

R 411
115

R 411
115



**МОЛОДЕЖЬ
СОВЕТСКОГО
К И Н О**

R 411
115

(3 years?)
um 2 hours



see up
24-80
25-88



**ВОТ В ЧЕМ СОСТОИТ ОТВЕТ НА ВОПРОС, КАК ДОЛЖНО
УЧИТЬСЯ КОММУНИЗМУ МОЛОДОЕ ПОДРАСТАЮЩЕЕ ПОКО-
ЛЕНИЕ.**

**ОНО МОЖЕТ УЧИТЬСЯ КОММУНИЗМУ, ТОЛЬКО СВЯЗЫ-
ВАЯ КАЖДЫЙ ШАГ СВОЕГО УЧЕНИЯ, ВОСПИТАНИЯ И ОБРА-
ЗОВАНИЯ С НЕПРЕРЫВНОЙ БОРЬБОЙ ПРОЛЕТАРИЕВ И
ТРУДЯЩИХСЯ ПРОТИВ СТАРОГО ЭКСПЛОАТАТОРСКОГО
ОБЩЕСТВА.**

ЛЕНИН





МОЛОДЕЖЬ — НАША БУДУЩНОСТЬ, НАША НАДЕЖДА, ТОВАРИЩИ. МОЛОДЕЖЬ ДОЛЖНА СМЕНИТЬ НАС, СТАРИКОВ. ОНА ДОЛЖНА ДОНЕСТИ НАШЕ ЗНАМЯ ДО ПОБЕДНОГО КОНЦА... ОНА СВОБОДНА ОТ СТАРОГО ГРУЗА И ОНА ЛЕГЧЕ ВСЕГО УСВАИВАЕТ ЛЕНИНСКИЕ ЗАВЕТЫ. И ИМЕННО ПОТОМУ, ЧТО МОЛОДЕЖЬ ЛЕГЧЕ ВСЕГО УСВАИВАЕТ ЛЕНИНСКИЕ ЗАВЕТЫ, ИМЕННО ПОЭТОМУ ОНА ПРИЗВАНА ВЕСТИ ВПЕРЕД ОТСТАЮЩИХ И КОЛЕБЛЮЩИХСЯ. ПРАВДА, У НЕЕ НЕ ХВАТАЕТ ЗНАНИЙ. НО ЗНАНИЯ — ДЕЛО НАЖИВНОЕ. СЕГОДНЯ ИХ НЕТ, ЗАВТРА ОНИ БУДУТ. ПОЭТОМУ ЗАДАЧА СОСТОИТ В ТОМ, ЧТОБЫ УЧИТЬСЯ И ЕЩЕ РАЗ УЧИТЬСЯ ЛЕНИНИЗМУ.

СТАЛИН



МАШИНОСТРОИТЕЛЬНОЕ
ОБОРУДОВАНИЕ
О И М

R 411
115

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН,
СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

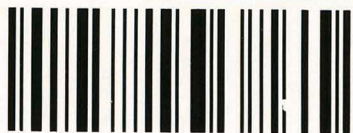
МОЛОДЕЖЬ
СОВЕТСКОГО
К И Н О

[1938]



КОМСОМОЛ — ШКОЛА РАЗНОСТОРОННЕЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ, МЫ ДОЛЖНЫ ПОЭТОМУ ОКАЗЫВАТЬ ПОМОЩЬ ПАРТИИ В ЛЮБОМ ЕЕ НАЧИНАНИИ, В РЕШЕНИИ ЛЮБОЙ ЗАДАЧИ, КОТОРУЮ ОНА СТАВИТ. ИНАЧЕ МЫ НЕ ЯВЛЯЛИСЬ БЫ САМЫМИ БЛИЖАЙШИМИ ПОМОЩНИКАМИ ПАРТИИ. ЗНАЧИТ МЫ ДОЛЖНЫ ЗАНИМАТЬСЯ И СЕЛЬСКИМ ХОЗЯЙСТВОМ, И УДАРНИЧЕСТВОМ, И ПРОМЫШЛЕННОСТЬЮ, ПОДНЯТИЕМ ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТИ ТРУДА, ОРГАНИЗОВАТЬ МОЛОДЕЖЬ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ТЕХНИКИ.

КОСАРЕВ



2011147978



41819-56



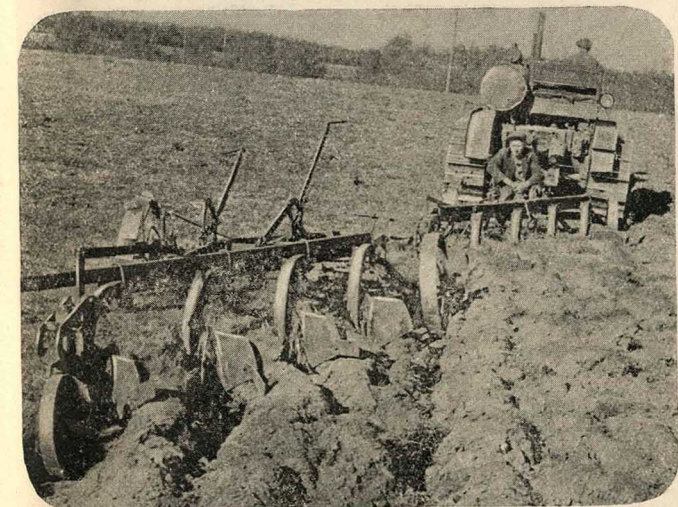
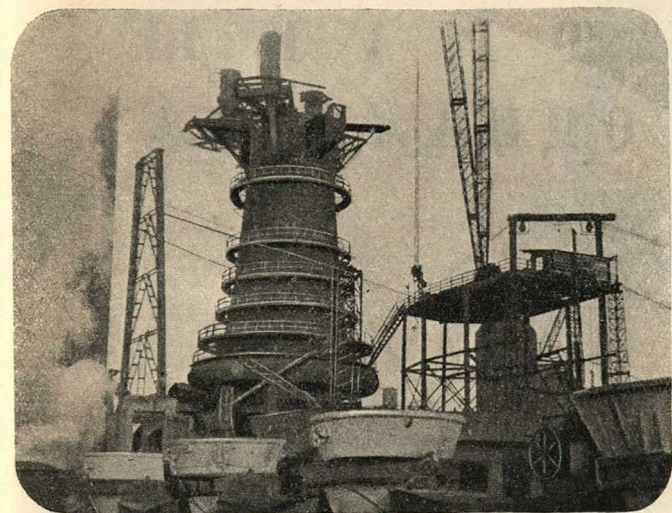
MR. JAMES H. HARRIS
CHAIRMAN, HARRIS

38-48532

Редактор С. Гинзбург
Тех. редактор Л. Рабинов



2011096496



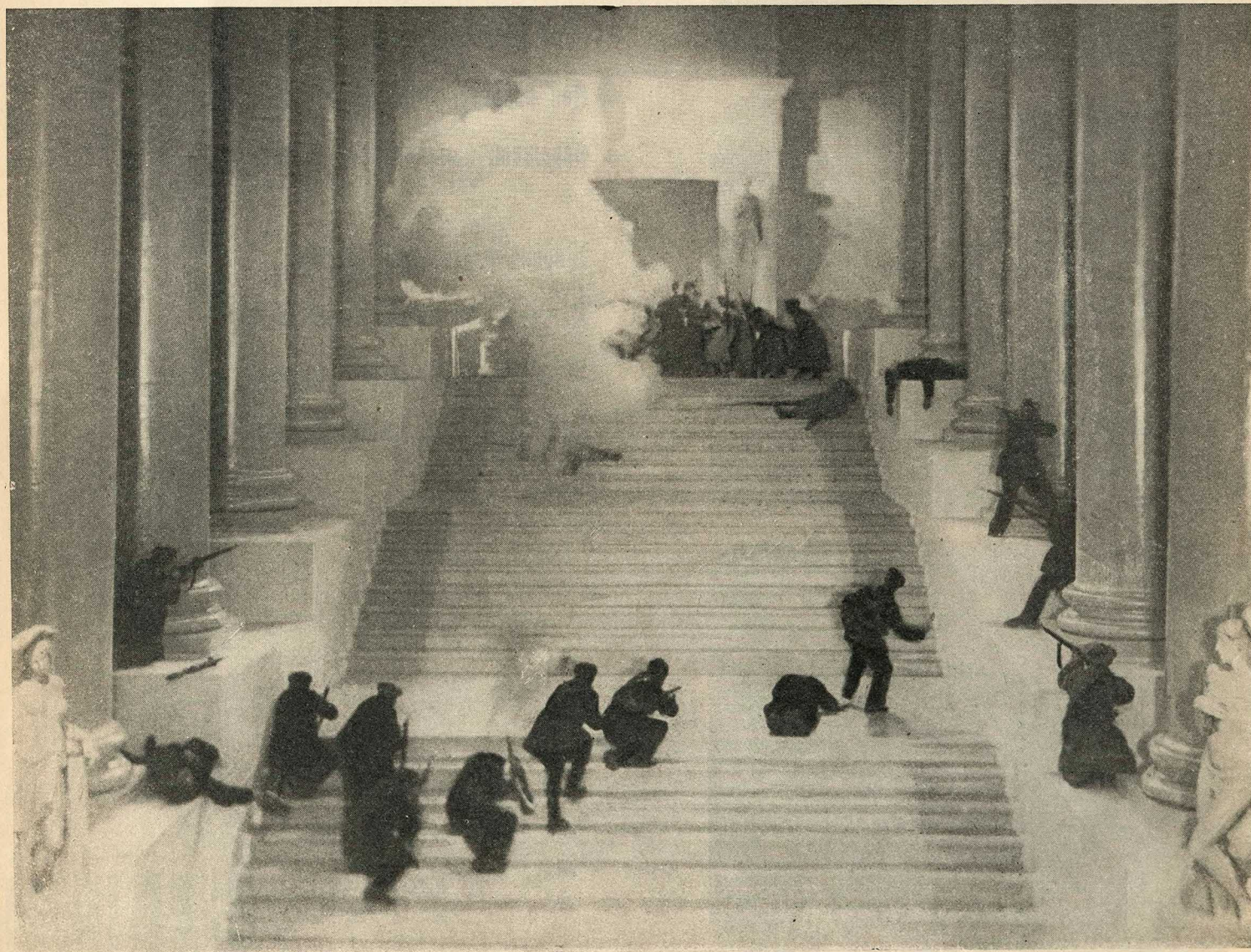
Над страной весенний ветер веет.
С каждым днем все радостнее жить.
И никто на свете не умеет
Лучше нас смеяться и любить!
Но сурово брови мы насупим,
Если враг захочет нас сломать,
Как невесту, родину мы любим,
Бережем, как ласковую мать!

Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек!
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек!

В. Горшков

МОЛОДЕЖЬ СТРАНЫ СОЦИАЛИЗМА

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ»





В своей исторической речи на 3-м съезде комсомола, 2 октября 1920 г. Владимир Ильич Ленин указал:

«...Задачи молодежи вообще и союзов комму-

нистической молодежи и всяких других организаций в частности, можно было бы выразить одним словом: задача состоит в том, чтобы учиться»¹.

В своей речи Ленин определил программу работ комсомола и всей советской молодежи на десятки лет вперед. Он призвал молодежь упорно овладевать всеми знаниями, которые веками накапливало человечество, с тем, чтобы претворить эти знания в практическую созидательную работу по строительству коммунизма.

Владимир Ильич призывал комсомол подчинить всю свою работу интересам классовой борьбы против эксплуататоров, в труде и учебе воспитывать из молодежи настоящих коммунистов.

«...то поколение, — говорил Ленин молодежи, — которому сейчас 15 лет, оно и увидит коммунистическое общество, и само будет строить это общество»².

Молодежь страны социализма — закаленная в боях за диктатуру пролетариата на фронтах гражданской войны, выросшая в борьбе за победу социализма в нашей стране и реализацию сталинских пятилеток, верна заветам Ленина и, следуя ленинским указаниям, борется за построение коммунистического общества.

В нашей стране нет ни одного вида деятельности, в котором советская молодежь не проявила бы себя застрельщиком, передовиком великого творческого созидательного труда. 43% населения нашей страны составляет молодежь, поколение, родившееся после Великой Октябрьской социалистической революции. В составе рабочего класса СССР — 34% молодежи. В колхозах молодежь работает на самых важнейших

¹ Ленин. Соч. т. XXX, стр. 403.

² Там же, стр. 416.

и решающих участках социалистического сельского хозяйства. 56% трактористов, 43% комбайнеров, 31% шоферов — составляет молодежь в возрасте до 25 лет.

«Молодежь — наша будущность, наша надежда, товарищи, — говорил на 1-м Всесоюзном съезде колхозников-ударников товарищ Сталин. — Молодежь должна сменить нас, стариков. Она должна донести наше знамя до победного конца... Она свободна от старого груза и она легче всего усваивает ленинские заветы».

Великий Сталин — лучший друг советской молодежи — растит ее, как заботливый садовник растит любимое деревцо, направляет энергию и творческую инициативу молодежи на создание все новых и новых культурных ценностей, ведет молодежь от победы к победе.

Социалистический строй предоставил молодежи все условия и возможности для полноценной, радостной и творческой жизни, для всестороннего роста и расцвета талантов. Право на образование, на труд и на отдых, предоставленное Сталинской Конституцией всем трудящимся СССР, в том числе советской молодежи, — вот что обеспечивает счастливую жизнь юношей и девушек советской страны, горячо любящих свою родину, глубоко преданных партии Ленина — Сталина.

Молодежь страны социализма обеспечена работой по своему выбору. Она имеет возможность учиться, получать любую квалификацию. Вузы СССР ежегодно выпускают около 100 тысяч молодых высококвалифицированных специалистов — инженеров, врачей, агрономов, педагогов, художников, музыкантов, работников кино и др.

Советская молодежь, руководимая партией Ленина — Сталина, добилась огромных успехов в деле развития массовой физкультуры и спорта. Десять миллионов советских юношей и девушек занимаются физкультурой и спортом, имея в своем распоряжении сотни и тысячи стадионов, спортивных площадок, водных и лыжных станций, домов физкультуры и т. д.

Наша партия повседневно воспитывает комсомол, а через него и всю советскую молодежь, в духе понимания своих интернациональных задач, в духе высокой ленинско-сталинской идейности и принципиальности, в духе мобилизационной готовности перед лицом опасности военного нападения на СССР, в духе большевистской бдительности, непримиримости и беспощадности к врагам, в духе организованности и дисциплины.

Советский народ любит свою молодежь и гордится ее героизмом, трудовым энтузиазмом, моральной чистотой и честностью. Наша советская молодежь, не оставаясь в долгу, отвечает делами на эту любовь и заботу своего многонационального народа, своего правительства, своей большевистской партии и своего великого вождя и учителя товарища Сталина.

Ленинско-Сталинский Комсомол — массовая политическая организация передовой советской молодежи. Партия доверила комсомолу коммунистическое воспитание молодого поколения, обязала его бороться за повышение политической и творческой активности советской молодежи.

Ленинско-Сталинский Комсомол направил сотни тысяч лучших комсомольцев на великую стройку гигантов индустрии социализма, на возрождение угольного Донбасса, на освоение таежных лесов советского севера и северо-востока, на освоение Арктики и на строительство московского метрополитена. На фабриках и заводах, в шахтах и рудниках, на колхозных полях Украины, Поволжья, и Кубани, в горах

Памира и в дальневосточной тайге, в воздухе, на земле и под водой—всюду работает молодежь, взращенная, воспитанная и закаленная сталинскими пятилетками.

Велика роль молодежи в стахановском движении. Вся советская страна знает инициаторов стахановского движения — молодого шахтера Алексея Стаханова, прославленного машиниста-комсомольца Петра Кривоноса, зачинателей стахановского движения в текстильной промышленности Дусю Виноградову и Тасю Одинцову. Советская страна окружила любовью и почетом молодых стахановок и стахановцев сельского хозяйства — Марию Демченко, Марину Гнатенко, Пашу Ангелину, Пашу Ковардак, Константина Борина и многих других.

Самоотверженная работа молодежи на фронтах социалистического строительства высоко оценена партией и правительством. Лучшие молодые стахановцы промышленности, транспорта и сельского хозяйства награждены орденами Советского Союза.

В героических боях в районе озера Хасан беспощадно разгромив японских самураев, наша молодежь показала всему миру свой пламенный советский патриотизм, мужество и боевую отвагу. Проявляя чудеса храбрости, советская молодежь, находящаяся в рядах Красной армии на защите границ своей великой родины, личным примером, своей кровью завоевала еще большее доверие, уважение и любовь всей страны, партии и правительства. За героизм и мужество, проявленные во время героических боев с зарвавшейся японской военщиной, многие молодые бойцы, командиры и политработники представлены к высшим наградам Советского Союза.

«У нас быстро растет и крепнет опора нашего дела в народных массах. Опора нашего дела — наши стахановцы и ударники заводов, фабрик и колхозов, герои труда, техники и науки, герои военного дела, авиации и Арктики, растущая в своих знаниях и общественном опыте советская молодежь» (Молотов).

Право избирать и быть избранным в любой руководящий орган советского государства полностью использовано советской молодежью. Молодежь нашей страны активно участвовала в выборах в Верховный Совет СССР и в Верховные Советы союзных и автономных республик.

Советский народ оказал большое доверие лучшим представителям советской молодежи, избрав их в верховные органы советской власти. Среди депутатов Верховного Совета Союза ССР имеется много представителей молодежи, в том числе молодых женщин и девушек — Валентина Хетагурова, Валентина Гризодубова, Татьяна Федорова, Мария Демченко, Прасковья Ковардак и многие другие.

Ярким показателем выдающихся достижений талантливой советской молодежи является ее работа в области искусства. Весь мир был свидетелем блестящей победы на международных конкурсах молодых советских пианистов и скрипачей — Эмиля Гилельса, Якова Флиера, Давида Ойстраха, Якова Зака, Розы Тамаркиной, Марины Козолуповой и других. Талантливая советская молодежь выдвигается каждодневно во всех областях науки, техники и искусства. Наша советская молодежь живет и работает в условиях, о которых даже не смеет мечтать трудящаяся молодежь ни одной другой страны в мире.

Даже вкратце нельзя перечислить всего того, что завоевано и построено нашими отцами и поколениями ленинско-сталинской молодежи, что записано на золотых скрижалях Сталинской Конституции. Эти завоевания отражает объектив киноаппарата, фиксирующий жизнь советской молодежи в документальных кадрах кино-



«ПЕСНЯ МОЛОДОСТИ» Документальный фильм московской студии кинохроники.

хроники и в художественных фильмах. Выполняя указание товарища Сталина, молодежь дерзает, смело шагая «в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино» (Сталин), всеобъемлюще и просто рассказывающего человечеству правду о жизни и героической борьбе за социализм народов Советского Союза.

Исключительно велико значение комсомола в истории советского кино и в его сегодняшней работе. Неслучайно поэтому в активе советской кинематографии насчитывается около сотни фильмов о комсомоле, о жизни и деятельности советской молодежи.

В нашей стране нет «лишних» людей — этого порождения капитализма, нет в советских кинофильмах образов лишнего человека. Герои нашей эпохи — передовые люди Страны Советов, борцы и активные строители социалистического общества. В образах этих передовых людей нашего времени для наших кинодраматургов, режиссеров, актеров и кинооператоров заключен неиссякаемый источник вдохновения, раскрытия и расцвета собственных талантов.

Комсомольцы режиссеры Хейфиц и Зархи, оператор М. Каплан и звукооператор Шаргородский, вместе с замечательным коллективом молодых артистов, включающим орденосцев Черкасова и Жакова, — несмотря на все трудности и после неудач в ряде других кинокартин, — создали замечательный фильм «Депутат Балтики».

Молодой режиссер, орденосец М. Ромм и молодой кинодраматург, орденосец А. Каплер в фильме «Ленин в Октябре» средствами художественного творчества



«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ» Сценарий А. Каплера.
Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек.

воссоздали на экране образ величайшего гения человечества — Ленина, грандиозную картину предоктябрьских и октябрьских дней 1917 г. и этим самым раскрыли, развернули свои творческие таланты.

Молодой кинодраматург, орденоносец Е. Помещиков, создав прекрасную комедию «Богатая невеста» на современном колхозном материале, ярко и талантливо показал быт колхозного села. Комсомолец режиссер В. Журавлев создал кинокартины «Космический рейс» и «Граница на замке».

Растут и крепнут комсомольские, молодежные кадры киноактеров. Е. Мельникова, Зоя Федорова и работающие под руководством режиссера С. Герасимова Т. Макарова, П. Алейников, Н. Апсолон, В. Кулаков, И. Новосельцев, — все эти молодые актеры заслуженно делят с драматургами и режиссерами успех картин «Семеро смелых», «Комсомольск», «Летчики», «Подруги».

Молодые актеры талантливо создают образы героев нашей эпохи, замечательную галерею образов героев советской молодежи. Это Максим (Б. Чирков), верный соратник Чапаева — Петька (артист Л. Кмит), три комсомолки из фильма «Подруги» (артистки Жеймо, Федорова, Зарубина), комсомольцы-зимовщики, осваивающие крайний Север, славные строители Комсомольска (артисты Жаков, Апсолон, Макарова, Алейников, Новосельцев, Кулаков), передовой шахтер Бобылев (артист Лукин) и многие другие.

Это образы людей, живущих пафосом социалистического труда, творящих во имя социализма.

Молодые мастера советской кинохроники отразили на экране этот пафос социалистического строительства, героическую историю нашей родины. Они зафиксировали на пленке триумфальное шествие героев челюскинцев, завоевание большевиками Северного полюса, знаменитую папанинскую эпопею, перелеты Героев Советского Союза Чкалова, Громова, Коккинаки.

Советские операторы снимали и за рубежом. Оператор Ешури́н заснял героическую борьбу абиссинцев против итальянских колонизаторов; операторы Кармен и Мака́сеев рассказали всему миру правду о свободолюбивом и мужественном испанском народе, героически сражающемся против фашистских полчищ Франко и германо-итальянских интервентов.

Наши растущие молодые журналисты экрана — орденосцы Трояновский, Шафран, Кармен, Мака́сеев, Ешури́н и многие другие передовые репортеры-операторы известны всему миру. В ряду лучших мастеров советской киножурналистики — Славин, Симонов, Рымарев, Штатланд, Фроленко, Соловьев, Богдан, Каиров. Все они, эти молодые растущие мастера, рождены Октябрьской революцией.

Ленинско-Сталинский Комсомол и вся советская молодежь стоят в первых рядах строителей советской кинематографии. Но достигнутые сейчас успехи — лишь начало большого и серьезного дела. Предстоит большая работа по созданию еще лучших произведений советского кино, борьба за развитие новых областей киноискусства, за овладение современной боевой и актуальной тематикой, новыми жанрами, новыми изобразительными средствами.

Успехи в борьбе за осуществление этих ответственных задач будут достойным подарком молодежи советской кинематографии к славной годовщине Ленинско-Сталинского Комсомола, которому в октябре 1938 г. исполняется двадцать лет. За эти славные двадцать лет дважды орденосный Ленинско-Сталинский комсомол — передовой отряд советской молодежи — оправдал свое почетное звание верного и надежного помощника коммунистической партии.

Враги народа неоднократно пытались оторвать комсомол от руководства партии. Однако все эти вражеские попытки потерпели крах. Под руководством большевистской партии, при помощи всего советского народа и его молодежи, зоркие чекисты, [REDACTED], раскрыли и ликвидировали троцкистско-бухаринскую банду агентов фашизма, подлых убийц, шпионов и диверсантов, чем оказали неоценимую услугу делу мира и свободы, делу единства международного рабочего класса и молодежи.

Комсомол никогда не сойдет с большевистских позиций, потому что он организован, воспитан и закален великой партией Ленина — Сталина. Всем своим существованием, всеми своими успехами комсомол обязан большевистской партии. Партийное руководство комсомолом — руководство Ленина и Сталина. Забота партии о молодежи — источник силы и крепости Ленинско-Сталинского Комсомола.

Комсомольцы и вместе с ними вся советская молодежь стремятся быть достойными сынами и дочерьми Всесоюзной Коммунистической партии. Быть такими как Ленин, как Сталин — вот мечта каждого молодого человека, каждой молодой девушки нашей страны.

Наша молодежь, растущая в счастливой стране социализма, ни на минуту не забывает об угнетенном молодом поколении капиталистических стран.

В своем ответе комсомольцу товарищу Иванову товарищ Сталин писал:

«Нужно усилить и укрепить интернациональные пролетарские связи рабочего класса СССР с рабочим классом буржуазных стран; нужно организовать политическую помощь рабочего класса буржуазных стран рабочему классу нашей страны на случай военного нападения на нашу страну, равно как организовать всяческую помощь рабочего класса нашей страны рабочему классу буржуазных стран; нужно всемерно усилить и укрепить нашу Красную армию, Красный флот, Красную авиацию, Осоавиахим.»

В этих словах развернута целая программа работы для ленинско-сталинского комсомола, для всей советской молодежи, в том числе для молодых, талантливых, растущих кадров советской кинематографии.

Советская молодежь вооружена величайшей сокровищницей марксистской теоретической мысли — Кратким курсом Истории ВКП(б), созданным под редакцией комиссии ЦК ВКП(б). Овладевая большевизмом, она создаст яркие и правдивые кинематографические произведения, воспитывающие священную ненависть к врагам народа, отображающие ее беспредельную преданность великой родине, партии большевиков, любимому вождю народов товарищу Сталину.



И. Вайсфельд

Г Е Р О Й С Т А Л И Н С К О Й Э П О Х И

«ШАХТЕРЫ»





Героев своих литературных произведений Тургенев назвал «лишними людьми». Но только ли к Рудину и Лаврецкому, которых имел в виду Тургенев, относится это меткое и

прочно вошедшее в литературный обиход определение? Онегин, Печорин, Чацкий, Чайльд-Гарольд Байрона — целую плеяду образов лишнего человека создала западно-европейская и русская литература XIX века. Лишенные ясной цели и воли к борьбе, скучающие, смелые только в мечтах и бесплодных стремлениях — вот чем роднятся эти действительно лишние молодые люди многих литературных произведений.

«Общее и неоспоримое, что роднит почти всех героев европейской и русской литературы XIX века», — пишет Максим Горький в своей статье «История молодого человека», — «это, кроме их социальной слепоты и глухоты, пристрастие к бесплодным размышлениям в условиях полного безделья». Эти герои литературы XIX века показали творческое бессилие буржуазии, «рассказали весь драматический процесс постепенного банкротства индивидуализма».

Уже с момента восхождения буржуазии, как класса, начался процесс ее внутреннего разложения, опустошения, деградации, процесс превращения в класс, враждебный прогрессу.

Этот процесс нашел свое отражение и в советской литературе. С необычайной силой и ясностью отобразил его великий пролетарский писатель и социалистический гуманист М. Горький в своей монументальной повести «Жизнь Клима Самгина».

Но в том же XIX веке выдвинулись десятки замечательных героев освободительной борьбы пролетариата и трудящихся масс, народились люди пытливого ума и неистребимой воли к борьбе, одухотворенные высокими, благородными и ясными целями. XIX век дал человечеству его величайших гениев — Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина.

Лучшие люди XIX века мечтали об изображении в искусстве положительного героя, *нужного* и рожденного народной борьбой за свободу и счастье человечества.

В своей статье «Напрасные опасения» Салтыков-Щедрин писал:

«Какими бы симпатичными чертами ни рисовали мы «лишнего человека» — все же это явление болезненное, а не нормальное. Здравый смысл человека никак не примирится с тем, что судьба мира могла находиться в руках людей, останавливающих перед всяким живым делом в положении хемницеровского «метафизика». Ведь идет же как-нибудь этот мир, делается же в нем какое-нибудь дело. Непременно подскажет этот здравый смысл, есть в нем какие-то другие люди, которые хотя не сильны по части метафизики, но могут делать настолько, что и сами живут, да и метафизикам жить дают». ¹

И дальше:

«Новая русская литература не может существовать иначе, как под условием уяснения тех положительных типов русского человека, в отыскании которых потерпел такую громкую неудачу Гоголь». ²

Историческую задачу изображения молодого человека положительного типа начали осуществлять М. Горький и возглавляемая им советская литература.

Советское кино с первых своих шагов следует опыту советской литературы и лучшим образцам творчества народов Советского Союза.

Все яснее и отчетливее выступают исторический смысл и значение той еще скромной и небольшой работы, которую делает советская кинематография, создавая на экране образ молодого человека новой формации, новых качеств.

Можно назвать три наиболее крупных произведения, изображающие молодого человека, деятельность которого сложилась еще до Октябрьской революции: «Мать» (Вс. Пудовкина), «Арсен» (М. Чиаурели) и вышедшие две части трилогии о Максиме — «Юность Максима», «Возвращение Максима» (Г. Козинцева и Л. Трауберга). Источником для создания первой картины послужила повесть М. Горького «Мать»; для второй — народные сказания и легенды об исторически существовавшем народном герое, систематизированные и обработанные художником. Лишь трилогия о Максиме родилась вне непосредственного влияния того или иного художественного произведения, но все же в результате освоения опыта советской литературы, в первую очередь творчества М. Горького.

До появления на экране фильма «Мать» образ молодого человека выступает преимущественно в приключенческих фильмах («Красные дьяволята» и др.) и рисуется в поверхностно-описательном плане участия его в том или ином событии, всегда благоприятно завершающемся. Художественно-познавательное и идейно-воспитательное значение такого рода картин было, разумеется, невелико.

Иной, принципиально новый подход к решению в искусстве темы молодого человека мы видим в таких картинах, как «Мать», «Арсен» и трилогия о Максиме. Здесь в центре внимания — раскрытие характера во всех его многогранных проявлениях, характера, пусть «среднего», иногда как будто бы рядового, но мыслящего и активного человека, способного завязать со зрителем содержательную и интересную «беседу». Мы нарочито подчеркнули кавычками условность понятия «беседы», дабы не создавать впечатления, что в этих картинах герои изрекают длинные поуче-

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Сборник «Неизвестные страницы». Академия, 1931 г., (стр. 30—31).

² Там же, стр. 50.

ния, рассказывая зрителю о своих намерениях и своем значении. Как известно, ни Павел в фильме «Мать», ни Арсен, ни Максим не похожи на тех унылых и многогречивых проповедников, которых пытались выдать за действительные художественные образы постановщики псевдо-народных и приспособленческих картин.

Глубокая и сильная идея — вот что оплодотворяет образ, создает предпосылки для его яркого художественного решения.

В картине «Мать» Павел — не центральная фигура. В центре картины — его мать, первое время прислушивающаяся и присматривающаяся к событиям, сначала даже оступившаяся, но в дальнейшем следующая за сыном-революционером.

Основная мысль фильма раскрывается во взаимоотношениях сына с отцом и матерью, на драматическом столкновении в семье, на разрешении этого столкновения. То новое, чем зажил Павел, не встречает сначала отклика в сердце матери; она еще не прочувствовала и не осознала всего того, чем всем своим существом живет ее сын. И когда она приходит к сыну, то она приходит к нему не как человек, смирившийся с непреложным фактом и подчинивший свою волю неизбежности, не как побежденный в словесном споре и уступивший собеседнику в риторическом мастерстве, а как человек житейски, всем своим существом познавший правоту иного, нового. И тогда она становится в ряды деятельных борцов революции со всей страстностью человека, наконец пробудившегося и воочию увидевшего то, что жило в ней неосознанным, со всей непреклонностью подневольного человека, решившего сбросить с себя ярмо гнета и бесправия, со всем достоинством человека, на стороне которого — народная мудрость.

Всем своим авторитетом матери, знающей цену страданию и любви, ненависти и сочувствию, нежной привязанности к друзьям и непримиримой вражды к врагу, она благословляет и вдохновляет на борьбу сына и его товарищей — своих братьев и сестер по классу.

Сценарист Н. Зархи и режиссер Вс. Пудовкин донесли в своем фильме это благородное содержание произведения М. Горького до зрителя. Мыслью о том, что дело большевистской партии, дело рабочего класса, является делом всего трудящегося человечества, проникнута каждая строка горьковской повести, каждый поступок героев, запечатленный на экране.

Возглавляемые Лениным и Сталиным большевики всегда считали, что кадры революционеров, закаленные в борьбе, отдающие интересам революции всю свою жизнь, должны повести за собой миллионные массы.

«Чтобы жить полной жизнью и развиваться, партия должна умножать связи с массами и добиться доверия миллионов масс своего класса» (Краткий курс истории ВКП(б), стр. 47). «Чтобы быть социал-демократической партией, надо добиться *поддержки* именно *класса*» (Ленин, т. VI, стр. 208).

Повесть «Мать», являясь проникновенным художественным произведением, любимым и в наши дни миллионами людей многих стран, по своему существу выполняла боевую, партийную задачу в развертывании революционной классовой борьбы.

Картина «Мать», следуя славной горьковской традиции, является подлинно реалистическим произведением, оказавшим большое влияние на последующее развитие киноискусства. Она — одна из первых картин, построенных на больших харак-



«МАТЬ» Сценарий засл. деят. иск. Н. Зархи. Постановка В. Пудовкина. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. На фото: (в центре) засл. арт. реж. Н. Баталов в роли Павла.

терах, на отыскании тех «положительных типов русского человека», о которых мечтал Салтыков-Щедрин.

Идейный замысел повести «Мать» открыл для кино большие возможности многогранного раскрытия характера Павла — сдержанного и страстного, непримиримо ненавидящего врага, нежного к другу и соратнику. В своей речи на суде Павел обнаруживает глубокое и ясное представление о мире, о стоящих перед ним задачах. За осторожностью и кажущейся уступчивостью в образе Павла ярко выявлена воля сознательного борца, за скромной и мало эффектной внешностью — богатство внутреннего духовного содержания, широта кругозора, полнота эмоциональной жизни. Все эти качества Павла — не отвлеченные категории, о которых обычно сообщается в надписях; они вытекают из единства поступков, действия и внутренних переживаний Павла. Павел и в повести и в фильме «Мать» — это не вообще пролетарий, а русский пролетарий, в образе которого выражены лучшие национальные черты русского народа, это конкретный рабочий с именем, отчеством и фамилией.

Чем конкретнее характеристика, тем больше сила обобщения, тем более велики историческое значение образа и его интернационально-воспитывающая роль. Это ярко подтверждает и повесть, и картина «Мать».

Также исторически конкретен и индивидуален в своих характерных чертах Максим из трилогии, созданной Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Очевидно, что Максим — рабочий, притом русский рабочий и, вдобавок, житель петербургских окраин.



«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА». Постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. На фото: В. Кибардина — Наташа и засл. арт. В. Чирков — Максим.

Конкретность и индивидуальность образа имеет исключительно большое значение для художественного произведения. Чтобы зритель получил отчетливое представление о классовых и профессиональных, национальных, возрастных признаках Максима, как героя фильма, нужно было не только глубоко осмыслить образ, но и найти убедительные человеческие поступки, присущие именно Максиму, а не Петру, Василию или Ивану, нужно было понять и ощутить материал, полюбить героя, сродниться со своим героем. Благодаря конкретности, которой удалось добиться Козинцеву и Траубергу, образ Максима приобрел в фильме большую силу обобщения, подлинно интернациональное звучание.

Максим задуман как человек, выросший среди рабочих: он олицетворение самого народа со всеми его горестями, тяготами, надеждами, — напористый и озорной, настойчивый и веселый. Задор, обаятельная улыбка, смешинка в глазах Чиркова, воплотившего образ Максима, запоминается навсегда.

Не от книги, образумившей легкомысленного озорника, пришел к социализму, стал большевиком Максим. В ряды большевистской партии Ленина — Сталина его толкнула сама жизнь; в ходе классовой борьбы Максим закалялся и рос как большевик-практик, крепко подкованный знанием теории пролетарской революции. Как он неотразимо, метко и весомо громит меньшевиков в «Возвращении Максима»!

«Выходки» Максима даются Козинцевым и Траубергом не как обрамление, не как средство для внешнего оживления сухого и дидактичного образа, каким, например, в картине «Встречный» дан образ секретаря парткома (не додуманный в существе

своем он «украшается», «оживляется» кошечкой). Эти «выходки» — пусть второстепенные, но органически присущие Максиму характерные черты.

Максим — образ формирующегося, растущего человека. Сначала Максим — парень «просто так», не очень то задумывающийся над своей судьбой. Потом он — участник революционных выступлений. Потом — большевик, сделавший свой первый самостоятельный шаг (прокламация в «Юности»). Наконец, Максим — правительственный комиссар государственного банка.

Если в целом в трилогии хорошо решена тема воспитания героя партией, народом, то в первой серии — в «Юности Максима» — еще сравнительно слабо отражено направляющее, руководящее влияние партии.

Эпизод в тюрьме, воспитание Поливановым Максима не нашли в картине достаточно полноценного воплощения. А ведь это не частный эпизод, а существо, органика вещи!

В «Выборгской стороне» эта тема развита уже достаточно полно и глубоко.

Имя Максима становится нарицательным. Зритель полюбил Максима, он верит ему, не сомневается в его дальнейшем росте. Большевик Максим близок советской молодежи. Это образ своего дорогого, близкого человека, знающего чего и как добиться, жизнерадостного и простого, борющегося с врагами и побеждающего врагов.

Вновь подчеркиваем: художественная сила образа Максима — в его большой жизненной конкретности; типичность и обобщающая сила этого образа — прямой результат его предельной исторической и жизненной конкретности.

Максим — индивидуален, но он не индивидуалист, не одиночка. Максим — пионерский рабочий, но он же — один из типичных большевиков. Максим умеет веселиться и радовать зрителя — с тем большим вниманием следит зритель за каждой его серьезной мыслью, за каждым его серьезным поступком. Благодаря этому образ Максима становится для зрителя близким, родным и понятным.

Так, на путях подлинного искусства растет от картины к картине образ положительного русского молодого человека — Максима.

В другое время, в других условиях живет Арсен. Первая половина XIX века, горы Грузии. Среди крестьян, стонущих под двойным гнетом русских колонизаторов и местных национальных поработителей, действует возвратившийся с солдатской службы молодой Арсен.

Народные легенды много рассказывают об Арсене. Постановщик фильма режиссер М. Чиаурели, сам снимался в этой роли в немой картине, где Арсен изображен был лихим, экзотическим атаманом. В звуковой картине образ Арсена очищен от наносных, ложно-романтических мотивов.

Арсен — близок народу, плоть от плоти его. Он в великой и нерушимой дружбе с русским солдатом Митрохиным. Клятву кровью своей дает Арсен над телом погибшего друга Митрохина — клятву до конца бороться с врагами трудового народа. Вместе с ним клянутся продолжать борьбу и его друзья, грузинские крестьяне.

Перед своей смертью трагически и призывно подает Арсен знакомый зрителю сигнал.

Сигнал подхватывается крестьянами, — продолжается борьба.

Подлинная романтика свойственна картине «Арсен». Но романтика картины не исключает трезвую историческую оценку корней крестьянского движения и путей

его к победе. «Арсен» — произведение искусства советской Грузии, рожденное социалистической по содержанию, национальной по форме культурой, картина о герое революционной борьбы грузинского крестьянства.

Характер героя решен в картине совершенно конкретно: Арсен темпераментен и страстен, решителен и смел, благороден и умен. Он беспощаден к врагам, но ему мешает отсутствие опыта революционной борьбы, возглавляемое им движение лишено оплодотворяющего руководства рабочего класса.

И в «Арсене» конкретность звучит как обобщение. Все детали далеки от натуралистической трактовки, не нарушают общего романтического характера фильма.

Картина «Арсен» — свидетельство богатого творческого разнообразия советского кино. Образ Арсена — еще один большой и сильный образ, созданный советским киноискусством.

Мы говорили до сих пор о молодых людях, характер которых сложился еще до революции. Только Максима в третьей серии трилогии (мы судим о ней по сценарию) мы видим уже в дни Октябрьской революции.

Партия посылает Максима навести большевистский порядок в государственном банке. Ум, находчивость, принципиальность, партийная твердость, пролетарская закалка и безграничная вера в победу пролетарской революции — все эти качества, которые воспитала в Максиме ленинско-сталинская партия большевиков, проявились во всей полноте, когда Максим стал комиссаром.

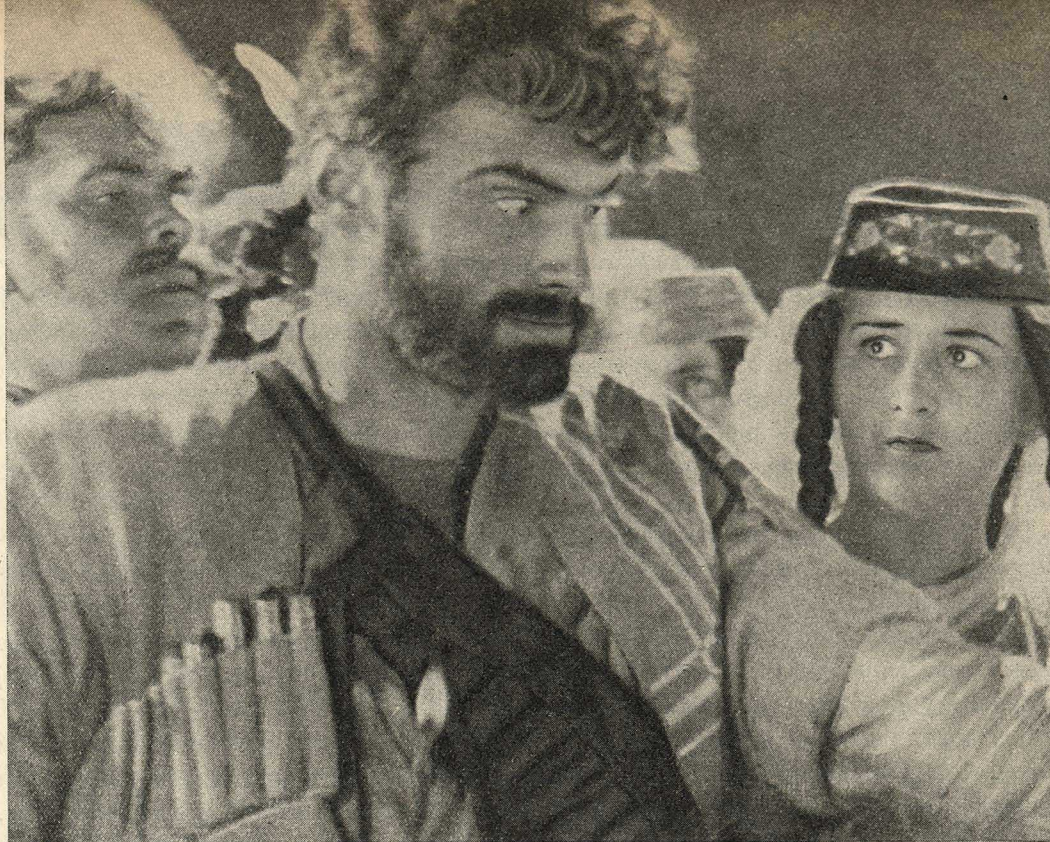
Банк пуст... Чиновники саботируют. Максим встречается с делами, терминами и документами, о которых никогда не слышал. Как же Максим выполняет партийное поручение?

Он прежде всего разгоняет оставшихся в банке контр-революционеров, делающих попытку припрятать народное достояние для своих хозяев — русских и иностранных капиталистов.

Максим собирает кучку оставшихся низших служащих, использует единственного не отказавшегося работать чиновника, прекращает финансирование буржуазии, чем жульнически занимались сидевшие в банке агенты капиталистов. Такова схема событий, но как бледна эта схема в сравнении с живым и блещущим выдумкой ее воплощением в сценарии. Каждое движение, каждое слово — правдивы и обаятельны. Максим не произносит и не делает ничего нарочитого, его действия и поступки вытекают из внутренней логики событий, из сложившейся обстановки, определяются его, Максима, способностями, умением принимать правильные решения, его находчивостью, честностью и большевистской принципиальностью. Иными словами, действия и поступки Максима определяются индивидуальными качествами героя.

Глубокая идея произведения нашла достойное воплощение в сценарии. О ней не только рассказано, но она донесена до сознания зрителя наглядно и образно, в органическом единстве с сюжетом и характером, со всей художественной тканью трилогии.

В финале «Выборгской стороны» партия посылает Максима на фронт борьбы с германскими интервентами.



«АРСЕН». Постановка М. Чиаурели. Оператор А. Дигмелов.
На фото: С. Багашвили в роли Арсена и засл. арт. респ.
Н. Вачнадзе в роли Нено.

Стахановцы промышленности, транспорта и сельского хозяйства, бойцы и командиры Красной Армии, бесстрашные завоеватели воздуха, учащиеся, врачи, инженеры, учителя... — как многообразно, полно и ярко проявляет свои способности молодежь страны социализма, как бесчисленны и непрерывны эти проявления.

Образ молодого человека наших дней — активного строителя социалистического общества — нашел свое отражение во многих фильмах.

Изображая комсомольцев, передовых советских молодых людей, кинематографисты не только выполняют свой гражданский долг перед молодежью эпохи Ленина — Сталина, — они, как художники, обращаются к богатейшему и драгоценному материалу. Передовые писатели всего мира могут мечтать о таком объекте художественного творчества, как советская молодежь.

Этот новый, типичный для государства великой Сталинской Конституции характер молодого человека нашей социалистической действительности только по учебникам и литературе прошлого, знающего о «лишнем человеке», найдет свое отражение еще не в одной книге, не в одном произведении живописи, не в одной кинокартине...

Как же изображен в кино характер советского молодого человека?

В фильме «Комсомольск» режиссера Герасимова нет центрального персонажа. Внимание сценаристов и режиссера фильма равномерно распределено между несколькими образами: Наташи, Володи, Сазонова, Пети Алейникова, Буценко. Все они — молодые строители Комсомольска, города юности.



«СЕМЕРО СМЕЛЫХ» Сценарий Ю. Германа. Постановка С. Герасимова. Оператор Е. Величко. На фото: Н. Боголюбов в роли начальника зимовки Летникова.

В большом отряде молодежи, прибывающем в Комсомольск на пароходе «Колумб», — Наташа Соловьева. Секретарь горкома комсомола — Андрей Сазонов — провожает ее к жилищу ее мужа — Володи. Разговор этих двух людей, знакомящихся по дороге друг с другом — один из лучших и поучительных эпизодов картины.

Комсомольск только заложен. Правда, есть уже бараки и землянки, сформированы бригады самообслуживания, заложена верфь; но в городе пока больше стройных сосен, и невыкорчеванных пней, чем домов, больше густых лесных дебрей, чем открытых площадок.

Как об этом поведать зрителю? Информационной надписью? Кадрами старых хроникальных фильмов?

В картине найдено очень простое и убедительное решение: разговор двух людей, понимающих друг друга с полуслова. Приведем отрывки этой беседы людей, идущих по территории будущего города.

С а з о н о в: — Ну что же, пойдем дальше, а то мне некогда. Идем по проспекту Ленина, но асфальта еще нет, а вот цветы зато есть, и рвать можно, не возбраняется.

(Сазонов сорвал цветок и подал Наташе).

С а з о н о в: — Держите.

Н а т а ш а: — Спасибо.

С а з о н о в: — Пожалуйста; ближе бы пройти по улице Максима Горького, да там сейчас нельзя.

Наташа: — А что?

Сазонов: — Там корчуют. Ну, мы пойдем по набережной. Кстати увидите нашу верфь.

Наташа: — Когда увижу? Года через три наверное?

Сазонов: — Года через три? Нет, много раньше...

Разговор Сазонова (арт. Крючков) и Наташи (арт. Макарова) актерски решен просто: ни одного эффектного акцента, ни одного показного жеста. Вся эта «будничность» наполнена внутренним эмоциональным содержанием: складывается дружба двух незнакомых людей. Ее прочная основа — в уверенности в своих силах, хотя внешне эта основа ни актерским поведением, ни текстом сценария не подчеркивается, не выносится на первый план. Сазонов и Наташа — сдержанные, отнюдь не склонные к внешним эффектам люди.

Тот же принцип актерского решения в сцене встречи Наташи и Владимира (арт. Новосельцев) в его шалаше.

Режиссер нашел выразительные и на первый взгляд незаметные детали для характеристики двух наиболее значительных моментов сцены. Любящие друг друга муж и жена встретились после долгой разлуки.

Тема первой половины эпизода — радость встречи и сближения. Владимир еще продолжает говорить о малоинтересующих их обоих пустяках: о ее стрижке, о пне, заменяющем стул... Наташа перебивает мужа: — Вдвоем живете, да? — Да, вдвоем... — отвечает Владимир. Тут Наташа делает едва заметный жест и обнимает Володю. В этом жесте под текстом, так сказать, звучит: «впрочем, стоит ли спрашивать, когда и ответ не имеет значения?»

Зритель активно и дружески реагирует на легкое, небрежное движение руки актрисы, исключающее необходимость длинных объяснений мужа и жены.

В этот момент Владимир раскрывается перед Наташей как человек, проявляющий слабость, пасующий перед трудностями. Он еще не сказал Наташе, что решил уехать из Комсомольска, на жизнь и работу в котором последняя возлагает столько надежд. Но он должен сказать, для этого нужен повод. Нетерпеливый Владимир не замедлил воспользоваться им сразу, чтобы осуществить свое решение даже ценой разрыва с теми, кто ему в этом может помешать. (В дальнейшем, по ходу действия, Владимир, как известно, не уезжает, а наоборот — становится одним из ударников стройки.)

Наступает ночь. Дождь. Вода протекает сквозь крышу. Наташа спит. Рядом с ней лежит Владимир, он держит над головой Наташи тарелку, в которую звонко и весело капает вода...

Эта деталь не литературно-повествовательная и характерна только для звукового кино. Поэтому в описании она теряет многое. Но ее выразительность неоспорима. Эта деталь дает психологическую подготовку дальнейшему поведению Владимира: его попытки уговорить Наташу дезертировать, приводящей к разрыву между ними.

Подобные примеры показательны для понимания принципов режиссерского решения характеров. Герасимов избегает ложнопатетических диалогов и объяснительных действий, он оставляет в кадре минимальное, но самое выпуклое и запечатляющееся, предоставляя остальное воображению зрителя.

На этом очень трудном пути не всегда найдешь удачу. Но подобные решения не оставляют зрителя равнодушным к героям, как это обычно бывает в натуралистических картинах. Кроме того, простота и лаконичность, подчеркнутые в приведенном эпизоде, отвечают действительности: советская молодежь в жизни чужда театральной напыщенности и позе.

Приведем еще один положительный пример из «Комсомольска» — эпизод составления письма от имени девушек Комсомольска ко всем девушкам Советского Союза. Герасимов всячески подчеркивает и в поведении девушек и в их диалоге житейский, если можно так выразиться, характер мысли, возникшей у героинь фильма, подчеркивает, что эта мысль органически вытекает из внутренних политических и жизненных убеждений девушек, участниц строительства социалистического общества. Режиссер явно стремился к тому, чтобы у зрителя не создалось раздражающего ощущения надуманности, фальшивости. Подобные ощущения обычно возникают тогда, когда характеры и сюжет имеют свою логику развития, свой смысл, свою последовательность, а к этому — вне сюжета и содержания образов — добавляются эпизоды-довески.

Герасимову в значительной степени удалось показать, что мысль о призыве к девушкам Советского Союза возникает у девушек Комсомольска естественно и непринужденно, что конкретное предложение написать такое письмо рождается из обычной беседы девушек на текущие темы строительства и быта.

С полным содержанием письма зритель знакомится несколько позже, когда на экране проходит кадр заседания руководителей стройки. Только тогда зритель узнает, что девушки пишут, как о *существующем*, о яслях и водной станции, которые еще *должны* быть созданы.

Девушки написали именно так, а не иначе, не из тактических соображений. Они составляли письмо как энтузиастки социалистического строительства, безгранично верящие в силу партии и народа, знающие, что то, что партией поручено комсомолу, должно быть и обязательно будет выполнено. К необходимости построить ясли, водную станцию и т. п. девушки отнеслись не как к фантазии, а как к конкретной задаче, которая вполне осуществима до приезда новых пополнений в Комсомольск. Так это и поняли партийные руководители, на этом же заседании принявшие решения, удовлетворяющие стремления комсомолок.

Правильное решение этой темы зависело главным образом от трактовки эпизода составления письма, отличающейся в картине подлинной простотой и правдивостью.

Количество подобных примеров из картины «Комсомольск» можно было бы увеличить. Но и приведенные дают достаточное представление о положительном значении этого фильма, как произведения, рисующего активное участие Ленинско-Сталинского Комсомола в строительстве социализма.

Своеобразный творческий метод режиссера Герасимова при всех своих достоинствах имеет и оборотную сторону. Иногда желание дать разговорную речь (и по тексту и по характеру произношения) построенной на значительном подтексте приводит к тому, что речь получается отрывочной и лишенной глубокого смысла. Создается впечатление, что человеку нечего сказать, что словарь его крайне беден, и он вынужден повторять одни и те же слова по нескольку раз и злоупотреблять междометиями. Вот, например, разговор Сазонова с Петей Алейниковым о черемше:



«ТРИНАДЦАТЬ» Сценарий И. Прута и М. Ромма. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. На фото: арт. П. Массоха и С. Крылов в ролях бойцов и А. Чистяков в роли ученого.

С а з о н о в: — Ну - ка ешь...

П е т я: — Да я что-то не ем ее.

С а з о н о в: — Чего, не ем? Прекрасная вещь!

П е т я: — Хорошая?

С а з о н о в: — Ну, конечно...

П е т я: — Разве и в самом деле попробовать? А ничего, верно...

Алейников — одаренный актер и произносит он этот текст неплохо. Когда же задаешься вопросом, почему у такого обаятельного парня, как Петя, не хватает слов, то видишь, что в сцене нет глубокого внутреннего содержания, хотя подтекст как-будто бы есть. Образ Алейникова сценарно не продуман, отрывочен. В итоге получается противоречие: *образ*, имеющий серьезное значение, *актер* яркий и обещающий, а решение образа в картине — неясное и бледное.

Решающая роль идейного содержания образа для актерского его решения становится особенно очевидной при рассмотрении всей линии взаимоотношений Наташи и Владимира после первой сцены, о которой говорилось выше.

Возьмем один пример. Наташа встречается с Владимиром в зале электростанции. Она сообщает ему, что скоро ждет ребенка. Во время плавания ей сделалось вдруг плохо, закружилась голова, в ушах зазвенело.

Владимир неплохой парень, неглупый человек, он теперь не дезертир, понял свою ошибку и искупил ее ударной работой на стройке. Владимир любит Наташу. Последняя это знает и в серьезный для них обоих момент приходит к своему мужу



«КОМСОМОЛЬСК» Сценарий З. Маркиной, М. Витухновского и С. Герасимова. Постановка С. Герасимова. Оператор А. Гинцбург. На фото: «эпизод комсомольского бала».

с открытой душой, тем более, что оснований для отчужденности больше нет. Но Владимир почему то отказывается от сближения.

Как известно по всему ходу картины, Владимир — хороший производственник, комсомолец, человек, осознавший свои ошибки, любящий Наташу. Он — не ограниченный упрямец: все время он искал повода примириться с Наташей, вновь сойтись с ней. Теперь он поговорил с ней и видит, что Наташа, простив ему нанесенное им оскорбление ее достоинству комсомолки, не маневрирует, а открыто предлагает вновь зажить вместе и забыть ссору, виновником которой был он. На это он отвечает нелепо, исключительно по произволу авторов сценария, в полнейшем противоречии с внутренней логикой образа. Здравый смысл принесен в жертву во имя конфликта, разрешение которого полагается по воле авторов тянуть до финала. Режиссер, пошедший за такой произвольной сценарной трактовкой образа, усугубил порочность сцены: актеры говорят холодно, сухо процеживают реплики, обильно перемежая текст паузами.

Сцена получилась ложная и люди в ней (Владимир в первую очередь) бледны и неправдоподобны.

До «Комсомольска» режиссер Герасимов создал картину «Семеро смелых». Картина повествует о мужестве и героизме комсомольцев-зимовщиков в Арктике, о их преданном служении социалистической родине.

В этой картине, как и в «Комсомольске», нет центрального героя. Все семеро героев обаятельны, смелы, готовы идти на самопожертвование, когда это в интересах страны. Уже с первых кадров картины зритель начинает дружить и с начальником зимовки Ильей Летниковым (арт. Боголюбов) и с врачом зимовки Женей Охременко (арт. Тамара Макарова), и с радистом Куртом Шефером (арт. Жаков), и с поваром Молибогой (арт. Петр Алейников), и с летчиком Богуном, и с метеорологом С. Корфункелем (арт. А. Апсолон).

Дружная семерка, не унывая, переносит трудности. Картина начинается с появления тайком пробравшегося на зимовку Молибога. Вся сцена построена на том, что ребята-зимовщики уже не прочь принять смельчака в свою семью, а Молибога не знает об этом, и его не радует ни то, что он уже в Арктике, ни предложенный завтрак. Дружные ребята, такие не сдадут — вот какое впечатление выносит зритель от этой сцены.

Но семеро смелых переживали и тяжелые минуты. Героической смертью погиб Ося Корфункель. Илья Летников, сам выбившийся из сил в снежных просторах, отрезанный от базы, потерявший след, без лыж, не покидает в беде своего товарища. Упорно, собрав всю свою волю, все силы, несет он на плечах Осю. Благородство коммуниста Ильи Летникова привлекает к нему горячие симпатии зрителя: так же поступил бы на его месте каждый советский патриот.

Но драматический эпизод перерастает в трагедию: Илюша не знает еще, что его товарищ уже погиб. Вот уж Илья на зимовке. Ося в другой комнате: он обморожен и никогда не откроются его глаза: это уже знает врач Женя, вскоре узнают остальные. Не знает этого пока только Илья, говорящий радисту, что надо передать в Москву об исключительном мужестве Оси. По щекам сдержанного Курта текут слезы, кто-то тихо всхлипывает.

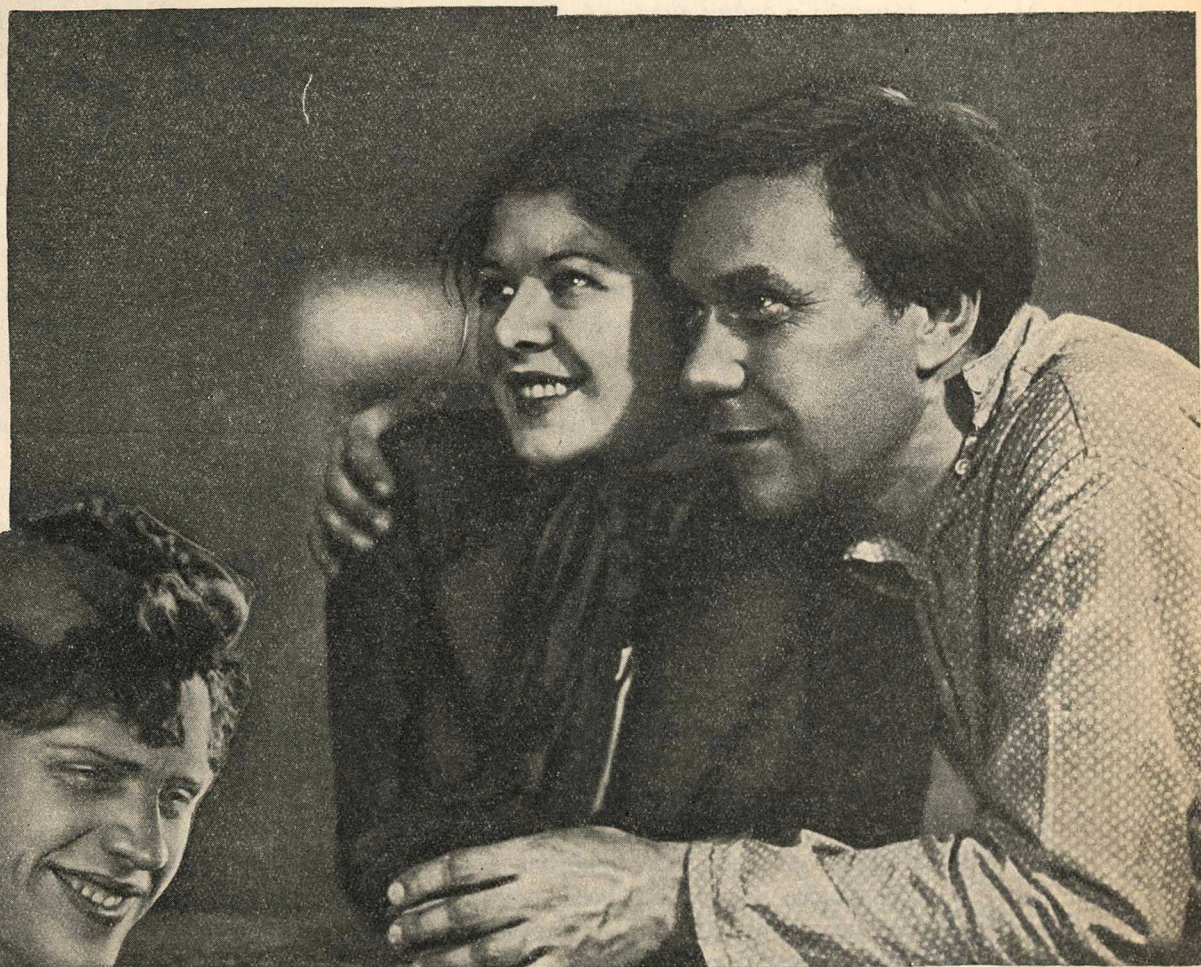
Нет стенаний, истерики, шумных эффектов, вздохов, вытаращенных в ужасе глаз, поднятых в смятении рук, как это часто бывает в аналогичных сценах. Герасимов рисует людей иной закалки, показывает их действительными победителями севера. Отдельные жертвы сплывают таких людей к дальнейшей борьбе, они знают цену дружбе, нежной привязанности и любви, но знают в то же время какое большое значение имеют для успеха в борьбе самообладание, воля и бесстрашие. Герои картины в трагическую минуту немногословны и сдержанны, но зритель знает, какими чувствами они живут. Особенно это подчеркивается прекрасной игрой Жакова (Курт).

Последняя часть картины показывает наших героев готовящимися летом к отъезду на материк. Никто не хочет покидать Арктику, с которой все так крепко и близко сроднились. И они остаются на месте — патриоты, скромные герои Арктики, и их бодрая и мужественная песня несется по суровым полярным просторам.

В картине «Семеро смелых» умно и правдиво разрешается серьезная тема — тема дружбы и героизма.

Но и эта картина ставит общие вопросы, важные для творческого развития режиссера Герасимова.

Герасимов изображает комсомольцев сдержанными, умными, простыми и естественными, и каждый кадр его картины максимально лаконичен. «Но» начинается там, где мы видим и ощущаем, что все персонажи одинаково сдержанны, чересчур похожи друг на друга. Они производят порой впечатление одинаково замкнутых



Подружие ребят
Советской молодежи

людей. «Простота» превращается таким образом в некое универсальное средство трактовки героев. Вот об этой опасности никогда нельзя забывать.

Социализм создает предпосылки для небывалого расцвета индивидуальностей, объединенных единством цели, воли и обязанных своей счастливой жизнью партии большевиков, великому Сталину. Молодежь нашей страны многообразна; она выделяет смелых, благородных и ярких героев, и каждый из них — живая индивидуальность. Таланты, которые капитализм мнет, душит, стрижет под одну гребенку, расцветают в нашей стране во всей своей многогранности. Неправильно и вредно поэтому создавать у зрителя впечатление, что все герои советской действительности якобы одинаково немногословны, все одинаково внешне замкнуты, все одинаково лишены порывистых движений.

Те же недостатки свойственны и некоторым другим режиссерам.

В картине «Летчики» (режиссер Райзман) изображены учлеты — комсомольцы. Среди них выделяется Галя Быстрова (арт. Мельникова). Ее отношения с Рогачевым, дружба со сверстниками даны на тонких и умно решенных нюансах. Она сдержанно нежна в одних сценах (в больнице, в вагоне), она резка и непримирима в других (отношение к воздушному хулигану Беляеву). Вся картина выдержана в лирических тонах, и это производит прекрасное впечатление реальности. Но все же характеристика людей остается в картине «Летчики» недоговоренной, поверхностной. Ее героям недостает не столько психологических акцентов (это возможно потребовало бы фильма другого типа), сколько более активного проявления себя в практических действиях, поступках.

Вспомним картину «Подруги» (реж. Арнштам). Три девушки-комсомолки показываются на разных этапах своей жизни, начиная с детских лет. Лучшая в картине сцена на фронте, когда подруги под грохот орудийных разрывов перевязывают раненых у железнодорожного полотна; здесь девушки проявляют себя активными комсомолками конкретным, видимым поступком, а не только недосказанным словом, мимической деталью или т. п. Подруги совершают поступок, обнаруживающий их характер и вызывающий чувство подражания.

Вспомним Гудочкина (арт. Гудкин) в картине «Встречный». Этот паренек не только обаятелен и забавен, но он вызывает к себе и чувство уважения своими активными действиями, помогающими разоблачить вредителей.

Действительно типичным образом советского молодого человека является Петька из «Чапаева». Петька — еще наивный и неокрепший в борьбе — умеет крупно и широко ставить вопросы. К числу таких относятся его расспросы — сможет ли Чапаев командовать в «мировом масштабе»? Но не только этим характерен Петька. Его существо — в неистребимой жизнерадостности и жизнедеятельности, в активном проявлении всех своих способностей, в непреклонной воле к уничтожению врага.

В картине «Богатая невеста» и «Полюшко-поле» Помещиков и Пырьев правильно решают задачу показа действующего лица, проявляющего себя на событии большого масштаба. Пафос социалистического труда, рождающего новые, социалистические отношения между людьми, — вот тема этих произведений, посвященных жизни колхозной молодежи нашей страны.

Каждый художник обладает своей творческой индивидуальностью. Советское

искусство бурно растет и расцветает в процессе соревнования, в процессе развития индивидуальных качеств каждого творческого работника. Но критерий подхода к явлениям действительности один — это правдивость, метод общий — *социалистический реализм*.

Эту высокую задачу активно и радостно осуществляют художники нашей страны. Среди них все больше растет интерес к одной из центральных задач искусства, к изображению молодых людей страны социализма. Вслед за первыми десятками картин о жизни нашей молодежи, выпущенными на экран, появляются все новые и новые.

Советская литература и кино работают над созданием образа молодого человека наших дней, раскрывая основные темы, одинаково волнующие и молодых, и взрослых строителей социализма.

Павел Корчагин Н. Островского вошел в мировую литературу как яркий образ молодого борца, мыслителя, человека, типичного для эпохи социализма.

Алексей Толстой, Шолохов и многие другие решают в своих произведениях эту же задачу.

В кино появился «Великий гражданин» — страстное обличительное произведение, разящее врагов народа, агентов фашизма. В центре этой картины — Шахов, человек ленинско-сталинской закалки, славный герой социалистического строительства.

Начинает сниматься «Ночь в сентябре» по сценарию Чекина, посвященная Стаханову и его первому рекорду, поставленному в Международный юношеский день.

Начинается постановка фильма по ярким произведениям киносценарии, обещающим создание больших картин, — сценариям: «Голубой полустанок» И. Бондина о комсомольцах-участниках социалистической стройки, их росте и борьбе, «Истребители» Кнорре — о летчиках, советской авиации.

Наше искусство создает подлинную историю наших дней и по этому пути оно должно развиваться дальше.

Эта история — живая советская действительность. Вот почему социалистическое искусство XX века не знает «лишнего человека».

Это искусство создает новую «Историю молодого человека», воспитанного партией Ленина — Сталина.



И. Трауберг

М О Л О Д Ы Е М А С Т Е Р А КИНОРЕЖИССУРЫ

«КОМСОМОЛЬСК»





ывают эпохи, когда хронология обретает новые измерения, когда годы наполняются содержанием, делающим их подобными десятилетиям. Огромные исторические процессы свершаются в кратчайший срок.

Такова и наша эпоха Великой Социалистической пролетарской революции. Неисчерпаемые силы народа, пробужденные к жизни гением партии Ленина — Сталина, определяют небывалый рост социалистической культуры в Советском Союзе.

И только невиданная широта и размах творчества новой жизни могут объяснить значение двадцатилетнего юбилея Ленинско-Сталинского Комсомола. Эти двадцать лет насыщены содержанием, достойным многих десятилетий. И вместе с тем они очень молоды эти двадцать лет — их всего лишь двадцать!..

Эта молодость — по-особому зрелая, мужественная молодость — есть тоже специфика нашей советской эпохи. Мы органически молоды; непрерывное обновление и укрепление живых клеток организма — разве не в этом секрет вечной молодости?

Вот почему все, что творится неисчерпаемыми силами народа, сочетает в себе огромную насыщенность во времени с вечной свежестью молодости. Это показывает, в частности, рост культуры и искусства нашей социалистической родины.

Совсем недавно, в дни пятнадцатилетия советской кинематографии, стало особенно ясным, какой огромный путь пройден молодым киноискусством нашей страны. На обломках жалкой и убогой дореволюционной кинематографии, нищая голодная в ту пору, страна, отбившаяся от внутренних врагов и иностранной интервенции на многочисленных фронтах гражданской войны, — сумела создать новое, замечательное искусство. Советская кинематография моложе всех остальных искусств, так могуче и пышно расцветших в нашей стране. Ей нечего было наследовать от дореволюционного кинематографа, не оставившего ей ни технической базы, ни творческих кадров, ни творческих традиций.

Молодость советского кино явилась его первоначальным и основным свойством. Оно было создано буквально на пустом месте. Пришлось создавать не только кинопромышленность, не только технику, но и кадры всех производственных и творческих профессий.

Лишь единичные честные, творчески полезные работники остались от дореволюционной кинематографии; в отличие от театрального искусства советское кино не унаследовало ни МХАТ, ни Малого театра... Кадры кино выращивались вновь, они сами в процессе своего художественного роста создавали творческие традиции. Им приходилось учиться на производстве, оправдывать доверие страны своими первыми же работами. Ждать было нельзя: американские, германские, французские фильмы заполняли мировые экраны, в том числе и экраны Советского Союза. Буржуазная кинематография отравляла экран плесенью ханжеской морали, смешанной с цинизмом, проповедью буржуазного «благополучия» и прославлением хищников и бандитов. Лишь немногие произведения отдельных зарубежных мастеров отличались от этой стандартной фальсификации жизни, от этого суррогата искусства, творческой мыслью, художественной честностью.

Надо было учиться. Надо было бороться. Надо было победить.

И в какие-нибудь пятнадцать лет, разрешая эти задачи, ошибаясь и исправляя ошибки, советская кинематография, самая молодая в мире, вышла на первое место, стала определять пути развития мирового киноискусства. У нее начали учиться лучшие зарубежные художники кино. Это была большая и трудная дорога, — эти краткие пятнадцать лет! Молодость победила, потому что это была советская, большевистская молодость!

Кажется, что все это было так недавно — зарождение и становление молодых сил советской кинематографии...

Ведь только тринадцать лет назад страна узнала великолепного молодого мастера С. Эйзенштейна! Его незабываемый фильм о мятежном броненосном крейсере «Потемкин» был документом ранней и полнокровной зрелости советского кино. И уже через год были завоеваны основы реализма картиной «Мать» Вс. Пудовкина. Ленинград отозвался первыми работами Г. Козинцева и Л. Трауберга (тогда еще «фэксов») и Ф. Эрмлера. В Грузии раскрылись своеобразные и мощные таланты Михаила Чиаурели и Николая Шенгелая. Александр Довженко на Украине, увлекшись новым волнующим искусством, изучал законы авантюрного фильма в своей «Сумке дипкурьера». Они все были действительно молоды и по возрасту, и по своей работе в кино. Эйзенштейн впервые увидел киноаппарат в руках своего оператора Тиссэ и опирался на техническую помощь последнего. Пудовкин только что закончил учебу—ассистентуру у режиссера Кулешова. «Фэксы» неслучайно цитировали марктовское изречение — «лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей». Владимир Петров, поставивший через десяток лет «Грозу» и «Петра Первого», в ту пору был ассистентом в Ленинградской киностудии. Сергей Юткевич рисовал декорации. Фридрих Эрмлер принес боевой закал гражданской войны и чекистской работы в школу экранного искусства и практикой ассистента зарабатывал право на самостоятельную режиссерскую работу.

В экспериментальных студиях, еще часто срываясь, подпадая порой под влияние формализма и модных за рубежом антиреалистических направлений, искали новые слова для нового советского искусства первые деятели советской кинематографии.

Хотя они и сейчас еще творчески молоды, их имена, а также имена новых людей, уже прочно вошли в историю киноискусства. Подъем советского кино был их подъемом. Их юность началась подлинно советскими картинами, указавшими путь новым отрядам молодых художников, включавшихся в борьбу за советскую кинематографию.

Молодость и связанная с этим неопытность подчас приводили к ошибкам. Иногда технические средства изображения казались самоцелью, значение технологии искусства преувеличивалось.

Это было своеобразным накладным расходом, своего рода издержками быстрого роста. Партия и правительство, выпестовавшие молодое киноискусство и его мастеров, помогли преодолевать ошибки, указали путь к подлинно народному, идейно насыщенному реалистическому творчеству.

Молодые художники Советской страны вырастали свободно и уверенно завоевывали новые вершины искусства. Их рост был нормальным и здоровым, за ним следила страна. Им были неизвестны препоны конкуренции и рынка, присущие капиталистическому производству. Дорога в кино, как и во все остальные области социалистического строительства, была широко открыта для всего талантливого и подлинно революционного.

Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцев, Л. Трауберг, Эрмлер, Шенгеля, Довженко — вся первая линия бойцов советского кино — творчески вырастали в эпоху нэпа. Годы 1924—1929 были уже отмечены такими картинами, как «Потемкин», «Мать», «СВД», «Парижский сапожник», «Элисо» и «Звенигора».

Следующий отряд молодых кинорежиссеров начинал свою самостоятельную творческую деятельность в условиях первой сталинской пятилетки. Обострение классовой борьбы, идейный рост массового зрителя, высокий художественный уровень советских кинокартин — все это предъявляло к молодым мастерам особо повышенные требования. Не все ответили сразу этим требованиям, не сразу удалось лучшим из молодых мастеров найти свой творческий путь.

Братья Васильевы начали свою производственную работу «Спящей красавицей», картиной, главная тема которой пропадала за интересными, но несущественными деталями. В. Петров только частично показал себя как режиссер детских фильмов, к тому же не свободных от влияния экспрессионизма. Дзиган ставил фильмы подобные «Женщине», лежащие далеко в стороне от линии «Мы из Кронштадта».

Особенно интересно проследить путь молодых мастеров-комсомольцев — Александра Зархи и Иосифа Хейфица.

Самый приход их в советскую кинематографию показателен для характеристики нового отношения к самому важному и самому массовому искусству, для иллюстрации стремления советской молодежи овладеть киноискусством.

В годы первой сталинской пятилетки в киноинститутах и школах воспитываются режиссерские, актерские и операторские молодые кадры. Именно тогда моло-



«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ» Сценарий А. Каплера. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. На фото: В. И. Ленин (нар. арт. СССР Б. Щукин) и Василий (арт. Н. Охлопков).

дежь образует основные кадры кинопроизводства: ассистенты, помощники режиссеров и операторов — все это будущие отряды ведущих кинематистов.

Зархи и Хейфец с честью проходят тот же полезный путь: они познают кинопроизводство с азов как ассистенты, монтажеры и сценаристы. Их творческое сотрудничество с молодыми же операторами и актерами, такими же комсомольцами, рождает молодежное объединение, получившее высокое право именоваться «Первой комсомольской киновойскадой».

Они объявили своей основной темой — «молодежную тему», своими героями — молодых людей нашей эпохи...

Кое-что полезное содержалось в этом начинании: коллективное начало (столь важное в киноискусстве) укреплялось в этом молодом сотрудничестве. Но нет сейчас сомнений в том, что не до конца продуманная установка на узко молодежную тематику обусловила некоторую односторонность их первых работ. Этим объясняются ошибки их первой интересной, но неверно направленной картины «Ветер в лицо». Молодые герои фильма закрывали собой общий горизонт, центральной темой оказался второстепенный вопрос — о преимуществах коллективного общежития перед частным семейным бытом...

Ошибочность, узость общей установки, определившая недостатки фильма «Ветер в лицо», сужала творческий горизонт талантливых молодых мастеров. Это особенно ясно выразилось в их следующей работе «Полдень». Большая, актуальная, партийная тема — коллективизация деревни — оказалась недостаточно полно



«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ» Сценарий Л. Рахманова, И. Хейфица и А. Зархи. Постановка И. Хейфица и А. Зархи. На фото: сирова засл. арт. Н. Черкасов — профессор Полежаев.

раскрытой, была заглушена вольным или невольным подражанием Довженко. Зархи и Хейфиц пытаются бороться с ограниченностью своих фильмов, но ход этой борьбы замедлило крупное поражение их комсомольского коллектива — фильм «Моя родина». Бесспорно, что в этой картине сценарист и режиссеры поставили перед собой важную и благородную задачу, но у них еще нехватило сил для правильного раскрытия большой и ответственной темы. Объективная сущность фильма, ставшая в противоречии с замыслом его создателей, оказалась порочной, вредной. Конфликт на КВЖД не был понят авторами постановки достаточно четко и глубоко, что определило неверную трактовку основных образов (красноармейца, белого офицера), наличие в фильме элементов депрессии и обреченности. Мировоззрение молодых талантливых режиссеров — Зархи и Хейфица — оказалось еще неполноценным и незрелым, и это стало причиной их тяжелого поражения.

Комсомольцы-режиссеры, пытаясь преодолеть тяжелые ошибки своей последней работы, обратились к противоположности, воспринятой ими достаточно механически. В их новой картине «Горячие денечки», посвященной опять-таки Красной Армии, упрощенный и поверхностный комизм положений и, порой, слащавая лирика подменили подлинный оптимизм, свойственный людям социалистического общества. Комедия о Красной Армии бесспорно нуждалась (и нуждается по сей день) в иной, более мужественной и реалистической интонации.

Фильмы Зархи и Хейфица тем более подлежали строгой критике, что почти каждый из них представлял собой произведение настоящего таланта и своеобразного мастер-

ства. Ошибки этих картин усугублялись высоким профессиональным уровнем режиссерской работы. В лице Зархи и Хейфица советское кино обладало прекрасными художниками, и поэтому критиковать их ошибки нужно было особенно сурово и твердо. Без такой критики Зархи и Хейфиц могли бы скатиться к эстетизму и формалистической опустошенности, как это уже произошло с некоторыми режиссерами, чьи ошибки не получили во-время должной оценки.

К счастью, с Зархи и Хейфицем этого не случилось. Итог их борьбы за нахождение правильного пути — фильм «Депутат Балтики». Этот фильм пользуется заслуженной мировой славой. Теперь особенно ясно, что взлет этот был обусловлен всей предыдущей работой мастеров, несмотря на содержащиеся в ней ошибки. Толчок был дан большой масштабностью задуманного образа. Как ни странно на первый взгляд, но в образе старика Полежаева, а не в молодежи из фильмов «Ветер в лицо» и «Полдень» комсомольцы-режиссеры нашли своего героя. Впрочем, ничего удивительного, конечно, здесь нет: дело не в возрасте героя, а в молодости его дел, поступков, мыслей.

Профессор Полежаев с его высокой человечностью, с его любовью к родине, с его презрением и ненавистью к врагам народа должен был стать и стал любимым образом советской молодежи.

Режиссерам и постоянно работающему с ними молодому талантливому киноактеру Олегу Жакову удалось создать четкий и яркий образ доцента Воробьева. Холодный и расчетливый, он предстал перед зрителем как живое воплощение той части буржуазной молодежи, из которой в гражданскую войну вырастали офицеры белых армий, а после гражданской войны — вредители и диверсанты.

Тем сильнее и ярче в сопоставлении с Воробьевым определяются в фильме люди иной молодости — бывший студент большевик Бочаров и матрос Куприянов. В них прекрасно вскрыты те принципиальные черты, которые уже в дни октябрьских боев семнадцатого года определяли образ молодого человека нашей социалистической эпохи.

Профессор Полежаев — центральная фигура фильма — дает жизненную перспективу всем молодым героям «Депутата Балтики». В этом образе молодые режиссеры и артист Черкасов впервые нашли ту огромную глубину, тот подлинный волнующий оптимизм, те тонкие и ясные линии мысли, которые и являются обязательными свойствами большого искусства. Так, фильм, не лежавший, как сначала казалось Зархи и Хейфицу, на основной магистрали их творчества, стал его лучшим и ярким выразителем.

«Депутат Балтики» явился итогом какой-то части большого творческого пути комсомольцев Зархи и Хейфица. Вместе с тем этот фильм стал свидетельством их политической и художественной зрелости. В нем — обещание новых, больших, трудно дающихся творческих успехов; в нем — обязательство учиться и расти так, как этого требует сталинская эпоха от своих художников.

Еще богаче, еще многочисленнее становились ряды молодых мастеров советского кино в эпоху второй пятилетки. Забота и внимание партии и правительства к вопросам культуры и искусства в нашей стране, в частности к вопросам кинемато-



"Красный цвет -
это цвет
жизни"



А вы с тóбой,
студента,
однолетки



графии, дали прекрасные результаты. Молодые талантливые мастера кинорежиссуры реализуют в советских студиях свои творческие замыслы, соревнуясь с мастерами старшего поколения.

Головокружительным по темпу и масштабу и счастливым по прямоте кажется творческий путь Михаила Ромма. Пять-шесть лет отделяют молодого режиссера, известного сейчас всей стране, всему культурному миру, от волнующего дня первой съемки... Три крупных произведения — три больших, хотя и неравных, удачи отметили рост этого мастера.

Ему удалось уже в первой своей картине — «Пышке» — доказать свою творческую зрелость, мужество и ясность мысли, свою высокую художественную культуру.

Каждая картина Ромма всегда закончена, в ней нет никакой «растрепанности», свойственной (увы!) еще многим советским картинам. Глядя на фильмы Ромма, невольно думаешь, что их создавал мастер, отчетливо знавший, что он хочет сделать и что у него получится. В фильмах Ромма почти невозможно найти плохо сделанные сцены, недоработанные эпизоды, непродуманные кадры. Особенно отчетливо работает его режиссерская мысль в сложном процессе создания актерских образов. Актеры в его фильмах всегда создают полно и глубоко разработанные и выразительные образы.

Ромму удается постичь сложную и тонкую психологию мопассановской новеллы, уловить специфику и аромат стиля, присущего французским импрессионистам. Но если они, импрессионисты, по выражению художника Поля Гогена, «наблюдают и видят гармонии, но без определенной цели», то в произведениях Ромма прежде всего ощущается политическая и художественная целеустремленность. Именно поэтому «Пышка» в интерпретации Ромма прозвучала как обвинительный акт нищете и убожеству буржуазной морали.

Михаил Ромм сумел сделать идейно содержательным, теплым и человечным произведение авантюрного жанра, каким является его следующая картина «Тринадцать».

Совершенно закономерным явился его успех в деле разрешения огромной важности проблемы — в деле воссоздания на экране образа гениального вождя и учителя Владимира Ильича Ленина. Фильм «Ленин в Октябре», занявший почетное место в плеяде шедевров советской кинематографии, выявил лучшие особенности творчества Ромма — простоту, ясность, зрелую и мощную культуру.

Настойчивость, вера в свою творческую правоту и сознание перспективы характеризуют Ромма как режиссера именно нового стиля. Его огромные успехи в трудном деле правильной организации творческого процесса отнюдь не случайны, — только так и может работать молодой мастер новой формации.

Среди молодой режиссуры «второго призыва» выделяется фигура крупного и своеобразного художника Сергея Герасимова.

Его жизнь в кино началась острыми и выразительными актерскими работами. Получив кинематографическое воспитание в студии ФЭКС, молодой актер в острой, доходящей порой до гротеска, манере создал ряд образов в фильмах Г. Козинцева



«ЗА СОВЕТСКУЮ РОДИНУ». Сценарий Г. Фиша и Ю. и Р. Музыкант. Постановка Ю. и Р. Музыкант. Оператор Е. Величко. На фото: Эпизод выступления отряда курсантов.

и Л. Трауберга. Зритель хорошо запомнил Герасимова в ролях «Человека-вопроса» в «Моряке с Авроры», авантюриста Медокса в «СВД», председельсовета в фильме «Одна».

Начало его режиссерской биографии, казалось, не предвещало серьезных успехов. Неудачные, не до конца продуманные картины, сделанные в содружестве с бесцветным коллективом, сейчас забыты зрителем («22 несчастья»). В его следующих самостоятельных работах «Лес» и «Люблю ли тебя» были сцены большого вдохновения, настоящего темперамента, высокого юмора; в них угадывался мастер интересный и многообещающий. Но эти сцены терялись в сером и невыразительном материале фильмов, бледных по своей драматургии и идейному замыслу.

Уже тогда Герасимова волновала тема молодости, юности людей, но его неудачи, как и неудачи Зархи и Хейфица, определялись неумением видеть глубину и сущность явлений. Этим объяснялся мелкий уровень образов, недостаток жизненной правды, подмена ее надуманными, условными, порой фальшивыми категориями.

Но с упорством, достойным большого художника, Сергей Герасимов продолжал сражаться на том же участке, на котором терпел поражения. Он хотел добиться высокой простоты и правдивости в киноискусстве, хотел сказать о молодых людях нашей эпохи самое главное, показать самые типические, самые характерные черты. И это удалось ему после ряда ошибок. Его поиски оправдали себя созданием фильма «Семеро смелых».

Герасимов пришел к этому своему фильму обогащенным плодотворной педагогической работой с актерской молодежью, образовавшей его постоянный коллектив.



«ПОДРУГИ» Сценарий и постановка Л. Ариштама. Оператор В. Раппопорт. На фото: слева нар. арт. Союза ССР М. М. Блюменталь-Тамарина, вторая справа Я. Жеймо.

Этот прекрасный коллектив — молодые актеры Кузнецов, Алейников, Матвеева, Крылов и другие, вместе с более опытными, но также молодыми Макаровой, Жаковым и Новосельцевым — делит со своим режиссером и кинематографическим воспитателем Сергеем Герасимовым успех замечательных картин «Семеро смелых» и «Комсомольск». Воспитанный своим режиссером в строгой и реалистической манере актерского исполнения, коллектив в свою очередь дал этим картинам правдивое звучание. В новых картинах Герасимова актер проявил себя решающей силой.

Картина «Семеро смелых» оказалась таким произведением, которое выдвинуло Герасимова в первые ряды советских мастеров. В этой картине ему удалось разрешить главную задачу — создать правдивые, глубокие, жизненные образы советских комсомольцев. И несмотря на то, что герои показаны в сложной и нетипичной, казалось бы, обстановке «изоляции» на зимовке в Арктике, мы ощущаем коллектив молодых полярников, как рядовую ячейку нашего социалистического общества, живущую теми же мыслями и интересами, что и вся наша родина. Это — типичные молодые люди сталинской эпохи. В их образах звучит настоящая жизнь. Это — «молодые капитаны», о которых поется в смелой и волнующей песенке, дети советского народа, достойные члены Ленинско-Сталинского Комсомола.

Сергею Герасимову удалось разрешить проблему реалистического молодежного фильма без увлечения авантюристкой. Тема побеждающей юности стала органической темой Герасимова. Разрешается она со свойственным Герасимову творческим своеобразием, правдивостью, простотой, искренностью и взволнованностью.

В «Комсомольске» закрепились основные черты творческой индивидуальности Герасимова. Жизненная правда, реализм, огромная эмоциональность, яркий, искренний темперамент, выразительный язык — и в центре всего высокая человечность и любовь к своему герою. Герасимов мирится с некоторой «растрепанностью» сценария, лишь бы человеческий образ, вся система образов, волнения и страсти людей, их радости и мечтания, любовь и ненависть стали выпуклыми и отчетливыми на экране. Это ему удастся, этим он покоряет зрителя.

Творческой манере Герасимова чужда склонность к внешне эффектным положениям. Его характеризует ненависть к позе, к громким словам. Ему свойственны сдержанность интонаций, простота речи. Высокие эмоции, бурлящие в его фильмах, Герасимов старается передать бытовым раскрытием поведения героев, романтику (основное в его сюжетах) — прозаической интонацией.

В картинах «Семеро смелых» и «Комсомольск» сложные психологические ходы мотивируются обнаженно; иногда нарочито примитивно разрешаются положения, которые другим режиссером обязательно были бы переданы сложно, с помощью эффектных построений. Полутон, обрыв прямого и ровного хода мысли, нюанс, недомолвка, и вдруг резкий и страстный акцент и опять небрежный ход действия, иногда скользящий по существенному, иногда выделяющий несущественное...

Так построены фильмы Герасимова. Они волнуют сердца, они часто вызывают споры. Но обе его картины — и «Семеро смелых» и «Комсомольск» — это одни из лучших художественных произведений о советской героической молодости, не только в кино, а, пожалуй, и в литературе и на театре... Эти картины открыли советскому зрителю того Герасимова, который по праву стал одним из передовых мастеров «второго призыва».

Сила советского киноискусства в том, что оно представляется глазам внимательного зрителя многообразным сочетанием самостоятельных и оригинальных творческих течений, что в нем нет нивелировки, творческой уравниловки, которая так характерна для зарубежного кино, если его рассматривать в целом. Передовых мастеров советского кино роднит единое мировоззрение, стремление служить своим искусством социализму, горячая любовь к своей счастливой и могучей родине, любовь к своему народу. Но каждый из них своими творческими путями идет к разрешению общих задач.

Вот почему нужно сказать о Льве Арнштаме, за плечами которого только две картины. Обе картины отмечены печатью яркой и своеобразной творческой индивидуальности. Композитор и режиссер Лев Арнштам внес в советское кино своими фильмами «Подруги» и «Друзья» ощутимую струю здорового, яркого романтизма и лиричности. Арнштам — один из немногих режиссеров, которые не боятся открыто показывать эмоции своих героев, которые не чуждаются даже сентиментальности. Кто может забыть трогательные сцены из фильма «Подруги», эту маленькую сентиментально умирающую «Пуговицу» — Янину Жеймо? Любовные сцены в этой картине сделаны «не на приеме», не в обход, а прямо и открыто. Но в этом нет ни слезливости, ни слащавости; все по-хорошему волнует, по-хорошему заставляет плакать и смеяться. Никто не отнял у советских художников права на воскрешение лучших

традиций мелодраматического искусства. Вот почему Арнштам разрешает ряд сцен в фильме «Друзья» с огромным эмоциональным напряжением на острых положениях. Вот почему в трактовке актерских образов иногда ощущается элемент театральности, но убедительной и не фальшивой. Вот почему тексты, диалоги у сценариста Арнштама наполнены пафосом, звучат приподнято, концентрируют большую эмоциональную силу.

Своеобразное творчество Арнштама привлекает внимание еще и своей идейной целеустремленностью. Обе его картины далеки одна от другой по образам героев, по разворачивающимся в них событиям. В самом деле, что общего между тремя подругами — работницами, участницами гражданской войны под Петроградом, и бурным потоком людей и событий на разноплеменном Кавказе? Однако оба фильма связаны единством мысли, родившей одну тему, живущую у разных людей в разные времена. Это тема о дружбе. Дружба девушек, дочерей одного класса, дружба народов, сплоченных партией Ленина — Сталина в единую дружную семью, — вот что волновало молодого художника и определило силу его картин.

Интернационализм чувств — тема больше всего близкая Арнштаму, и совершенно естественно, что его новой работой должен явиться антифашистский фильм. Это наверно будет фильм о единстве антифашистов, о народном фронте. Есть все основания ожидать от Арнштама большого творческого успеха, закрепления своеобразных и интересных особенностей его творчества.

Широкое поле для наблюдений открывается глазам критика при входе в галерею рожденных третьей сталинской пятилеткой новых имен и людей, успевших создать некоторое по количеству, но примечательное по качеству. Новые яркие и талантливые фильмы обогатили за последние два-три года сокровищницу советского кино. Творческие индивидуальности большинства создавших их режиссеров только наметились, но в каждом из них ощущается большая перспектива, каждому из них созданы все условия для большого роста.

В студиях Москвы и Ленинграда, Киева и Тбилиси, Баку и Еревана поднимаются люди разных биографий и творческих устремлений. Условия роста молодых кадров требуют сегодня от начинающего режиссера полного раскрытия всех возможностей, демонстрации всех данных. Первая картина для режиссера сегодня — паспорт для творческой самостоятельной жизни. Такой паспорт заслуженно получен многими талантливыми дебютами. Большинство из них уже идет дальше и вперед.

Братья Музыкант, Юрий и Рафаил, блестяще дебютировали оборонным фильмом «За советскую родину». Воспитанные под руководством бр. Васильевых, молодые мастера сумели воспринять в своей работе прекрасные традиции фильма о Чапаеве, его проникновенный реализм, жизненную правдивость, обаятельную простоту и ясность. В картине бр. Музыкант основная удача — в создании образа волевого командира Красной Армии, коммуниста Антикайнена. Братьям Музыкант удалось создать волнующее произведение, полное патриотического пафоса и силы, один из лучших советских оборонных фильмов. Тяжелой потерей для советского кино явилась преждевременная смерть Рафаила Музыканта, разрушившая полноценное творческое содружество.





«КАРЛ БРУННЕР». Сценарий Бела-Балаша. Постановка А. Маслюкова и М. Маевской. Оператор Е. Славинский.

Интересной картиной о Пушкине начал свою самостоятельную работу ленинградский режиссер Народицкий. «Юность поэта» — не только интересный фильм, но и лучшее кинопроизведение, посвященное памяти великого поэта. Фильм неровен, но его недостатки искупаются глубиной передачи эмоций, тонкой и нежной лиричностью. Народицкому удалось понять и почувствовать пушкинское творчество, воздействие пушкинской поэзии окрылило и подняло образы фильма.

Серьезным успехом увенчалась и первая самостоятельная работа молодого режиссера студии Союздетфильм Легошина над выдающимся детским фильмом «Белеет парус одинокий». Уже превосходная картина «Песнь о счастье», сделанная им в содружестве с режиссером Донским, свидетельствовала о талантливости обоих режиссеров. Теплый прием, оказанный фильму «Белеет парус одинокий» зрителем всех возрастов, подтвердил, что успех «Песни о счастье» не был случайным. Творческие данные Легошина, культурность, серьезный и ответственный подход к решению поставленной задачи обеспечили успех его первого самостоятельного фильма. Надо полагать, что и новая работа Легошина, построенная на материале прекрасной повести Катаева «Я сын трудового народа», будет еще одним ценным вкладом в фонд молодежных произведений.

В благоприятных условиях студии Союздетфильм раскрываются творческие возможности режиссера Журавлева. Его привлекает жанр авантюрного, приключенческого фильма. Хотя его первая научно-фантастическая картина «Космический рейс» оказалась не лишенной серьезных недостатков, Журавлев не отказался от работы



«КАРО». Сценарий А. Ай-Артяна и С. Тайца. Постановка А. Ай-Артяна. Оператор О. Фраткин.

над фильмом авантюрного жанра. Журавлеву удалось приблизиться к разрешению своей задачи на основе правдивого материала, данного ему жизнью пограничной заставы. Картина «Граница на замке» сделана в лаконичной, сдержанной манере и приковывает к себе напряженное внимание зрителя. Существенным недостатком Журавлева является неглубокая работа с актером, нежелательная и в фильмах авантюрного жанра. Образы молодых героев его картин—патриотов советской страны—должны быть переданы красочнее, взволнованней.

В более сложных и специфических условиях растут национальные молодые кинокадры. Своеобразие кинематографического производства требует отличной базы для успешного процесса развития. Пробравшиеся к руководству советским кино ныне разоблаченные враги народа тормозили подлинный мощный рост и расцвет национальных киностудий. Новые мастера все же вырастали, пробиваясь с помощью общественности через сети вредительских махинаций. Новые картины выходили на советский экран, убеждая в богатейших творческих возможностях мастеров Украины, Грузии, Белоруссии, Армении и других братских союзных республик.

Символом украинского киноискусства является мощное и великолепное творчество Александра Довженко. Но массовый зритель был мало знаком с работой молодых режиссеров советской Украины. Только за последние годы стали известны имена Лукова, Маслюкова, Маевской и других.

Поставленная Луковым картина «Я люблю» была не столько экранизацией нашумевшего талантливого романа Авдеенко, сколько самостоятельным кинопроизведе-

нием, содержание которого несколько отличалось от содержания романа. Фильм, сделанный в отдельных своих частях с неодинаковой силой, не свободный от натуралистических ошибок и упрощенчества, воспринимался в целом как серьезная и вдумчивая работа. Это позволяет с интересом ждать новых картин режиссера Лукова.

Маслюков, работающий вместе с молодым режиссером Маевской, зарекомендовал себя двумя хорошими детскими фильмами «Партизанская дочка» и «Карл Бруннер». В обеих этих, столь разных по содержанию картинах чувствуется вдумчивое изучение материала. Их отличают кинематографическая грамотность, внимательность к кадру, простая и доходчивая режиссерская манера.

Ряды молодых киноработников Украины обогатились талантливым режиссером Игорем Савченко. После интересной попытки создания музыкальной комедии «Гармонь», Савченко создал идейно ошибочный и художественно фальшивый фильм «Месяц май». Савченко осознал порочность этой комедии и сумел преодолеть свои ошибки в следующей работе — хорошем молодежном фильме «Дума про казака Голоту». Савченко — темпераментный и эмоциональный художник, отлично работающий с актером. Он имеет все возможности раскрыть свои творческие стремления в новой своей постановке «Всадники».

Кино Грузинской республики, показавшее всему Союзу великолепные полотна Чиаурели и Шенгелая, отличные комедии Макарова, прекрасные кинодокументы Калатозова, выдвинуло за последние годы двух молодых режиссеров, работы которых представляют значительный интерес и привлекают внимание зрителей.

Спорной, но интересной работой оказалась картина «Каджети» в постановке Е. Микаберидзе, который сумел почувствовать силу и мощь поэмы Руставели. Бесспорно удачным оказался фильм «Дарико» (режиссер С. Долидзе), созданный в традициях грузинского кино и овеянный влиянием картин Чиаурели.

Арменкино, выпускающее очень мало фильмов, не сумело воспитать сколько-нибудь значительного количества новых мастеров. Нужно отметить лишь талантливую, хотя сырую и неровную картину Ай-Артяна «Каро». Молодой режиссер, ранее поставивший детский фильм «Пастушенок», показал себя в «Каро» подлинным национальным художником, горячо стремящимся отобразить на экране жизнь и быт своего народа.

К сожалению, очень слабо разрабатывается студией Белгоскино национальная тематика. Большая часть картин этой студии основана не на национальной тематике, не на национальном материале. Таковы, например, прекрасный фильм Файнциммера «Балтийцы» и картина молодого режиссера Белгоскино И. Анненского, интересно и со вкусом поставившего «Медведь» (по Чехову) и сейчас работающего над экранизацией чеховского «Человека в футляре».

Плохо обстоит дело с выявлением национальных молодежных кадров в Узбекфильме, Туркменфильме и др. Приходится констатировать, что проблема воспитания молодых национальных кинокадров и в последнее время еще не нашла сколько-нибудь серьезного разрешения в этих студиях. Здесь необходим решительный и резкий перелом.

Ни одна страна в мире не может поспорить с нашей родиной по числу талантов. Нигде нет таких молодых и по возрасту и по опыту кинематографистов, как в нашей

стране. Резервы наши, поистине, грандиозны; этими резервами надо по-большевистски руководить, постоянно помня о великом ленинском завете молодежи: «учиться, учиться и учиться».

Знаменитый ученый, академик И. П. Павлов незадолго до смерти писал советской молодежи:

«Большого напряжения и великой страсти требует наука от человека. Будьте страстны в вашей работе и ваших исканиях».

Эти слова замечательного ученого в равной мере следует отнести и к искусству.

Успехи молодых советских кинематографистов объясняются именно тем, что, оправдывая доверие своей родины, они работают с большим напряжением и великой страстью над выполнением сталинского задания — над созданием *«новых фильмов, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки»*.

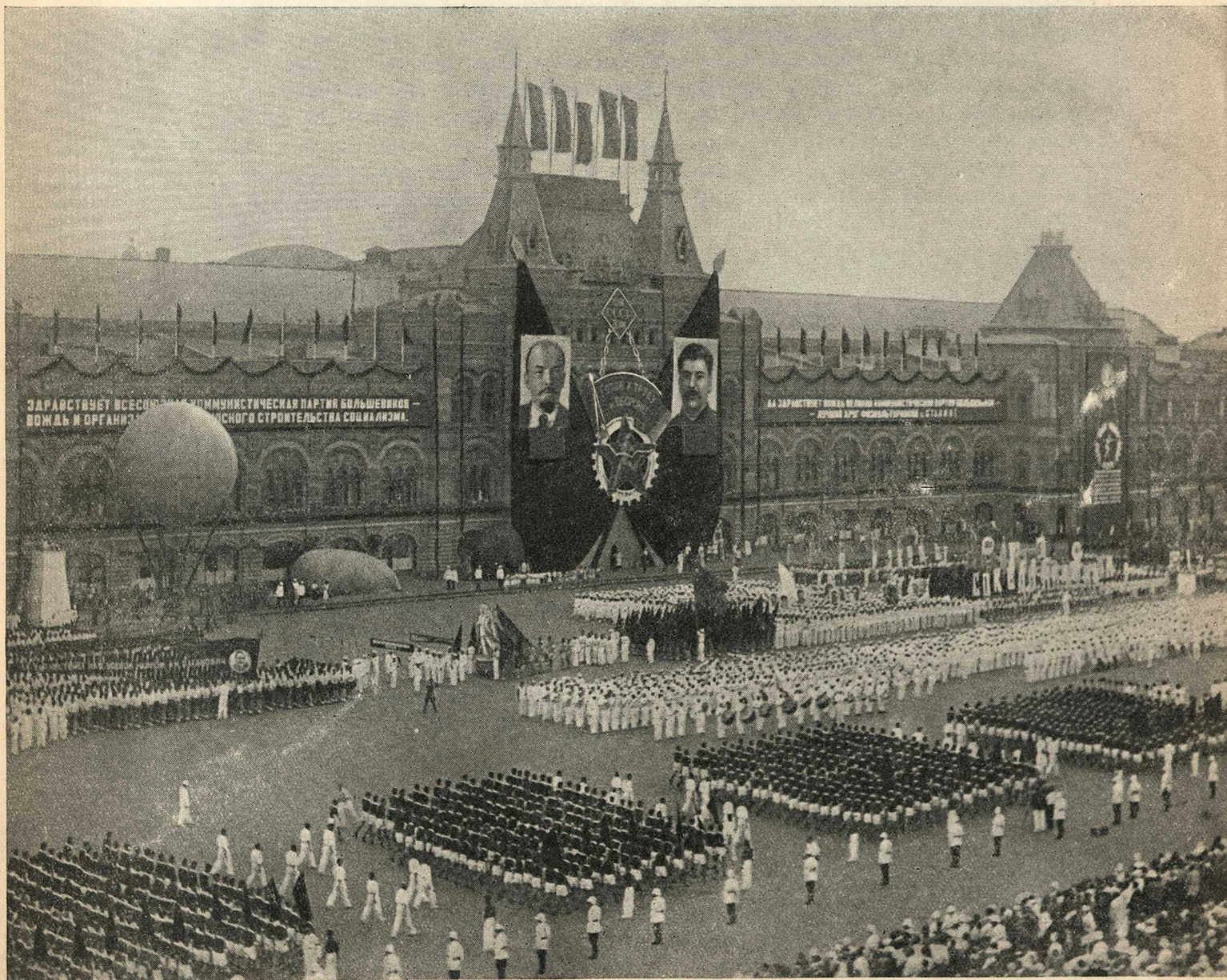
Эту задачу, поставленную перед советскими кинематографистами великим Сталиным, разрешают вместе со старшими товарищами молодые режиссеры советского кино.



Р. Кацман

ПЕРЕДОВЫЕ ЖУРНАЛИСТЫ ЭКРАНА

Кадр из документального фильма
Московской студии киностудии.





Когда поезд челюскинцев, завершая свой триумфальный путь по стране, подходил к перрону московского вокзала, первым из челюскинцев приветствовал столицу Аркадий Ша-

фран. Молодой советский кинооператор, запечатлевший на пленке незабываемые дни героической эпопеи, и здесь был на посту. Он снимал, примостившись с киноаппаратом на тендере паровоза.

В тот исторический миг, когда давняя мечта человечества превратилась в реальность и радостно улыбающийся флагштурман экспедиции на Северный полюс Спирин сообщил товарищам Шмидту и Водопьянову о том, что самолет достиг полюса, оператор Марк Трояновский вертел ручку киносъемочного аппарата. Он был среди тринадцати советских людей, первыми высадившихся на полюс. Молодой советский хроникер Трояновский — единственный кинооператор в мире, проникший на Северный полюс.

Мир узнает о том, что итальянский фашизм начинает грабительскую войну с беззащитной Абиссинией. Оператор-комсомолец Владимир Ешулин снаряжается в далекую экспедицию. И вот он в Африке, за тысячи километров от своей родины. По узким тропинкам и размытым дорогам, сквозь горные ущелья неведомой страны пробирается он от селения к селению, от одного уголка фронта к другому, чтобы в волнующих кинодокументах рассказать миру правду о страданиях абиссинского народа, о кровавой работе фашистских захватчиков.

Радио сообщает о фашистском мятеже в Испании, о том, что испанский народ поднялся на защиту республики.

Две силы столкнулись на испанской земле: на одной стороне — кровавые банды мятежного генерала Франко и его хозяев — итало-германских интервентов, на другой стороне — свободолюбивый испанский народ, твердо решивший до конца, до победы бороться за свое счастье, за счастье передового и прогрессивного человечества, за будущее мира. И советские кинооператоры мчатся в Испанию.

Вооруженные киноаппаратами, они выходят на передовые позиции борьбы испанского народа против фашизма. Пламенные строки лаконичных телеграфных сообщений и замечательных корреспонденций Мих. Кольцова и Ильи Эренбурга оживают в съемках специальных корреспондентов Союзкинохроники, молодых операторов Р. Кармена и Б. Макасева. К перу советского журналиста прибавляется объектив советского кинохроникера. Кинозрители Москвы и Нью-Йорка, Киева и Парижа, всей Советской страны и ряда зарубежных стран видят на экране волнующие картины борьбы испанского народа за свою независимость, воочию знакомятся со зверствами фашистских мятежников и интервентов, убивающих женщин, детей и стариков, уничтожающих величайшие культурные ценности, разрушающих города и села.

Корабли «Таймыр» и «Мурман» получают боевое задание — снять со льдины папанинцев. В героическом рейсе участвуют операторы хроники Славин и Симонов. Они снимают весь путь к льдине, день за днем фиксируя на пленке трудности, которые преодолевали по пути команды кораблей и радостную, незабываемую встречу с четверкой отважных героев.

Ночью папанинцы переходили на «Ермак», озаренные светом кинопржекторов. На палубе их встречал старый знакомый — оператор Марк Трояновский.

Трояновский, Шафран, Кармен, Макасеев — имена этих лучших советских кинохроникеров, передовых репортеров-операторов — известны не только в нашей стране, но и во всем мире. Это — выращенные партией подлинно лучшие, подлинно передовые советские киножурналисты, мастера кинорепортажа. Партия и правительство удостоили их высших наград — орденов Советского Союза.

В ряду лучших мастеров советской киножурналистики Владимир Ешурин, Славин, Симонов, Штатланд, Рымарев, Фроленко, Соловьев, Богдан, Лампрехт, Каиров... — это передовой отряд боевой армии советских операторов-хроникеров.

Все они представители славного сталинского поколения. Все они очень молоды. Большинство из них окончило киноинституты, некоторые пришли с фоторепортажа, работали киномеханиками, осветителями.

Можно смело сказать, что молодые операторы, выросшие в годы сталинских пятилеток, закаленные горячими днями нашей великой эпохи, воспитанные в рядах Ленинско-Сталинского Комсомола, составляют основные кадры нашей кинохроники.

В основном именно из их съемок складывается большинство советских хроникальных фильмов и киножурналов. «На Северном полюсе», «Папанинцы», «Первомай», «Всенародный праздник», «Песня молодости» — эти лучшие произведения советской хроникальной кинематографии последнего времени, как и десятки других фильмов, сняты молодыми, выросшими за годы советской власти, операторами. Из съемок молодых кинохроникеров в большинстве складываются и периодические издания кинохроники — «Пионерия», «Звездочка», «Советское искусство», «Железнодорожник» и основной орган экранной информации — «Союзкиножурнал».

Молодые мастера кинорепортажа живут яркой творческой жизнью. Их будни радостны, кипучи и многообразны, как радостны, кипучи и многообразны будни страны, жизнь которой они запечатлевают на пленке.

Правдиво рассказывать о великой, всемирноисторической стройке страны социализма, о наших победах, об опыте лучших, о жизни и борьбе могучего советского

народа за дело партии Ленина — Сталина, дело коммунизма — это их призвание, это цель их жизни. Но не просто рассказывать, не просто снимать, а снимать так, чтобы каждый отснятый хроникальный кадр, отброшенный лучом проектора на экран, помогал творчеству новой жизни, вооружал, мобилизовал на новые успехи и победы. И нет для них большей радости, чем радость знать, что когда в далекой Испании смотрят советскую кинохронику, бойцы республики крепче сжимают винтовки.

Они вечно в движении, советские кинохроникеры. Жизнь страны богата событиями, операторы хроники всегда должны быть в центре этих событий.

Вот Владимир Ешурин. Он проводит воздушные съемки военных учений Н-ского округа, оттуда спешит на Памир, в Ош, чтобы заснять встречу героя Советского Союза Федорова со своими избирателями, потом снимает прием в военные школы Днепропетровска, возвращается в Москву и на Красной площади снимает парад. Ешурин снимал первые шаги наших колхозов, на его глазах пошел первый поезд Турксиба.

Старый комсомолец, он внес в запечатлеваемую хроникерами образную кинобиографию страны много ярких эпизодов из жизни героического Ленинского Комсомола. Комсомол в борьбе за уголь, комсомол — инициатор дирижаблестроения, комсомол — на стройке метрополитена, съезды, конференции, конгрессы КИМ. О славленном пути комсомола рассказывают многие съемки Ешурина.

Оператор-комсомолец Штатланд, окончивший Государственный институт кинематографии, особенно часто снимает жизнь советских ребят, пионеров и школьников. В «Пионерии» много снятых им кадров. Здесь и отдых в лагерях, веселое пионерское лето и радостные будни Дворца пионеров столицы, пионерских звеньев и форпостов. Здесь и отличники учебы, и юные натуралисты, изобретатели, метеорологи.

Съемка детей требует особого умения, особых навыков. Ребята во время съемок не всегда послушны и терпеливы и всегда любознательны.

Часто, увлеченные работой оператора, заинтересованные устройством аппарата, техникой съемки, они бросают заниматься тем, что как раз и должен заснять оператор.

Ребят нужно знать, к ребятам нужен особый подход, и этот подход выработал в себе Штатланд.

Он очень любит снимать спорт. Его увлекает стремительность бегунов, ловкость футболистов, сокрушающая сила боксеров. Передать сущность, характерность данного вида спорта, особенность стиля, метода данного спортсмена — эти задачи ставит перед собой Штатланд в спортивных съемках. И зритель видит на экране непревзойденную напористость братьев Знаменских, знаменитый «батерфляй» Бойченко, точность и ритмичность Тепляковой, ловкие удары Королева. Штатланд снимал почти все международные спортивные встречи, происходившие в Москве. По его съемкам можно проследить рост советского спорта, совершенствование его мастеров.

У комсомольца Штатланда производственно-творческая и общественно-политическая работы неразрывны. В дни выборов в Верховные Советы СССР и РСФСР он был одним из лучших агитаторов. Коллектив студии кинохроники избрал его доверенным. Активное участие в общественной жизни, политическая работа идейно вооружает, помогает творчеству оператора-журналиста.



НА ФИЗКУЛЬТУРНОМ ПАРАДЕ Кадр из документального фильма Московской студии кинохроники.

Комсомолец Д. Рымарев окончил Государственный институт кинематографии. Он пришел в Московскую студию кинохроники в 1933 г. в качестве ассистента-оператора. А в 1935 г. за отличную съемку физкультурного парада он был переведен в операторы.

Рымарев — мастер панорам. Он умело передает движение. Как бы ни был быстр объект съемки, Рымарев все равно уследит за ним. Его панорамы спокойны и плавны. Блестяще снял Рымарев фильм «Кавалеристы». Он любит снимать нашу боевую, стремительную конницу.

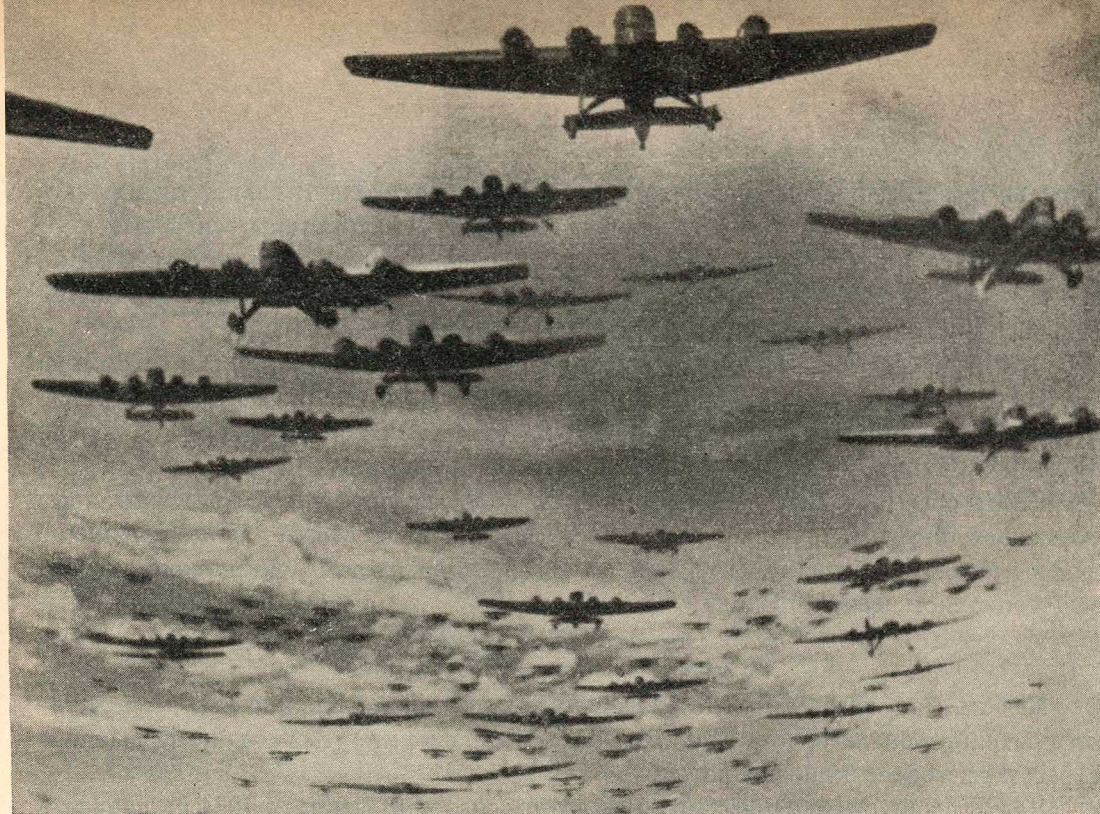
Рымарев много работает в области киносъёмочной техники. Непрестанно повышает свои знания. Упорно осваивает цветную кинохроникальную съемку.

И комсомолец Фроленко пришел в кинохронику из ГИК.

Фроленко работает всегда продуманно и уверенно, стремясь добиться высокого технического качества каждой, даже самой маленькой съемки. Он знает, что любой замысел, любые творческие планы окажутся пустышкой, если все будет снято технически слабо, серо, бледно. Он знает, что всегда нужно снимать хорошо несмотря на погоду, освещение, что хроникер должен уметь применяться к любым условиям.

Фроленко стремится к свежему, оригинальному композиционному построению кадра, выразительности, сочности фотографии. В конкурсе на лучшую съемку празднования Первого мая 1938 г. ему и Кармену были присуждены первые премии.

Главный и любимейший объект съемок Фроленко — авиация.



БОЕВАЯ УЧЕБА СОВЕТСКОЙ АВИАЦИИ. Кадр из документального фильма Московской студии кинохроники.

Он часто снимает в воздухе.

Показать на экране сильнейший в мире советский воздушный флот, показать славных сталинских соколов, виртуозность их техники, их волю, мужество, находчивость, показать миллионам советских зрителей героику летных будней — эту почетную и увлекательную для советского кинематографиста задачу с радостью выполняет Фроленко.

Он прошел специальную подготовку в летной школе, где изучал устройство самолета, знакомился с теорией полета, метеослужбой, аэрофотосъемкой. Все это нужно знать оператору, чтобы ориентироваться в сложной обстановке полета.

Фроленко принадлежат одни из лучших авиационных съемок, вошедших в большие художественно-хроникальные фильмы. В «Борьбе за Киев» и «Сынах трудового народа» им засняты мощные воздушные десанты.

Парашютисты выходят на крыло и бросаются вниз. В кадрах видны раскрывающиеся купола парашютов. Один, два, три... И вот уже десятки, сотни усеяли плененное небо. Могучая, захватывающая картина. Величественный эпизод маневров.

В фильме «Богатыри родины» Фроленко интересно и подробно показал высший пилотаж, продемонстрированный советскими летчиками на празднике в Тушине в честь Дня авиации.

Он заснял и самолет, идущий в штопор, и стремительное пикирование, и многое другое, трудно поддающееся съемке на пленку, подчас требующее от оператора не меньшего мужества, чем от пилота. Заснял не просто со стороны, с соседней ма-

шины, но и с самого летящего самолета, заснял в результате длительной тренировки, мобилизации всего своего опыта, изобретательности, инициативы, смелости.

Быстрота ориентировки, инициатива, оперативность, смелость, решительность, отвага — эти качества, воспитываемые в каждом советском молодом человеке, постоянно развивают в себе молодые операторы советской кинохроники.

Эти качества им необходимы, без них они не могут выполнить свой долг.

В различные условия, порой самые тяжелые, сложные, необычные, попадает оператор-хроникер. И в любой обстановке, преодолевая все препятствия, он обязан образцово выполнить свой долг, обязан быстро и хорошо снять события.

Операторы советской кинохроники, ее молодые, рожденные и воспитанные революцией творческие кадры готовы отдать все свои силы стране. Они безгранично преданы великому родному делу ленинско-сталинской партии, они пламенно любят свою социалистическую родину.

Любовь к своей родине. Это благородное чувство вдохновляло молодого советского патриота, оператора Аркадия Шафрана, в суровые минуты гибели «Челюскина» не расставшегося с киноаппаратом.

Дадим слово самому Шафрану. Вот его рассказ о 13 февраля 1934 г., записанный нами в день приезда челюскинцев в Москву:

«...Примерно около 2 часов дня лед, окружавший корабль, пришел в движение. Гонимые сильным ветром огромные ледяные глыбы, заполнившие все пространство моря до самого берега, начали громоздиться друг на друга. Метрах в ста от носа корабля образовался ледяной вал, от 8 до 12 метров вышиной, и стал быстро приближаться к кораблю с гулом и грохотом.

Движение льда не прекращалось, и резким его напором левый борт «Челюскина» разорвало почти на протяжении 50 метров.

Вода с шумом устремила в трюмы.

Судьба корабля была решена.

Работая, как и все по выгрузке продовольствия на лед, я неожиданно для себя заметил, что нос корабля уже немного погрузился в воду.

Нельзя было терять ни минуты.

Я вновь быстро поднялся на борт судна. Бегом спустился в каюту.

В голове только одна мысль: аппарат и пленка... аппарат и пленка...

Торопливо собрал все, сложил пленку в железный ящик, вытащил на палубу аппарат, кассеты, статив (вся незаснятая пленка была в кассетах в количестве около 400 м) и приступил к съемке. Работать было необычайно трудно. Резкий холодный ветер обжигал лицо, руки мерзли, пальцы деревенели. Снежный вихрь забивал объектив, быстро застывший механизм аппарата с трудом вращался. Снимая, я все думал о выгрузке, о том, что я не только оператор, но и участник экспедиции, обязанный делать общее дело. Поэтому, сняв один кадр, я бросал аппарат, хватал какой-нибудь ящик или мешок, относил его, затем опять бежал к аппарату — снимал, потом снова тащил ящик, опять возвращался к аппарату и т. д.

В аппарате кончилась пленка, пришлось открыть и перезарядить кассеты.

Мне повезло; потом я сам удивлялся, как это мне удалось перезарядить аппарат. Пленка не лопнула от мороза, и аппарат продолжал, хоть и с большим трудом, работать. Внутри он был полон снега.

Наконец, я окончательно выбился из сил. Обмороженное веко глаза отчаянно жгло, когда я прикладывал глаз к лупе.

Я решил хоть немного отогреться и притти в себя. Поставил аппарат на общий план, а сам побежал в единственную тогда еще палатку, где находились женщины и дети. В палатке я пробыл недолго, всего несколько минут, как вдруг услышал голоса:

— Аркадий, скорей! Корабль погружается...

Я выскочил и, не глядя в глазок, начал снимать.

Почти совсем стемнело, лишь черный силуэт корабля вырисовывался среди снежного вихря. Нос «Челюскина» все быстрее уходил в воду.

Вот высоко взметнулась в воздухе корма, из трюмов вырвалось густое облако черной угольной пыли, раздался грохот ломающихся построек, падающих бочек, ящиков и через секунду там, где еще недавно красовался «Челюскин», остались лишь перевернувшиеся льдины да бурлящая вода...

«Челюскин» погиб. Началась наша жизнь на льду, в отныне уже легендарном лагере Шмидта...

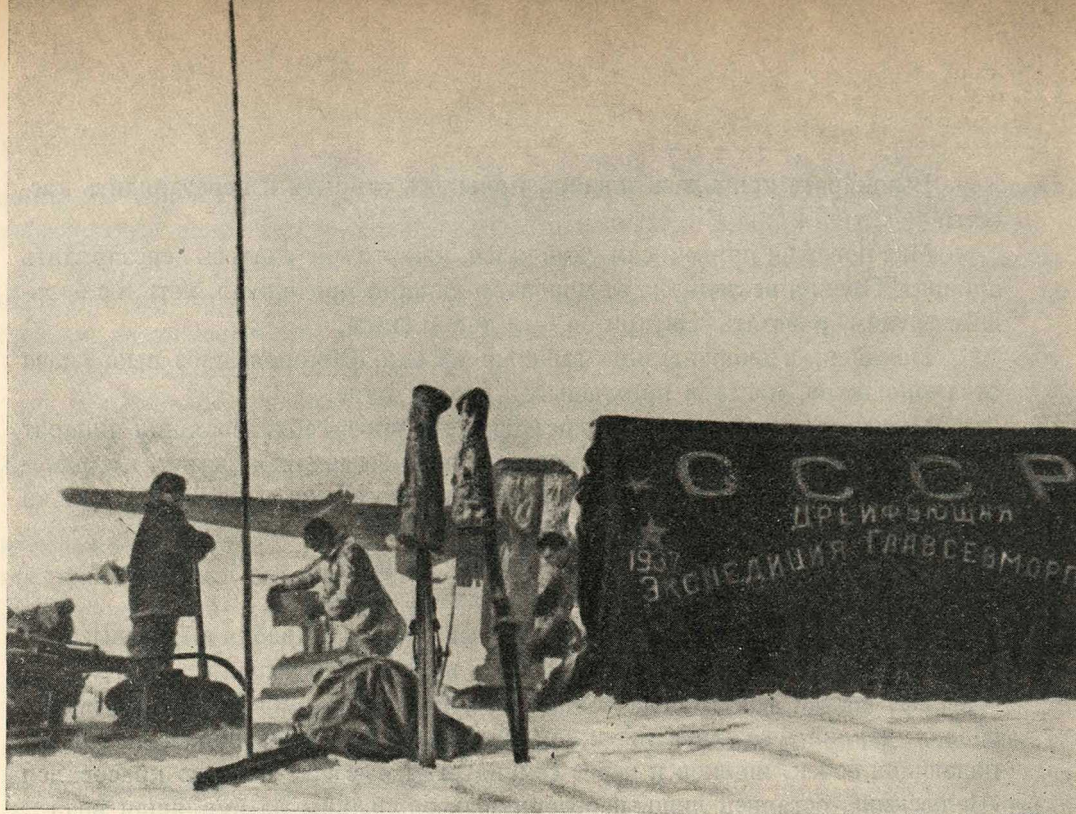
В походе «Челюскина», до зимовки корабля, вместе с Аркадием Шафраном участвовал Марк Трояновский. Когда корабль зазимовал, было решено во что бы то ни стало доставить заснятую пленку на материк, чтобы быстрее опубликовать киноматериалы похода.

На материк вместе с отрядом участников экспедиции отправился Трояновский, который, пройдя пешком громадный путь сквозь метель и пургу, благополучно достиг «Литке».

Шафран впервые работал в Арктике, Трояновский уже имел опыт арктических съемок. Вот почему, попав на «Литке», он немедленно связался с «Челюскиным» и начал по радио инструктировать Шафрана.

Телеграфная переписка Трояновского и Шафрана является замечательным примером преданности делу, заботы о высоком техническом качестве съемок, о том, чтобы ни один интересный эпизод похода, ни один заснятый кадр не пропал для советского зрителя. Мы приводим отдельные телеграммы из длительной радиопереписки, ибо они являются поучительными документами. Это отличный пример подлинно творческой работы операторов хроники. Даже в тяжелых, изменчивых условиях арктической стихии молодые киножурналисты стремятся как можно полнее и выразительнее показать большевиков, завоевывающих Север, увлекательно, цельно, сюжетно строить съемки, намечая по телеграфу сценарный план будущего фильма.

«Дорогой Аркадий обязательно при условии любой погоды необходимо закончить все съемки старым эпизодам плюс обснять выход Челюскина чистой водой так чтобы он завершал борьбу был конечным эпизодом. Это отступление первоначального плана но отпавший Врангель на это вынуждает так чтобы выход был не



НА СЕВЕРНОМ ПОЛЮСЕ Кадр из документального фильма Московской студии кинохроники.

неожиданным бледным зпт тщательно сними дрейф борьбу за дрейф нужно направи-
влении зпт все авралы особенно выемка льда это будет самым ценным оригинальным
материалом всего похода тчк Особенно важны также съемки мостике прилетом Ба-
бушкина Воронина важно передать разницу настроений между обоими прилетами
тчк Продумай весь снятый материал»

Челюскин — Шафрану:

«Горячий привет сообщу подробно что снимал сколько осталось пленки как
качество новой эмульсии пожалуйста прояви из старого материала невзятого мной
снятого на 55 эмульсии тчк Беспокоюсь сохранность имеющегося у меня жду ответа
расскажи работе настроении напряженно следим за вами привет друзьям тчк Троя-
новский».

Литке — Трояновскому:

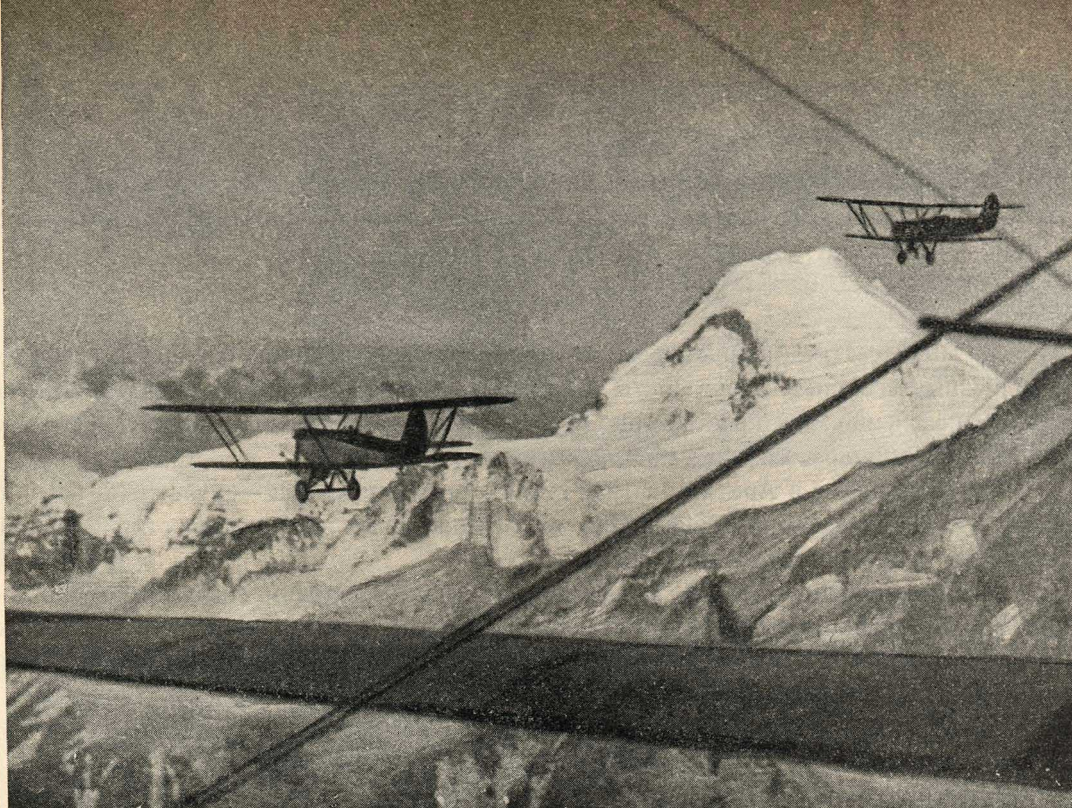
«Дорогой Маврик спасибо заботы не можем преодолеть мимо до кромки дрей-
фуем нордост тчк Заснял много интересных эпизодов в частности большое стадо
моржей привет Громова горячо целую тчк Аркадий».

Пароход «Челюскин» — Шафрану:

«Снова прояви 55 эмульсию съемок разного времени тчк Как проявкой всего
материала беспокоюсь жду сообщений приветствую друзей тчк Марк».

Литке — Трояновскому:

«Пленки осталось мало предлагаю переходить Литке что делать аппаратурой
случае невозможности перенести — Аркадий».



ПЕРЕЛЕТ ЧЕРЕЗ КAVКАЗСКИЙ ХРЕБЕТ. Кадр из документального фильма Московской студии кинохроники.

Челюскин — Шафрану:

«Брать необходимо все соединенными усилиями одолеем тчк Обязательно переговори Отто Юльевичем предоставлении нам транспорта нашего имущества одних нарт из имеющихся Челюскине тчк Информируй немедленно подробные ситуации переноски зпт также сообщи когда делал пробы давно снятой пленки тчк Оставь для съемки работы Литке метров 300 приветы всем крепко жму руку ответ немедленно — Марк».

Пароход «Челюскин» — Шафрану:

«Случай возможности перебросок самолетом или нартах учти моем чемодане разобранный Рошер винтики находятся в футляре зубных щеток первую очередь пленку камеру оптику — Марк».

Челюскин — Шафрану:

«Экономь пленку набросай сценарий зимовки учитывая наличный материал тоже тчк Снятое придется обязательно сейчас же проявить возьми себе помощника зпт береги камеру ржавчины смажь гуще вазелином на темный период зпт случай возможности вылета самолетом пленку камеру оптику надо брать статов кассеты последнюю очередь телеграфь мне расписку приема камеры номер количество оптики статов номер случае необходимости оформление передачи вот сколько заповедей горячо приветствую — Марк».

Литке — Трояновскому:

«Успокой дома родных окажи случае надобности помощь тчк Возможности

проявления пленки здесь сомневаюсь зпт буду стараться переслать самолетом Москву тчк Делаем последние попытки вырваться льдов горячие приветы друзьям крепко целую — Челюскин Аркадий...»

Далекий север, Арктика, покоряемая советскими людьми, борьба за освоение грандиозных северных пространств волнуют и привлекают многих операторов хроники. Но особенно много работал на Севере оператор Марк Трояновский. Это настоящий кинохроникер-полярник.

Впервые попав в Арктику в 1932 г. в качестве оператора — участника исторического похода ледокола «Сибиряков» из Архангельска во Владивосток, Трояновский с тех пор не расстаётся с Севером.

Его захватила Арктика, завоевываемая мужественными советскими полярниками. В борьбе со стихийными силами природы отчетливо проявляются личные качества каждого человека, его способность преодолевать препятствия. Трояновский поставил перед собой задачу — показать в своих съемках не только природу Арктики, но главное — людей, работающих на Севере, большевиков, побеждающих суровые ледяные пространства.

Участник нескольких полярных экспедиций Трояновский с огромным воодушевлением, радостью и гордостью за оказанное ему доверие отправился в перелет на Северный полюс. Он проделал огромную работу по технической подготовке съемок героической экспедиции.

Снимать на Севере не легко. Основным врагом оператора в Арктике являются морозы. Киноаппараты очень плохо работают при низких температурах. «Даже в Москве, — рассказывает Трояновский, — во время зимней съемки парада на Красной площади вся киноаппаратура оказалась пораженной при морозе всего в 25 градусов. В Арктике же, как известно, морозы много более суровы».

Поэтому пришлось уделить много внимания утеплению съемочного аппарата. Были разработаны особые меховые чехлы, защищающие аппарат от холода. Такая «одежда» обеспечивала бесперебойную съемку в течение часа.

Опыт работы в Арктике показал, что наиболее удобным для съемки является небольшой походный съемочный аппарат.

Поэтому кроме стационарной кинокамеры, весящей около 30 кг, Трояновский взял с собой два легких автоматических аппарата, утеплив их так же, как и большой.

Трояновский прекрасно справился с возложенной на него задачей. Исторический перелет был полностью запечатлен на кинопленке. Фильм «На Северном полюсе», заснятый Трояновским, — живой наглядный рапорт большевиков, завоевавших полюс советскому народу, и одновременно выдающееся произведение нашей хроникальной кинематографии, произведение, в котором репортажность, конкретность и правдивость документа органически слиты с мастерством настоящего художника. Запечатленные на пленке факты подлинной действительности поднимаются до высоты художественного обобщения.

Прекрасно показал Трояновский путь к полюсу, важнейшие этапы этого пути, характерные особенности каждого этапа.



The Accutulu с Кутуакта/Ајолу



Вот Холмогоры. Здесь колеса самолетов заменяются лыжами. В Нарьян-Маре экспедицию настигает весна. На Печоре тают снега. Липкий снег не дает оторваться тяжело нагруженным самолетам. Нужно облегчить взлет, слить половину горючего. Это меняет маршрут. Путь — на Новую Землю.

Самолеты спускаются на лед пролива Маточкин Шар. Здесь экспедицию встретила солнечная погода. Но Арктике нельзя доверять. Начинается пурга, густой снег, поземка. Несколько суток бушует двенадцатибалльный шторм. Трояновский ярко показал борьбу со штормом, грозившим сорвать укрепленные самолеты.

Остров Рудольфа. Разведывательные полеты Головина и Крузе. Старт на полюс. Спокойное величие самолетов, пролетающих над безграничными просторами Севера. Съемки с самой верхней точки, бесконечные льды, льды.

Рука Спирина, чертящая на карте, останавливается, карандаш отмечает — полюс!

Радостные лица его покорителей. Самолет снизился. Полюс взят!

Как захватывающую поэму смотришь кинозарисовки мужественного оператора. Мы видим первые дни лагеря, начало его героических будней. Кренкеля, передающего первую радиограмму партии и правительству. Непрерывные научные наблюдения. Вечно веселого, живого, подвижного Папанина, руководящего строительством лагеря.

Трояновский показал радиостанцию папанинцев, их ледяную кухню, жилую палатку, электростанцию. От него не ускользнула ни одна существенная деталь.

Трояновский любит Север и с большим вкусом передает его снежную фактуру, необозримость его просторов, красоту сверкающих льдов, суровую стихию Арктики. Но в центр своих съемок он ставит людей, осваивающих Арктику. В экспедиции на Северный полюс он создал серию ярких кинопортретов советских полярников, летчиков Севера, Героев Советского Союза.

Много живых деталей, теплых, даже интимных штрихов «схватил» на пленку зоркий объектив съемочного аппарата Трояновского. Создавая портреты, показывая каждого отдельно, Трояновский показывает и всех вместе. Он показывает силу и большевистскую сплоченность коллектива советских людей, сцементированного единой идеей, единым стремлением выполнить сталинское задание и победно завершить великий научный подвиг.

Незабываемы кадры первомайской демонстрации на острове Рудольфа. Они наполнены горячим чувством советского патриотизма. И кажется, что и сюда, к далеким молчаливым снегам, доносится праздничный гул с Красной площади, приветствия сотен тысяч, и кажется, что и сюда устремлен отцовский взгляд мудрого и бесконечно близкого, великого Сталина.

Своими работами на Севере Марк Трояновский, увековечивая на пленке неувядаемые дни сталинских пятилеток, сделал ценнейший вклад в историю наших побед.

На Украине вырос молодой оператор Константин Богдан. Сын колхозника, он в 1935 г. окончил Киевский институт кинематографии, и с тех пор работает в кинохронике. Во весь рост встает в его съемках цветущая советская Украина, ее колхозы, ее изобилие, ее свободные и счастливые люди.



¡Pasaremos!



Центральное место в работах Богдана занимает колхозное село, борьба за урожай, жизнь колхозников. Его кинокорреспонденции на эти темы часто встречаются во всесоюзных киножурналах. Их характеризует высокая техническая культура, сочная, светлая фотография, свежее, оригинальное, продуманное композиционное построение кадров.

В съемках Богдана, даже в самой лаконичной киноинформации, в общем оформлении и стиле фотографии — много света, радости, солнечности, как и в самой Украине, в которой он вырос и жизнь которой он неустанно фиксирует на пленке.

Богдан подходит к отображению фактов подлинной жизни, не только как репортер, но как художник, не только как художник, но как советский патриот. Вот почему нельзя без волнения смотреть в фильме «Всенародный праздник» кадры дня выборов в Верховный Совет СССР, заснятые Богданом. Чудесные краски нашел Богдан для того, чтобы ярко и правдиво передать величие этого дня, навсегда вошедшего в историю советских народов.

Богдан снимал выборы в селе Великая Богачка Полтавской области. Но в этом эпизоде как бы собрана и обобщена счастливая жизнь всего украинского народа, отдавшего свои голоса за любимую партию, за родного Сталина, за коммунизм. Когда смотришь съемки Богдана, невольно переносишься в далекое село на Полтавщине, вместе с веселыми юношами и девушками включаешься в вихрь гопака и вместе со всей Украиной поешь и ликуешь.

В лучших нарядах старые и молодые, мужчины и женщины идут к избирательным участкам. Они едут на велосипедах, их мчат колхозные автомобили. В помещениях комиссий празднично и торжественно. Портьеры кабинок для голосования сшиты из веселого, цветистого ситца.

Бесконечен поток избирателей. О них, о людях родной Украины, Богдан рассказывает в своих съемках с большой теплотой и нежностью. Вот орденосец Сидор Кузьмич Ловико, заведующий товарной фермой в колхозе им. Чапаева. Вот впервые голосующая 18-летняя колхозница комсомолка Полина Курашкина. А вот старейший избиратель — 68-летний бригадир Коноплярской бригады, член партии с 1925 г. Петр Николаевич Лизарев. Их портреты прекрасно сняты Богданом. Он умеет выбирать людей для съемки, находить в них и подмечать характерное, типичное, яркое. Из всего потока избирателей он остановился на троих: но в их лицах мы видим лицо всей колхозной Украины.

Колхозная Украина! Вот ее бескрайные колосющиеся поля, вот тучные, волнующиеся хлеба на землях колхоза «Червоний прапор». Богдан снимает здесь же, на поле, руководителей колхоза, инспекторов по качеству. Их лица радостны и горды. Урожай богатейший, пшеница в человеческий рост. Все это наглядно и живо показал оператор.

Снимая в колхозе им. Димитрова, Богдан находит новые ракурсы, новые точки. Общие планы он умело сочетает с крупными, средними.

Чудесное украинское небо. Море хлеба, то спокойное, то волнующееся от промчавшегося ветра. Люди берут лупу и рассматривают колос.

Оператор снимает колос через лупу, чтобы зрителю виднее было, какой колос налитой, полный.

Сила хроники — в наглядности, подлинности. То, о чем репортер газеты, журналист-газетчик рассказывает, оператор-журналист экрана показывает. И здесь нельзя только фиксировать, нельзя «просто снимать».

Каждое явление, каждый объект съемки требуют особого подхода, особых, не похожих друг на друга, замыслов, точек съемки, ракурсов. Явление должно быть показано не сухо фотографически, а ярко, осмысленно, всесторонне, в движении.

Вот сенокос. Богдан показал его молодо, творчески. В сверкании кос, в огромности стогов, в обилии техники, в бодром ритме работающих видна радость труда.

Богдан снимает сев, и зритель видит, как хорошо обработаны поля. Он снимает борьбу за высокий урожай свеклы, и зритель видит образцовую окучку и прополку. Он знакомит зрителя с колхозницами-тысячницами, рекордсменками высокого урожая свеклы, с их упорной, умелой борьбой с вредителями свекловичных полей. Он стремится сделать каждый сюжет направленным, целеустремленным, художественно-выразительным и в то же время четко информационным, приносящим конкретную пользу, дающим практические сведения зрителю.

Богдан еще не участвовал ни в каких выдающихся походах героических экспедиций. Но изо дня в день, снимая будни своей республики, он находит героиню в этих буднях. И он вдохновенно запечатлевает красоту жизни украинского народа, его благородный труд.

Сам он неустанно трудится, хорошо, по-настоящему растет, отдавая свое молодое творчество талантливому киножурналисту своей родине, своему народу.

Среди воспитанных, выращенных революцией советских киножурналистов одно из ведущих мест по праву занимает оператор-орденоносец Роман Кармен. Его имя можно поставить в один ряд с именами лучших представителей боевой советской публицистики.

Оружие Кармена — киноаппарат. Но нередко к этому оружию прибавляется и боевое перо литератора. Он пишет хорошо и интересно, остро и наблюдательно. Его живые, умные корреспонденции из Испании часто печатались на страницах «Известий». Читатели хорошо знают его меткие, образные зарисовки героев-летчиков, генерала Миаха, вождей коммунистической партии Испании — Хосе Диаса и Долорес Ибаррури (Пассионарии), его мобилизующие жгучие сообщения с фронта. К ним привыкли, их ждали читатели «Известий». Его очерк об испанской девушке Люс зачитывался на комсомольских собраниях.

И все же, повторяем, основное оружие творчества Кармена — киносъемочный аппарат. С этим любимым оружием он не расстается с тех пор, как, окончив Государственный институт кинематографии, пришел в кинохронику.

До работы в кинохронике он прошел прекрасную школу фоторепортажа, был одним из инициативных, смелых, передовых советских фоторепортеров.

Упорно работающий над собой, оттачивающий свое журналистское мастерство, Кармен был отмечен почетными наградами на двух выставках фоторепортажа и в честь 10-летия советской фотографии.

Кармен всегда был в движении, переезжая с фотоаппаратом из конца в конец страны. Не было такого выдающегося события в столице, на которое Кармен не откликнулся бы очередным снимком. Но его увлекал не только текущий событийный фоторепортаж. С огромным интересом снимал он новый быт советских людей, новую



НА СВЕКЛОВИЧНЫХ ПОЛЯХ КАЗАХСКОЙ ССР
Кадр из документального фильма Московской
студии кинохроники.

Москву, советское студенчество, колхозы. Активное освещение актуальной советской тематики он сочетал с борьбой за культурный, формально интересный, композиционно своеобразный снимок. Его фотографии можно было встретить в многих московских газетах и журналах.

Фоторепортаж сыграл большую, положительную роль в формировании Кармена как оператора-хроникера.

Советский зритель любит кинохронику и любит боевых, отважных кинохроникеров. Он привык видеть операторов всюду — на Красной площади в дни чудесных парадов и на аэродромах, когда страна встречает героев-летчиков, на торжественных заседаниях в Большом театре и в цехах своего завода, на полях своего колхоза.

Он привык видеть операторов-хроникеров в числе славных участников героических походов, экспедиций, путешествий, в составе отрядов безгранично смелых людей — большевиков, настойчиво и уверенно преодолевающих все и всяческие препятствия.

Советский зритель хорошо знает и ценит Романа Кармена. Он знает Кармена как участника замечательного автопробега Москва — Кара-Кумы — Москва и как одного из авторов одноименного фильма. Кармен — автор незабываемой съемки прилета в Москву т. Димитрова, вырванного из кровавых фашистских лап, автор бесчисленных хроникальных сюжетов о людях и событиях нашей страны. Кармен — зачинатель и еще непревзойденный мастер лаконичного хроникального звукового киноинтервью.



ЗНАТНЫЙ СТАХАНОВЕЦ БУСЫГИН ЗА РАБОТОЙ
Кадр из документального фильма Московской студии кинохроники.

Вот интервью Кармена с фрезеровщиком-стахановцем станкозавода им. Орджоникидзе, орденосцем т. Гудовым, заснятое и записанное после первого его рекорда. Диктор говорит о том, что «раньше Гудов обрабатывал одну деталь за восемь с половиной минут. Теперь... да он сам лучше меня сейчас вам расскажет».

И Гудов рассказывает о своем новом методе обработки деталей. Записанные на звук его слова монтируются с кадрами, наглядно показывающими, в чем именно заключается метод работы Гудова. Все это Кармен вложил в 50 м одного из сюжетов текущего номера Союзкиножурнала. Сюжет убедительно раскрывает сущность стахановской работы, учит стахановской работе, пробуждает инициативу.

Кармен как истый журналист, инициативный и политически активный оператор, первый в хронике подхватил, показал на экране замечательный гудовский опыт, борьбу Гудова за повышение производительности труда.

Вот событийное интервью. Ранним морозным утром полярный летчик орденосец Фарих отправляется на остров Вайгач. Он рассказывает о задаче и трассе перелета. «Летит со мной бортовой механик Чагин», — сообщает Фарих. И здесь у него происходит разговор с Чагиным. Кармен записывает слова Фариха, разговор с Чагиным на фоне рокота самолета, готового к отлету. Оператор включает зрителя в атмосферу события, делает его участником проводов в далекий северный перелет.

Кармен постоянно в действии, в работе. Он всегда там, где снимать особенно трудно, его аппарат постоянно фиксирует то, к чему приковано внимание всей страны. В 1936 г. он принял участие в динамовском автопробеге: Горький — Ош-Хорог —

Урал — Москва — Горький. Это был тяжелый пробег, почти без передышек. Испытывалась выносливость людей, проверялись советские машины.

Кармен вел машину, снимал и сидел за рулем иногда 18 часов в сутки без перерыва. Колонна вернулась в Горький 5 августа. А уже 21 августа Кармен вместе с Макасеевым взволнованно предъявлял паспорта советских граждан бойцам народной милиции Ируна.

На молодых операторов-большевиков Кармена и Макасеева была возложена благороднейшая задача — рассказать всему передовому человечеству правду о героическом испанском народе, о его борьбе с итало-германскими интервентами, о кровавых зверствах фашистских извергов. Операторы с честью выполнили эту задачу. Они снимали на линии огня. Вот почему их съемки пронизаны живым дыханием героизма испанского народа.

Друг нашей страны и один из выдающихся деятелей республиканской Испании писатель Рафаэль Альберти писал в «Известиях»:

«...Позвольте мне, когда я возвращусь в Мадрид, сказать его защитникам, всем моим товарищам, что Москва 1937 г., моя Москва, та, которую я видел и чувствовал, — эта Москва, которая с единым волнением и с едиными мыслями каждое утро разворачивает газеты, чтобы прочесть сообщения [REDACTED] Эренбурга, Кармена и телеграммы оттуда: с фронтов героической борьбы за свободу, против фашизма».

И если Москва каждое утро разворачивала газеты, чтобы прочесть сообщения [REDACTED] Эренбурга, Кармена, то эта же Москва вечером заполняла кинотеатры, чтобы посмотреть новый выпуск испанских съемок, своими глазами увидеть борющуюся Испанию, лучших ее сынов, отдающих жизнь своему народу, своей родине.

Кармен пробыл в Испании больше года. И везде его встречали, как родного, как близкого. Мужественная фигура бесстрашного советского кинооператора была одинаково хорошо известна жителям Мадрида и горнякам Астурии, крестьянам Валенсии и морякам Картахены. Бойцы и командиры народной армии привыкли видеть Кармена рядом с собой — в окопах, на передовых позициях.

Ирун, Сен-Себастьян, Арагонский фронт, Барселона, Мадрид, Толедо, Гвадалаграма, Астурия, Бильбао, снова Барселона, опять Мадрид, Валенсия и снова Мадрид и снова Гвадалахара, Бильбао, Валенсия и, наконец, последние съемки в дни победоносного наступления республиканской армии под Брунэте — таков маршрут испанских съемок Кармена.

В далекой Испании Р. Кармен и его соратник Б. Макасеев с честью носили высокое звание операторов советской кинохроники.

В первые дни мятежа, в начале борьбы, в Испанию, в Мадрид, слетались в погоне за сенсацией операторы многих капиталистических кинофирм. Но когда фашисты вплотную подошли к Мадриду, когда горели и рушились здания и на улицах города разрывались бомбы, сбрасываемые немецкими самолетами, куда девалась «смелость» этих издававших виды операторов. В панике они покинули терзаемый город.

Макасеев снимал в это время в Валенсии. Кармен был единственным оператором мира, снимавшим Мадрид в эти дни. И съемки этих дней звучат, как обвинительная речь. Экран обвиняет фашизм. С жгучей ненавистью к капитализму, с крепко сжатыми кулаками смотрели эти съемки рабочие Парижа, Нью-Йорка, всего мира.

Экран обвиняет...

Мадрид в огне... Несмотря на трудные условия, хорошо получились ночные съемки — языки огня, лижущие здания, пожарные, гасящие огонь... Общие планы, в которых на фоне горящих зданий сняты люди, потерявшие близких, лишенные крова. Люди идут, несут скорбь, их дома горят... И все же нет в этих суровых кадрах паники, обреченности, они передают непреклонную волю к победе испанского народа.

С потрясающей силой показана оборона Мадрида, герои обороны — летчики, танкисты, бойцы и командиры народной армии, легендарный Листер, негнбаемый Миаха. Хорошо и полно показано создание, формирование славного Пятого полка. Не обращая внимания на несовершенство условий, отсутствие искусственного света, вечерами и ночами, операторы снимали, снимали... Незабываемо сделана при свете факелов ночная съемка выходящей с заседания кортесов Пассионарии.

Невозможно здесь перечислить все испанские съемки Кармена и Макасева, осветить все стороны их самоотверженной работы на полях гражданской войны в Испании. В этой работе нашли свое яркое выражение боевые традиции советской киножурналистики.

Кармен и Макасеев обогатили кинематографию кинодокументами мирового значения. Эти кинодокументы — боевое оружие международного пролетариата в его борьбе с капитализмом. Эти кинодокументы вошли в золотой фонд истории борьбы трудящегося человечества против кровавого фашизма.

В испанских съемках Кармена и Макасева абсолютно отсутствует технический брак. Они снимали наверняка и снимали блестяще. Все эпизоды сняты на высоком техническом уровне, с большой художественной культурой, все кадры построены выразительно, продуманно, изобретательно. Никаких уступок условиям, обстановке. Огромная непримиримая требовательность к себе, — вот что характеризует работу Кармена в Испании.

Кинооператор Кармен прошел большую политическую школу. Он возмужал как журналист и художник, вырос как большевик. Недавно осуществилась заветная мечта его жизни — его приняли в ряды великой коммунистической партии.

Кармен, как и вся армия советских кинохроникеров, в любую минуту готов выполнить любое, самое сложное задание во славу своей родины, своего народа, своей партии и правительства, во славу великого, родного товарища Сталина.



О. Леонидов

НОВЫЕ КАДРЫ СОВЕТСКОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ».





Двадцать третьего марта 1938 г. указом президиума Верховного Совета СССР среди других, особо отличившихся работников по кинофильмам «Ленин в Октябре», «Петр I» и «Богатая невеста», награждены орденами три писателя — автор сценария кинокартины «Петр I» А. Н. Толстой, автор сценария кинокартины «Ленин в Октябре» А. Я. Каплер и автор сценария кинокартины «Богатая невеста» Е. М. Помещиков.

Высокая награда присуждена лучшим писателям-кинодраматургам трех поколений, высокой наградой отмечены три выдающиеся кинокартины.

Товарищи Каплер и Помещиков являются представителями молодых кадров советской кинодраматургии второго и третьего поколений.

Помимо «Ленина в Октябре», этой вершины кинодраматургического творчества А. Я. Каплера, его перу принадлежат еще и сценарии таких фильмов, как «Три товарища» и «Шахтеры». Все эти произведения отмечены печатью подлинного таланта. Автор прекрасно знает современную действительность, он видит, он понимает и чувствует сегодняшнего советского человека, он обладает выдающимся мастерством драматургической лепки живых, характерных для нашей эпохи образов, он глубоко проникает в самую сущность происходящих вокруг сложнейших процессов борьбы нового со старым в отношениях людей, в бытовом укладе.

Сценарий Каплера «Шахтеры» захватывает своей политической остротой и злободневностью. Автор сделал «смелую и небезуспешную попытку показать борьбу партии с врагами народа. Фильм воздействует на зрителя правдивостью изображения созидательной работы партийных и непартийных большевиков, строящих социализм, он разоблачает некоторые приемы и методы троцкистско-шпионской шайки» (из отзыва в «Правде» от 16 июля 1937 г.).

В большинстве сюжетных положений и в образах большинства персонажей «Шахтеров» заложена большая жизненная правда. События, происходящие на шахте, развернуты автором сценария А. Каплером настолько жизненно и убедительно, что,

читая сценарий, ни минуты не ощущаешь ничего нарочитого, искусственного, придуманного. Это сама жизнь, но подмеченная зорким глазом художника и перенесенная на экран всеми средствами художественной выразительности. Каплеру удалось создать в своем сценарии яркий образ передового пролетария Матвея Бобылева, передовика борьбы за новые социалистические методы труда. Образ Матвея Бобылева — один из лучших в сценарии — является первым образом стахановца в советской художественной кинематографии.

Сценарий А. Каплера «Ленин в Октябре» далеко выходит за пределы события чисто кинематографического. Это произведение существует и будет существовать, с увлечением читается и будет читаться, даже независимо от поставленного по нему прекрасного фильма. Каплер — один из первых советских драматургов, который сумел средствами художественного творчества воссоздать для поколений образ Ленина и грандиозную картину предоктябрьских и октябрьских дней 1917 года. Успех решения Каплером этой почетнейшей, ответственнейшей и труднейшей задачи был обусловлен глубоким изучением истории ВКП(б), биографий вождей всего трудящегося человечества — Ленина и Сталина и событий Великой социалистической революции. Поэтому ему удалось избежать схематизма, цитатности; он показал Владимира Ильича с самых разнообразных сторон и творчески воплотил для экрана многие черты его исключительного по силе и сложности характера.

«Сейчас не восстановишь все трудности, связанные с этой работой, — писал сам А. Каплер в дни выхода фильма. — Нужно было сжиться с образом Владимира Ильича, чтобы с полной ясностью представить себе, как именно Ильич вел бы себя в таких обстоятельствах, что говорил бы, как бы к чему отнесся... Весь процесс работы над сценарием об Ильиче был для меня большим творческим праздником. Насколько вначале работа была трудной, настолько в конце писалось чрезвычайно легко. Хотелось писать еще и еще, умножать эпизоды с участием Ленина. Казалось, будто открылась творческая сокровищница, из которой остается только черпать и черпать. Было досадно, что приходится себя ограничивать: я кинематографист и знаю, как мало может вместить картина».

Самым молодым из награжденных киносценаристов является Е. М. Помещиков, только недавно окончивший сценарный факультет Высшего государственного института кинематографии (ВГИК), где «Богатая невеста» была его выпускной дипломной работой. Награждение Помещикова с особенной радостью было встречено его товарищами по институту — молодыми сценаристами-вгиковцами, часть которых вместе с ним закончила высшее сценарное образование, а часть старше, либо еще моложе его по выпуску. Это была не только радость за товарища-отличника, это была вполне естественная гордость за торжественное всенародное признание того значения, какое имеет сценарий для создания фильма, и той положительной роли, какую играл и играет ВГИК в деле подготовки новых кадров киносценаристов.

Старое разоблаченное вредительское руководство кинематографии много и старательно «поработало» над ликвидацией профессии киносценариста, над отторжением писателя от кино. Вполне естественно, что создание новых кадров киносценаристов из среды талантливой советской молодежи, приносящей в советскую кинема-

тографию подлинное знание современной актуальной тематики, героических людей сталинской эпохи, никак не входило в расчеты вредителей.

Вредители делали все возможное, чтобы фактически ликвидировать сценарный факультет ВГИК, закрыть окончившим его дорогу на киностудии, в производство и отбить у молодежи охоту тратить силы и годы на овладение основами кинодраматургии.

Но страстное желание учиться, овладеть основами кинодраматургии, теоретически и практически освоить искусство сценарного творчества помогли молодежи, пришедшей в ВГИК, преодолеть все стоявшие на ее пути препятствия и вырасти в квалифицированных, образованных сценаристов-профессионалов. Всем памятен успех, каким сопровождалось рассмотрение в Государственной квалификационной комиссии при ВГИК дипломного сценария Е. Помещикова «Богатая невеста» (сентябрь, 1935 г.).

Е. Помещиков взялся за крайне трудную и ответственную сценарную задачу — создать комедию на современном колхозном материале. Эта задача давно уже стояла перед нашими кинодраматургами как одна из первоочередных; многие и до Помещикова брались за нее, но справиться с нею почти никому не удавалось. Основной причиной неудачи было то, что комедийные ситуации и самый сюжет брались условно и безотносительно к колхозной действительности, а затем втискивались в «колхозный фон». Вследствие этого такие комедии оказывались надуманными, фальшивыми и «колхозными» лишь по пейзажу и «типажу». Е. Помещиков пошел по иному пути. И сюжет и основные комедийные ситуации он взял непосредственно из колхозной действительности, в основу своей комедии положил актуальные, бытовые проблемы, характерные только для колхоза. И потому он вполне справился со своей задачей.

Зажиточность колхозника или колхозницы зависит от их отношения к работе, от трудодней. Отношение к труду определяет знатность людей сегодняшней деревни, отношение к труду объединяет лучших с лучшими не только в работе, но и в быту и в любви.

Герои комедии Помещикова — лучшая ударница женской бригады Маринка и лучший ударник-тракторист МТС Згара нежно любят друг друга. Но прежде, чем соединить свои судьбы, они хотят знать, не будет ли этот брак «мезальянсом», не лодырь ли жених, не прогульщица ли невеста. Сведения о трудоднях можно получить у колхозного счетовода Ковыньки, а Ковынька сам влюблен в Марину. И тут начинается «страшная интрига»: счетовод дает Марине неверные, порочащие сведения о Згаре, а Згаре дает неверные, порочащие сведения о Марине.

Пока интрига распутывается, жених и невеста страдают, ссорятся, любую минуту брак может расстроиться...

Образы действующих лиц разработаны автором очень живо, каждый персонаж наделен какими-либо примечательными характерными чертами, даже эпизодические фигуры индивидуализированы и обладают этой характерностью.

Яркий комедийный образ — бригадир женской бригады Палага Рекрутяк, суровая «мама» семидесяти девок и баб, зорко следящая за производственной и бытовой чистотой своей бригады. Не уступает Палаге по выразительности и фигура колхозного парикмахера Сидора Балабы, смешного и в то же время лирического мечтателя о «настоящей любви».



«БОГАТАЯ НЕВЕСТА» Сценарий Е. Помещикова. Постановка И. Пырьева. Оператор В. Окулич. На фото: третья слева М. Ладынина в роли Маринки.

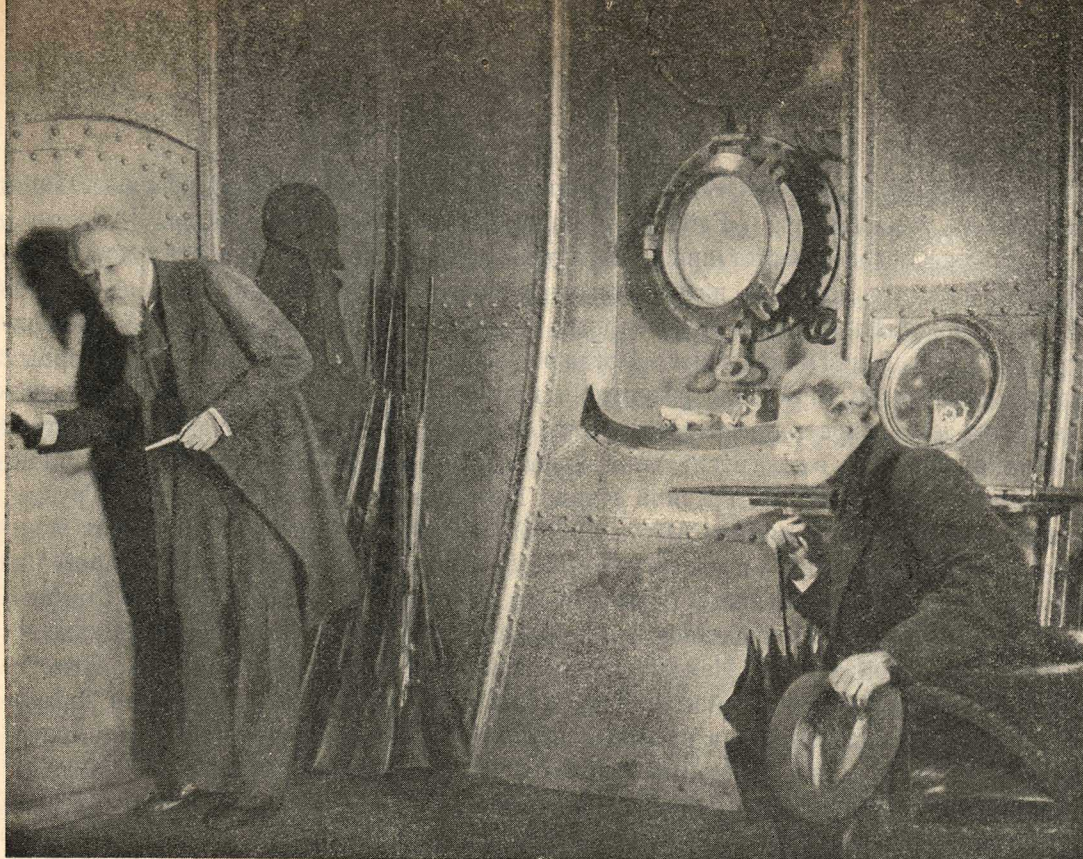
Вообще сочетание комедийности и лирики составляет отличительную особенность сценарного творчества Е. Помещикова. Эти черты особенно органично и тепло слиты в образах главных персонажей комедии — Марины и Згары.

Хорошо использованы автором украинские песни и характерная украинская речь, полная иронических поговорок и присказок.

Сценарий Е. Помещикова давал прекрасный материал для работы не только режиссера, но и актеров и композитора. Это последнее не так часто встречается в сценариях даже многих опытных профессиональных авторов, мало уделяющих внимания работе специально для актера и композитора и доверяющих эту область фантазии режиссера.

Правительство справедливо выделило Е. Помещикова и своей высокой наградой обязало его и в дальнейшем напряженно творчески работать, добиваться дальнейших успехов на сценарном поприще.

Вторая работа этого же автора, осуществленная им уже вне стен ВГИК, — сценарий «Полюшко-поле» — является таким же полноценным, свежим и оригинальным произведением советской кинодраматургии. Этот сценарий включен в план нашей кинематографии 1938 г. и уже ставится в киностудии Мосфильм. В «Полюшко-поле» налицо тот же лирический украинский юмор, что и в «Богатой невесте», оно также написано на современном колхозном материале, но уже намного увереннее стала рука молодого автора, уже ясно чувствуется рост художника, приходящее с каждой новой работой все более и более законченное мастерство. По тематике



«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ» Сценарий Л. Рахманова. А. Зархи и И. Хейфица. Постановка И. Хейфица и А. Зархи. На фото: засл. арт. Н. Черкасов — Полежаев и О. Жаков — Воробьев.

«Полушко-поле» гораздо масштабнее «Богатой невесты». Чрезвычайно удачно переплетен в этом произведении материал колхозный с материалом оборонным, с темой Дальнего Востока. В крепком сюжете люди колхозных полей связаны с людьми нашей далекой границы, с Красной Армией и слиты в одну общую радостную семью советских патриотов.

Кроме Е. Помещикова сценарный факультет ВГИК и в этом же выпуске и в выпусках предыдущих и последующих дал нашей кинематографии еще немало молодых сценарных кадров. В последнем выпуске 1938 г. сценарный факультет ВГИК окончило 9 товарищей: Б. Вишневский, В. Дубровин, Г. Калашников, П. Кириллов, С. Кананыкин, Б. Каттель, Ф. Кравченко, И. Назаров, М. Папава.

Источником пополнения кинематографических кадров является не один только ВГИК. Сценаристы приходят в кино из литературы, из средней, высшей школы, из Красной Армии и из любых других отраслей советской работы. И тут уже есть несколько заметно выделившихся молодых товарищей, прочно вошедших в наш кинодраматургический актив. В тематическом плане 1938 г. среди авторов запланированных сценариев мы встречаем имена молодых кинодраматургов — Н. Абрамова («Горный марш»), М. Большинцова (соавтор М. Блеймана и Ф. Эрмлера по «Великому гражданину»), А. Спешнева и А. Филимонова («Друзья встречаются снова»),

И. Чекина («Ночь в сентябре»), З. Маркиной и М. Витухновского («Дурсун» и «Полк молодых»), Москалевича («Гайчи»), Линькова («Морской пост») и др.

С каждым годом растет киносценарная смена во всех республиках Советского Союза, что особенно важно ввиду крайнего недостатка национальных киностудий в квалифицированных сценарных кадрах. Прежнее вредительское руководство б. ГУК особенно много нанесло вреда в деле воспитания национальных сценарных кадров и всячески тормозило развитие национальной кинематографии. Однако, несмотря на деятельность вредителей из руководства б. ГУК, ВГИК удалось добиться кое-каких успехов и в деле воспитания молодых сценаристов национальных республик. Сценарий питомца ВГИК грузина Карло Гогодзе принят Госкинопромом Грузии, «Севанские рыбаки» армянина Ашота Шайбона ставятся в Армении. Кроме них окончили ВГИК и еще учатся в институте молодой грузинский беллетрист Григорий Чиковани, молодой талантливый поэт Грузии Абашидзе — автор поэмы о Сталине. Из украинцев кроме Помещикова можно назвать имена тт. Непомнящего, Шумилло, Кравченко, Пройдисвита, Неходы, Кузьмича; из белоруссов — Барашко, Блистинова, Кацовича и Когана; в Азербайджане работают Мехти Гусейнов и Мамед Хайлы-Энвер. Перешел на сценарную работу окончивший ВГИК мордовский поэт Кириллов. В сентябре 1936 г. на сценарный факультет ВГИК поступил татарский драматург т. Минский. Получившие законченное сценарное образование, киносценаристы союзных республик во многом будут содействовать развитию национальной кинематографии и киносценарии народов Советского Союза. Часть этих товарищей переключается исключительно на творческую работу, часть идет на киностудии в качестве заведующих сценарными отделами или сценарных редакторов.

К сожалению, не все еще (и в самой кинематографии и в среде литераторов) учитывают огромное, решающее значение учебы сценарному мастерству. Некоторым кажется, что достаточно одного таланта для создания полноценных киносценарных произведений. Конечно, отсутствие таланта не восполнится никакой учебой, но и без учебы талант не сможет выявиться во всей своей полноте, раскрыть все таящиеся в нем возможности. В применении к профессии киносценариста это прекрасно сформулировано сценаристом-орденоносцем Е. Помещиковым в статье «В плену дилетантизма» (газета «Кино», 17 января, 1937 г.). Сам получивший высшее сценарное образование и обогативший им свои природные способности, Помещиков горячо рекомендует сценаристам и писателям не прятать «вопросы профессии за помпезной ширмой таланта и вдохновения», не заниматься «сочинением дилетантских опусов», где налицо «могучие идеи и образы», но герои разговаривают, нарушая элементарные нормы экрана, «действие происходит только ночью, да еще так закреплено за одной декорацией, что выйти из нее невозможно без кардинальной ломки сценарного замысла».

Это стремление к усовершенствованию своего профессионального мастерства, равно как и постоянная работа над собой, над расширением своего идейного кругозора, характеризует большинство наших молодых киносценаристов и является залогом их дальнейшего творческого роста и новых успехов всего советского киноискусства.

Совет народных комиссаров СССР в своем постановлении от 23 марта 1938 г. об улучшении организации производства кинокартин основное внимание сценарных

отделов направил «на широкое вовлечение кадров писателей, драматургов и молодых начинающих авторов и организацию консультации и помощи им в работе». Чтобы осуществить эту директиву правительства, новое руководство кинематографией должно со всей энергией развивать и укреплять дело подготовки новых кадров творческих работников, и в частности новых кадров киносценаристов. Наша страна — это страна выдающихся людей и героев. Наша сталинская эпоха — это эпоха небывалого расцвета культуры, науки, искусства. Надо только любовно и умело подходить к выращиванию кадров, к выявлению лучшего, что заложено всем укладом советской жизни в нашей молодежи.

Н О В О С Т И

КИНОМАТЕРИАЛЫ

«КИНО ОЧКИ»



С. Герасимов

СОЗДАТЕЛИ ОБРАЗОВ С О В Е Т С К О Й КИНЕМАТОГРАФИИ

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ»





Для того, чтобы хорошо играть роль, нужно знать не только текст роли, но и отчетливо понимать ее содержание, ее смысл, так же, как и идею всего произведения в целом. Это

бесспорное, на первый взгляд, положение не учитывается иногда нашими режиссерами и актерами.

Порой роли исполняются хорошими актерами с разной степенью удачи; в основе неуспеха, как правило, лежит недостаточная близость актера к роли. Близость бывает обусловлена разнообразными обстоятельствами. Иногда это страстное желание актера сыграть роль, несмотря на внешние препятствия, например, видимую несхожесть задуманного образа с данными самого актера. Иногда, наоборот, — это органическая близость актера и образа, основанная в ряде случаев даже на общности биографических черт, внешности, темперамента и т. п.

Во всяком случае близость актера к роли не рождается внезапно. Это результат воспитания актера, результат его мировоззрения, его убеждений и только затем острого, пристального наблюдения окружающей жизни.

Молодые актеры, о которых мы будем говорить, не могут похвастаться большим списком сыгранных ролей. Но это не их вина, — меньше всего их можно упрекнуть в нежелании работать. Это объясняется, в первую очередь, их возрастом, а затем неумением студий использовать молодые талантливые кадры. Огромная жадность к труду — первая отличительная черта молодых актеров, черта общая для всех подлинно советских людей, страстно любящих нашу социалистическую родину.

Несмотря на то, что список ролей, сыгранных этими молодыми актерами, невелик, зритель запомнил их и полюбил — полюбил и образы молодых героев нашего времени, созданные молодыми актерами, и самих актеров, связанных в его восприятии с любимыми образами. Зритель не ошибся в своих симпатиях к молодым актерам. Их удачи не случайны, они — прежде всего результат живой, органической связи актеров и образов, близости биографий героев биографиям исполнителей. Их



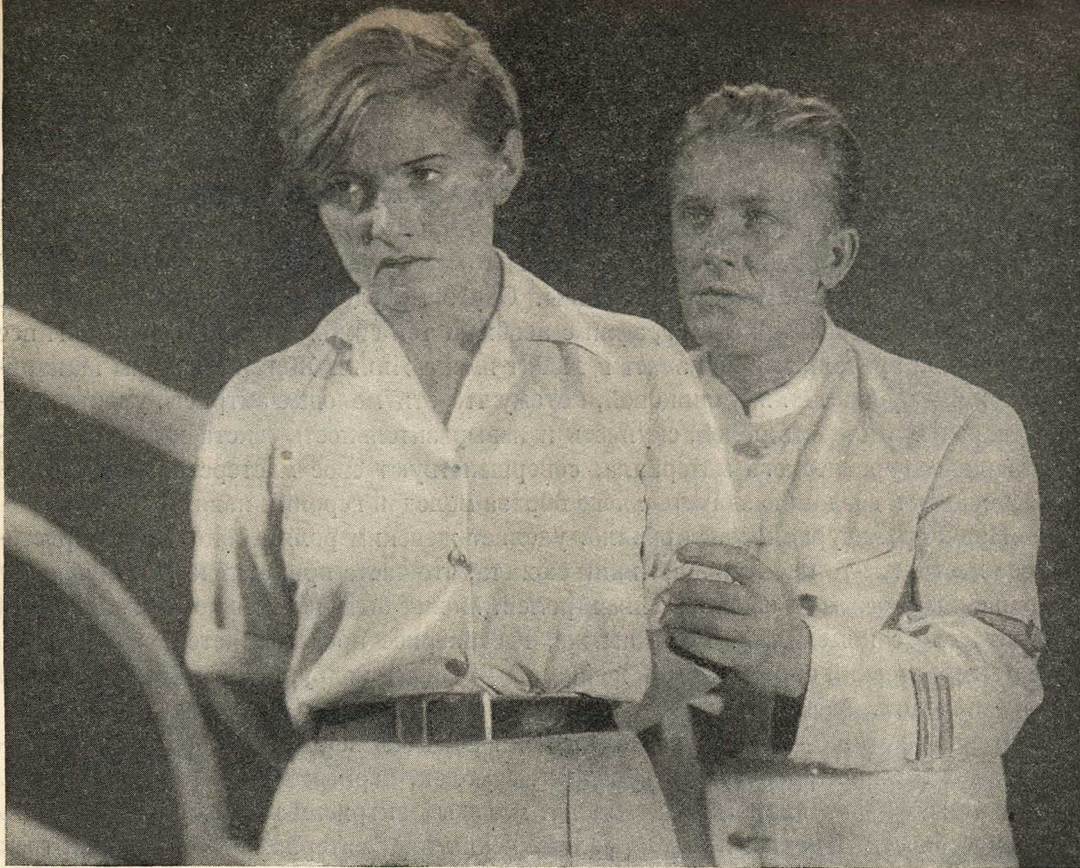
«СЕМЕРО СМЕЛЫХ». Сценарий Ю. Германа. Постановка С. Герасимова. Оператор Е. Величко. На фото: эпизод появления Молибоги на зимовке.

удачи основаны на единстве, ясности и целеустремленности мировоззрения, живого, творческого отношения к окружающей жизни, к действительности.

Только на основе большевистского понимания всех процессов великой пролетарской революции мог создать молодой артист Черкасов образ ученого Полежаева («Депутат Балтики»). Этот образ стал классическим для советской кинематографии и в особенности для актеров потому, что при высокой правдивости замысла в его трактовке сочетались реализм, страстность и благородство исполнения. Чувство меры, обусловленное умелым, любовным исследованием жизни, — ни разу не изменило талантливому артисту.

В той же картине роль профессора Воробьева исполняет артист студии Ленфильм Олег Жаков. Путь Жакова замечателен тем, что артист смело берется за исполнение и героических ролей и ролей резко отрицательных, таких, как роль Воробьева в «Депутате Балтики» или Боровского в «Великом гражданине». Образы подлых предателей, врагов народа Воробьева и Боровского, созданные Жаковым, возбуждают в зрителе не только холодное презрение, но и глубокое негодование, страстную ненависть. И это в значительной мере следует отнести за счет успеха замечательного артиста Жакова. Для того чтобы создать образ врага, нужно его понять, и Жаков понял, как может понять только человек, воспитанный в духе большевистской непримиримости к врагам революции, к врагам народа.

Жаков превосходно сыграл обе эти роли, несмотря на то, что перед ним стояли немалые трудности: ему пришлось побороть в себе не только традиции близкого ему



«ЛЕТЧИКИ». Сценарий А. Мачерета. Постановка Ю. Райзмана. Оператор Л. Косматов. На фото: Е. Мельникова — Галя Быстрова и И. Коваль-Самборский — Беляев.

героического образа, но и изменить свою внешность, счастливо сочетающую черты советского героя — спокойствие, силу и благородство. Все эти черты прекрасно использованы им в других ролях: радиста в фильме «Семеро смелых», командира в фильме «Мы из Кронштадта», Антикайнена в фильме «За советскую родину» и, наконец, молодого Мамлока. Создавая каждую новую роль, Жаков чрезвычайно придирчив к себе и требователен. Зрители хорошо знают артиста Жакова и по заслугам любят его. Жаков опирается не только на свой талант, но упорно работает над каждой ролью, твердо зная, что никакой труд не будет для этого чрезмерно велик.

Другой актер, крепко связанный с образом молодого советского героя, — коммунист Иван Новосельцев. Нам пришлось сделать с Новосельцевым две картины о молодежи: «Семеро смелых» и «Комсомольск». В том и в другом случае Новосельцеву досталась едва ли не самая трудная задача — показать героические черты молодого человека нашего времени на чрезвычайно прямолинейных сюжетном материале и тексте. Легко было ошибиться, упростить роль, но этого не случилось потому, что Новосельцев чрезвычайно требователен к себе и живет жизнью нашей молодежи. Замечания Новосельцева, касающиеся не только его роли, но и смысла каждой сцены или даже всего произведения в целом, всегда дельны и своевременны. Здесь сказывается не только опыт актера, но и опыт комсомольца, коммуниста и командира Красной Армии.

Основные черты личной биографии Новосельцева роднят его с образами советских молодых людей, созданными им в кинематографе. Образы эти, прежде всего, —

результат любви, знания и убеждений актера, поэтому они и не содержат ни лжи, ни наигрыша, порой сопровождающих еще некоторые «молодежные» роли.

Наибольшие претензии к драматургическому материалу в картинах о нашей молодежи должны предъявить женщины. Образ молодой девушки-комсомолки не выражен еще в нашей кинематографии с необходимой силой и многообразием. И все же советский зритель хорошо знает и любит имена Янины Жеймо, Тамары Макаровой, Зои Федоровой, Е. Мельниковой, потому что эти молодые актрисы, упорно преодолевая схематичность ролей, скупость и невыразительность текста и другие недостатки драматургического материала, совершенствуют свое мастерство, постепенно приближаясь к созданию значительного образа молодой героини наших дней.

Наша драматургия, как правило, уделяет женским ролям боковое и второстепенное место, где-то вне главной линии сюжета, что часто приводит к последующему сокращению и без того неполноценных ролей. Может быть несколько благополучней обстоит дело с комедиями. Картины же, где актрисе представляется возможность создать героический образ молодой женщины — боевой подруги, образ, так любимый нашим народом, насчитываются единицами.

Первая из них — «Подруги» Арнштама. Замысел вещи — изображение героических дел и характеров трех девушек-комсомолок, верных дочерей своего класса. Сюжет этого фильма впервые предоставил молодым актрисам возможность показать свои способности. Правда, и в этом фильме нехватило материала для создания трех законченных женских образов, но два из них удались и удались, прежде всего, благодаря талантливому исполнению.

Образ маленькой Аси-«Пуговицы» надолго останется любимым образом зрителя. Этот образ правдиво и ярко передает прекрасные качества советского человека, силу духа и волю к победе, скрытые в маленьком, слабом теле юной девушки.

Асю играла Янина Жеймо и играла превосходно. Жизнь этой талантливой артистки уже давно связана с искусством. В четырехлетнем возрасте она впервые выступила на цирковой арене. Уважение и страстная любовь к искусству помогли Жеймо овладеть профессиональным мастерством. Янина Жеймо умеет правильно ставить себе задачу и решать ее до конца, не боясь трудностей.

Другая женская роль в картине «Подруги» — роль Зойки исполнена актрисой Зоей Федоровой. Решительность и прямолинейность, характеризующие образ боевой девушки Зойки, — черты близкие и понятные самой актрисе. Зоя Федорова сумела показать в своей Зойке привлекательнейшие черты русской женщины. Лучше всего актрисе удались сцены окрашенные юмором. Склонность Федоровой к комедийной ситуации предполагает дальнейший ее путь, как путь комедийной актрисы.

Актриса Мельникова, неоднократно выступавшая в ролях молодых героинь, также как и Федорова, бесспорно является актрисой комедийного дарования. Однако это комедийное дарование у нее сочетается с лиризмом и сдержанностью внешнего рисунка роли. Бедность драматического материала двух ее основных ролей в «Летчиках» и «Цирке» не позволила ей полностью развернуть свои возможности. Все-же зрители хорошо запомнили обаятельную комсомолку из «Летчиков» и веселую, непосредственную Раичку из «Цирка».

Путь молодой актрисы Тамары Макаровой неотделим от пути актерского коллектива, исполнявшего основные роли в фильмах «Семеро смелых» и «Комсомольск».

Все задачи, поставленные этим коллективом сперва еще в учебном плане, по возможности, последовательно решались им в производственной работе над фильмами. Стремление к сохранению ансамбля было первой задачей каждого актера, вне зависимости от размеров и значения роли. Эта задача в значительной мере определила манеру игры Тамары Макаровой. Стремление к сдержанности в проявлении чувств, поиски деталей в игре, умение чувствовать партнера — вот три основные черты, присущие ей как актрисе. Эти черты получили различное выражение в «Семеро смелых» и «Комсомольске». Действие в «Семеро смелых» развертывалось в стенах маленького зимовья, в среде маленького коллектива и соразмерно требовало очень осторожного и тонкого рисунка игры. В «Комсомольске» же оно опиралось на историю борьбы многотысячного коллектива комсомольцев за создание города юности; естественно, что задачи актеров расширились. Образ Наташи Соловьевой — это собирательный образ девушки-хетагуровки. Образ этот любим народом, его полюбил коллектив и особенно Макарова, так как ей он был ближе всего. Теперь, когда роль Наташи Соловьевой сыграна, мы продолжаем любить этот образ таким, каким он предстал на экране, потому что он близок к действительности, которую мы видели на Дальнем Востоке, в Комсомольске. И в этом немалая заслуга Тамары Макаровой.

В заключение хочется сказать о завоевавшем большие симпатии зрителей самом молодом из актеров того же коллектива. Речь идет об Алейникове. Первой его большой работой была роль в «Семеро смелых». Несмотря на молодость и малый опыт Алейникова надо признать, что актер сумел передать роль Пети необычайно выразительно. Органическое отращивание к фальши и страсть к детали в игре, в интонации, в ритме, острая наблюдательность — все это дает право ожидать от Алейникова больших результатов.

Этот список можно еще увеличить именами ряда молодых актеров. Нет сомнения, что большинство их работ заслуживает разбора. Это люди одного поколения и их качества определяются тем, что все они сверстники своей страны, Ленинско-Сталинского Комсомола и часто сами комсомольцы. Но мы ограничили список, руководствуясь тем, что лучше опоздать с похвалой, чем поторопиться, и лучше не для нас, а для самих актеров. Пожелаем им в будущем заслужить наивысшую похвалу — похвалу народа.



Л. Войтоловская

О В Л А Д Е Н И Е ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ М А С Т Е Р С Т В О М

НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА „ПОДРУГИ“





З

адача оператора заключается отнюдь не в том, чтобы только снять картину так, чтобы все было видно. Работа оператора определяет изобразительную трактовку кинопроиз-

ведения, изобразительное раскрытие его идейного замысла, творческого воплощения этого замысла драматургом, режиссером и актерами.

Разве не оператор, заслуженный деятель искусств А. Москвин, своим творческим пониманием образа создал изобразительную характеристику любимого героя советских зрителей Максима?

Заслуженный деятель искусств А. Головня, в свое время создавший в картине Пудовкина «Мать» незабываемый образ пролетарской женщины, сейчас помог тому же режиссеру создать образ советской матери в картине «Победа».

Замечательный портрет умного, волевого командира Рогачева (нар. артист СССР Б. Шукин) создал Л. Косматов в картине «Летчики».

Оператор А. Дигмелев вместе с режиссером Чиаурели воссоздал в киноискусстве подлинный образ овеянного сказочной славой народного героя Грузии Арсена.

Так работает первое поколение советских операторов, основателей советского операторского мастерства, к которому относятся и заслуженный деятель искусств Эдуард Тиссе, и орденосец В. Гарданов, и ряд других замечательных художников.

Над созданием образа героя нашего времени работает и второе поколение советских кинооператоров.

Всю свою любовь, всю свою творческую изобретательность и талант вложил оператор-орденосец Б. Волчек в работу над отображением в кино образа Владимира Ильича Ленина. Своим искусством Б. Волчек помог режиссеру и замечательному актеру Б. Шукину донести до зрителя близкий и родной всем трудящимся мира образ гениального мыслителя, вождя, человека.

Оператор А. Сигаев вместе с режиссерами создал незабываемый портрет народного героя, легендарного Чапаева.

Воспитанное партией и Ленинско-Сталинским Комсомолом, вступило в строй новое молодое поколение советских операторов. С той же страстностью и любовью к своему делу, которая характеризует их старших товарищей и учителей, операторская молодежь, состоящая в большинстве своем из комсомольцев, борется за выполнение почетнейшей и важнейшей задачи советского искусства — за создание в кино образов героев социалистической эпохи.

Как и многие операторы, М. Каплан в свое время отдал дань ученическому увлечению излишней эффектностью, желанию во чтобы то ни стало блеснуть своим знанием операторского мастерства.

Первой его серьезной работой, увидевшей экран, были «Горячие денечки». Эта работа, профессионально вполне зрелая, несет на себе следы ученических увлечений. М. Каплан увлекся здесь внешней красотой материала, затемняя, иногда и перегружая, несложный смысл довольно бледных, надо сказать, драматических коллизий этой картины.

Перед авторами фильма стояла серьезная задача — создать портрет молодого командира, образ замечательного молодого человека нашего времени.

Но как авторы фильма, так и актеры, увлекаясь внешними характеристиками, не углубились в изображаемый ими материал, и поэтому образы героев «Горячих денечков» оказались бледными и слащавыми. Изобразительная трактовка картины еще более углубила эту слащавость.

Упорная игра на солнечных бликах в саду, у окна, сердечком вырезанные ставни в комнате героини и пучок солнечных лучей, проникающих через это сердечко в комнату, поверхностная эффектность ночных любовных сцен, налитые соком яблоки, падающие дождем в сцене танца — все это снижает политический уровень вещи, назойливо выделяет технологические приемы и возможности съемочного аппарата.

Но и в этой, в общем, неудачно задуманной работе, есть блестяще снятые эпизоды, интересные не только с точки зрения операторской техники.

Наиболее удачным и запоминающимся является эпизод прохода девушки и командира по Владимирской горке, восхождение героев по лестнице.

Технически весьма сложная панорама подъема на огромной высоты лестницу сделана тонко, со вкусом и творческим тактом. Режиссеры, актеры, а с ними и оператор создали глубоко лирическую сцену объяснения влюбленных, и несмотря на гигантские масштабы постепенно открывающегося перед зрителем пейзажа Днепра, Владимирской горки, широко раскинувшейся как бы у ног зрителя прекрасной столицы советской Украины, зритель чувствует глубокую интимность происходящего на ходу разговора, теплоту отношений этих людей, их счастливую молодость.

Все время в эпизоде — в центре кадра актеры. Мы движемся вместе с ними вверх по лестнице, чуть перегоняя их. И постепенно в поле зрения аппарата попадает все более широко раскинувшийся замечательный пейзаж. К концу подъема аппарат ускоряет бег и зритель видит актеров в почти неуловимом ракурсе сверху, стоящими очень высоко над городом, лежащим у их ног. Эпизод этот запоминается не только потому, что он изобразительно эффектен, интересно и технически весьма совершенно снят, а главным образом потому, что он изобразительно целесообразен,

что его операторская передача позволяет полно и ярко выразить его содержание.

Драматургическая целесообразность, тактичность, единство творческого замысла всего коллектива, доказывающее его творческую зрелость, являются определяющей, ведущей чертой замечательной картины «Депутат Балтики».

В работе над этим фильмом перед оператором стояла и творчески и политически ответственная задача создать образ старика ученого—революционера в науке, становящегося участником исторической борьбы трудящихся за победу социализма.

Очень интересно и тонко подошли к созданию этого образа режиссеры и актер. Потрясающая игра Черкасова, во всю ширь развернувшего в этой картине свой необычайный и разносторонний актерский талант, заставила оператора Каплана всерьез задуматься над тем, как изобразительно наиболее полно и всесторонне донести образ Полежаева до советского зрителя.

Подлинная простота драматургических коллизий, актерской игры и режиссерской трактовки произведения, естественно, привели М. Каплана к простоте и даже некоторой скупости в изобразительной трактовке картины.

Основная задача оператора в этой вещи — создание портрета Полежаева, портрета в широком, а не фотографическом понимании слова, — выполнена М. Капланом тонко, умно и своеобразно.

В картине почти отсутствуют крупные планы, т. е. то, что считается специфическим преимуществом кинематографа в сравнении, скажем, с театром. В этой работе оператор М. Каплан расширил понятие портрета и один из первых создал подлинно кинематографический портрет, не прибегая к обычным приемам фотографической съемки неподвижного лица героя с различных точек расположения аппарата.

Портрет Полежаева складывается не из ряда таких неподвижных, статических кадров, он раскрывается перед зрителем в динамике, через показ героя в его поступках и через показ переживаний героя.

Тщательно и любовно следит оператор за всеми малейшими оттенками психологических переживаний Полежаева, за его мельчайшими, дробными, стариковскими жестами, за изменениями в его походке.

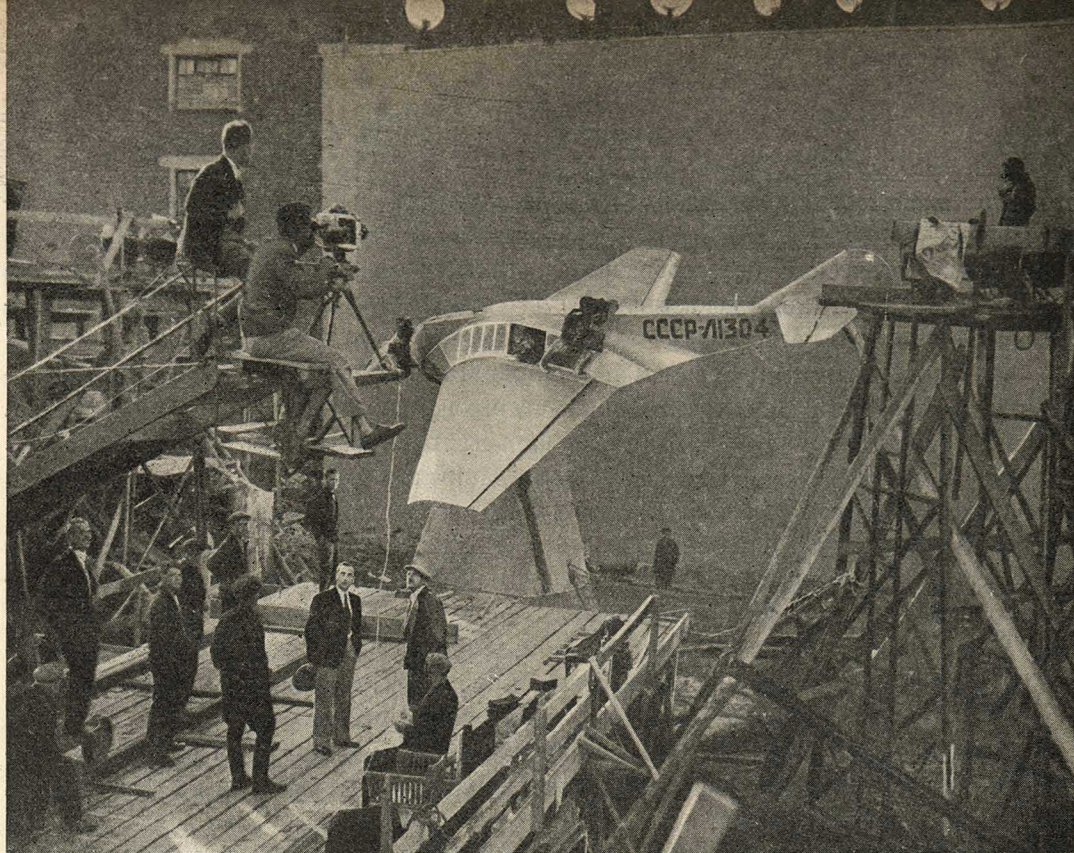
Выразительные и подлинно реалистические портреты создает М. Каплан в общих планах двух проходов старика профессора по квартире.

В первый раз — это покинутый друзьями и бывшими соратниками по науке, преданный любимым учеником, усталый, согбенный горем старик. Он идет разбитой старческой походкой, сутулится. Медленно проходит он по пустым, парадно убранным, приготовленным к торжеству комнатам огромной и холодной квартиры.

С документальной точностью фиксирует оператор этот тяжелый, горестный путь.

И вот другой проход — портрет: Полежаев идет по тем же комнатам, проходит точно тот же путь, но уже после разговора по телефону с Владимиром Ильичем Лениным.

Хотя походка Полежаева остается такой же старчески-шаркающей, движения попрежнему стариковски дробными — как изменился весь его облик. Полежаев вырос, выпрямился, помолодел. Четко вписывает оператор его обновленный облик в ярко освещенную обстановку как бы сразу потеплевших комнат.



РАБОЧИЙ МОМЕНТ. Съемки фильма «Семеро смелых» в павильоне студии Ленфильм. Постановка С. Герасимова. Оператор Е. Величко.

Осветились комнаты, ушли, исчезли грустные тени по углам, более простым и четким стал весь интерьер.

Каплану удалось переосмыслить понятие кинематографического портрета только как крупного плана. Эти общие планы являются яркими портретами, они не только передают содержание сцены, эпизода, но прежде всего характеризуют многогранный и обаятельный образ героя.

Каплан, создавая портрет Полежаева — Черкасова, ни разу не заставляет актера позировать для оператора, т. е. избегает того, от чего с трудом отказываются даже признанные мастера кинематографического портрета. Однако это ни сколько не мешает ему самым тщательным образом работать над деталью, актерской мимикой и даже передачей выражения глаз актера. Операторский портрет Полежаева, как мы уже говорили, складывается не из ряда фотографий — статических крупных планов, а из передачи всего поведения героя.

И поэтому потрясающий по силе и выразительности, почти единственный в картине крупный план плачущего, покинутого старика запоминается навсегда как завершающая краска в общей кинематографической характеристике этого образа.

Самодовлеющие формальные и технические искания не могут выдвинуть молодого оператора в первые шеренги мастеров. Только оператор, подчинивший все свое мастерство, все творческие искания, все свое знание и весь талант раскрытию идеи снимаемого им произведения, сможет повышать изобразительную культуру советского кинематографа, стать настоящим художником, подлинным новатором в искусстве.



«ЗА СОВЕТСКУЮ РОДИНУ». Сценарий Г. Фиша и Р. и Ю. Музыкант. Постановка Р. и Ю. Музыкант. Оператор Е. Величко.

Это не всегда сразу понимает наша операторская молодежь. Не все операторы так начисто и серьезно, как М. Каплан, отказываются от ненужного любования своим знанием мастерства, умеют его полностью подчинить идейно-творческой задаче фильма.

Большая часть наших операторов прошло через эти детские увлечения. Очень немногие в первые годы своей работы сразу подчинили свои изобразительные искания основному драматургическому замыслу, общей логике развития событий, заботе об актерской трактовке образа.

Большая часть молодежи на первых порах увлекается чисто формальными поисками, погоней за оригинальностью, ошеломляющими световыми эффектами, необычайными ракурсами, часто забывая об основном идейном содержании вещи и о будущем зрителе. От этих болезней не были свободны и лучшие мастера старших поколений советских операторов.

Но чем талантливее художник, чем лучше знает он советскую действительность, тем скорее избавляется он от этих наносных тенденций, тем скорее становится на путь реалистического разрешения изобразительных проблем советского кино.

Одним из очень талантливых молодых художников, тоже в свое время переболевших этим стремлением к оригинальничанию, является оператор В. Раппопорт, снявший за последние три года две серьезные, интересные работы с режиссером Л. Арнштамом — «Подруги» в 1936 г. и «Друзья» в 1938 г.

Первая его работа с этим режиссером — «Подруги» — отмечена еще однообразием линейной и световой композиции кадра.

Почти вся вещь, все эпизоды строятся на фронтальной композиции и некоторые сцены производят поэтому впечатление ряда статических фотографий.

Особенно остро это выявлено в декорации «трактир». Все сцены в этой декорации строятся по одному принципу: на фоне освещенных балок потолка фронтально расположена группа людей на переднем плане — три, максимум, четыре человека.

Люди расположены большей частью лицом к зрителю, что создает впечатление нарочито театрализованной мизансцены. То, что иногда эту фронтальную расстановку людей оператор старается разрушить и сажает на самый ближний план человека спиной к аппарату, врезает в кадр иногда лишь часть плеча и головы, иногда целиком спину, плечи, затылок, не уничтожает впечатления нарочитости, назойливого однообразия композиции.

Как правило, оператор работает здесь со светом так, что остается неизвестным источник освещения. Весь дальний план высветлен, хотя в трактире нет ламп.

В сочетании с фронтальной статической композицией такой метод освещения напоминает образцы старых западных немых картин экспрессионистического направления.

Этот экспрессионистический душок еще острее чувствуется в эпизоде пролога — в приходе подруг к матери одной из них во время забастовки.

Композиционно кадр строится следующим образом: на переднем плане справа сидит у стола в пол-оборота к зрителю старый, согбенный, полуслепой старик. Рука его вытянута по столу, занимающему весь первый план кадра. Слева в глубине сидят на еле видимом сундуке, как на жердочке, три крошечные притихшие девчонки. Тусклый, рассеянный свет, чуть усиленный на фигурах девочек и ослабленный на фигуре старика. И здесь чувствуется стремление в первую очередь вызвать определенные эмоции у зрителя, а не передать содержание сцены.

Такое изобразительное построение как-то можно оправдать в эпизодах пролога, забастовки, ареста, объявления империалистической войны.

Но это никак не оправдано и недопустимо во всех последующих эпизодах, в сценах, отображающих гражданскую войну, героическую борьбу подруг и смерть одной из них. Однако этот же принцип фронтальной композиции и этот же принцип работы со светом легли в основу операторской трактовки и остальных сцен фильма.

Разумеется, в операторской трактовке «Подруг» есть и серьезные удаchi.

Так, например, весьма интересно передан образ «пуговицы» Аси (актриса Жеймо). На протяжении всей вещи оператор выделяет его особой краской, придает ему особую лиричность и обаяние. Особенно хороши портреты Аси в сценах перед расстрелом и в сцене ее смерти.

С той же теплотой, но, конечно, более сурово и сдержанно снят оператором командир Андрей (артист Бабочкин). Прекрасно снята на крупном плане последняя речь Андрея над телом Аси.

Хороши портреты Силыча, особенно в трактире, где оператор с особой тщательностью выделил хитроватые и озорные, совершенно молодые глаза на заросшем щетиной лице старика (актер Пославский).

Во второй своей работе — в «Друзьях» — В. Раппопорт многое переоценил и многое передумал и сумел освободиться от тех подражательных тенденций, которые были в изобразительной трактовке «Подруг». Здесь нет тесноты, перегруженности кадра: кадр стал шире, перспективнее, исчезли плоскостность и однообразие в его композиции.

В этом помог оператору и режиссер, почти начисто отказавшийся от плоскостной мизансценировки и расположения актеров на первом плане при загроможденном втором плане.

Это «вдохнуло воздух» в кадр, дало возможность оператору маневрировать, а значит и расширило и его творческие возможности.

Тема этой картины — борьба представителя партии большевиков Андрея с вековой национальной рознью кавказских горских племен, борьба разноплеменных народов Кавказа за советскую власть. Задача — создание образа замечательного революционера-большевика, отображение ленинско-сталинской национальной политики, сплачивающей в единую дружную семью трудящихся всех народов великого Советского Союза.

Очень хорошо сняты первые кадры фильма, звучащие как поэтическая увертюра.

Прекрасны и суровы пейзажи Северной Осетии.

Грозное небо, ветер, темные пятна величественных гор и фигуры героев фильма Муссы и Бета на жалких с трудом отвоеванных у суровой природы участках, являются превосходной экспозицией, введением в фильм.

Но точно так же, как вся картина отходит от этого приподнятого романтического тона и переходит на более строгий, изобразительная трактовка вещи становится более скупой и лаконичной.

Очень интересны композиционные решения ряда кадров.

Наиболее остры по композиции кадры встречи пастухов с владельцами пастбищ — князьями.

Маленькая кучка людей, затерянная в необъятном горном пейзаже.

По мере развития действия оператор то выделяет князей, снимая через спину одного из них кучку пастухов, то пастухов, постепенно приближая к ним зрителя и создавая впечатление увеличивающейся группы.

Композиция всего эпизода строится так, что к концу его эта маленькая группа превращается в лавину, где смешались в кучу стада и люди, лавину неудержимо мчащуюся вперед и все сметающую на своем пути.

В сочных, радостных тонах снят весь проезд поющего Умара.

В совершенно другом плане, в трагических тонах, сняты сцены захвата белыми ингушского аула. Эти кадры запоминаются своей трагической суровостью.

С графической остротой изображен Раппопортом эпизод съезда терских народностей. Особенно остро, с сатирическим блеском, сняты кадры контрреволюционного президиума и портреты врагов — молодого князя Анзорова и других. Ярче всего запоминается блестящая панорама над столом президиума.

Скользящее движение аппарата по длинной веренице лиц контрреволюционеров вдруг обрывается на единственно белой фигуре Анзорова среди графических черных фигур. Движение совмещено с резким, доводящим почти до гротеска ха-



«ТРИНАДЦАТЬ». Сценарий И. Прута и М. Ромма. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек.

рактическую характеристику персонажей освещением — все это делает кадр очень выразительным и политически и художественно заостренным.

Вторую работу Раппопорта — с режиссером Арнштамом над фильмом «Друзья» — отличает и рост профессионального мастерства и рост реалистических тенденций в творчестве оператора. Почти в каждом кадре оператор находит необходимые ему средства реалистической изобразительной передачи содержания. Можно упрекнуть Раппопорта в недостаточной цельности изобразительной трактовки фильма. Однако в этом виноват не только оператор, но и авторы, нехватает этой цельности, единства самому фильму, его драматургии.

В своей дальнейшей работе В. Раппопорт должен учесть, что оператор всегда может помочь, если это необходимо, режиссеру, актеру, драматургу усилить или ослабить ту или иную драматургическую ситуацию, подчеркнуть или выделить те или иные имеющиеся в его распоряжении изобразительные средства.

Обе снятые молодым оператором Величко картины построены на изобразительно схожем и притом очень трудном материале.

Первая его работа «Семеро смелых» (режиссер С. Герасимов) о комсомольцах — отважных зимовщиках Арктики — почти вся снята на снегу. Основной колорит этой вещи — белый. Точно так же и действие второго фильма, снятого Величко, «За советскую родину» (режиссеры бр. Музыкант), посвященного ликвидации



«ГАВРОШ». Сценарий Г. Шаховского. Постановка Т. Лукашевич. Оператор Е. Андриганис.

белофинской авантюры и героическому походу Антикайнена, происходит зимой. Белый колорит фильма усиливается тем, что в основных натурных сценах все герои наряжены в маскировочные белые балахоны.

Благодарная и интересная задача — съемка белого на белом — представляет для оператора большие и серьезные трудности и требует мобилизации всего его мастерства и технических возможностей.

С честью сумел решить эту задачу молодой оператор Величко и на двух этих трудных картинах нашел свой особый творческий почерк и большую техническую культуру.

Вспомним хотя бы эпизод спасения комсомольцем начальником зимовки Летниковым метеоролога Оси Корфункеля, его трагический путь с замерзшим товарищем на спине. Белый вихрь вьюги порой закрывает от зрителей напряженную фигуру Летникова, несущего своего товарища. Величко просто и с большой силой передал этот драматический эпизод фильма.

С особой теплотой и выразительностью снят весь последующий эпизод — приход Летникова на зимовку, когда его товарищи стараются не дать понять начальнику, что его героизм напрасен, что товарищ умер и из пурги был вынесен лишь труп.

Мягко и выразительно сняты портреты комсомольцев-зимовщиков. Особенно удачны портреты радиста Курта и самого молодого из зимовщиков — Пети Молибоги.

Весь фильм снят в мягкой тональной гамме, несмотря на соблазн снимать жесткий белый снег в сочетании с темными выделяющимися на нем фигурами людей.

Эта мягкость изобразительной трактовки придает всей вещи радостный, по настоящему бодрый колорит.

Эпизод прощания с кораблем в конце картины снят в несколько более жесткой, графической манере, с резким выделением черного — бушлатов начальника, доктора Жени Охременко, темной фигуры Молибоги — и белой пены на воде, светлого северного неба, чаек, летающих низко над водой. Действие этого эпизода происходит бледным северным летом. Лиричность содержания самого эпизода снимает эту графическую суховатость, и общее впечатление от изобразительного построения всей картины остается превосходным.

Единственное, что можно поставить в упрек молодому оператору, — это местами недостаточную продуманность композиционных решений отдельных эпизодов картины.

В следующей своей работе «За советскую родину» Е. Величко уже уделяет достаточно внимания как совершенствованию колоритной стороны материала, так и композиционным исканиям, и часто находит весьма интересные и острые решения. Приведем несколько примеров. Прежде всего запоминаются все первые кадры прохода советского лыжного отряда, начинающиеся с появления на горизонте еле заметной движущейся полоски.

Но еще ярче и острее сняты последующие эпизоды погони за офицером одного из курсантов.

Предельной выразительностью насыщены снятые сверху кадры двух темных, настигающих одна другую фигур на снегу. Особую остроту и динамичность погони подчеркивают лыжные следы, как бы несущиеся вслед за бегущими людьми, образующие замысловатые рисунки на девственной белизне снега.

Несколько однообразно сняты павильоны, где почти всюду применен один и тот же прием освещения, — световое пятно за головой снимаемого персонажа вне зависимости от реального источника освещения.

Но это не снижает общего уровня вещи и не ослабляет интереса к ее изобразительной трактовке.

Эту работу вполне заслуженно можно назвать серьезным успехом оператора. Она свидетельствует о несомненном росте его мастерства и его творческой культуры.

Ему удалось не только пейзажи, он, безусловно, сумел хорошо передать портрет пламенного, героического большевика — финна Антикайнена, героя борьбы за освобождение советской Карелии от белофиннов.

С огромной любовью, тщательностью и теплотой снимает Е. Величко актера Жакова, исполняющего роль Антикайнена, и помогает ему всеми средствами, имеющимися в распоряжении оператора, создать этот замечательный образ положительного героя.

Оператору Е. Величко в этой картине, как и в предыдущей его работе, удалось добиться того основного, за что борется всякий хороший советский оператор, — своим творчеством он помог драматургу, режиссеру и актерам создать полноценные образы советских людей, простых и бесстрашных героев нашего времени.

Оператор Е. Андриканис также снял пока всего две картины.

Первая его работа с режиссером Т. Лукашевич «Гаврош», несмотря на многие ошибки и шероховатости, все же показала, что снимал ее не только профессионально грамотный оператор, но и способный и творчески своеобразный художник.

Налет ученического увлечения формально-изысканными кадрами, любовь к сложным световым эффектам, применяемым как самоцель и не вызванным идейно тематическим заданием, несколько утомительное повторение одного приема на протяжении всей картины (фонарь и пятно света от него), не могли, однако, заслонить общий колорит вещи, ее изобразительную свежесть и непосредственность.

У оператора было сравнительно мало возможностей для свободного решения поставленных им перед собой задач, так как «Гаврош» снимался в декорациях, наполовину использованных уже в другой картине.

Но с другой стороны, это заставило его проявить много творческой и технической изобретательности для того, чтобы найти свои средства для передачи на экране материала и героев фильма, для выражения своего к ним отношения.

И это теплое, любовное отношение к юным героям картины — героическим ребятам французской революции — окрашивает всю вещь в особые мягкие и теплые тона.

С наибольшей ясностью запоминаются кадры парижских улиц.

Сцена первого знакомства зрителя с Гаврошем начинается кадрами тающего в утренней дымке, как бы напоенного первыми солнечными лучами Парижа.

Далеко в перспективу уходят спящие улицы, сливаясь где-то вдалеке с бледным утренним небом. На первом плане сереет стена с нарисованной только что Анжолерасом карикатурой на короля Луи Филиппа.

И в этом спокойном пейзаже неожиданно возникает чуждая фигурка Гавроша, звонко поющего озорную песенку. После мгновенной остановки у стены и «исправления» карикатуры, он мчится дальше по улице, преследуемый дворниками, разрушая сонное благополучие городского утра. Всюду во всех кадрах Парижа старается оператор найти наиболее теплые и индивидуальные характеристики. Поэтому и пейзажи его, несмотря на то, что это пейзажи огромного города, всегда интимны.

Этим он правильно подчеркивает, что маленькие гамены Гаврош и его друзья в этом большом городе чувствуют себя, как дома, что городские улицы принадлежат им.

Выразительна и очень динамична как линейная, так и световая композиция всех кадров эпизода выселения и ареста Туше. Они сняты в пасмурную погоду с подсветкой. Также очень интересны по линейной композиции кадры бегства из тюрьмы. Но световая характеристика этого эпизода менее удачна. Здесь оператор использует все тот же излюбленный свой прием — вводит фонарь, бросающий блики на улицу. Однообразие световой характеристики ослабляет интерес к этим кадрам.

Свежи по композиции и световым разрешениям портреты Гавроша и Мадлен в сцене гибели Гавроша. Здесь оператор смог добиться той реалистической простоты, которая совершенно необходима в трактовке положительных образов.

Отдельные срывы в изобразительной трактовке можно, безусловно, отнести не только за счет оператора, но и за счет режиссера, не всегда в единой манере трактовавшего материал картины.



«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ». Сценарий Л. Рахманова, А. Зархи и И. Хейфица. Постановка И. Хейфица и А. Зархи. Оператор М. Каплан. На фото: засл. арт. Н. Черкасов — Полежаев

Следующая работа Е. Андриканиса и работавшей с ним в качестве второго оператора Г. Пышковой — законченная производством антифашистская картина «Болотные солдаты» режиссера А. Мачерет.

Политическая заостренность темы, суровость драматургических ситуаций, сознание огромной важности выпуска антифашистского фильма на материале гитлеровской Германии сегодняшнего дня заставили режиссера и оператора серьезно продумать и заранее решить принципиальные установки всей изобразительной стороны картины.

Этот выработанный в содружестве с режиссером творческий план последовательно осуществлялся молодыми операторами.

Прежде всего необходимо было найти изобразительную трактовку образов фашистов, политически точно охарактеризовать этих душителей демократии и культуры. Надо было решить, как, не впадая ни в коем случае в карикатуру, можно донести до советского зрителя наиболее характерные черты этих озверелых и тупых человеконенавистников и палачей.

Этот принцип был найден.

Оператор применил в съемке фашистов жестко работающую короткофокусную оптику в отличие от использования обычной портретной оптики для съемки положительных героев.

Этот, по существу, не новый технический прием не представлял бы особого интереса, если бы оператор не прибегнул при этом к особому композиционному



«ДРУЗЬЯ». Сценарий Н. Тихонова и Л. Ариштама. Постановка Л. Ариштама. Оператор В. Раппопорт. На фото: эпизод битвы с белогвардейцами

построению портретов представителей фашистского лагеря, резко отличающемуся от построения портретов положительных героев картины.

Вместе с режиссером оператор тщательно продумал второй план всех портретных кадров.

Так например, когда это возможно по содержанию эпизода, он всегда снимал положительных героев на фоне массы, фашистов же изолировал, создавая для них обстановку отчужденности, одиночества.

Так, Пауля Венцеля, коммуниста, мы видим все время на фоне заключенных, работающих на болоте, или же лежащих и сидящих в бараке. В сцене приезда комиссии за спиной Пауля показана шеренга вытянувшихся, напряженно следящих за происходящим заключенных.

В эпизоде «Да здравствует Тельман!» Пауль, поднявшийся на лестницу, оказывается чуть выше всех заключенных, стоящих внизу, но все равно он не вырывается из общей композиции. Точно так же и в сцене выступления на заводе Венцель окружен товарищами.

А теперь проследим за портретами фашистов. Артист Ванин, играющий роль коменданта лагеря, снимается все время в изолированной обстановке. Почти все его портреты сняты на фоне неба или голой стены. В сцене приезда его из города — на фоне решетки и колючей проволоки, огораживающей концентрационный лагерь. Фашист Освальд — его помощник — также снят на фоне неба или голых стен.

Длинный проход Освальда со своим помощником по лагерю и сцена песни «Среди золотистых ромашек» сняты частью также на фоне неба, покрытого тяжелыми облаками и придающего мрачный колорит эпизоду.

Генерал Бельц — председатель фашистской комиссии, обследующий лагерь, снят на фоне столбов, отдаленно напоминающих виселицы.

Этот композиционный прием в сочетании с применением различной оптики для характеристики персонажей фильма позволяет создать очень выразительные портреты.

Два способа трактовки портрета особенно ярко видны в эпизоде разговора часового с аптекарем в сцене «вот мой лоб!»

Мягко снят сверху аптекарь, его высокий, чистый и умный лоб на фоне длинной вереницы работающих в воде заключенных и жестко, резко, графично — жуткая, тупая, снятая снизу рожа жирного молодчика, рассуждающего о чистоте расы.

Продуманная, заранее решенная «двойственность» изобразительной характеристики персонажей фильма соответствует решению общего рисунка произведения.

Все первые сцены сняты как бы нарочито лирично. Кафе, ночной Берлин в дымной сетке дождя, блеск мокрого асфальта, отражающего фонари скользящих автомобилей, световые рекламы, лоснящиеся плащи прохожих. Уютная, чистенькая комнатка немецкого студента, мечтающего о Германии Гете. И за всем этим, за прикрытием внешнего «благополучия» — страшный мир озверелых фашистских молодчиков, ужасы, переживаемые заключенными в концлагерях, и неистребимая никаким гитлеровским террором, неутихающая революционная борьба передовых рабочих Германии с фашизмом — обратная сторона этого внешнего «благополучия», мнимого «спокойствия» жизни большого капиталистического города.

В такой концепции не кажется ни нарочитой, ни неуместной подчеркнутая лиричность туманных городских пейзажей, улицы, где трогательно прощается Мари с влюбленным в нее Паулем.

Интересны в этой работе съемки с движения — панорамы.

Они не назойливы, их почти не замечаешь, все они драматургически оправданы и целесообразны.

Новой картиной, этой ответственной, серьезной и сложной работой, оператор Е. Андриканис, безусловно, доказал свою профессиональную зрелость.

В коротком обзоре нам не удастся охватить творчество всех операторов даже того, третьего поколения, которое вступило в строй в последние годы и вступает сейчас.

Мы вынуждены были ограничиться беглой характеристикой лишь нескольких наиболее самостоятельных работ молодых ленинградских и московских операторов.

Но и немногие разобранные нами картины свидетельствуют о безусловном и неуклонном повышении общей изобразительной культуры нашей кинематографии, росте ее творческих кадров и доказывают победу реалистических тенденций в работе советских операторов.

Победа этих реалистических тенденций, растущее мастерство и рост профессиональной зрелости характеризуют творчество операторской молодежи всех киностудий Советского Союза.

Мы не имеем возможности разобрать работу даже таких, уже получивших известность молодых операторов, как Яковлев, работавший с заслуженным деятелем

искусств орденоносцем В. Гардановым над первой серией «Петра I» и снимающий сейчас самостоятельно вторую серию, как Фогельман, снявший уже две большие картины, как Б. Петров или Н. Власов, очень хорошо снявший в 1936 г. «Поколение победителей», или комсомолец Ф. Фирсов, посвятивший себя работе в цветном кино и за три года показавший себя вдумчивым и способным молодым мастером.

Можно назвать много имен совсем молодых работников, еще не приступивших или только-что приступивших к самостоятельным съемкам, но успевших уже доказать свою творческую одаренность и хорошее владение техникой. Их выдвижение — дело ближайшего будущего. О многих из них, как например, молодом киевском операторе Екельчике, снимающем сейчас под руководством А. П. Довженко фильм «Щорс», советские зрители смогут судить в ближайшее время.

Но этими людьми, окончившими специальные учебные заведения или выросшими в киностудиях, не ограничивается круг советской молодежи, желающей овладеть одной из интереснейших творческих профессий, «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино» (Сталин).

Вся наша молодежь с интересом следит за творческими и техническими достижениями этого искусства. Уже в ряде городов организованы при пионерских клубах и дворцах пионеров самодеятельные кружки юных операторов. При многих крупных фабрично-заводских клубах организовались самодеятельные съемочные коллективы, и совершенно ясно, что эти коллективы дадут достойное пополнение советской кинематографии.

Лучшим свидетельством того исключительного интереса, который проявляет советская молодежь к киноискусству, является ее тяга в кинематографические высшие учебные заведения. Тысячи заявлений, ежегодно подаваемых в киновузы, — это красноречивое доказательство того, что советская кинематография получит замечательное молодое пополнение, которое позволит ей добиться новых, еще больших успехов.



ОГЛАВЛЕНИЕ

В. ГОРШКОВ

Молодежь страны
социализма

Стр. 2

И. ВАЙСФЕЛЬД

Герой Сталинской
эпохи

Стр. 10

И. ТРАУБЕРГ

Молодые мастера
кинорежиссуры

Стр. 28

Р. КАЦМАН

Передовые журна-
листы экрана

Стр. 46

О. ЛЕОНИДОВ

Новые кадры совет-
ской кинодрама-
тургии

Стр. 66

С. ГЕРАСИМОВ

Создатели образов
советской кинема-
тографии

Стр. 74

Л. ВОЙТОЛОВСКАЯ

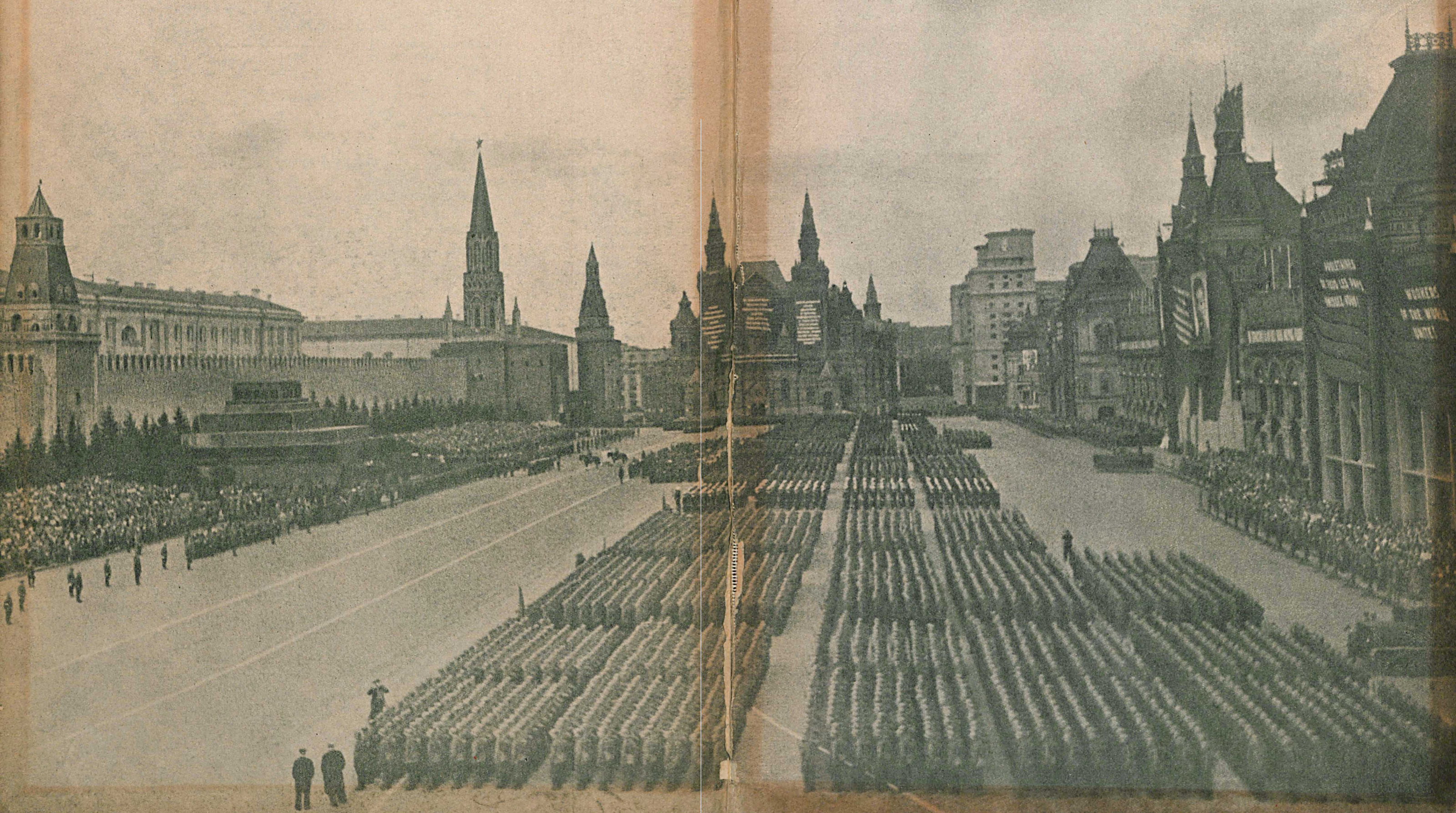
Овладение изобра-
зительным мастер-
ством

Стр. 80

Сдано в набор 23/IX 1938 г. Подписано
к печати 15/X 1938 г. Объем 12 печ.
листов + 1 л. вкл. Тираж 5 тыс. экз.
Упол. Главлита № Б-46763 Зак. № 2513.

3-я фабрика книги «Красный проле-
тарий» треста «Полиграфкнига».
Москва, Краснопролетарская, 16.

M13469



ЦЕНА 11 РУБ.
ПЕРИОД 3 РУБ.



2011096496