вирішив сам тішити його лише дитячими іграшками? Іграшки є, дурниця є, а от фільмів немає.



Зауваження збоку: обидва дурніші. Але дивіться, щоб не прийшов розумний і не вирішив вашої суперечки, приборкавши обидвох. Адже який продюцент, такий і глядач, та й навпаки.

О, сльози, сльози! Хто ще в силі співчувати героїні фільму, що плаче на екрані сльозами завбільшки за кавуна? Хто ще не відчуває саме під цей



трагічний момент за лаштунками дії спиртного режисера з великою пляшкою гліцерину чи з тертою цибулиною?

ШАРЖОВАНІ ЗОРІ



Пола Негрі



Джеме Крюзе

ЧИ МОЖЛИВИЙ ТАКИЙ ФІЛЬМ?



Перед вами знімають для якогось фільму сцену в кафе-шантані. Чи то постановки фільму збожеволіли, чи той, хто змалював оцю сцену, був на доброму підпитку—проте в сцені отій є безліч недоречностей, похибок, ляпсусів. Той з наших читачів, що перший викриє як найбільше ляпсусів у цьому малюнку, одержить премію. П'ять читачів, що перші надішлють розв'язання, одержать даремно книжку „Одинадцятий“, видання ВУФКУ.

ЛИСТУВАННЯ РЕДАКЦІЇ

В. Прокопову. На ваше запитання про те, як вступити на працю до кіно-фабрики,—ми вже вам раз відповіли. На цей раз так само радимо вступити до одного з театральних або кінематографічних навчальних закладів, бо так просто дуже важко стати актором. Про умови вступу можете довідатися з офіційної програми Наркомсвіти про вступ до ВИШ'ів.

С. Антошкіну (Суми). Прочитайте відповідь т. В. Прокопову.

П. Надулі (Харків). Вам ще треба раніше добре навчитись писати, а тоді вже дбати за працю в кіні, бо праця актора чи режисера вимагає упертої роботи над собою. Коли ви думаєте, що найлегша праця—це праця в кіні, то ви помиляєтесь. Треба до цієї справи підходити серйозніше.

П. Садовниченкові (Гребінка, село Городище). Радимо з вашим проханням звернутися до „Кіно-газети“, що більше цікавиться такими справами. Але й ми не від того, щоб ви надсилали до нас дописи про кіно-роботу в вашому селі. Отже—пишіть.

М. Несвітану (с. Климки). Нам цікавлять всі ті цікаві події, що трапляються в роботі кіно-механіка, що працює на селі.

Пишіть. Якщо матеріал буде цікавий—вмістимо в журналі або газеті.

А. Стародубову (Дніпропетрівське). На ваше запитання про метраж та прізвища головних дієвих осіб „Господаря чорних скель“, „Укразії“ та „Лісового звіря“—докладно відповісти не можемо. Отже, коли вас задовольнить, то повідомляємо, що ставив „Господаря чорних скель“ реж. Чардинін, оператор Завелев, худ. Єгоров. Про метраж довідатися не могли, бо в монтажному листі не зазначено. „Укразію“ ставив Чардинін, оператор—Завелев, в головних ролях знімались: Салтиков, Зеркалова, Попов, Капралов, Спранце то-що. Метраж—невідомий. „Лісовий звір“—пост. Лундіна. Метраж—2510 метр. Артисти—Салтиков, Геров, Гоарик, Попов, Капралов, Юринев.

В. Крохмальному (Суми). Купіть офіційну програму про вступ до ВИШ'ів України. Там знайдете все, що вас цікавить.

Чемержинському (Меджибіж). Листа вашого передали до видавництва. Отже—присилайте гроші—журнал № 4 та альбом буде надіслано вам. Що-ж до вашого запитання про заочні курси, то відповісти на нього важко. Радимо вас звернутись туди безпосередньо.

ДО ВІДОМА ПЕРЕДПЛАТНИКІВ.

В-во ВУФКУ „КІНО-ДРУК“ повідомляє передплатників журналу „КІНО“, що на неакurate одержання журналу треба надсилати скарги таким порядком:

1. Передплатники, що надіслали передплату безпосередньо до Видавництва і не одержали після того ще жодного числа журналу, мають надіслати скарги до В-ва.
2. Передплатники, що вже одержали журналу на свою передплату, все одно, кому-б вони її не здали, на випадок неакуратного одержання журналу, повинні звертатись до найближчого поштового відділу (і тільки, коли він їх не задовольнить, тоді до контори, що прийняла передплату, а далі до В-ва)
3. Передплатники, що здали передплату не через В-во ВУФКУ і не одержали жодного примірника на свою передплату, мусять звертатись зі скаргами до тих контор, що прийняли передплату.
4. Термін подачі скарг—протягом 2-х місяців, наступних за місяцем передплати.

Скарги, що надійдуть не за цими правилами, не розглядатимуть.

ВИДАВНИЦТВО ВУФКУ

Київ, бульвар Т. Шевченка 12.

Нові видання з поля кінематографії

УКРАЇНСЬКЕ КІНО. Альбом української кінематографії. Текст двома мовами: українською й французькою. В альбомі подано портрети найвизначніших діячів української кінематографії—артистів, режисерів, художників. Крім цього в альбомі є ціла низка крашних кадрів з фільмів українського радянського виробництва. Видано альбом на кращому папері.

Художня обкладинка *В. Кричевського*.

Ціна 1 крб.—в палятурках 1. 40.

І. Воробітов. ПРО УКРАЇНСЬКЕ КІНО. Стан, пляни і перспективи української кінематографії.

Зміст: Вступ. Кіно—як чинник господарства. Виробництво. Кіно—чинник освіти. Додаток: загальний вид Київської та Одеської кіно-фабрики та ін. малюнки.

Ціна 35 коп.

І. А. Дітон. КІНО І СЦЕНАРІЙ. Переклад і передмова А. Басехеса та В. Хмурого.

Зміст: Передмова. Межі й можливості. Форма сценарія. Фільмова техніка й сценарій. Будова сценарія. Написи. Типи фільмів. Уривок зі сценарія „Остання людина“.

В книжці є багато ілюстрацій.

Ціна 70 коп.

ЗВЕНИГОРА. Збірник. Статті Я. Савченка, М. Бажана, Ф. Якубовського, О. Довженка В. Хмурого та ін.

В книжці подано портрети автора сценарія, режисера, артистів, художника та крашні кадри з фільму.

Видано на кращому папері.

Ціна 50 коп.

ОДИНАДЦЯТИЙ. Практика й теорія псігрового фільму.

Статті: Д. Бузька, М. Бажана, П. Ушакова, О. Озерова, Л. Вертова, Г. Затворницького, П. Кауфмана.

В книжці є портрети та крашні кадри з фільму.

Обкладинка Ю. Кривдина.

Ціна 65 коп.

Л. Скрипниченко. А. БУЧМА. Життя й робота.

Це коротка біографія одного з найкрашних артистів української кінематографії. Книжку прикрашено багатьома знімками, що показують А. Бучму в різних ролях на українських фільмах.

Ціна 15 коп.

Дальші видання готуються.

Замовлення надсилати на адресу: Видавництво ВУФКУ, Київ, б. Шевченка 12.

За післяплатою надсилають тільки на суму не менше 1 крб.

Поштово пересилку замовлень більше 10 крб. В-во проводить за свій рахунок.

КІНО-КАЛЕНДАР ВУФКУ на ЛИПЕНЬ м-ць 1929 р.

ПО ВСІХ КІНО-ТЕАТРАХ УКРАЇНИ ПРОТЯГОМ
ЛИПНЯ м-ця ДЕМОНСТРУВАТИМУТЬСЯ
ТАКІ ФІЛЬМИ:

Київський краєвий відділ

ГІРСЬКА БАЛЯДА * СИН РИБАЛКИ
МОНТІ АВІАТОР
КОХАННЯ ДУЖОГО ЧОЛОВІКА * ХМАРОЧОС
КНЯЗЬ ЦЕРЕН * ТАК ІНОДІ БУВАЄ
ГЕНЕРАЛ * ЦІНА ЛЮДИНИ

Донецький краєвий відділ

ЗЕЛЕНИЙ ПРОВУЛОК * ЗОЛОТИЙ ДЗЮБ
МАТРОС ГАЛАЙ * СИН РИБАЛКИ * ЗОНГ
РАЙНСЬКИЙ БУНТАР * ТАК ІНОДІ БУВАЄ
ПАТ і ПАТАШОН У ЧИСТОМУ МОРІ
КНЯЗЬ ЦЕРЕН * ДЖЕНТЕЛЬМЕН і ПІВЕНЬ
ГІРСЬКА БАЛЯДА

Харківський краєвий відділ

ГІРСЬКА БАЛЯДА	ХМАРОЧОС
СИН РИБАЛКИ	ТАК ІНОДІ БУВАЄ
МОНТІ АВІАТОР	ПАТ і ПАТАШОН
ЖИВИЙ ТРУП	У ЧИСТОМУ МОРІ
РАЙНСЬКИЙ БУНТАР	ГЕНЕРАЛ
ЩАСЛИВІ ОБРУЧΙΚИ	ЦІНА ЛЮДИНИ
	СОСНИ ШУМЛЯТЬ