

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

12 ФЕВРАЛЯ 1929 г., № 7

Редакция — Москва, Страстной бульв., 4. Тел. 2-88-90. Контора — Москва, Страстн. пл., 2/42. Тел. 3-32-46

НЕМЦЫ И МЫ

В короткий срок мы перескакиваем расстояния, которые на Западе проходят десятилетиями. Мы глотаем время — но в этом и беда наша.

Когда у нас расцветал „кино-конфекцион“ Ханжонкова, в Америке уже создавалась кинематографическая традиция, закладывался прочный технический фундамент, в который сейчас вросла вся мировая кино-продукция.

Октябрьская революция сразу видоизменяет положение. Она перетасовывает места. На своем материале она вскармливает Эйзенштейна и Вертова, которые становятся авангардом мирового кино-движения.

Вертов не делает школы потому, что его не показывают или плохо показывают зрителю. А это в результате оказывается выгодно и кино-хозяевам, и режиссерам, и литрукам, ибо заимствуя, подражая и обогреваясь около него, все втихомолку наживают капиталы.

Эйзенштейн медлит делать школу. Он, однако, оказал громадное влияние. От него счастливо оттолкнулись многие производственники, в частности Цудовкин.

В советской кинематографии сейчас опасный момент. Не потому, что Эйзенштейн, Вертов или Цудовкин обманули возлагавшиеся на них надежды. Они и сейчас впереди производственников Запада, но тот середняк, который идет за ними, значительно от них отстал.

Наша основная беда — отсутствие культуры, которая нам в кино, в особенности, нужна. А мы, отмахиваясь от западной продукции, хотим ее „закидать шапками“.

Например: „Два друга, модель и подруга“ — хорошая картина, но показанная вместе с американскими комедиями, она кажется нарочитой, театральной, застывшей. В „Джимми Хиггинсе“ есть прекрасные моменты, отличающиеся в режиссуре и операторе умением толково вematриваться и в Вертова и в Цудовкина, наконец, есть прекрасный, не уступающий Линингсу актер Бучма, но в целом фильма слаба, слаба, прежде всего, сценарно. И какой-нибудь нелепый, пошлый „Брак на пари“ кинематографически сделал крепче.

Для грядущих судеб советской кинематографии имеет огромное значение наша совместная работа с немцами. Она может помочь взаимному урегулированию вопросов проката, поднятию культурного уровня нашего середняка, идеологической воздействию нашей фильмы на западное кино. Эта совместная кино-работа как бы утверждает тот стык двух культур — нашей и немецкой, о котором еще в историческом плане мечтали многие культурные деятели прошлого века.

О перспективах продвижения нашей фильмы и о совместном сотрудничестве Межрабпона с немецкой фирмой „Прометеус“, было высказано много радужных надежд.

Действительно, в деле продвижения на Запад нашей революционной фильмы „Международно-Рабочей Помощью“ сделано очень много; что же касается результатов совместного производства, то их частичное крушение налицо.

Поставленная с большими материальными затратами фильма „Саламандра“ оказалась очередным пустоцветом, который не только у нас, но и за границей повидимому ожидает полный провал. Сама идея постановки и даже организация ее в смысле приглашения такого актера, как Гетцке, чрезвычайно благодетельна, ибо кто же, если не Гетцке — этот истинный носитель немецкой актерской культуры, мог положить начало важнейшей совместной деятельности?

Та творческая зарядка, то культурное зерно, которое было брошено здесь Гетцке в рабочую кино-аудиторию, конечно, не пройдет бесследно, а принесет свои ростки.

Гетцке явил, кроме того, пример огромной внутренней дисциплины, колоссального умения работать, обычно ведущего его к законченной шлифовке своих образов.

Сам выбор темы „Саламандры“ по существу правилен, но главным недостатком является слабое сценарное оформление — это наше самое уязвимое место. Нигде, казалось бы, нет такого богатства волнующих тем, как у нас, которые буквально валяются вокруг нас на земле, но в то же время никто так не беспомощен в их сценарном оформлении и, как мы.

Даже лучшие наши сценарии, как „Потомок Чингисхана“ — держатся только благодаря темпераментной „склеяке“ режиссера. Нам надо прежде всего научиться кинематографической драматургии.

Далее, самым важным для нас является действительное использование завоеванной немецкой кино-техники. И тут „Саламандра“ является досадным провалом. Это не вживание в высшую техническую культуру, а расцветка штампа дешевыми иностранными украшениями. Это так называемый „Маркенабазар“.

Кино-Германия обескровлена людьми. Ей пришлось отдать Америке лучших производственников, ибо доллар покупает прежде всего людей.

Здесь мы, действуя умело, могли бы сыграть историческую роль, ибо отдельными талантами мы достаточно богаты, но взамен этого мы, как наприим, в „Саламандре“, втискиваем наших лучших актеров в штамп захудалой мелодрамы и делаем из них манекенов. Немцы, восторгаясь талантливым Фогелем в „Третьей Мецанский“ едва ли узнают его в примитивном дубке „Саламандры“.

Проматривая немецкий кино-репертуар за последние месяцы, мы находим ужасную безвкусицу и пошлость.

В таких фильмах, как „Синяя мышка“, „Осси надеда штаны“, „Брачная горячка“, „Два адских огня“, „Бесчиста любви“, „Мужья Леонтины“, „Современный Казаюова“, „Любовные похождения Распутина“ — сделана сто процентная ставка на мирового мецанина. Но отчасти эта опереточная „тематика“ объясняется и отсутствием людей у немцев. Если бы в Германии сейчас были на посту Любич, Мурнау, Поль Лени, Яннингс, Фейдт и др., — это все же до известной степени видоизменило бы характер немецкой продукции. Приезжавший к нам, например, Бернгард Гетцке в такого рода фильмах, как упомянутые, по его собственному признанию не участвует и ведет с кино-фабрикантами упорную борьбу.

Наше культурное воздействие могло бы выразиться и в влиянии на немецкий репертуар, если бы мы умело культивировали совместную с немцами работу.

Сейчас Европа переживает период всеяческих кино-альянсов, соглашений, трестирования производства отдельных европейских стран друг с другом. Но все это делается по указке капитала: либо для создания барьера для американской фильмы, либо для объединения между собой мощных концернов и тем самым подавления слабейших, либо для окончательного овладения аппаратом кино империалистических лозунгов.

Нашей задачей в совместной с немцами работе, в противовес всему этому, является создание действительно интернационального культурного сотрудничества, которое может выжить исторически-продиктованное сближение двух родственных культур.

Но нам нужно учиться на ошибках. Пример, печальной памяти, „Саламандры“ не может ни импонировать, ни успокоить.

Пегрегинус Тис.

В ПОИСКАХ АКТЕРОВ „ГЕНЕРАЛЬНОЙ“

(Из записок ассистента)



ОТЕЦ МАТВЕЙ

Он похож на подгулявшего апостола. И ни цензуют около „Сада Отдыха“, бывшего сада Аничковского дворца. На бывшем Невском проспекте.

Засаленная ряса. Широкополая шляпа. Протянутая рука и злобный огонь в глазах.

Носилки со св. Николаем Качанным сияют посреди шоссе в столбах пыли. Святой сжимает качан капусты в руке. Кругом раскиданы иконы и хоругви.

„Вот идет батюшка! Он вам задаст. Безбожники... Батюшка! батюшка!“

Сквозь пыль и тридцатиградусную жару приближается строгого вида священник.

— Разве можно иконы с хоругвами!..— кричит ему богомольная старушка.

„Можно. Это реквизиат“. Через полчаса реквизиат вступает в действие. Строгого облика пастырь, он же отец Матвей, ведет испуганно ревущую... „Спаси господи“ толпу.

Отец Матвей... В свое время он шел на крошадские форты. Тогда, конечно, не попом, а только что мобилизованным виолончелистом Маринского театра. Пока его не подшибла копузия. И красноармеец виолончелист Матвей Г. внезапно ныряет в поповскую рясу. Но оперная мятельность его не покидает. Тихоновская и новая церковь. Новейшая. Всюду разлад мятельного попа с каноном. Наконец, драка на кладбище. Кулачный бой. Рядом покойник. Убитая горем семья... И кулачный бой долгогривых. Отец Матвей залез отпевать покойника на чужое кладбище. Откупщики местного „поля господина“ встали на защиту своих законных прав.

Отец Матвей несет заслуженную кару, а в отместку „на зло благочинному“ снимается в нашей картине в роли попа.

...Вот уже третью картину мы пользуемся на съемках не только актерами профессионалами, но и натурщиками. Так называемым „типажем“. Ищется и подбирается он везде: на улицах, в учреждениях, на съездах... Посредрабис расширяется до пределов целого города.

Люди подбираются по признакам их внешней выразительности и заразительности. Актеру иногда нужно полчасти, чтобы доказать поступками и игрой свое „несение“ злодейских функций. Отрицательность своего типа. Типаж одним кадром предьявляет свой паспорт. Как говорят: не лицо, а целое мировоззрение.

Профессия и характер кладут свой отпечаток на внешность человека. Определенный набор движений, наиболее чисто повторяемых, остается застывшим следом на внешности человека.

Внешность работника умственного труда отличается от внешности занимающегося физическим трудом. Тренированный глаз различает и профессии. Места поисков натурщиков становятся менее случайными. На биржах труда люди собраны в комнатах по профессиям. Здесь можно проследить зависимость внешности от профессии. А профессии от характера. Были случаи: при подборе—действительная профессия натурщика совпадала с изображаемой. Или была близка к ней.

И все же: область набора людей наиболее неорганизована. Навыка еще нет. Здесь больше всего случайностей и анекдотов.

Подбор людей—это целое искусство. Ибо найти и выбрать это еще поддела. Вторая половина и иногда не самая легкая—это уговорить сниматься. Или уговорить мужа разрешить жене сниматься. Или уговорить сниматься именно ночью, если съемка ночная. Или притти, несмотря на июнь и жару, сниматься в шубе, вынуж ее из нафталина или.. ломбарда.

Или уговорить подбрить усы, несмотря на то, что человек их носит сорок лет. Или убедить, что сниматься в кино—не противоречит евангелию. И так без конца. Большим спецом всего этого дела был Коля Гордеев. Он много помог нам.

Если город в этой области труден и анекдотичен, то деревня множит все это.

Крестьяне практичны и недоверчивы. Будущие участники „Генеральной линии“ принимали меры предосторожности. Кандидатки на роль Марфы Лапкиной приходили на вызов и пробы с мужьями: мужья дежурили „на всякий случай“ у подъезда. А одна—испытываемая на главную роль—стеснялась посторонних.— Дело было на вино-фабрике. Мы выгнали липших. И заперли дверь.

Поворот ключа ее еще больше смутил и встревожил. Она забеспокоилась: „Уж вы не насчет ли того?“



ХУРТИН

Возница наш—не более, не менее, как лейб гвардии гусарского полка фельдфебель.

Он „по вызову“ на Ходынке в памятные дни поскакивал. А совсем недавно, впрочем уже одиннадцать лет тому назад, на крестьянском съезде право-позсерстовал.

С большой охотой предается воспоминаниям о тех счастливых минутах, когда он государю-наследнику Николаю Александровичу (командиром полка был)—девичек, цыганок из табора, представлял. В полковой праздник. В личную их высочества палатку.

„25 рубликов пожаловали“. „25 рублей—гонорар не плохой... „Большой эпизод по-нашему“

Ленинград. Рынок против Народного дома. Найден исключительный нищий—бывший монах. Он стоял у стены, в старой дырявой рясе. Вытянув худую руку, просил подавание... Выразительность его была предельна—прямо персонаж нестеровской картины. Предложили сняться. Но, горе! Ответа он просил подождать:

— „Что виденне подскажет?“

Со стороны было видно, как этот нищий вытянул худую шею в солнцу и шептал что-то бескровными губами, закрыв глаза. Среди базарной сутолоки—он запрашивал видение.

Видение высказалось против советской кинематографии—монах отказался наотрез. Никакие антирелигиозные доводы не помогали.

Говорили с ним долго—до библии и апостолов включительно... но он был тверд в своей вере, как скала. И не променял око божье на око Эдуарда Тиссе за объективом.

Организация и выполнение съемки гонят в разнообразнейшие места. От искания людей для крестного хода в загородной ночлежке до знакомства с крестьянскими постройками в каком-нибудь почтенном этнографическом учреждении.

Какая ночь! Объездили пять ночлежек с 12 ночи до 6 утра. Время, когда они полны. Из них составили „крестный ход“.

Просмотрено больше тысячи человек.

Быстро ходили вдоль коек среди густого воздуха и храпа. Впереди шел кто-то из администрации и тянул за ноги. Заспанные, всклокоченные головы поднимались—ничего не понимали. Цель осмотра объяснить каждому было невозможно.

Головы реагировали по-разному. От недоуменно моргающих глаз, полусонных улыбок, густого мата до немедленного изложения жалобы мнимой комиссии, производящей обследование.

В глазах рябило от полутьмы и количества поднимающихся голов.

Подымается белобрысая голова.

— „Годится!“

— „Фамилия?“

— „Палей“.

О законах строения фильма С. Эйзенштейна

(Окончание. Начало см. „Сов. Экр.“ № 6)

ПОПЫТКА С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА ВЕРНУТЬСЯ К ИЛЛЮСТРАТИЗМУ

С. Эйзенштейну дали тему „Октябрь“—тему, в которой он должен был пойти по солнцу, вдоль событий, тему иллюстративную.

Здесь произошел разрыв между историей революции и историей метода съемки.

Иллюстратизм в искусстве почти невозможен.

Эйзенштейн в этот момент развивал свой метод превращения предметов. Метод создания однозначного кадра, подсказывающего зрителю весь ход дальнейших ассоциаций.

Здесь каждый предмет распался, метафоризировался. Новый метод Эйзенштейна был не емок. Патетичность ему мешала, потому что здесь она не могла быть эксцентричной. И Эйзенштейн создал ленту стили советского „барокко“. Казалось, что Октябрьскую революцию делали статуи. Статуи мифологические, исторические, бронзовые, статуи на крышах, львы на мостиках, слоны, идолы, статуэтки. Митинг скульптуры.

Митинг статуй среди посудного магазина.

Революция здесь была взята не тем методом. Выделение людей, как выделение мальчишек, выделение солдата в панаме и одной из ударниц не удалось.

Эйзенштейн запутался в десяти тысячах комнат Зимнего дворца, как путались когда-то в них осаждающие.

По дороге режиссеру удалось побить эстетизм, истребить его. Он облеялся вещами и перешел на Золя.

Это была борьба с Зимним дворцом, борьба со старой культурой.

По дороге было сделано много интересного. В том же плане, интеллектуальной, а не фотографической подачей вещей. Один проход Керенского, взятый то на „лицо“ пленки, то на ее „глянец“, превращался в законченную характеристику героя.

Любопытно отметить, что благодаря этому поворачиванию адъютанты Керенского при проходе меняются местами: левый становится правым, а правый левым.

Это совершенно незаметно для зрителя, даже квалифицированного, т. е. установка дана на симметрию прохода, а не на лица.

Весь проход—любозытейший образец новой кинематографии.

ИСЧЕРПАННОСТЬ СТАРЫХ МЕТОДОВ МОНТАЖА И БОРЬБА С НИМИ

Старый логический монтаж, расчленяющий предмет, но в то же время ло-



Участник постановки „Генеральной линии“—архитектор А. К. Буров



Фото-этиюд. Ассистент С. Эйзенштейна артист М. Штраух

гически обосновывающий всякую перемену точки зрения, сейчас очень хорошо разработан, но в то же время он перестал ощущаться.

Логический монтаж не заметен для сегодняшнего зрителя, он перестал быть художественной величиной.

Быть может поэтому он сейчас особенно пригодится в научной кинематографии.

Появились зачатки нового, вновь осязаемого метода монтажа. Эйзенштейн называет этот монтаж—интеллектуальным. Это будет монтаж с осязаемостью смелых переходов.



На съемке „Октября“

БОЛЬШЕВИСТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Было бы несправедливо ставить Эйзенштейну в счет стоимость „Октября“. „Октябрь“—это каталог изобретений и многие из этих изобретений советская кинематография уже усвоила.

Сейчас мы находимся перед новой, никому неизвестной картиной Эйзенштейна „Генеральная линия“.

Нам нужна ее удача. Идет вопрос не об удаче картины, а об удаче специфически новой советской кинематографии. Только при вещах Эйзенштейна понятен и специфичен весь ряд произведений советской кинематографии. Это головной сорт. Кинематография Пудовкина, более легко усвояемая, не может быть сейчас противопоставлена работам Эйзенштейна. Ее эстетические методы традиционны, а открытия слишком злободневны.

Впрочем и от Пудовкина мы вправе ждать не только удач, но и сомнений, и нового изобретательства.

Но Эйзенштейн сейчас представитель не компромиссной формы. Может быть поэтому Эйзенштейн противопоставляет свое киноискусство, как „большевистское“,—„советскому“. Вероятно, считая „советское искусство“ во многом слишком компромиссным и часто не то импортным, не то экспортным.

Виктор Шкловский

„АГИТ-ФУРГОН“

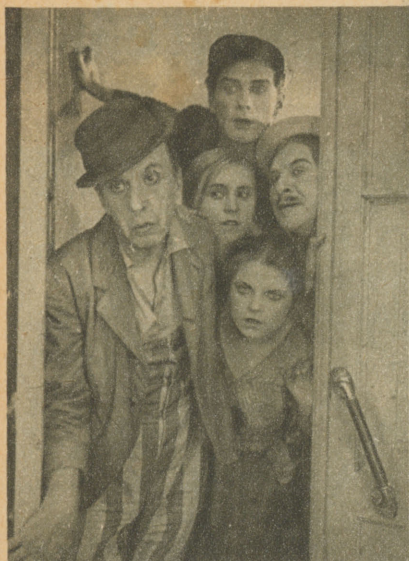
Либретто сценария В. Б. Шкловского. По этому сценарию О. Преображенская и И. Правос поставили фильму „Последний аттракцион“ (См. фотоплаги — И. Никифорова.)

I ЧАСТЬ

Из диафрагмы — кролик ест траву. Из диафрагмы — бегут человеческие ноги. Диафрагма открывается, — видно, что кролик сидит около Александровской колонны на Дворцовой площади, которая заросла травой.

Диафрагма бегут ноги. Диафрагма открывается и оказывается, что рикша идет по Невскому проспекту от Николаевского вокзала. Проспект пуст абсолютно. Лавки закрыты.

Белая диафрагма.купаются люди. Диафрагма открывается — эти



Н. Рогожин (клоун), Р. Пужная (Мария), Г. Максимова (Поли), Л. Юрнев (борец), А. Сашин (Серж)

люди купаются в парке, в Летнем саду. Игруют перед Эрмитажем. На играющих смотрит карягида *). Невский проспект. Рядом с рикшей идет

человек военного вида: в сапогах с обмотками, в шинели и кожаном картузе. Человек отстает от рикши, рассматривает объявления на стенке. Плакаты на стенах — наступление Юденича и наступление Деникина. Тут же плакат о представлении на портале бывшей биржи.

Зал Зимнего дворца. На полу лежит плакат длиной в 8 — 10 сажень. На полу сидит художник и расписывает плакат, около него стоит художник Альтман. Комиссар идет на склад, получает вещи для обмена с деревней. Ему дают одни ремни, которых дают невероятное количество, еще дают полфунта хлеба и обещают выдать материал. Комиссар выходит на улицу. Петроград пуст. Показать, что пустой город весел. Город заклеен афишами о танцальках с танцмейстером Сашей Березовским.

Вечер.

На бирже разыгрывается спектакль, изображающий мировую революцию. В представлении принимают участие войска, циркачи, миноносец на Неве и прожектора.

Подробное описание этого представления сохранилось. Комиссар смотрит, напоминает акробата Сержа.

Утро. Площадь Урицкого. Огромная очередь людей, получающих пропуска из Питера. Выдача документов.

При выдаче документов человек делает большим пальцем оттиск на документе. Ставит оттиск и комиссар. У комиссара при выдаче оказывается знакомый. Тут же толчется и гимнаст Серж.

Сержу не дают пропуск. Комиссар устраивает ему пропуск. Вместе они идут на вокзал. За комиссаром ведут телегу без лошадей, в оглоблях идут люди, они везут товар.

Перед вокзалом комиссар трогательно за руку прощается со своими лошадьми. На все это смотрит Александр III.

II ЧАСТЬ

Комиссар и Серж едут в вагоне вместе. Серж показывает комиссару некоторые фокусы, объясняет ему цирковые трюки. Показывает, как кулаком можно расшибить камень. Заградительный отряд, — люди стоят с отрядом.

Серж слезает раньше комиссара, комиссар попадает в свой город. Город состоит из двух сторон. Одна сторона городская и в ней есть реальное училище — другая сторона „пашенная“, в которой живут крестьяне. Городская сторона не уверена в „пашенной“ стороне и перед советом стоят две пушки на всякий случай. Весь город одет в одну и ту же материю — волосатенькую, потому что так выдал.

Город сплошь обывательский — не то спокойный, не то озлобленный, — среди обывателей небольшая горсточка коммунистов.

К этому городу по избитой дороге с поваленными телеграфными столбами, по дороге заросшей травой, движется цирковой фургон, вероятно бывший мебельный фургон, немело расписанный тиграми и портретами действующих лиц.

Внутри фургона едут эти действующие лица. Показом

их портретов на стенах и начинается показ фургона. Под портретами подиши, что это за действующие лица и что они умеют делать. Действующие лица следующие: женщина — змея — Бавицкая, фокусник — Рогожин и силач — Петров. Между их портретами нарисованы их трюки.

Они въезжают в город и разбирают цирк. На следующий день на палатке цирка висит объявление о том, что с разрешения революционного начальства будет представлена пантомима: „Пьеро и Арлекин убийца“, а после этого будут показаны силовые упражнения. Петров вызовет любого человека из публики бороться за звание геркулеса города Аткаракс.

Цирк натягивает палатку. Приходит комиссар. Комиссар мерит всю палатку и сообщает, что из нее можно сделать палатку для армии, или полотно можно поменять в деревне. Задача его — отправка хлеба в Питер.

Идет пантомима. Бавицкая играет Коломбину, Серж — Арлекина, Пьеро — фокусник, силач Панталонэ — комического отца. В середине этой вещи убивают Пьеро и Арлекин приносит его на плече, как добрый пастырь овцу.

Во время представления в публике показывается комиссар.

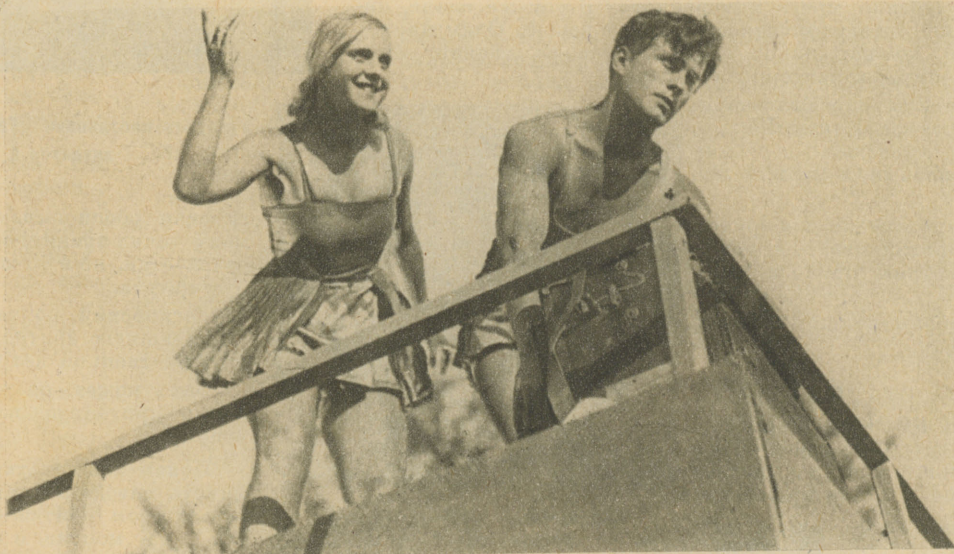
Время представления в публике показывается комиссар.

Время представления в публике показывается комиссар.

Время представления в публике показывается комиссар.

Время представления в публике показывается комиссар.

Время представления в публике показывается комиссар.



Пужная (Мария) и Сашин (Серж)



Рогожин в роли клоуна

* Статуя у входа в Эрмитаж.

Утро в фургоне. Женщина змея занимается хозяйством. Хозяйство самое обычное, не циркаческое. Приносят повестку из городского совета — явиться для объяснения.

Они приходят к комиссару. Комиссар говорит, что в интересах революции цирк «национализован и рационализован». Они будут членами союза Рабиса, у них будет 8-час. рабочий день и весь фургон пойдет при продовольственном отряде.

Серж протестует и говорит, что ко всему этому делу они люди посторонние, на что ему отвечают, что на территории республики обычно нет посторонних людей.

III ЧАСТЬ

Зал Городского Совета — он когда-то был залом реального училища, в нем еще остались бюсты Сократа и др. Есть рамка портрета Николая II. В рамке повешена конституция республики, или еще что-то, рамка очень большая, листок повешен маленький.

Комиссар придумал пантомиму: «Пьеро-революционер», заменив смысл старых мизансцен. Показывают как это нужно играть. Актеры недовольны.

Между тем в городе неспокойно. Очевидно где-то происходит бой. Фургон идет на агитацию.

Комиссар дает распоряжение, что хорошо бы въехать в деревню, играя на цимбалах и с барабанным боем. Деревня разбегается и думает, что это наступают, по крайней мере, белые.

Агит-фургон въезжает в пустую деревню. Актеры недовольны.

Силач наступает на комиссара. Комиссар берет за револьвер. Снимает его, кладет на полку и разговаривает с силачом. Силач ничего не понимает в этом благородстве и хочет броситься на противника, но его удерживает Серж.

Женщина-змея со своим мужем силачом презирают комиссара. Фокусник — нейтрален. Серж — на стороне комиссара. На другой день силач объявляет забастовку, он спрашивает больничного лист и говорит, что у него ломит в костях и на основании Конституции СССР он может не работать.

Это происходит в деревне в базарный день.

На другой день разбили цирк, играет граммофон, чтобы собралась публика.

Силач не выходит. Требуется прибавки и выдачу продуктов.

Публика аплодирует.

IV ЧАСТЬ

В костюме силача выходит комиссар: у него загорелая голова и белое тело и видно, что это случайный человек, что мышцы у него нарисованы. Он представляет силовые фокусы.

Дело в том, что основной номер циркового силача основан не на силе, а на знании. Например, если широко расставить ноги, то мож-

но выдержать на бедрах больше 75 пудов, потому что кости таза образуют двойную арку.

Точно также лошади не могут развести рук человека, если кости плеча и предплечья образуют острый угол.

Комиссар проделывает фокусы силача. Он имеет успех у публики. Силач не терпит конкуренции. Он идет на арену. Силач сам начинает проделывать эти фокусы. Он волнуется и один фокус ему не удается. Публика свистит, кричит. Он тогда вызывает кого-нибудь из публики на борьбу. Побеждает противник.

Вечер. Комиссар встречается с актерами. Актеры спорят с комиссаром. Во время разговора стрельба. Паника. Оказывается, в город ворвались белые. Комиссар хочет принять участие в бою. Но поздно. Деревня захвачена.



БЫКОВ (комиссар)

V ЧАСТЬ

На базарную площадь въезжает танк. От вида танка бегут лошади. Из танка вылезают уставшие солдаты. Кругом танка собрался народ. Танк крестит на него, крестьяне разбегаются.

Штаб белых. Штаб знает про цирк и знает, что там комиссар.

Проверка цирка. Все приходит в цирковых костюмах, говорят, что комиссар нет. Комиссар в костюме акробата под старым пальто.

Экзамен. Циркач Серж ходит по веревке, по проволоке. Жен-

щина-змея работает. Работает фокусник, причем похищает печать и бланки. Спрашивают, что хочет делать комиссар. Комиссару на грудь ставят наковальню и куют подкову. (Фокус этот может проделать и не артист, чем больше наковальня, тем меньше отражается на человеке сила удара).

Экзамен выдержан. Цирк зарегистрирован и ему заказано устроить вечером спектакль для представителей иностранного командования. Ищут эстраду. Решили дать представление на танке. Нужно задрапировать. За драпировками послан комиссар. Он по ошибке попался, так как подписался по рассеянности своим именем. Его арестовывают и сажают в помещение наверху железной водопроводки. Внизу ставят часового. Актеры цирка в горе.

(Продолжение в следующем номере).



Л. Юренив (борец)



Максимова в роли Поли

Подписывайтесь на 1929 год на журнал «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН», освещающий достижения советской и зарубежной кинематографии. В «Советском Экране» вы всегда найдете лучшие кадры и фотографии из выходящих советских фильмов; сценарии очерки; теоретические и критические статьи и фельетоны по всем актуальным вопросам кино-культуры и текущей работы кино-производства; переписку с читателями, — ответы на ваши вопросы.

ИЗ ПАРИЖА В МОСКОВИЮ

Париж. 1906 год.

Молодой человек с усами, закрученными вверх, в крахмальном воротничке высотой с майжугу, в брюках „дудочкой“ и узком пиджаке—он самый—Луи Петрович Форестье тех времен. По внешнему виду—ничем не похож на теперешнего (см. фото).

Фотограф-репортер „L'Illustration“ и др. журналов. Заинтересовался „последним криком моды“—синема. Поступает на службу в ателье Гомона. Проходит курс кинопроизводства: от начала до конца изучает все лабораторные процессы, затем работает помощником оператора. Но не подумайте, что его работа заключается в том, что он таскает статыв, как это делают теперешние помы. Для этого у него не хватало бы сил. Стативы того времени представляли собой массивное, 15 пудовое сооружение—что-то вроде бетономешалки. Под статувом имелись колеса для передвижения, но ими почти никогда не пользовались. Аппарат месяцами стоял на одном месте—не то, что одна картина, а десятки их снимались с одной установки.

С 1908 г. Форестье работает у Гомона как самостоятельный оператор и, между прочим, снимает—ке пансе ву? ¹⁾

— „звуковое кино“! Вернее, поющее кино: оперных певцов, поющих арии.

Проблема была в те времена разрешена очень просто. Ария фиксируется на граммофонной пластинке. Затем певец слушает напетую им арию несколько раз подряд и поет дуэтом сам с собою пока не приспособится во время съемки петь одновременно со своей же граммофонной пластинкой. При демонстрации аппарат и граммофон приводятся в движение общим мотором. Пока в ленте нет вырезов—артикуляция рта на экране совпадает с „пением“ граммофона. Но несколько обрывов у механика, вырезки в ленте—и вся синхронизация пропала.

В 1910 году фирма „Эклер“ командировала Л. Форестье в Россию для совместных постановок с Ханжонковым.

Разгуливающих по улицам Москвы медведей Л. П. в своему удивлению не увидел. Город понравился.

Но от технического состояния кино—пришел в ужас.

— Иль ни а ке фер? ²⁾...— начал снимать.

В те времена российская кинематография ютилась в подмосковных дачах. У Ханжонкова было „ателье“ в Крылатском. Маленькая площадка. На проволоке тряпочки—шторы от солнца. Никакой осветительной аппаратуры...

Первая совместная постановка Ханжонкова с „Эклер“, снятая Форестье, была „Пиковая дама“ (реж. Чардынин). Получилось—опера глухонемых. Фирма „Эклер“ отказалась принять картину. В России она прошла с большим успехом.

Кинематографисты вообще непоседы. „Московия“ прилилась по душе. Форестье совсем переехал в Москву.

Ханжонков задумал „убить“ всех конкурентов историческим „сверх-боевиком“.

„С высочайшего соизволения его императорского величества“ приступили к съемкам грандиозной батальной картины—„Оборона Севастополя“. Режиссер Гончаров, оператор Форестье.

Экспедиция в Севастополь. Тщательный выбор природы—по тем временам—новшество. Съемка бастионов, Малахова кургана и проч. Жизнь Севастополя замерла: все были на съемках. Режиссировали кроме Гончарова—сам Ханжонков и вообще все кому не лень. Властями были предоставлены для съемки войска. Большие массовки—первые в истории российской кинематографии.

Возвезд картины должно было быть потопление в Севастопольской бухте русского флота. Как сделать? Долго

ломали голову. Придумали: сверху подводных лодок приделали фанерные борты и палубы—все честь честью, как в настоящих судах. Съемка. Подводные лодки, „загримированные“ под военные корабли, немощно поплавали, затем по команде погрузились под воду. От напора воздуха вся нагроможденная фанера вместо того чтоб утонуть, взлетела вверх!

„Потопление“ переснимали на Москве-реке. Макеты. Форестье у аппарата. Рабочий лопатой делает волны. Режиссер Чардынин расстреливает „флот“ пулями из револьвера. „Флот“ никак не хочет тонуть. Рассвирепевший Чардынин бросает камнем. Флот идет ко дну. Форестье снимает. Потопление флота камнем—входит в картину! Успех!

Дело Ханжонкова развивается. Он строит небольшое ателье на Житной. Форестье снимает одну картину за другой—в три дня, в неделю, максимум в полторы.

В то время кино-фирмы росли, как грибы после дождя. Форестье покартинно работал в разных фирмах. В 17 и 18 году (до национализации фабрик) работал у Талдыкина. Снял несколько картин, которые так и не увидели экрана, Талдыкин эмигрируя, зарыл негативы в землю. В спешке сушил их в картонные коробки. Потом—узнали место, вырыли—негативы сгнили.

20—22 г. Л. П. работал по съемке хроник в кино-отделе Моссовета. 23 год—в Одессе (в ВУФКУ). Затем в Межрабме, где снял „4 и 5“ и „Его призыв“. Снял в ВУФКУ еще одну картину („Борьба гигантов“). Форестье снова работает в Межрабме, где снимает ряд картин („Земля в плену“, „Хромой барин“, „Саламандра“ и др.)

В 26 году Л. П. отпраздновал двадцатилетний юбилей, получив сотни приветствий от многочисленных друзей—кинематографистов со всех концов СССР.

Форестье, как и все иностранцы, любит щегольнуть чисто русскими оборотами речи:

— Я живу как у Христа в запасе! (за пазухой).

— О, это с площадью рядом случается (сплошь и рядом случается).

В первое время пребывания в России Л. П. Форестье знал

по-русски только одно слово: „началь“. Работавшие с ним режиссеры по-французски знали: „ассе“ (довольно снимать), и „купе“ (не срезан ли актер в кадре?). Ничего—обходились!

Форестье целиком отдается своей работе и не перебаривает халатности, небрежности и разгильдяйства. Работу оператора с разными режиссерами он считает отрицательным явлением. У каждого режиссера свои взгляды,—по большей части никаких определенных. Операторам приходится проходить с некоторыми режиссерами первоначальный курс кинематографии—повторять азы.

... Раньше операторов не знакомили предварительно со сценарием. Теперь знакомят со сценарием, но... снимают не по сценарию!

Актеров Форестье делит на две группы: „всякоцветные“,—т. е. те, которых можно снимать при всяком свете и „одноцветные“,—т. е. те, которые хорошо выходят только при одном определенном свете. Как и все лучшие операторы, Форестье любит и умеет нефотогеничные объективы делать фотогеничными.

Форестье крепко впаял в советскую кинематографию и неотделим от нее. Он мог бы работать в зарубежных ателье при более совершенных технических условиях, чем те, которые имеются у нас. Но технические недостатки наших фабрик не смущают Форестье. Революционная тематика наших картин, свежесть и оригинальность подхода—захватывают его и крепко и накрепко включают в общую цепь творческих устремлений советской кинематографии.

Пережив вместе с советской кинематографией ее первые тяжелые годы, Форестье отдает ей свой опыт и знания, свою культуру оператора европейской школы.



Оператор Луи Форестье

¹⁾ Что бы вы думали?

²⁾ Делать нечего.

„ЛИВЕНЬ“

Между кинематографом и живописью существует тесная связь.

Преимущество культуры живописи оказывала и оказывает постоянное влияние на новую „кинопись“. Это влияние не иссякало и тогда, когда кино подражало театру, и тогда, когда перед так называемым кино-языком, перед кино-образом, „кино-словом“ — стала задача дать зрительно нечто равноценное литературному слову. Влияние искусства живописи нельзя отрицать и в работах киноков, и в неигровой, просветительной и хроникальной фильме.

Место „живописца“ в кинематографии, по праву, занимает оператор. Однако не редки случаи, когда и работа режиссеров целиком определяется живописными приемами или по крайней мере, исходом от них, как от основы построения „кино-кадра“.

Характерно, что очень много кино-режиссеров, начиная свою кино-работу, были художниками, или декораторами. Среди них не только представители старшего поколения Протазанов и Сабинский, но и те, кто сейчас вносят в кино „новые слова“: Кулешов, Пудовкин, Юткевич, Эйзенштейн.

Это не означает, что между живописью и „кинописью“ можно было бы, в каком бы то ни было смысле, провести

знак полного равенства, полного тождества. Напротив, это означало бы смерть собственного развития кинематографа, потому что таким образом мы отказались бы от основного свойства кино-аппарата и монтажа: видеть и воссоздавать жизнь иначе, интереснее и глубже, чем в произведениях других искусств. Но тем не менее в имуществе культуры живописи может очень плодотворно воздействовать на поднятие художественного качества кино-работы.

Помещаемые нами фотографии из фильма „Ливень“ — работы украинского режиссера И. П. Кавалеридзе, еще не

дают основания судить о том, будет ли эта фильма новым кинематографическим художественным словом, или она окажется только своеобразным суррогатом живописи и кино, неким живым паноптикумом, кино-музеем живописи. Но эти фотографии заинтересовывают.

И. П. Кавалеридзе, украинский скульптор, пришел в кино с отрицанием необходимости кино-съемки на натуре. Он хочет всю „кино-натуру“ целиком создавать в ателье. „Ливень“ — его программная экспериментальная фильма. И. Кавалеридзе называет ее: „офорты в истории Гайдамачины“. Снимает фильм оператор А. Калюжный.

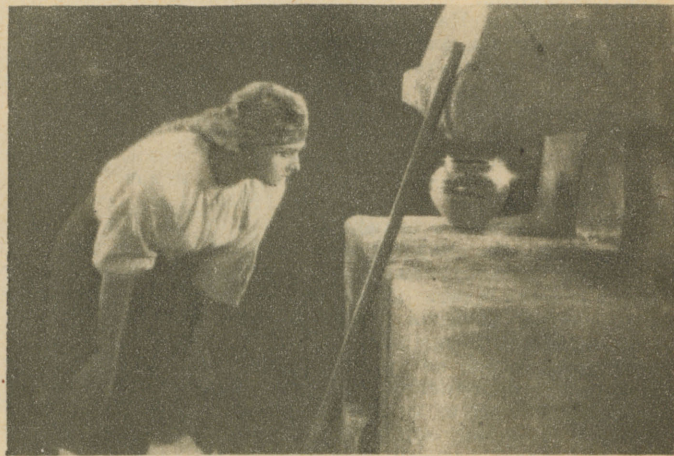
Х. Х.



По воду пошла батрачка (Т. С. Луценко)



Забрали волов за налоги. Иван (О. И. Шкурат) и сын (Л. Шаров).



Парни, уходя на войну, прощаются с девушками



Польский пан (Г. У. Бегов)



Батрачка Оксана (Луценко)



Наши возвращаются в СССР.

Шарж П. Галадзева

„НАШИ ЗА ГРАНИЦЕЙ“

Правила хорошего тона для кинематографистов, уезжающих за границу

Фельетон

Есть пышки и пышки. Некоторые пышки разжевываются у нас самостоятельно. Для некоторых нужно совместное с заграницей разжевывание.

Нашим кино-организациям нечего терять за границей, кроме своих Оцелей, а приобрести они могут Марию Якобини. Так в чем же дело? — побольше совместных с заграницей постановок.

Нах Берлин! Нах Берлин!

Командировки следуют за командировками.

Нашим кинематографистам, уезжающим за границу, необходимо знать правила хорошего тона — чтобы в берлинскую грязь лицом не ударить.

Имеющийся (небольшой еще правда) опыт позволяет все-таки установить некоторые определенные положения. На практике уже выработались твердые правила приличия, которые каждому уважающему себя кинематографисту нужно выполнять в точности:

1. Ехать за границу следует одевшись в дерюжную толстовку с галстуком из мочалы и в рогожные брюки. Лучше всего ехать нагишом, обмотавшись с ног до головы старой пленкой. В таком случае следует садиться в вагон для некурящих.

2. Немедленно по приезде нужно взять на прокат в костюмерных берлинских театров поддевку, косоворотку, смазные сапоги и мохнатую сибирскую папаху и носить все это во время официальных визитов и выступлений, а лучше всего каждый день. Если с вами приехала жена, ей следует достать в костюмерной сарафан и кокошник. Не мешает держать в руках *der knut*, а под мышкой *der zamochar*. Это придает „стиль русса“. Не плохо в дополнение к этому подклеить окладистую бороду и водить за собой на цепочке медведя. При выполнении всех этих советов — наверняка обеспечено предложение от германских фирм на предмет постановки для них картины из „russische“ жизни.

3. Для того чтобы пофрантить по приезде обратно в СССР, принято покупать на спрятанные под подошвой червонцы полный набор заграничного обмундирования. Покупать следует в специальных лавочках, обслуживающих берлинских кафешиантанных актеров и русских кинематографистов. Только в этих лавочках можно найти костюмы, стиль и расценка которых не оставляет никаких сомнений в том, что эти костюмы приобретены не в Москвошвее, а за границей. Наиболее модное сочетание: голубой костюм в розовую клетку, фиолетовая кепка в желтую горошинку и зеленое пальто с малиновыми вавилонями.

4. Не откладывая дела в долгий ящик, нужно собрать репортеров из всех немецких газет и устроить им ужин с экспортной „русской горькой“. В „интимной беседе“ с представителями прессы следует отметить:

— „Оригинальная советская кинематография обязана своим возникновением только мне. В СССР меня так и зовут: бабушка советской кинематографии. Эйзенштейн долгое время бежал лично мне за водкой и за солеными огурцами. Мне давно уже предложили назваться Пудовкиным, но я конечно только усмехнулся. Я поставил кар-

тины: „Мать броненосца“ и „Конец Потемкина“. Исходя из положений своей методички и созданного мною диалектического импрессионизма, я принципиально за короткие юбки и Анну Стэн. Шведчиков и Малкин каждый день посылает ко мне 30.000 курьеров: — „а как нам быть с идеологией, а как нам ликвидировать кризис“. Я... мне... меня... мною... и т. д.“

Немцы имеют обыкновение писать очень длинные статьи и рецензии. Если хоть двое из берлинских журналистов напишут о вас по статье, — для посылки в московскую прессу из этих статей легко сделать 10—15: каждую статью следует разрезать на 5-7 кусков — в Москве все равно не разберут.

Посылая материал в московскую прессу, по установленным правилам приличия необходимо прибавить, что от репортеров в Берлине вам нет житья, что вас рвут на части, что за вами ходят целые толпы, — вы принуждены сохранять инкогнито, ходить все время под маской и летать с улицы на улицу на аэроплане.

5. Если вы льстите себя надеждой, что за границей вам удастся „отвести душу“: побывать на теософских собраниях, послушать мессу в костеле, принять участие в спиритических сеансах и т. п., то вы жестоко ошибаетесь. Вам будут преподносить красную гвоздику и с утра до вечера таскать по рабочим собраниям, где вам придется говорить речи и вслячески распинаться за большевиков. Так что подучите перед отъездом политграмоту.

6. Вам предстоит тяжелая и нудная обязанность: оторвавшись от изучения постановки кино-дела в германских ателье, — с отвращением и ненавистью, потупив возмущенный взор и еле сдерживая благородное негодование, вам придется, как это ни противно, обойти все „нахт-локали“ и др. значные места Берлина. Долг советского гражданина призывает вас к обличению разлагающейся буржуазии...

7. С началом съемок в германских ателье слепить не рекомендуется, но все же к ним рано или поздно придется прислушаться: с этим нужно примириться. Для совместных с заграницей постановок имеется в обращении особая идеология: на ватине (чтобы мягче было) и на киноках — пристегивается и отстегивается. Очень удобно. Запатентовано.

8. Так как во второй раз вас за границу никак не пустят, старайтесь использовать все за один раз. Когда будете уезжать обратно в СССР, не кладите шелковые чулки и жемчуг в пустые кассеты и не уверяйте таможенных в Негорелом, что в этих кассетах находится пленка и поэтова, дескать, кассеты нельзя открывать для осмотра. Таможенные этот номер уже знают — не пройдет.

Насчет сделанной вами „на ватине“ фильмы можете быть покойны: в СССР она будет запрещена Главреперткомом, а за границей не пойдет, потому что там „ватинным“ жанром лучше нас владеют и от советских картин требуют советской идеологии.

Все это впрочем не столь для вас важно: вы уже побывали за границей! Следующий!

В. и М.