

Советский
КИНОЭКРАН



24

М О С К В А

ДЕКАБРЬ 1940

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советские КИНОЭКРАН

№ 24

ДЕНАБРЬ

1940 г.

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ
КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР

Выходит 2 раза в месяц

ЧИТАЙТЕ
В НОМЕРЕ:

	Стр.
Проф. Л. Кулешов. Как делался фильм . . .	1
А. Витензон. Рассказ о трубке (Отрывок из сценария Сибиряки)	2
Дан. Сагал. Роль охотника	3
Н. Жинкин. Увлекательный киноочерк . . .	4
Трибуна кинозрителя. Классическую музы- ку в кино!	6
Н. Вихирев. На Тихом океане	8
Е. Цитович, В. Смирнягин. Театр стерео- фильма	10
Л. Трауберг, С. Тимошенко. Мертвая петля (Отрывок из сценария)	13
Ал. Денисов. Кино в Китае	14
Е. Габрилович. Спортивные фильмы . . .	16

На обложке: мастер советского киноискус-
ства режиссер Фридрих Эрмлер (1 стр.); кадр
из фильма Тимур и его команда (4 стр.).

Оформление номера художника П. Зубченко.

Адрес редакции: Москва, Ветошный переулок, 5
Телефон К 5-35-41.



Проф. Л. Кулешов
Засл. деят. искусств

КАК ДЕЛАЛСЯ ФИЛЬМ

Картина *Сибиряки* — детская, но она должна быть интересна и взрослым.

В этой картине зритель увидит далекое сибирское село Новая Уда, необыкновенные приключения в тайге трех отважных школьников-пионеров, чудесный сон девочки Вали.

Тема картины: любовь наших детей к товарищу Сталину. Для съемок было необходимо найти под Москвой сибирскую тайгу. Ее нашли под Загорском. Там же было построено село Новая Уда — точно, со всеми подробностями, как в натуре.

Тайгу снимали ранней весной. По ходу работы удалось заснять настоящее, не имитированное шумовиками пение весенних птиц, далекие крики кукушек и неподражаемые концерты лягушечьих ансамблей.

Особую трудность представляли съемки катастрофы. Девочку Вали понесла лошадь, а мальчики Сережа и Петя должны были броситься наперерез бешено мчавшемуся коню и на полном ходу остановить телегу.

Кропотливо проходила работа над этой сценой, она снималась мелкими кусками, которые потом в смонтированном виде должны были дать волнующую картину всего эпизода.

Работа с детьми-актерами протекала так же, как со взрослыми. И это не удивительно. Для того чтобы найти подходящих исполнителей, работники группы просмотрели 800 детей, занимались с ними актерским мастерством. Из них выбрали двух, наиболее подходящих к ролям, наиболее актерски способных.

Роль героини девочки Вали в картине исполняет молодая студентка института кинематографии: это ее первая производственная практика.

Для того чтобы достигнуть на экране простой правильной игры, сцены заранее тщательно репетировались как со взрослыми актерами, так и с детьми. Дети оказались прекрасными сопостановщиками фильма, они исправляли авторский текст, придумывали новые сцены.

За съемками природы последовали съемки павильонов. Вот в школьном зале стоит сияющая, разукрашенная новогодняя елка. Председатель колхоза приветствует ребят. Дед мороз раздает подарки. Потом хор детей исполняет песню, текст которой написан поэтом П. Незнамовым, а музыка композитором З. Фельдманом. Раздались звуки духового колхозного оркестра, и в зале вокруг елки начались танцы.

Вот декорация класса, залитого весенним солнечным светом. Вот декорация школьного красного уголка, в котором герои картины услышали от старого охотника Дошиндона увлекательную легенду о трубке товарища Сталина.

Много разных декораций было заснято для картины, но самыми интересными были те, которые изображали Красную площадь, Кремль и кабинет товарища Сталина. Действие в этих декорациях происходит во сне девочки Вали. Сон должен быть сказочным.

Съемочная группа: режиссер, художник, операторы мобилизовали все свое умение, чтобы создать в этих кусках таинственную атмосферу сна — необыкновенную, но в то же время похожую на правду.



Кадры из фильма *Сибиряки*. Слева — охотник Дошиндон (засл. арт. РСФСР Д. Оплов) рассказывает Сереже и Пете легенду о трубке Сталина. Справа — ребята рассматривают трубку охотника Алексея (арт. Д. Сагал)

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. М. А. НЕКРАСОВА

СТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ



Рассказ о трубке

(Отрывок из сценария *Сиби́ряки*)

Герои фильма Петя и Сережа слушают рассказ старого бурята Дошиндона о том, как товарищу Сталину удалось бежать из Новой Уды, где он в 1903—1904 гг. жил в ссылке.

... Дошиндон: А кто помог? Кто?
Петя, нерешительно отвечает: Крестьяне..
Голос Сережи за кадром: Крестьяне..
Голос Дошиндона: Э.. э... э, охотник..
Дошиндон, Сережа и Петя.
Дошиндон (продолжая): ... помог!
Петя: Какой охотник?

Дошиндон: Простой охотник... Охотник видит, что человек в беде. Так он пожалел человека, потому что и сам в беде бывал. Позвал к себе, согрел его, напоил, накормил, ночевать просил. Однако нет, нельзя товарищ Сталин ночевать, надо дальше идти. Охотник опять ему помог. Он его через тайгу проводил. Охотник хорошо знал тайгу, как ты свой урок? Да? (улыбаясь смотрит на смущенных ребят). Так... шибко, хорошо проводил. Все следы от плохих людей спрятал. Товарищ Сталин благодарил охотника, целовал его и на прощание ему (вынимает трубку) свой трубка делал подарок. «Трубка друга курить будешь,— друга вспомнишь».

Петя слушает, раскрыв рот..
Голос Дошиндона за кадром: Потом война сделался.
Сережа очень внимательно слушает.
Голос Дошиндона за кадром: Вот охотник..
Дошиндон, Сережа и Петя.

Дошиндон (продолжая): ... в тайга сидит, врага караулит. Если военный поезд пойдет, так охотник будет фитиль зажигать и мост взрывать, чтоб дальше дороги не было... Дождик... большой идет... Ночь... Охотник трубку друга курит, слушает. Вот по тайге звук пошел... Охотник ухо к рельсе приложил: стучит... поезд... идет. Он скорее фитиль зажигать. Чирк, чирк... Спичка не горит, мокрые... Охотник друга вспомнил, трубку друга шибко, шибко курить стал. Ею фитиль поджог и... ух... ух... (жестом показывает взрыв моста)... А охотника. японец убил.

Сережа: А трубка?
Дошиндон: А трубка, трубка другой партизан взял.
Петя: Какой партизан?
Дошиндон: Простой партизан.
Сережа слушает.
Голос Пети за кадром: Где он?
Дошиндон: Не знаю... Где живет, не знаю... Искать надо.
Петя: А как ее узнаешь?
Дошиндон: Кого?
Петя: Трубку!!
Дошиндон: Можно... Тот трубка знак имеет: след японской пули под кольцом...

Работа над этими сценами была наиболее серьезной, наиболее ответственной. Ведь в этих сценах появлялся образ товарища Сталина, роль которого исполняет в картине орденосец М. Геловани.

Какие же задачи ставила перед собой съемочная группа, снимая эту картину?

Главная задача была определена темой фильма: любовь наших детей к товарищу Сталину.

Коллектив, снявший картину, хотел сделать ее жизне-радостной, жизнеутверждающей. Правдивость показа действия в *Сиби́ряках* должна была сочетаться с поэтической формой всего произведения. Действие в картине как бы раскрывается стихами. Из других задач, поставленных перед съемочной группой, следует отметить: желание сделать картину действенной, кинематографической, построенной не только на диалогах, но и на показе поступков, движения-действия — того, что мы так хорошо умели делать в старом немом кинематографе. Звуковое оформление картины проведено также своеобразно: музыка, речь, шумы использованы в ней не как примитивная иллюстрация к действию, а как органически слитое с ним одно целое.

Удалось ли выполнить задачи — скажет зритель, который своим отношением к картине оценит по достоинству работу всего съемочного коллектива.

Мы ждем отзывов зрителя.



Кадры из фильма *Сиби́ряки*. Слева — Пелагея и дед Яков (засл. арт. РСФСР А. Хохлова и арт. Г. Милляр). Справа — дед Яков (арт. Г. Милляр) за работой

Роль охотника

Я принял участие в новой картине заслуженного деятеля искусств — профессора Л. В. Кулешова, творческую встречу с которым отмечаю с большим удовлетворением. Старейший мастер советского кино, режиссер с огромной культурой и прекрасным вкусом, блестяще знающий кинопроизводство — предъявляет артисту особые требования. Поэтому к работе над образом охотника Алексея в картине *Сибиряки* я приступил с особенным волнением.

..Нужно было во что бы то ни стало отойти от всего сделанного мною в кино, чтобы не повториться. Работа проходила не только по линии раскрытия внутренней жизни образа, ограниченной драматургическим материалом, но и по линии внешнего выражения (жест, походка, голос). Все эти элементы, из которых рождался новый образ, возникали не механически, а в результате глубокого проникновения в роль, правду героя и его поступков.

Нужно было глубоко почувствовать характер человека, большую часть времени проводившего на охоте, в лесу, среди природы. Почувствовать молодой характер и привычки человека Севера. Понять отношение моего Алексея к окружающему.

Замкнутый при людях, Алексей оживал, когда отправлялся в тайгу на охоту. Здесь, среди природы, бродя по суровой тайге и болотам, он проводил недели и месяцы. Особенно искусно Алексей охотился на белок, попадая маленькому зверьку прямо в глаз, чтобы не портить шкурки. Белок Алексей поставлял местному кооперативу.

Правду искали во всем, в мелочах, стараясь осмыслить каждое слово, каждый жест.

..Тайга. У заимки на пенке сидит Алексей, рядом расположилась его племянница Валя, ухаживает Ойра — собака. Ойра уставилась умными глазами на Алексея, рассказывающего об охоте на глухаря... Чтобы сцена приобрела нужный характер, режиссер предложил во время рассказа чистить ружье.



Кадр из фильма *Сибиряки*. Сережа и Петя в лесу



Артист Д. Сагал в роли охотника Алексея

Нужно было овладеть охотничьим ружьем, «обжить» непривычный охотничий костюм. Тяжелые сапоги невольно меняли походку, что было очень важно, так как двигался Алексей несколько иначе, чем человек города.

Вспоминается, как облаченный в этот необычный для меня наряд, я много ходил по длинным коридорам студии, привыкая к костюму. Л. Кулешов, наблюдая, двигался за мной, изучая меня, привыкая ко мне, прежде чем начать репетиции. Сам хороший охотник, Л. Кулешов помог и мне понять увлекательную профессию Алексея, усвоить его привычки и тем самым облегчить решение центральной сцены роли — охота на глухаря.

Достигалось это большой подготовительной работой и многими репетициями, которым режиссер отводил важнейшее место в процессе создания кинопроизведения. Перед объективом съемочной камеры я почти не знал дублирования одного и того же куска. Тщательно отрепетированная сцена снималась только один раз. В результате я понял, насколько такой метод сохраняет энергию, повышает качество актерского исполнения.

В рамках этой заметки не рассказывать об интересной работе Кулешова над созданием фильма, но несомненно, что творческое содружество с этим мастером не только обогащает актерский опыт и совершенствует технику актера, но и оказывает влияние на всю его работу в дальнейшем.

ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ „СОЮЗДЕТФИЛЬМ“

Автор сценария — А. Витгензон, режиссер — засл. деят. искусств Л. Кулешов, 2-й режиссер — засл. арт. РСФСР А. Хохлова, оператор — М. Кириллов, художник — Л. Оболенский, композитор — З. Фельдман, звукооператор — И. Озорнов.

В главных ролях: И. В. Сталин — арт. М. Геловани, Сережа — А. Кузнецов, Петя — А. Пушко, Валя — А. Харитонова, охотник Алексей — арт. Д. Сагал, учительница Анна Федоровна — арт. Т. Альцева, дед Яков — арт. Г. Миллер, доктор Василий Васильевич — арт. А. Файт, Дошниндон — засл. арт. РСФСР Д. Орлов, Целагей — засл. арт. РСФСР А. Хохлова, Терентий — засл. арт. РСФСР С. Комаров.



**ПРОИЗВОДСТВО
КИНОСТУДИИ
„СИБТЕХФИЛЬМ“**

Сценарий Ольги Баян, режиссер
Г. Бобров, оператор А. Телятников.

Н. Жинкин

Кадры из фильма Хакассия. Вверху — центральная площадь в Абакане; внизу — собирательная плотина на Енисее; трактор на лесоразработках



Увлекательный киноочерк

Летом в главном городе Хакассии Абакане происходили странные события. На площади появились какие-то фанерные строения из трех стен, но без потолка. «Что это,— спрашивали горожане,— кафе, цирк, киоск?»

Но еще более странным было другое. По улице однажды промчался медвежонок, собаки загнали его на второй этаж жилого дома. Испугались и переполошились все: и собаки, и медвежонок, и жильцы дома. А в номер одной гостиницы забежал суслик — грызун и злейший вредитель полей.

Что случилось? Почему обитатели из далекой тайги так осмелели?

Скоро все разъяснилось. Вот едет грузовик. В клетке везут забавных медвежат. Среди них и сбежавший было озорник. Их везут в дремучую тайгу. Это актеры. Они будут сниматься в фильме Хакассия. Фанерные стенki на площади — декорации, выстроенные для съемки бытовых сцен.

Посмотрите фильм. Он перебросит вас в один из прекраснейших уголков нашей родины, где вы наверное еще не бывали.

Суровые горы окружают Хакассию. Тайга полна зверей. Кузнецкий Ала-Тау и западные Саяны подступают к ней вплотную. С горных хребтов Алтая мчится стремительная и шумная река Абакан и впадает в величественный Енисей.

Исполнилось двадцать лет с того дня, как Хакассия стала свободной, социалистической. Полукочевые люди, веками жившие разрозненными племенами, вошли в дружную семью народов Советского Союза. Десять лет существует Хакассия как автономная область.

Фильм показывает, как выросла культурно и материально старая веками и молодая своей социалистической жизнью Хакассия.

Теперь в Хакассии есть свои квалифицированные кадры рабочих, инженеры, поэты, живописцы, артисты, музыканты.

В картине с особенной теплотой и симпатией поданы документально снятые хакасы. В их песнях, частушках и музыке непередаваемые простота, непосредственность и национальный колорит. Особенно задумчиво и трогательно звучит песнь пастушки, которая верхом на коне ведет громадную отару овец.

Фильм *Хакассия* — научно-документальный очерк. В нем в сжатой и выразительной форме режиссер-оператор Новосибирской киностудии Г. Бобров показал и суровые пейзажи, и богатство недр, и тайгу, и промышленность, и быт, и хозяев своей страны — хакассов.

Фильм не бесстрастный обзор. Нельзя не волноваться, когда видишь, как преобразается земля в результате творческих усилий освобожденного человека. Вот могучий монитор извергает потоки воды и бросает ее с силой нескольких атмосфер на скалы, обнажая золотоносные пески, — недра Хакассии дарят нам золото. А на шахтах Черногогорска за трое суток добывается столько угля, сколько раньше не добывали за три месяца. Хакассский мрамор будет вложен в величайшее здание мира — Дворец Советов.

Но, пожалуй, самый примечательный штрих — эпизод с пшеницей.

Оказывается, хакасы очень оригинально и чутко откликнулись на освобождение Западной Белоруссии от польских помещиков. Полукочевые в прошлом хакасы послали в подарок одной деревне новой Брестской области... семена пшеницы. И теперь на полях бывшего пана Костицкого хакассские семена дали прекрасные всходы.

В фильме вы увидите и то, что так горячо любят хакасы, — скачки. Хороших лошадей выращивает этот край для Красной Армии. Хороши и лихие наездники хакасы.

За двадцать пять минут, которые длится фильм, можно узнать многое. Можно познакомиться, полюбить и подружиться с хакассами.

В этом фильме все слажено. Оператор А. Телятников дал четкую и выразительную фотографию, тесно с изображением сливается колоритная музыка В. Крюкова. Ясный дикторский текст Татьяны Тэсс обогащает видимое на экране. Сценарист Ольга Баян дала правильную композицию всей вещи, а режиссер Г. Бобров воплотил ее творческий замысел с душой и со вкусом публициста.



Кадры из фильма *Хакассия*.

Вверху — юный гражданин Хакассии; на скачках.

Внизу — таскные обитатели Хакассии



М. ЛЕЙБЕЛЬМАН

Студент Киевского индустриального
института

Л. САВРАНСКИЙ

Нар. арт. РСФСР

Благодарная задача

На наших экранах с успехом демонстрировались два американских фильма: «Сто мужчин и одна девушка» и «Большой вальс».

Не знаю, лучшие ли это заграничные картины, но бесспорно только одно — они очень поучительны для наших киномастеров.

Вот уже сколько времени мы, рядовые зрители, ждем хорошей музыкальной кинокомедии. В картинах Александрова и Пыррева были попытки создать советский музыкальный фильм. Повторяем, что несмотря на бесспорные достижения Александрова и Пыррева, их фильмы все же пока только попытки, хотя и удачные. Ведь если вдуматься, то в Трактористах. Богатой невесте и даже в Цирке музыка не является органической частью картины. Выкиньте песенки и фильмы будут существовать. Музыку многих наших картин в лучшем случае можно сравнить с иллюстрацией. Но очень часто эти иллюстрации неудачны.

За примерами далеко идти не надо. Обратимся к одной из лучших картин — «Волга-Волга». Во время ее просмотра замечаешь излишнюю растяннутость, опереточность. Хорошая песня письменника не увязана с сюжетом. Или песенка лопмана. Ведь это просто отрывок из оперетты.

Сто мужчин и одна девушка и Большой вальс построены на музыке. Конечно, эти картины не безгрешны. Сюжет, особенно в фильме «Сто мужчин и одна девушка», несложен, но зритель все время напряженно смотрит и слушает. Зритель увлекается музыкой, восхищается замечательным пением.

В большинстве советских кинокартин «музыкальным гвоздем» является легкая песенка с доходчивым мотивом (не всегда, конечно, хорошая). Песенка подхватывается зрителем, он даже ее поет месяц-два. Плохие песенки во многих фильмах зритель забывает, еще не уходя из зрительного зала.

В обеих американских картинах музыка иная. В фильме «Сто мужчин и одна девушка» классическую музыку раскрывает перед слушателями замечательный дирижер Стоковский. Не секрет, что еще до мнригих зрителей классическая музыка не всегда «похожит». А здесь каждый зритель понимает классическую музыку, увлекается ей.

Несомненно, что популяризация классической музыки — благодарное дело для советского кино. Весь советский народ по праву гордится музыкой Чайковского, Глинки, Мусоргского и Бородина. Жизнь наших композиторов очень богата. Работники кино могли бы создать замечательные художественные биографии русских

композиторов, насытив фильмы чудесной музыкой.

Пусть даже в некоторых случаях и будет историческая вольность, как, например, в Большом вальсе. От этого фильм не много потеряет, а иногда и выиграет. Картины о Глинке, Чайковском, Мусоргском и других русских композиторах должны быть созданы, и чем скорее, тем лучше.

К участию в картинах американского производства были привлечены и замечательный оркестр виднейшего дирижера Леопольда Стоковского, и замечательная певица Милица Корьюс. А почему наши фильмы в большинстве сопровождают плохой музыкальный ансамбль и вокальные партии исполняют третьестепенные певцы и певицы? Почему в фильмах не поют Барсова, Рейзен, Пирогов, Савранский, Максакова, Козловский, Батури и другие виднейшие мастера советского оперного искусства? Неужели они считают зазорным выступать перед миллионной аудиторией кинозрителя? По-моему, нет. Их просто не привлекают к кино, для них не пишут сценариев.

Не следует забывать, что кино есть важнейшее из искусств. Почему, например, в фильме Учитель не может исполнять народные песни хор им. Пятницкого? Конечно, это не значит, что не нужно давать дороги молодым актерам. Одно другому не мешает.

Зритель хочет и должен смотреть высокохудожественный музыкальный фильм, музыкальную кинокомедию. Музыка в наших фильмах не должна быть только иллюстрацией.

Серьезная претензия

Искренне приветствую первый значительный шаг к сближению оперы с кинематографией. Однако к творцам картины Музыкальная история у меня имеется серьезная претензия. Фильм создает у зрителя обманчивое впечатление, что овладеть высотами вокального искусства не трудно. Очень легко все дается Петру Говоркову. Учебы не видно, не чувствуется.

Такое заблуждение особенно вредно для художественной самостоятельности, для талантливых певцов-самородков и вообще для всей оперной молодежи, иные представители которой считают, что достаточно иметь хороший голос, а учеба — дело второстепенное. Замечу между строк, что, например, исполняя «Хабанеру» из оперы «Кармен», я десять лет

Полезное содружество

Благодаря радио классическая музыка и пение вышли за стены оперных театров и зазвучали по всей стране. Кино, добавляя к звуковому восприятию зрительное, во много крат усиливает популяризацию музыкального наследия в самых широких слоях населения, поможет дальнейшему формированию хорошего художественного вкуса, принесет много наслаждения и пользы миллионам людей в часы их досуга.

Вот почему работники оперы и кино свое содружество должны сделать постоянным. Не хотелось бы думать, что постановка Музыкальной истории лишь мимолетное, «модное» увлечение.

Я шел на Музыкальную историю и, признаюсь, боялся: не подвела ли Лемешев техника звукового кино. Оказалось — ничуть.

Зато фабула Музыкальной истории меня крайне не удовлетворила своей примитивностью, а местами надуманностью.

Есть в фильме и большая, с моей точки зрения, несообразность. В начале картины, сидя за рулем своего такси, шофер Говорков обнаруживает исключительно хорошо поставленный голос, поет так же превосходно, как и в конце фильма, на сцене оперного театра. И зритель, вернее слушатель, недоумевает: стоило ли Говоркову учиться, тратить время? Надо было сделать заметное для слуха различие между пением дилетанта Говоркова и Говоркова — выпускника консерватории.

Конечно, я понимаю, Лемешеву надо ухитриться, чтобы спеть плохо. Однако самое реалистическое из искусств — кино — требует жертв.

М. МАКСАКОВА

Засл. арт. РСФСР

— В КИНО!

А. БАТУРИН

Засл. арт. РСФСР

Музыкальная история — превосходна

Музыкальная история, по-моему, превосходна. Такой делают ее увлекательная фабула, добросовестная работа режиссера и оператора, хороший актерский коллектив и, в первую очередь, конечно, чудесное пение Лемешева.

Чуть ли не с первых кадров бесследно рассеялись опасения, что звуковая аппаратура не сможет передать вокального богатства Сергея Яковлевича. Ни один нюанс его голоса не нарушен, не искажен. Таково мнение не только мое, но и многих других не просто требовательных, но даже придирчивых зрителей — певцов-профессионалов.

В фильме Лемешев держится еще непринужденнее, чем на сцене. Мы видим его на экране таким же, каким и в жизни, — обаятельным, жизнерадостным и простым.

Словом, я не нахожу в картине никаких теневых сторон. Впрочем, возможно, что моя оценка и не вполне объективна. От хорошего судьи требуется беспристрастность. Я же смотрел Музыкальную историю с особым волнением. И это естественно. Я ведь в сущности видел на экране свою собственную биографию. Различие лишь в деталях. Я, как и Петр Говорков, пришел на сцену оперного театра из гаража, правда, после значительно большей учебы, чем это показано в фильме. Жизненную правдивость сценария Музыкальной истории можно подтвердить еще многими десятками примеров из нашей советской действительности.

Музыкальная история показала, что два великих искусства — кинематографическое и оперное — ближе друг к другу, чем это можно было бы предполагать еще совсем недавно. Нет нужды доказывать значение и желательность дальнейшего сближения. Хочется только предостеречь от механического переноса оперы на экран. Это творчески невыгодно обоим видам искусства. Кинематография не простит игнорирования ее специфики.

Я лично давно питаю склонность к кинематографии. В те годы, когда советское звуковое кино еще только получило путевку в жизнь, я снимался в немом фильме Простой случай. Исполнял главную роль командира Лангового. Работал тогда в кино полтора года. Об этом времени сохранились самые приятные воспоминания. Сейчас снимаюсь вместе с другими певцами в звуковой кинокартине Концерт-вальс. Пою там старинный, незаслуженно забытый вальс о вольном Дунае. Надеюсь, на этом моя работа для кинематографии не закончится.

В. КАНДЕЛАКИ

Засл. арт. РСФСР

Оперные силы — в кино

Идея привлечения оперных сил в кино не нова. Мне довелось видеть несколько вокально-музыкальных фильмов, в частности, с участием прославленного итальянского певца Бенито Джиги. Технически картины сделаны превосходно (не мешает поучиться), но все они имеют несприятный привкус коммерции, преследуют в первую очередь рекламные цели. Обычно такие фильмы предназначены за рубежом к демонстрации в том или ином городе незадолго до гастролей певцов или музыкантов, а следовательно, для повышения сборов.

Вот почему Музыкальная история, даже после технического более совершенных картин, смотрится с особым удовольствием.

Если советская кинематография и в дальнейшем будет практиковать выпуск вокальных фильмов, за певцами дело не станет. Каждый из нас с радостью откликнется на приглашение, хотя работа в кино не только почетна, но и чрезвычайно трудна.

Трудности искупаются сознанием того, что выступаешь перед многомиллионной аудиторией. И, повторяю, оперные силы охотно пойдут в кино.



Рабочий момент съемки фильма Сердца четырех. Слева арт. Е. Самойлов в роли лейтенанта Колчина, справа режиссер фильма К. Юдин

Н. Юдин

Режиссер

КОМЕДИЯ ХАРАКТЕРОВ

Наша группа работает над картиной Сердца четырех по сценарию А. Файко и А. Гранберга.

Действие фильма происходит в Москве в среде советской интеллигенции. Старший лейтенант Красной Армии танкист Колчин (арт. Е. Самойлов), доцент по кафедре математики Галина Мурашова (арт. В. Серова), ее младшая сестра студентка Шура Мурашова (арт. Л. Целиковская) и биолог Заварцев (арт. П. Шпрингфельд) на протяжении всей ленты живут и действуют в атмосфере влюбленности, удачно подчеркнутой припевом песенки Е. Долматовского о «Четырех сердцах».

Любовь от себя никого не отпустит,
Над каждым окошком поют соловьи.
Любовь никогда не бывает без грусти,
И это приятней, чем грусть без любви.

Влюбленность не трактуется нами в виде «лирической муты», приправленной дозой пресноватых и обязательных поделуев.

Герои фильма живут, ссорятся, ревнуют, проявляя темперамент и чувства морально чистых советских людей, стремящихся найти друг друга и создать настоящую крепкую семью.

Фильм Сердца четырех должен существенно отличаться от ранее сделанной мной ленты Девушка с характером, где преобладали элементы комедии положений, образы были несколько схематичны и подчинены случайно возникшим ситуациям.

В картине Сердца четырех положения и ситуации должны завершать внутреннее развитие образов, что приблизит фильм к комедии характеров.

Эта комедия лишена сатирических черт — она никого не высмеивает и не бичует. Меня как художника волнуют положительные советские люди, поступки и поведение которых могут вызвать улыбку и юмор, привлекают светлые, а не темные стороны их жизни.

В картине нет прописных истин. Она не будет «поучать». Забавный переплет четырех сердец, рассказанный легко и непринужденно, по замыслу нашего творческого коллектива должен оставить у зрителя ощущение радости и веселья.

Снимался фильм в Москве у Государственного университета, на площади Свердлова, у домов скоростного строительства на Калужской улице и на Ленинских горах.

На тихом океане



Были фильмы о жизни Балтийского, Северного, Черноморского флотов, о напряженных учениях для охраны морских рубежей нашего необъятного Союза. Не раз мы видели на экране четкую и слаженную работу моряков на маневрах. А вот что собой представляют морские силы Тихого океана — стража наших восточных рубежей, простирающихся на тысячи километров, кинозритель еще не видел.

Чтобы восполнить пробел, Центральная студия кинохроники дала задание кинооператору Б. Бурту и автору этих строк снять фильм о Тихоокеанском Военно-Морском Флоте.

Задача почетная, но трудная и ответственная. Речь шла не только о съемках, а прежде всего о замысле фильма, о сценарии, который мы должны были создать.

Десятисуточный бег сибирского экспресса во Владивосток мы использовали для обсуждения сценарного плана.

Главным врагом оказалась погода. За три месяца было немного солнечных дней. Флот выходит на боевые учения в любую погоду, и чем хуже — тем лучше было для боевой за-



Оператор Н. Вихирев на самолете

калки краснофлотца. Поэтому многие эпизоды снимаем в туманную, штормовую погоду. Разумеется, не легко снять в туман и морозящий дождь эффектные кинокадры!

... По боевой тревоге стая морских истребителей — торпедных катеров — рвется в атаку на корабли условного противника.

Мы на катерах. Опрямная скорость, самые

неожиданные повороты, резкие толчки. Каскады соленых морских брызг бьют в лицо, в объектив аппарата...

Надо успеть заснять все самое интересное для фильма. В съемках помогают опыт и огромное желание показать кинозрителю мощь наших военных кораблей в боевой обстановке, блистательное мастерство советских моряков.

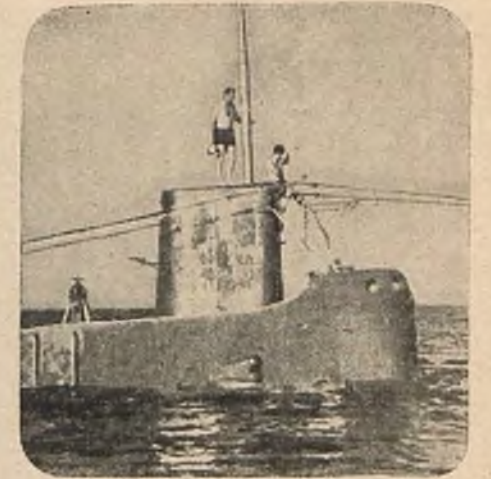
С катера картина атаки не полна. Снимаю цепь катеров с самолета через уложенную на море дымовую завесу. Приходится мобилизовать всю свою оперативность и сообразительность, чтобы за несколько минут зафиксировать панораму замечательного зрелища.

... В океан выходит отряд подводных лодок. Операторы с ними. Вся мысль занята тем, как лучше снять погружение подводной лодки. Оператор Бурт разрешает задачу самым неожиданным способом. Он снимает погружение лодки с ее же собственного перископа. Опасность попасть в водоворот погружающегося многотонного корабля и не доплыть до «спасательного» катера не останавливает Бурта...

И вот лодка погружается... На поверхности моря видны лишь оператор и его ассистент, не прекращающие съемки. В последнюю минуту операторы бросаются в воду и плывут к катеру. Все в порядке. Аппарат, завернутый в непромокаемую ткань, — не промок. Интереснейшие кадры сохранены.

.. В воздух для бомбежки поднимаются быстрые гидросамолеты. Чтобы заснять несколько кадров, приходилось участвовать во всех сложных эволюциях самолета в течение нескольких часов. Тут и высший пилотаж, и слепой полет, и высотный, во время которого мороз доходит до 10°, и неожиданное пики с разворотом, когда кажется, что вся кровь отливает в одну сторону тела. Не легко «сухопутному» человеку выдержать шесть-семь часов сложного полета...

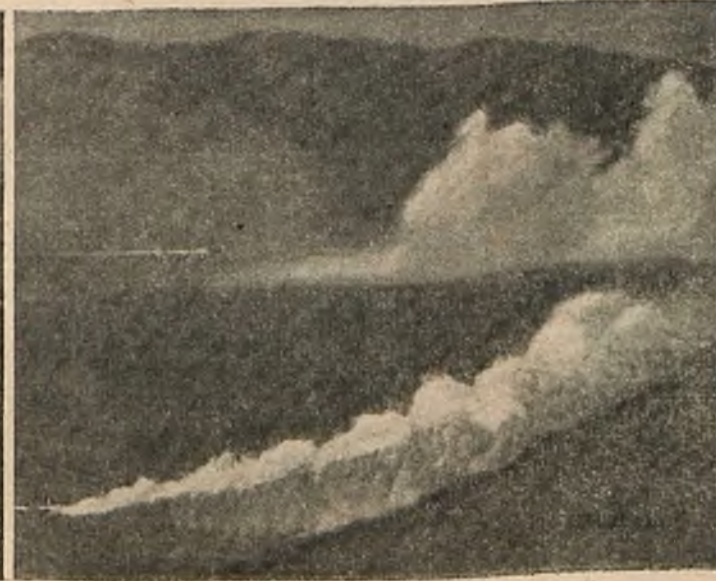
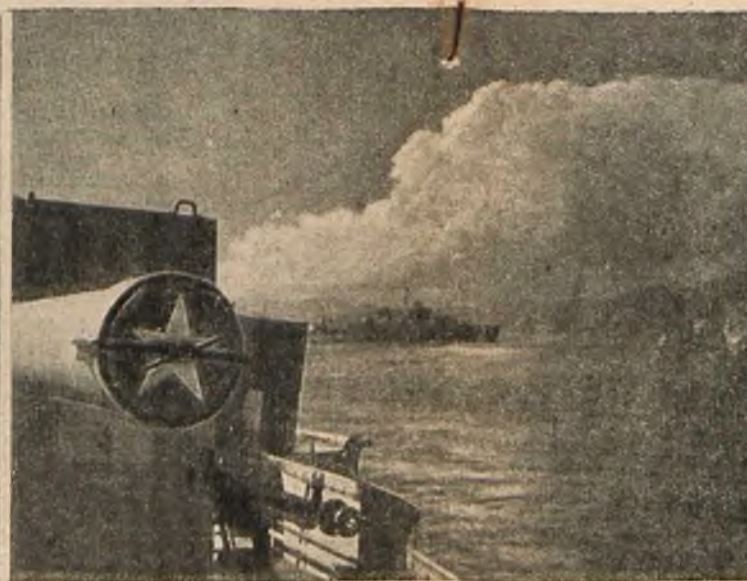
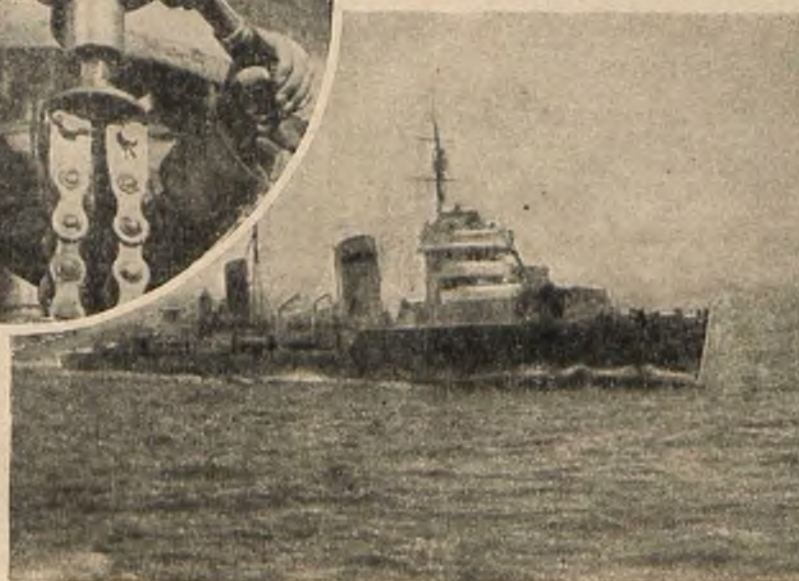
Так снимался новый фильм о Тихом океане, о боевых учениях нашего мощного Тихоокеанского флота, надежно и бдительно охраняющего неприступные морские границы Дальнего Востока.



Оператор Б. Бурт и его ассистент снимают погружение подводной лодки с ее перископа

Снимки сделаны Н. Вихиревым с катера, который забрал операторов после погружения подлодки

Кадры из фильма На Тихом океане. Слева — Ключевская сопка на Камчатке; командир подводной лодки наблюдает в перископ за «противником». Внизу — военный корабль Тихоокеанского флота на походе; на эсминеце; дымовая завеса

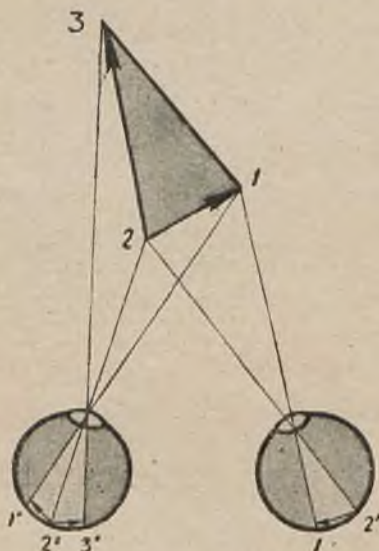


ТЕАТР СТЕРЕОФИЛЬМА

Придя в переоборудованный кинотеатр «Москва», зрители увидят перед собой не привычный, давно знакомый экран с серыми и плоскими изображениями. Перед ними возникнет как бы окно, раскрытое в мир объемных вещей, где чувствуется и воздух, и глубина, и перспектива. Люди и предметы этого мира могут даже выходить из рамок экрана и показываться в зале, над рядами зрителей...

В чем же секрет этого замечательного эффекта, как устроено стереоскопическое кино, каким образом «великий немой», который был к тому же раньше серым и плоским, стал объемным, рельефным. Чтобы понять это, надо познакомиться с явлениями стереоскопии.

Человек, нормально владеющий обоими глазами, видит предметы объемными. Это происходит потому, что глаза расставлены друг от друга на некоторое расстояние (63 — 65 мм). Каждый глаз видит предметы со своей точки зрения. Два изображения — правое и левое — раздельно доходят до мозга и там силой привычки сливаются в одно. Если человек временно потеряет зрение на один глаз, то потом, когда он снова начнет владеть двумя глазами, он станет видеть два изображения одновременно. Пройдет некоторое время пока, наконец, к нему вернется



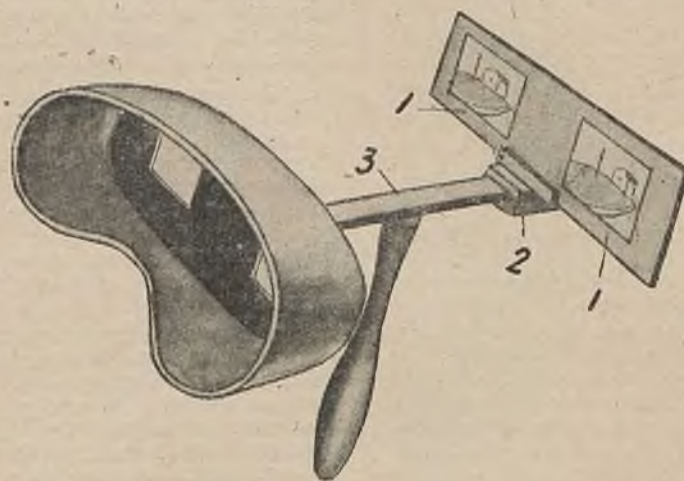
Каждый глаз видит наблюдаемый предмет с несколько другой точки зрения, и на сетчатке получаются различные изображения: левый глаз видит стороны треугольника 1—2 и 2—3, правый — только 1—2

способность силою воображения сливать, совмещать эти два изображения в одно.

Итак, для того чтобы создавалось впечатление рельефности, надо видеть два изображения двумя глазами раздельно. Картины и фотографии кажутся нам плоскими потому, что обоими глазами мы видим одно и то же. Правда, художники пытаются создать впечатление объемности «воздуха». В художественных картинах и фотографиях удачный подбор светотеней, полутонов и бликов создает иногда иллюзии рельефности, однако настоящей глубины таким путем достичь трудно. Леонардо да-Винчи в своем трактате о живописи сказал: «Невозможно, чтобы плоская картина была столь же рельефна, как и действительность».

Есть прибор, с помощью которого можно придать фотоснимкам настоящую глубину и рельефность. Это — всем известный стереоскоп. Снимки для стереоскопа производятся специальным аппаратом с двумя объективами, раздвинутыми на ширину глаз. Таким образом получаются два изображения одного и того же предмета — левое и

правое. Эти снимки помещаются в спектроскоп так, что каждый глаз видит только одно, предназначенное для него изображение. Два плоских изображения сливаются

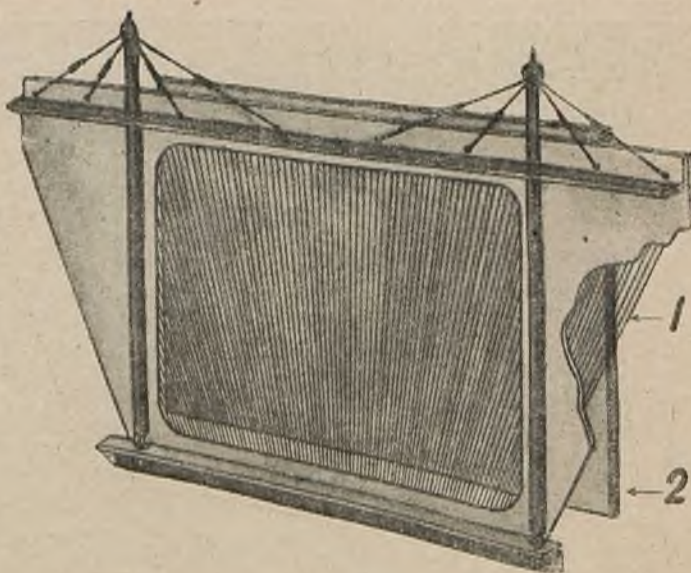


Стереоскоп. Два стереоскопических изображения 1, закрепленных на движке 2, могут перемещаться по планке 3, приближаясь или удаляясь от глаза зрителя

в мозгу и возникает третье, удивительное по своей рельефности.

Но как применить этот принцип на экране? Стереоскоп — прибор индивидуальный. В кино надо найти другое решение. Правда, снять один и тот же фильм с двух точек зрения — дело сравнительно нетрудное, но как уместить два различных изображения на экране, чтобы они не мешали друг другу, каким образом донести их одновременно и в то же время раздельно до глаз зрителя? В этом и заключалась трудность задачи.

Многие изобретатели, в том числе сам Луи Люмьер, творец кинематографа, стремились придать экрану объемность. Некоторые из этих попыток привели к кое-каким результатам. Москвичи помнят, как еще в 1927 г. в некоторых столичных кино демонстрировались «чудеса теней». Эффект этих «чудесных теней» достигался с помощью светофильтров. Два проекционных аппарата одновременно демонстрировали на экран два изображения.



Стереоскрин С. Иванова: 1 — радиальный растр (решетка), 2 — экран.

Одно из них, скажем правое, пропусклось через красный светофильтр, в то время как другое, левое — через зеленый. Каждому зрителю выдавались специальные очки, у которых правое стекло было окрашено в зеленый цвет, а левое — в красный. Таким образом каждый глаз видел только одно, предназначенное для него изображение.

«Чудеса теней» наделали в свое время немало шума, но их успех был кратковременным. Очковое кино имело слишком много недостатков. Его условность — необходимость надевать специальные очки — психологически влияла на зрителя и нарушала иллюзию. Очки вредно действовали на зрение, поглощали много света, усложняли и удорожали демонстрацию картин. Наконец, при такой системе пришлось бы навсегда отказаться от цветного кино.

Были также попытки вызвать стереоскопический эффект с помощью особых вращающихся заслонок или механических очков. Такие очки синхронно соединялись с проекционным аппаратом. Аппарат попеременно отбрасывал на экран то правое, то левое изображение, и точно в соответствии с кадрами двигались заслонки очков, попеременно открывая отверстия то для правого, то для левого глаза. Но и этот метод не получил распространения. Он оказался сложным и дорогим, утомлял глаза и поглощал свет, как и цветные очки.

Иным путем пошел советский изобретатель С. П. Иванов. Его метод не требует никаких приспособлений, которые вызывали бы у зрителя впечатление «подстроенного фокуса». Зритель садится на свое место и, не прибегая ни к стеклам ни к заслонкам, видит перед собой на экране объемное изображение.

Иванов применил так называемый растр — особую решетку перед экраном. Идея растра была известна за границей и раньше, но никто кроме советского изобретателя не смог осуществить ее в практически применимых формах и масштабах.

Чтобы объяснить принцип действия растра, представим себе следующий наглядный опыт. Поставим в непосредственной близости перед экраном решетку из параллельных полос. Полосы должны быть сделаны из материала, поглощающего свет. Направим на решетку и на экран свет от двух фонарей, поставленных рядом друг с другом. Допустим, что мы из правого фонаря направили на экран пучок красного света. На экране появится ряд красных полос, чередующихся с неосвещенными полосами. Включим теперь второй левый фонарь с синим светом. Расстояние между фонарями, а также между экраном и растром можно подобрать так, что синие полосы будут ложиться как раз на те «пустые» места, на которые не попал свет от правого, красного фонаря. Зритель в зале может занять такое положение, что его правый глаз будет видеть только красные полосы, в то время как синие будут от него загорожены решеткой растра; левый же глаз, наоборот, будет видеть только синие полосы. При известной густоте растровой решетки она перестает быть заметной. Зритель будет видеть правым глазом сплошной красный экран, а левым — сплошной синий. Если он посмотрит на экран обоими глазами, то эти два изображения сольются в одно и в мозгу возникнет третье — экран покажется фиолетовым.

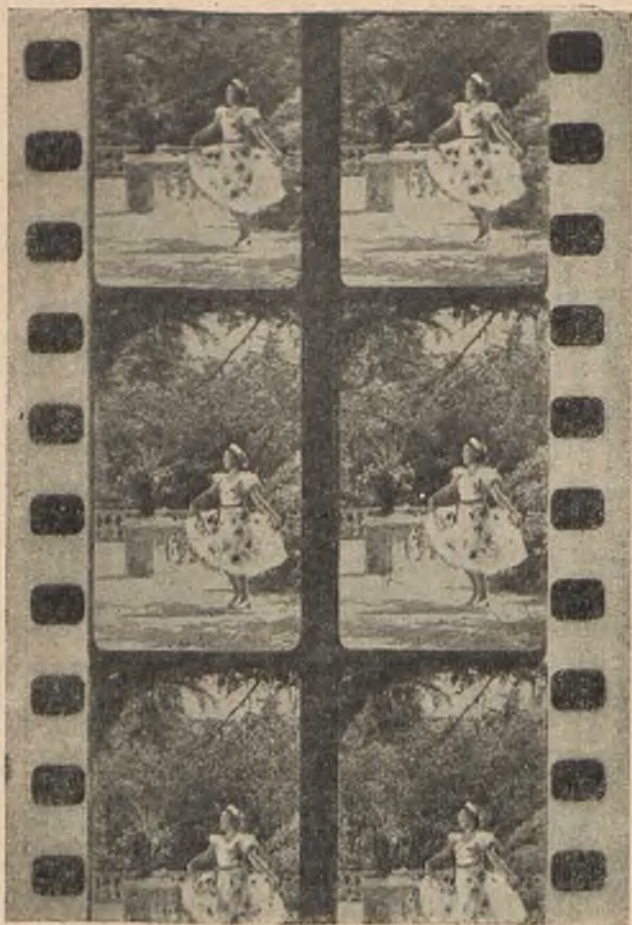
Подобное же явление происходит и в стереокино. Два изображения одного и того же кадра — правое и левое — посылаются на экран через растровую решетку. Эти изображения раздельно ложатся на экран чередующимися полосами и раздельно воспринимаются правым и левым глазом, а сливаясь в мозгу создают третье изображение — объемное.

Но растр, состоящий из параллельных полос, имеет существенный недостаток. Он дает возможность видеть стереоскопический эффект далеко не во всем зале, а только в одной вертикальной плоскости. Эта плоскость представляет собой как бы стену, расположенную параллельно экрану и проходящую через объективы проекционных аппаратов. Зрителей пришлось бы рассаживать в пределах этой плоскости на балконах, в несколько этажей друг над другом. Вот почему параллельный растр оказался практически непригодным для самого массового из искусств, каким является кино.

После долгих теоретических расчетов и поисков С. П. Иванов применил особую форму растра, который представляет собой решетку из радиальных линий, расходящихся как бы веером. Точка, в которой сходятся эти линии, расположена вне экрана, несколько ниже его. В результате «плоскость стереоскопического видения», которая при параллельной решетке стояла вертикально, как стена,



Кинотеатр «Москва» (г. Москва), переоборудованный для демонстрации стереофильмов. Изобретатель стереофильма С. Иванов (в центре), инженер-конструктор стереоскопа Б. Иванов (слева) и старший инженер стереолаборатории И. Цыбильев у смонтированного экрана в кинотеатре «Москва»



Лента из стереофильма *Земля молодости*

была как бы повалена. Она проходит через объективы и через точку схождения радиальных линий раstra. Другими словами, она пересекает зрительный зал как раз над креслами партера так, что головы всех людей, сидящих в этих креслах, оказываются в зоне стереоскопической видимости.

Первое стереоскопическое кино системы С. П. Иванова было продемонстрировано в феврале 1938 г. на маленьком экране в стенах Научно-исследовательского кинофотоинститута. В начале 1940 г. экран с радиальным растром был установлен в небольшом просмотровом зале студии Союздетфильм. Здесь показывались лишь отдельные небольшие куски стереоскопических фильмов, но и они производили огромное впечатление на зрителя. «Это начало совершенно новой эры кинематографии. Ясно, что уже через несколько лет стереокино станет для нас тем же, чем стало звуковое». Так записал в книге отзывов режиссер орденносец М. Ромм.

Прошло меньше года. Стереокино уже переросло рамки лабораторных изысканий, оно становится реальной действительностью, входит в нашу повседневную жизнь.

Новое дело развивается быстро. Это результат упорной неустанной работы С. П. Иванова и его ближайших помощников: режиссера А. Андриевского, инженера Б. Иванова, П. Цыбышева, операторов Н. Филиппова и Д. Суренского.

Особая ценность их работы заключается в том, что они предусмотрели все практические вопросы, стоящие на пути реализации изобретения. Предполагалось, что для стереоскопического кино придется создавать новые съемочные аппараты или снабжать их двойными объективами, менять формат пленки, заменять также проекционные аппараты, словом, выкидывать все старое оборудование и заводить новое. С. П. Иванов решил эту проблему просто. Он снабдил обыкновенный съемочный объектив небольшой зеркальной насадкой, состоящей из двух зеркал.

Многие зрители, наблюдавшие в Ялте съемку фильма *Земля молодости*, были немало удивлены поведе-

нием оператора. Объектив его аппарата был направлен куда-то вбок. Казалось, он снимает не играющих артистов, а кого-то другого. Оператор действительно снимает не самих артистов, а их отражения от двух зеркал, расположенных под определенным углом друг к другу. Одно изображение ложится на правую часть кадра, другое — на левую. Подобной же зеркальной насадкой снабжен и проекционный аппарат. Просто, дешево и удобно!

Не потребовалось менять и пленку, только вместо одного горизонтального кадра размерами 18×24 мм теперь получаются два вертикальных размерами $11,25 \times 18$ мм. Между ними проходит узенькая дорожка для звукозаписи. Вот почему и экран нового кино представляет собой прямоугольник, расположенный вертикально, на подобие комнатного окна.

«По техническим соображениям нам пришлось нарушить художественный стандарт киноэкрана, — говорит по этому поводу С. П. Иванов. — Некоторые режиссеры и операторы пророчили нам на этом пути всяческие беды, но оказалось, что это невольное нарушение традиции целиком оправдало себя на практике. Новый формат экрана обладает даже некоторыми композиционными преимуществами. Убедившись в этом, мы настолько осмелели, что даже подумываем, — не испытывать ли в будущем еще и другие формы экрана, например в виде круга или эллипса.

Таким образом аппаратура для нового кино осталась почти без изменений. Главная забота заключалась в том, чтобы сделать и настроить растр.

Растр кинотеатра «Москва» является весьма своеобразным сооружением. На массивных строительных балках — швеллерах — натянута 30 тысяч тонких медных проволочек, расположенных в виде радиально расходящихся струн. Растр в целом напоминает диковинный струнный инструмент, недаром изобретатели в шутку называют его «нашей арфой». Рама этой «арфы» весит шесть тонн. Такая необычайная массивность вызывается натяжением. Каждая проволока притягивает друг к другу верхнюю и нижнюю балки с силой в 1 кг, а все струны вместе действуют с силой в 30 т. Это равносильно тому, как если бы к балке были подвешены все кресла партера (400 мест) со всеми сидящими на них зрителями.

По краям раstra расположены четыре штурвала. С их помощью можно придвигать или отодвигать края экрана и таким образом регулировать его расположение относительно раstra. Общая площадь раstra 25 м², но эксплуатироваться будет только 15 м²; 5 м в высоту и 3 м в ширину. Растр сделан с таким расчетом, что в случае надобности за ним можно уместить и обычный «горизонтальный» экран, имеющий 5 м в ширину и 3 м в высоту.

В самом кинозале существенных изменений не потребовалось. Пришлось лишь несколько поднять пол, увеличив его крутизну. Зрительный зал ограничивается одним этажом, так как бельэтаж расположен вне сферы стереоскопического видения, но все кресла партера находятся в этой сфере. Понятно, что каждому зрителю надо несколько «настроиться», т. е. найти ту точку, при которой каждый глаз будет видеть изображение, предназначенное именно для него. Это не составляет никакого труда: сидя на любом кресле партера можно найти несколько таких точек, достаточно лишь слегка наклониться вправо или влево.

То, что зритель увидит в кинотеатре «Москва», только начало новой эры кинематографии, только первые шаги нового, объемного кино. Надо еще много работать над усовершенствованием оборудования, надо находить новые формы и приемы актерской игры и съемки... С помощью стереокино можно добиваться самых неожиданных эффектов. И сейчас, глядя на эту первую «пробу пера», можно только догадываться, какими могут стать художественные фильмы на стереоскопическом экране, какой потрясающий эффект произведет бы, скажем, «психологическая атака» в Чапаеве, снятая и показанная методом стереокино. Это дело будущего. Пока, как сказал академик Капица, оценивая работу С. П. Иванова, «нужно помнить, что в истории человечества не было ни одного изобретения, которое бы появлялось на свет совершенным». Главное сделано — найден путь, воплощена идея здоровая и правильная.

Перед работниками кино буквально открылась новая земля, еще неизведанная, неисхоженная, и сейчас трудно даже предположить, какие чудеса и богатства будут найдены в ее недрах.

МЕРТВАЯ ПЕТЛЯ

Отрывок из сценария

Коломяжский аэродром в С.-Петербурге. Раннее утро. Молочный туман. В нем маячат сигнальные мачты, едва видны абрисы готовых к отлету и ждущих очереди аппаратов-бипланов и монопланов, блерно, фарманов, этрихов. Где-то в центре поля небольшая кучка военных, репортеров. Оттуда слышатся в утренней тишине обрывки чей-то высокопарной речи.

— Всероссийское торжество... Высочайшее соизволение... Улювая на милость божью... Финансовые круги...

У столиков закрытого летнего буфета ждут очереди авиаторы. Спит, положив голову на столик, Васильев. Курит молчащий, с очень усталым, но спокойным лицом Уточкин. Рассматривает карту Ефимов.

Удар колокола. Чей-то громкий голос перечисляет фамилии авиаторов. Первым лететь Уточкину. Потом следуют Лерхе, Янковский, Васильев, Ефимов и прочие.

Уточкин встает. За ним подымается Ефимов.

— Уточкин везде первый, — улыбается он.

Они пожали друг другу руки. Проснувшись, тупо глядят на поле Васильев. Светает. Уточкин идет к своему аппарату.

Грянул шум моторов. Завертелись пропеллеры. Музыка. Это не оркестр, его нет. Это музыка перелета. Перелет начался.

Он летит над лесами и кручами. Воздушные вихри со всех сторон. Аппарат мотает вправо и влево, вверх и вниз. Уточкин борется изо всех сил со стихией. Смотрит в карту. Она врет. Вдруг с бешенством комкает ее, швыряет вниз. Летит дальше.

Летит Васильев. На его лице — дикое напряжение. Он смотрит вниз. Ничего не видит. Нет сигнализации.

Летит Ефимов. Только теперь, в воздухе, он предается полному гневу. Почти слышно, как он кричит какое-то проклятие.

БЫЛ ОБЕЩАН БЕНЗИН НА ОТОЯНКАХ — ЕГО НЕ БЫЛО.

Надписи чередуются с летящими аэропланами, идут под рев моторов, под музыку, под свист ветра.

БЫЛИ ОБЕЩАНЫ КОСТРЫ НА ЗЕМЛЕ — ИХ НЕ БЫЛО.

Летят аэропланы над лесами, болотами.

БЫЛА ОБЕЩАНА ПОМОЩЬ НА ПУТИ — ЕЕ НЕ БЫЛО.

Летят аэропланы.

КАРТЫ ПУТАЛИ, АППАРАТЫ БЫЛИ НЕ В ПОРЯДКЕ. ЛЮДИ ВЫБИЛИОБ ИЗ СИЛ ЕЩЕ ДО ПЕРЕЛЕТА.

Летит Уточкин. На его лице тревога. Аэроплан явно начинает изменять. Усилился ветер. Все трудней и трудней лететь. Но Уточкина не оставляет уверенная улыбка. С колоссальными усилиями он двигает рычагами.

Тучи темней и темней бегут над ним. Гнутя от ветра деревья. Аэроплан все больше капризничает. Он прыгает вверх и вниз, качается все сильнее и сильнее.

Удар грома. Что-то трещит в аппарате. Уточкин испуганно повернулся, сейчас же вновь хватается за рычаги. Аппарат сильно подбросило, швырнуло вверх. Потом он запрокинулся на бок. И вдруг стремительно полетел на землю.

Еще раз Уточкин могучим усилием выравнивает его. Аэроплан словно подпрыгнул вверх и сейчас же лихо падает на землю.

День. Лежат обломки аэроплана во ржи. Лежит без движения Уточкин. Мальчик лет тринадцати сидит на корточках подле него, испуганно зовет:

— Дяденька! Дяденька!

Вдруг осекся, повернулся, как зачарованный, смотрит в небо. Там появляется приближающаяся точка. Она снижается. Мальчик вскочил в испуге.

Аэроплан спустился на поле, прокатился почти до обломков аппарата Уточкина, остановился.

С сидения соскочил Васильев, он бежит к обломкам. Увидел Уточкина, наклонился к нему, кричит:

— Уточкин! Уточкин! Ты жив?

Уточкин медленно открывает глаза. На его лицо постепенно возвращается спокойная улыбка.

— Ач-ч-что? — с некоторым изумлением говорит он, — как-кажется жив...

— Я сейчас достану телегу, — волнуется Васильев, — отвезу в больницу.

Уточкин смотрит на него, насупив брови. Приподнялся на локте, видно, что это ему доставляет отчаянную боль. Увидел аэроплан Васильева.

— П-почему не летишь? — спрашивает он.

Васильев махнул рукой с отчаянием.

— Вышел бензин. И на всем пути — ни бензина, ни масла.

Вдруг им овладела дикая ярость. Он угрожает кому-то кулаками.

— Сбманули! Предали... Ефимов был прав, прав! Это ловушка, Уточкин!.. Нас послали на смерть... Кампо-Сципио уже сел...

Уточкину тяжело говорить.

— Убит? — спрашивает он.

— Нет, ранен... И вылил бензин... Не я, так никто!.. Он прав... Конкурент!..

— И он д-дурак, и ты — дурак, — гневно говорит Уточкин, — б-бери мой бензин...

— Но мы вправду ведь конкуренты...

— Б-бери! — орет, морщась от дикой боли, Уточкин. — Лети! Мы не к-конкуренты... Мы — русские авиаторы. Л-лети!

Васильев вскочил. Он плохо соображает. Вдруг кинулся к обломкам, ищет бензинный бак. Бак уцелел. Он бежит с ним к своему аэроплану.

Шум толпы. Несметное количество зрителей на Московском аэродроме. Оркестры, флаги. Необычайное волнение.

Аэроплан Васильева опускается на поле. Люди бегут к нему. Восторженные крики.

Из аэроплана выносят заколоченного, черного, не похожего на человека Васильева. Кто-то из администрации машет платком. Оркестры умолкли. Кто-то пронзительным голосом кричит:

— Слово предоставляется триумфатору, победителю перелета, авиатору Васильеву.

Взрыв энтузиазма и тишина. Васильев выпрямился, обвел лихорадочным, почти безумным взглядом толпу блестящих военных, нарядных дам, почтенных господ. И вдруг голосом резким и повелительным он кричит:

— Что с Слюсаренко?

Секундная пауза. Растерянность. Тишина. Потом чей-то смятенный голос, как отзыв при перекличке:

— Разбился.

— Уточкин? — все также требовательно кричит Васильев.

И тот же голос вновь откликается в общей тишине:

— Разбился.

— Шиманский?

— Убит.

— Лерхе?

— Разбился.

— Янковский?

— Разбился.

— Ефимов?

— Разбился.

Вне себя от горя, гнева, боли Васильев подымает руки и нечеловеческим голосом кричит:

— Так что же вы...

Но кто-то из администрации уже махнул платком, оркестр грянул триумфальный марш. Васильев кричит проклятия, но их не слышно.



Ал. Денисов

КИНО В КИТАЕ

Стоял теплый вечер. С группой китайских киноартистов мы были на руфгардене¹ двадцатидвухэтажной гостиницы «Парк-отель» и смотрели на Шанхай.

Как изменился внешний облик четырехмиллионного «Вавилона Азии». Город, в котором еще недавно бурлила жизнь, корчился от тяжелых ран войны. Полукольцом, с севера на юг, горели тысячи домов, фабрик, заводов и складов. Из-под воды капризной Вампу торчали верхушки труб торговых пароходов и мачты шаланд, специально затопленных китайцами, чтобы препредить путь японским военным судам вверх по течению реки. Первые этажи банков, небоскребов-универмагов, ресторанов и кафе опоясаны мешками с песком, стальными плитами. На площадях и скверах, на панелях, в подъездах и на пустырях вповалку валялись десятки тысяч беженцев, оставшихся без крова, без работы, без денег и пищи. Оберегая свой покой от китайской «черни», лондонские дэнди, американские бизнесмены и парижские франты возвели на границах концессий баррикады, железобетонные блокгаузы.

Два месяца назад Шанхай ночью казался сказочным, таинственным. Город утонул в море огня. В тот вечер, 18 октября 1937 г., Шанхай освещался заревом объятых пламенем тысяч зданий. Зареву ширилось, разрасталось.

Не встречая сопротивления, японские бомбардировщики летали звеньями и в одиночку и, точно на тренировочных занятиях, спокойно, методически забрасывали китайские пригороды тоннами зажигательных и фугасных бомб. Как картонные домики, рушились кварталы жилых зданий, школы, лечебницы, фабрично-заводские корпуса, древнейшие памятники старины. Тысячные толпы китайцев стояли на набережных, на улицах и руфгарденах и, молча стиснув зубы, наблюдали за «работой» японских бомбардировщиков.

— Страшное зрелище! — закрыв лицо руками, еле слышно прошептала прославленная на весь мир киноартистка Ли Мин-чжи.

Мы обернулись. На длинных ресницах Ли блестели капельки слез.

— Вы правы, Ли, — сказал артист Сю Мо. — Страшное зрелище!.. Но это страшное зрелище породило в нас чувство, какого ни я, ни вы, ни наш народ так сильно не ощущали: любовь к родине... ненависть к врагу..

Сю Мо тяжело вздохнул.

— Вы понимаете, — обращаясь ко мне, продолжал он, — японцы разрушают наши города, уничтожают наши культурные центры, чтобы терроризировать нас, чтобы подавить в нашем народе волю к борьбе. Но, — он саркастически улыбнулся, — их варварские акты оказались палкой о двух концах... Мы раньше не задумывались над такими

словами, как родина, нация. Война остро поставила перед нами гамлетовский вопрос: «Быть или не быть». И китайский народ единодушно говорит: «Да, быть!.. Быть нам единой, могущественной нацией! Быть нам единым, могущественным и ни от кого независимым государством!..» Вот мы, киноработники. Что мы сделали для процветания своей родины, для своего народа?.. Мы ставили картины. А отражена ли в этих картинах жизнь нашего народа, его славное историческое прошлое, его национально-политические устремления?.. — Сю Мо посмотрел на своих товарищей и, не ожидая ответа на свой вопрос, продолжал: — Конечно, нет. Мы увлекались американизмом, эстетизмом... Мы не думали об интересах своей нации, а отсюда и все последствия... Вот они, смотрите!

Он указал на горевший Чапэй, Усун, Путун и Наньдао.

— А сейчас? — спросил я Сю Мо.

— Сейчас? — переспросил Сю Мо. Он с минуту помолчал. Посмотрел на своих товарищей по студии и затем спокойно ответил: — Сегодня у нас исторический день. Сегодня мы собрались и дали клятву друг другу, что наш путь — это путь нашего народа; что мы, киноработники, вместе с нашим народом будем бороться, пока не освободим нашу страну от интервентов и непрошенных опекунов. Сегодня мы телеграфировали правительству: «Мы, киноработники, с вами, с нашим народом. Используйте наши силы, наши знания для спасения родины...»

— Каковы ваши планы? Ведь здесь работать вам не удастся? — спросил я Сю Мо.

— Мы возьмем все необходимое и уйдем с войсками. Киноискусство мы поставим на службу освободительной войне...

Действительно, вскоре подавляющее большинство киноработников «китайского Голливуда», каким по праву считался Шанхай, покинуло город. Талантливые режиссеры: Шэ Дун-ман, Ю-Вэй, Юань Мо-чан, Сюй Мао-дун, «китайская Грета Гарбо» Пэй Ю-ань, прославленная на весь мир Ли Мин-чжи, талантливая Ли Ли, кинооператоры: Ло Фу-чэн, Чжоу Ю и драматург Ю Ю-пэй организовали общество «Китайские фильмы» и в контакте с политическим отделом Военного совета национального правительства приступили к работе.

Работая в тылу и на фронтах, общество «Китайские фильмы», несмотря на скудную аппаратуру и лабораторное оборудование, за годы войны создало ряд художественных, волнующих патристических фильмов. В частности, такие фильмы, как Последняя схватка и Люби твою родину, пользуются колоссальным успехом не только в Китае, но и далеко за его пределами.

«Сценарий фильма Люби твою родину, — пишет журнал «Литературный фронт», — по праву можно назвать классическим произведением драматургии... Язык сценария — это язык нашего народа. Он лаконичен, прост и динамичен. Каждое слово отточено. Каждое слово насыщено любовью к родине и ненавистью к врагам...»

Вот один из эпизодов фильма Люби твою родину.

— Сэ Фын! — обращается престарелый отец к сыну, командиру бригады регулярной армии, — я хочу, чтобы ты был верен нашей родине... Помни, жизнь человека мимолетна, а вот жизнь народа вечна.



¹ Руфгарден — плоская крыша.



Кадры из китайского фильма *Драться до последнего*

Сэ Фын спокойно слушает отца. Его взгляд открытый, умный. Движения простые, мягки, изящны.

— Отец, я умру, — спокойно, без театральных жестов и напыщенности отвечает Сэ Фын, — но не опозорю тебя.. Не обещаю и родину свою... Я — китаец..

Из кадра в кадр зритель видит, как истый сын своего народа Сэ Фын сражается с врагом. Он не боится смерти, открыто смотрит ей в глаза.

Каждый его шаг подчинен интересам войны, интересам народа.

¹ Узнав, что его отец, мать и жена погибли от руки врага, Сэ Фын не падает духом.

— Что ж, — говорит он своим бойцам, — я потерял отца, мать, жену. Но жив мой народ. Наша жизнь, друзья, принадлежит народу... И нет большей чести, чем служить своему народу и умереть за него..

На экранах китайских кинотеатров демонстрируются и пользуются большим успехом и другие фильмы, выпущенные обществом: *Драться до последнего*; *Защитим наш дом*; *Смерть героя воздуха*; *Я беженец*; *Китай сражается*; *Борьба*; *Победа под Тайэрчжуаном*.

Первый фильм, кстати, с большим успехом демонстрировался на экранах Парижа, Лондона и Нью-Йорка.

Недавно общество «Китайские фильмы» закончило постановку большого документального фильма *Секретный агент Японии*.

Как известно советскому читателю, китайский подданный, итальянец по национальности Амлето Веспа долгое время работал агентом японской разведки в Манчжурии. Прикрываясь ширмой совладельца харбинского кино «Атлантик», Веспа особенно широко развил свою работу после оккупации японцами Манчжурии в 1931 г. Будучи близок к штабу Квантунской армии и пресловутому дальневосточному «Лоуренсу» — обершпиону, руководителю разведки в Китае полковнику Доихара, Веспа был в курсе всей их провокационной стряпни. Ранней весной Амлето Веспа бежит в Шанхай, а через год издает свои записки, в которых разоблачает своих хозяев.

Желая познакомить китайский народ с закулисной стороной японской разведки, методами и способами провокационной работы армии титулованных и нетитулованных провокаторов, шпионов и диверсантов — верных лакеев японского империализма, с методами «умиротворения» тридцатимиллионного населения Манчжурии и ужасами японских застенков, общество «Китайские фильмы» поставило своей задачей создать большой документальный фильм, положив в основу записки Амлето Веспы.

Фильм *Секретный агент Японии*, как сообщал китайский журнал «Чайна эт уор», закончен постановкой. «Этот фильм, — пишет журнал, — является потрясающим документом».

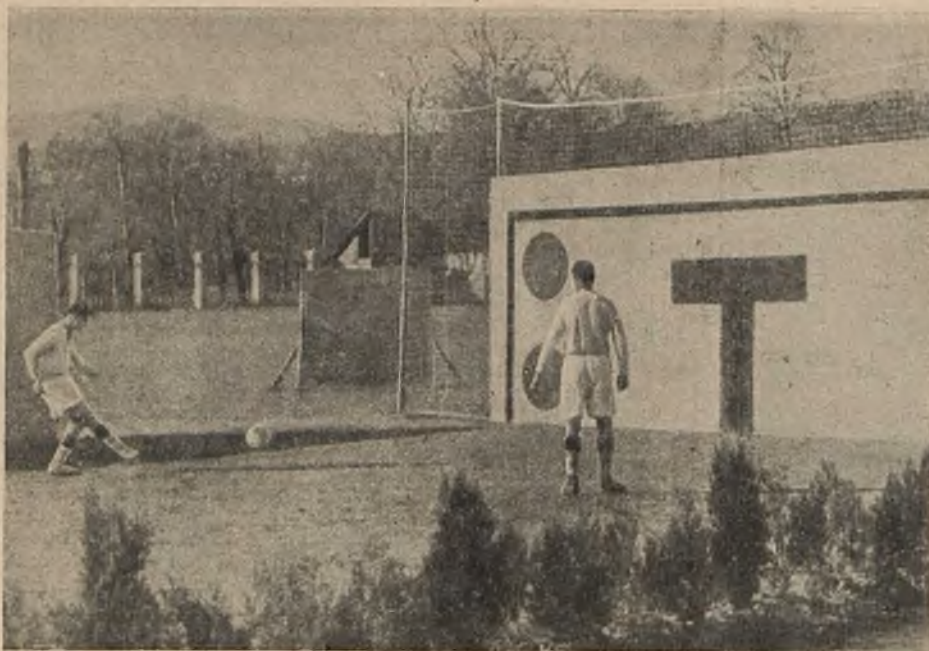
Большую работу для создания патриотических фильмов проделала и другая группа шанхайских киномастеров: режиссеры Чето Мин-вэй, Шэн Си-лин и Цай Шу-сен, известные артистки Батерфляй Ву, Ли Ча-ча, Чэн Чу-энь и подающая большие надежды артистка Чэн Ю-мэй; операторы Ли Дао, Сяо Мэй и Вэн Фу-яо, обосновавшиеся в Гонконге.

Как известно, «Японская антивоенная лига» с первых дней войны широко развернула антивоенную пропаганду как среди мирного населения Японии, так и в частях японской армии. Отделение этой лиги имеется и в Китае, членами которой состоят: видные японские антивоенные деятели, ряд крупнейших писателей и поэтов, художников и работников сцены, а также довольно много рядовых и офицеров японской армии, попавших в плен и отпущенных на свободу китайскими властями. Все они связаны с китайскими патриотическими организациями. В частности, работники сцены организовали драматическую труппу. Труппа разъезжает по городам Китая и ставит антивоенные пьесы японских драматургов, участвует в постановке фильмов китайских студий как в качестве консультантов, так и исполнителей ролей. Военнопленные японцы участвуют в массовых сценах. Как сообщает китайский журнал «Чайна эт уор», непосредственно отделением «Японской антивоенной лиги» поставлено четыре фильма.

Большое внимание уделяется китайскими киностудиями производству хроникальных фильмов. В этих фильмах правдиво отражается жизнь и борьба китайского народа за свою независимость. Демонстрирование хроникальных фильмов, как сообщает китайская и иностранная печать, проходит при переполненных залах.

«Хроникальные фильмы, — пишет корреспондент американской газеты «Нью-Йорк таймс», — учат народ любить свою родину и ненавидеть врага. Картины учат китайский народ, как надо защищать честь и свободу своей страны. Они мобилизуют на борьбу новые миллионы защитников Китая, вдохновляя их на героические подвиги».

«Японо-китайская война — по выражению журнала «Фар истерн мирор», — явилась огнем очищения китайского киноискусства от иностранной мишуры и открыла путь к подлинному народному искусству...»



Кадр из фильма Футбол

Е. Габрилович

СПОРТИВНЫЕ ФИЛЬМЫ

Футболисты. Лыжный спорт

Перед нами прославленные мастера футбола—вратари, нападающие, защитники. Однако на этот раз мы видим их в несколько необычной даже для заведомо футбольных состязаний обстановке. Трибуны стадиона пусты. Нет ни оркестра, ни праздничных флажков, не слышно свистков судьи, гула толпы, аплодисментов.

Мы восхищаемся порой игрой того или иного мастера, точностью его подачи, стремительностью его «обводки», силой его удара. Однако мы мало осведомлены о том, как, какими методами и путями достигается мастерство, которым мы восхищаемся.

А пути эти сложные. Футболист проходит большую, трудную школу. Об этой школе рассказывает нам специальный фильм, поставленный режиссером Кондахчи.

Ранняя весна. Еще голы деревья, еще влажна по-весеннему грязь, а футболисты, одетые в свитеры, уже выходят на поле. Они начинают с тренировки ударов.

Для неискушенного зрителя все удары по мячу кажутся одинаковыми, однако, на самом деле существует целая серия их. В фильме показаны некоторые удары.

Вот удар с полулета—удар наносится в тот момент, когда мяч едва отскочил от земли. Этот удар показывают в фильме футболисты Федотов и Семичастный, и в их мастерском исполнении он кажется легким, простым.

Удары с поворота, удары с воздуха, удары в догонку мяча..

Но в игре надо уметь не только наносить удары по мячу, но и останавливать его. Режиссер удачно рапидом заснял этот очень нелегкий прием. Мы видим, как нога игрока уступает мячу, словно поглощая силу удара, и как мяч останавливается, сразу потеряв инерцию полета. Это один из основных приемов футбольной игры.

Умело, без излишних подробностей, демонстрируется в ленте техника угловых ударов (в исполнении мастера Ильина), техника ударов головой—обычных и со снижением. Как известно, удар со снижением, когда игрок передает головой мяч в ноги своего партнера по команде,—очень труден. Замедленной съемкой, применяя прием остановки кадра, режиссер показывает мастера Семичастного в момент такого удара. Изучением разнообразных ударов по мячу, конечно, не исчерпывается весь богатый запас футбольной техники. Надо уметь вести мяч, применять многочисленные приемы обводки противника.

Мы следим на экране за различными приемами обводки, в частности за так называемыми «финтами». Финт это трудное искусство, требующее большой ловкости, тонкого понимания психологии противника, быстрой реакции. Нападающий тбилисского «Динамо» Пайчкадзе демонстрирует в фильме искусство финта. Вот он стремительно ведет мяч, и когда противник приближается, делает ложное движение головой и корпусом, словно собираясь броситься влево, и затем неожиданно уходит с мячом вправо—это и есть финт.

Подробно показывает фильм игру вратаря. Мы видим броски в нижние и в верхние углы ворот, любящаяся техникой падения вратаря на землю после броска: поймав мяч, вратарь еще в полете притягивает его на грудь и падает перекатом. Видим тренировку вратаря: пять игроков, вооруженных пятью мячами, бьют в ворота в неизвестной для вратаря последовательности. Вратарь тренируется в перехвате высоких и низких мячей, в финтах при атаке, в защите при прорывах (умение вовремя выбежать навстречу атакующему игроку).

Фильм смотрится с большим интересом. Режиссер В. Кондахчи и сценарист М. Ромм сумели показать технологию футбола занимательно, живо, порой увлекательно. Каждому любителю футбола следует рекомендовать посмотреть этот фильм. Он очень хороший, и чрезвычайно жалко, что наши кинотеатры не демонстрируют подобных картин перед основной полнометражкой.

Несколько менее интересен другой спортивный фильм Лыжный спорт (автор-режиссер В. Сутеев). Метод показа примерно тот же, что и в футболистах, но режиссеру чужда та повествовательная экспрессия, то мастерство рассказа, которые необходимы в каждом техническом фильме, если такой фильм рассчитан на широкого зрителя.

Тем не менее и в Лыжном спорте много занимательного и полезного.

Мы видим, как новички изучают технику лыжной ходьбы: без палок, ступающим и скользящим шагом, неожиданные повороты. Видим свободный и непринужденный ход мастеров—энергичная работа ног и рук, правильная координация движений. Видим, в частности, замечательный шаг заслуженного мастера спорта Дмитрия Васильева, скользящий, длинный, как шаг конькобежца.

Прыжки с трамплина: стремглав скользит лыжник с горы—и, вдруг оттолкнувшись, летит по воздуху, сильно наклонив вперед корпус, продолжая равномерные круговые движения руками. Траектория мастерского прыжка длинная и отлогая, небольшой угол приземления дает плавный переход от полета к скольжению по склону.

Показ отдельных технических приемов лыжного спорта, тренировки, работы мастеров выполнен в фильме хорошо, но в этом, как мы сказали, занимательного рассказа не получилось. Слишком много всяческих перебивок, материал однообразен, дикторский текст несколько монотонен и очень уже инструктивен.

Все же несмотря на существенные недостатки картина о лыжах тоже имеет право на широкий экран, и лишней раз доказывает, сколь своевременен и полезен был бы выпуск лент по всем другим важнейшим отраслям физической культуры.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

== Н О В О С Т Ъ ! ==

„Союзное“ ПИВО

ОТЛИЧАЕТСЯ
П Р И Я Т Н Ы М
== В К У С О М ==



В Ы П У С Т И Л
В П Р О Д А Ж У
ЛЕНИНГРАДСКИЙ
ПИВОВАРЕННЫЙ
== З А В О Д ==

„КРАСНАЯ БАВАРИЯ“

ГЛАВПИВО НКПП СССР

ТРЕБУЙТЕ!
В РЕСТОРАНАХ, КАФЕ,
ПИВНЫХ И АМЕРИКАНКАХ



ЦУНБ

им. Н. А. Некрасова



ЦЕНА 1р. 50к.

