

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

37

ИЗ КАРТ.
«ПОВЫИ»
«ВАВИЛОН»
АРТ.
С.А. ЖЕИМО

ПОДЗВ. СОВКИНО

Редакция—Москва, Страсти. бульвар, 4.
Тел. 2-88-90. Контора Москва Страсти.
пл., 242. Тел. 3-32.42.

ЭКРАН

Шатания Грузкинпрома

„Необходимо в большей мере поставить обслуживание запросов национальностей СССР, более широкое использование для кино материала из истории классовой борьбы социалистического строительства в союзных и национальных республиках и областях“.

Так партийное кино-совещание сформулировало задачи кинематографии для обслуживания его потребностей национальностей СССР.

Правда, не для существующих кино-организаций была и есть возможность сразу оказаться на высоте задания.

Но некоторые просто не имеют права отговариваться наличием каких-то непреодолимых „объективных условий“.

Среди последних на первом месте должна быть поставлена старейшая кинематографическая организация Грузкинпром. И в 1923 году, именно из недр этой организации вышла фильма, о которой заговорили, как о первой по настоящему советской, революционной кино-картине.

Речь идет о „Красных Дьяволятах“. Со времени их появления прошло пять лет. За это время советская кинематография прошла далеко вперед. А что сделано организацией, породившей „Красных Дьяволят“? Много ли исполнилось надежд, когда то вызванных появлением этой картины?

Ничего из всей продукции Грузкинпрома нельзя поставить рядом с ними.

Самый автор-постановщик „Красных Дьяволят“ И. Перестяни выпустил не одну картину, но трудно вспомнить даже названия их.

Чем объяснить удачу „Красных Дьяволят“?

В „Красных дьяволятах“ впервые советская картина показала революционную борьбу. Показала жизнерадостных людей, детей рабочего класса, их отвагу, их выносливость в классовых боях, наметнула на особые отношения между людьми разного цвета кожи. Как-то, пусть примитивно и наивно связала борьбу за жизнь советского строя с борьбой угнетенных национальностей. Показала новый тип молодежи, ее крепкую жизненную складку.

Пусть там, при всем этом, было много шереховатостей, упрощенства. Ведь это была первая работа, сделанная в одной из далеких национальных республик. Без промахов нельзя было обойтись. За то была взята ясная тема, был использован материал, еще не показанный на экране. И все это было выражено не плохим кино языком.

А следующие картины Грузкинпрома?

Среди них было даже „продолжения“ „Красных Дьяволят“. Но напрасно было бы искать в этом длинном списке картин—настоящую тему, волнующую зрителей, настоящий, соответствующе выраженный материал.

В крае, где работает Грузкинпром кипит жизнь. Там растут новые общественные отношения. Растут у крестьянина и рабочего Закавказья жажда все видеть и знать. Тысячи тем, полных огня, борьбы, сомнений. Все это на основе отсталых хозяйственных форм, крепости старого патриархального быта и вовлечения в русло огромного потока общесоюзной строительной энергии.

Разве серия картин на темы кавказских повестей Лермонтова—отвечали на перечисленные темы?

Или „Наездник Уайльд-Веста“ был созвучен современности? Или реконструкция царской руссификации в „Трех жизнях“ отвечала требованиям дня?

А ведь мы только краешком, бегло, схематично коснулись национальных особенностей, которые должны быть выражены в советской кинематографии.

На недавнем совещании агитпропов—представитель Закавказья характеризовал культурные нужды края.

Грузкинпром должен поставить себе задачей хотя отчасти удовлетворить эти нужды через экран.

Особенно некоторые из культурных потребностей кричаще требуют помощи экрана.

Это—просветительная учебная работа, борьба с растущим религиозным (католическим) влиянием. Это обучение масс и создание новых обучающихся кадров.

Там, где нет культурных работников, могущих только в языковой форме вести просветительную работу—ничего нельзя найти лучше кино.

Может быть, к юбилею надо было бы написать какие-нибудь иные, более мягкие слова.

Зачем?

Грузкинпром еще не нуждается в некрологе. Тем более, что в его производственных планах замечается вытеснение чуждых задач, близкими к культурным нуждам края.

Грузкинпром опытная, богатая техническими силами—кино-организация. Ей надо суметь взяться за настоящую работу.

И эту работу Грузкинпром должен выполнять.

Н. Шутко.

*) Ком. рев. № 10—1928.

О нашем дорогом больном

Москва и Тифлис

О текущем сезоне.—Еще о звуковом кино.—Сценарий в мясорубке.— Об уменьшении фабрик.—Марджанов.—Цуцунава счастливее—у него есть пафос.—Южные виды и архаичный экран.—Загэс и право на ошибку.

САМОЙ ПЕЧАЛЬНОЙ чертой текущего кинематографического года является отсутствие иллюзий и уверенности.

Три года тому назад—советская кинематография развивалась с неправдоподобной быстротой, со срывами, с ошибками, но с ошибками блестящими.

Говорят, что причиной разочарования в кино является изменение техники, что мы делаем уже не то. Говорят, что нужно создавать звучащее и цветное кино.

Вряд ли это так, потому что отдельные наши фильмы все еще находят отклик у зрителя.

Звуковое кино, если это то самое, которое в прошлом году показывало Совкино, в то время больше всего напоминало хоровой праздник мертвецов.

Как только человек на экране начинал говорить оказывалось, что он не круглый и серый,—он выпадал из условия.

Не техника, а смена людей, материальная неудача „Октябрь“ и удача отдельных фильмов невысокого художественного достоинства, сделали движение кинематографии более медленным. Сейчас эта замедленность ощущается всеми.

Современный процесс создания сценария по технике напоминает прохождение мяса сквозь мясорубку.

Сценарий является собранием коллективных ошибок и компромиссов. Нужно добиваться определенного творческого лица для фабрики и для режиссера.

И нужно в сценаристах больше уважать талантливость, чем благообразие.

Нужно, наконец, поставить вопрос о величине фабрик. Нет человека столь всеобъемлющей талантливости, чтобы он мог руководить постановкой тридцати пяти картин, представляющих собой три-четыре направления.

Нужно уменьшить фабрики ¹⁾ и сохранять те небольшие коллективы, которые существуют.

Нужно дорожить поэтому возможностями национальной кинематографии.

Госкинопром Грузии имеет свои заслуги. Он сделал „Красных Дьяволят“, эксцентрическую веселую ленту, которая дошла и до города и до деревни. Госкинопром дал возможность развернуться Перестиани, человеку неожиданной выдумки и возможности. Но Госкинопром дал возможность Перестиани, снижая свою квалификацию, дойти до халтуры. Сейчас у Госкинопрома на руках двое очень талантливых людей: Марджанов и Цуцунава.

Изобретательнейший Марджанов создает неприемлемые фильмы, в которых однако, есть счастливые ошибки.

¹⁾ Шкловский объединяет вопрос организации руководства на фабриках с вопросом о масштабе и формах индустриализации кино-промышленности... Но на укрупненной фабрике возможно распределение руководства одновременной работой многих коллективов. Ред.

Цуцунава счастливее, он создает вещи, имеющие характер национальной грузинской кинематографии, у него есть пафос, из которого могут произойти кинематографические достижения.

Госкинопром пытался, наконец, переключиться на иной материал, на иное восприятие Востока и застрял на стрелке.

Худшее, что может произойти с Госкинопромом—это создание ряда вещей, имитирующих заграничные ленты. Если Грузия почувствует себя местом, которое для искусства может дать южные виды, то это будет очень плохо.

Одной из очередных задач Госкинопрома должна явиться большая связь с новым Грузинским бытом. Нужно снимать свою страну, а не воспоминания о ней.

Другой задачей является связь с кинематографической советской Россией и с кинематографическим Западом.

Экран Грузии очень архаичен. Много из того, что в Москве известно, в Тифлисе придумывается заново. Западная лента проникает на экран по принципу коммерческой доходности и опять-таки не может убыстрить темпа развития местной кинематографии.

Подход к своему быту берется до сих пор элементарный. Гамма событий кажется совершенно исчерпанной: аппарат привык ходить по определенным местам и больше всего жмется к курортам.

Тифлисцы любят Загэс.

Загэс изменил настроение Грузии, но его нет ни в одной фильме.

Ни в одной фильме нет марганца.

Ни в одной фильме нет постройки нового нефтепровода.

Это не значит, что мы советуем все это взять иллюстративно и благочестиво, но это было бы взять так, как оно существует на самом деле т. е. в резком столкновении, когда тринадцатый и двадцатый век встречаются в одной комнате.

В Аджаристане, в хирургических больницах, больные лежат в башлыках и башлыки у них с голов снимают только под наркозом, но в Аджарских деревнях есть телефоны, телефонная сеть доходит до линии снегов.

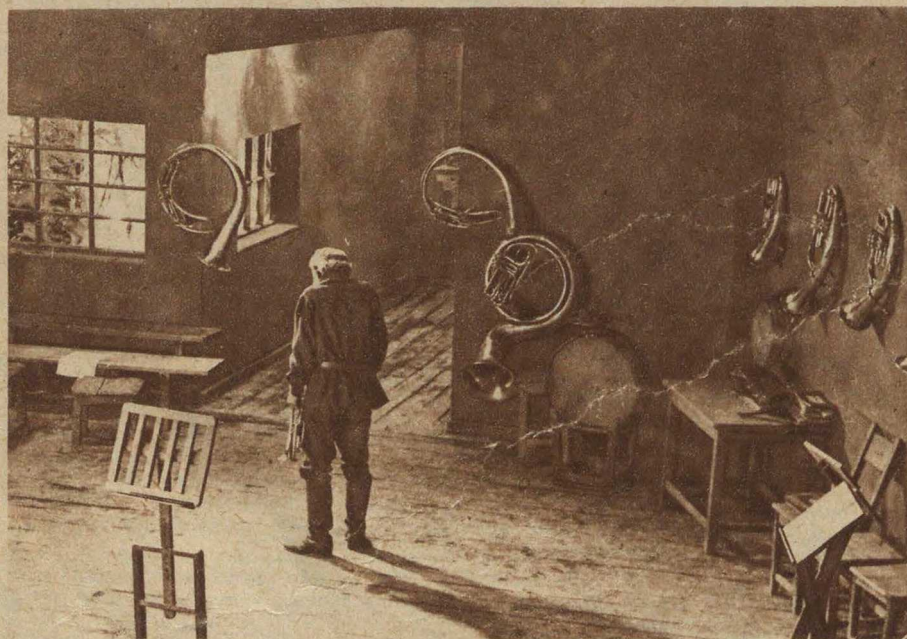
А в телефонных столбах режиссеры продолжают относиться, как к ошибке в кадре.

Госкинопрому нужно вернуть себе самоуверенность первых лет и поставить определенные задачи. На первоизбранную ленту.

На новый быт.

На право—на ошибку.

Виктор Шкловский.



„Первый корнет Стрешнев“. Режиссеры Чиатурели и Дзиган. Опер. Энгельс. Производство Госкинопрома Грузии, Артист Гершанин в роли первого корнета Стрешнева.

КАК Я РАБОТАЮ С ТОЛСТЫМ

ТОЛСТОЙ для меня единственный писатель, абсолютно идентичный реальности. Написанное им я ощущаю, как существующее самостоятельно, со своими формами, красками, звуками..

Читать Толстого это то же, что прожить в каком-нибудь месте, наблюдая жизнь людей, участвуя в их судьбах или переживая что-нибудь лично. В любом отрывке Толстого я разбираюсь так же, как в стоящем предо мной реальном предмете.

Мир, описанный у Толстого не назван читателю. Его не застигает паутина субъективных отношений, мешающая в него проникнуть. В мир Толстого входишь спокойно, как в комнату, где можешь все обойти кругом и заглянуть во внутрь находящихся в ней предметов.

Поэтому то мне часто приходилось в своих картинах брать материалом то, что я встречал у Толстого. Это тоже самое, как снимать предметы, которые я когда-то видел или события, в которых я участвовал.

Когда я делал суд в картине „Мать“, я перечитывал „Воскресение“, чтобы посмотреть на суд и узнать каков он, — а дальше я уже его переработал по своему.

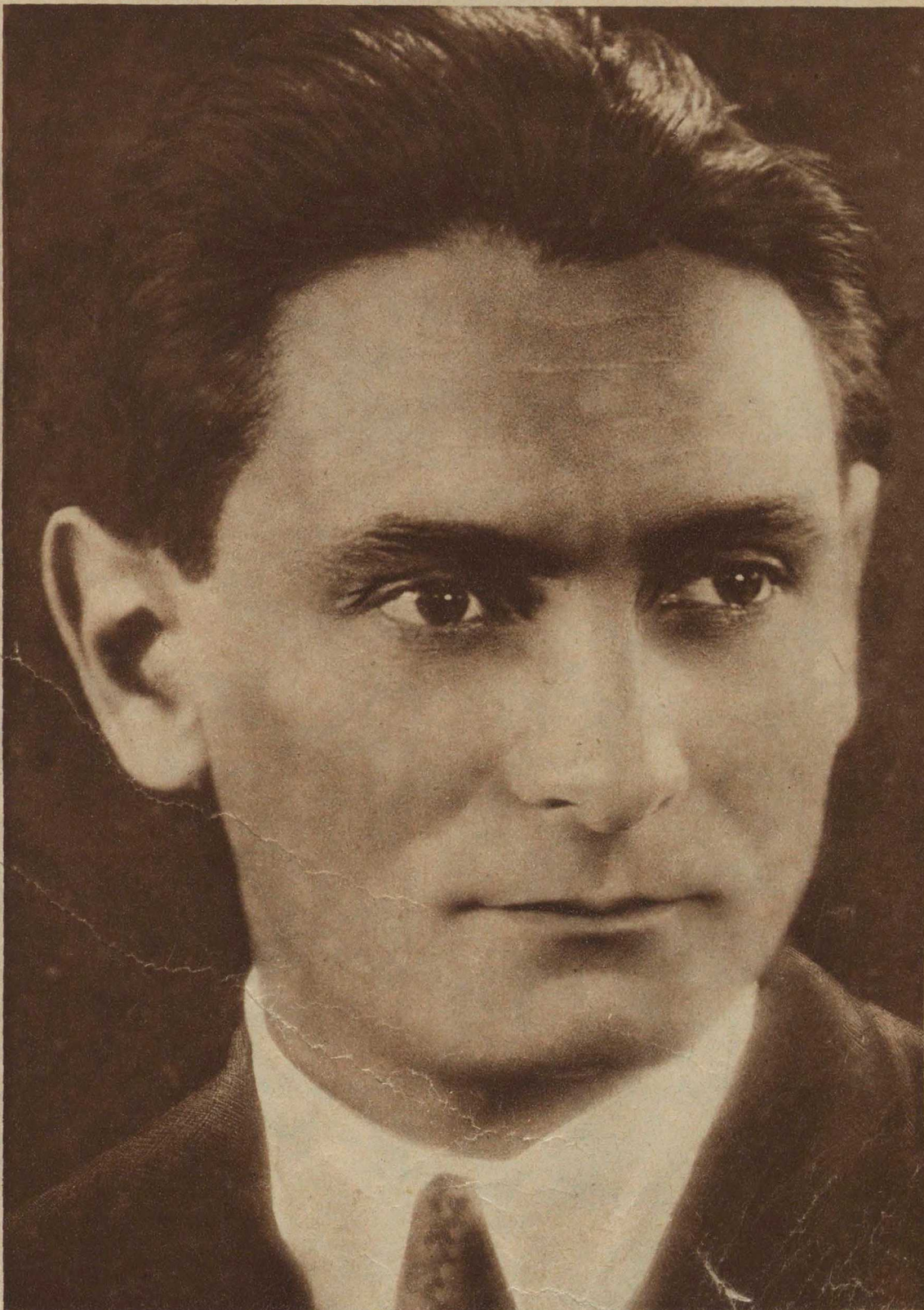
При работе над деревней в „Конце Санкт-Петербурга“ я также читал „Воскресение“. Я не мог забыть в нем образ „мальчика в тюбейке“. Он меня неотступно преследовал и я не вставил его в картину только потому, что изменился сценарий.

Замечательно у Толстого стремление к максимальной ясности. В этом его полнота импрессионизму.

Стилистически он с величайшим упорством дорабатывает до предела каждый кусок. Отходя от любых канонов изящного построения, он не стесняется повторить по нескольку раз одно и то же слово только для того, чтобы довести данный отрывок до пределов убедительности. Не оставляет места читателю видеть что-либо иначе, чем он показывает. Все им написанное обладает законченностью реального предмета...

В стиле речи у Толстого — я бы позволил себе сказать — много общего с Лениным. Такая же неумолимая воля к ясному доведению до чуждого сознания своей идеи. Форма его речи настолько подчинена мысли, что теряет до конца свою условность. Подобно скульптурной отливке форма как бы обтеклет содержание.

В. Пудовкин.



Всеволод Пудовкин.

В казацкой станице

(На съемках „Казачков“, прензв. Госкинопрема Грузии).



ГЛУБОКИЙ вал, заросший колючим терновником.

У высоких ворот, на деревянном лафете—пушка. Она уже сто лет не стреляет...

На столбе дощечка с надписью:

Новомлинская станица домов 266, мужского пола душ 897, женского пола 1012.

Пыльная улица, Беленькие опрятные домики. Вокруг сады. Желтый подсолнух. Виноградные лозы.

За садами и вдали белеют горы. Мутно и быстро течет Терек.

В станицу со всех сторон стекается народ пешком, верхом, в скрипучих арбах.

Съемка „Казачков“ в полном разгаре.

Солнце начинает садиться за горы. Длинные тени упали на степь. Посвежел воздух.

„Карга“ (хорошо, довольно) закричали помрежи. Разошлись по избам казаки.

Девушки бегут к воротам, встречать скотину.



Сытые коровы и буйволы разбрелись по улице. Среди них в ярких бешметах суетятся казаки. Джигит сверкая оружием, мчится галопом в степь...

* * *

„КАЗАКИ“ по повести Льва Николаевича Толстого поставлены Госкинопромом Грузии к юбилейным торжествам, фильма будет выпущена по всему СССР. „Казак“ имеет авто-биографический характер для раннего периода жизни Льва Николаевича.

Повесть содержит черты внутренней жизни Толстого, бежавшего из столичного „леса“, и жившего в казачьей станице Старогладов.

РЕЖИССЕР В. Барский и сценарист **В. Шкловский** старались как можно точнее придерживаться текста Толстого.

В картине большое внимание уделено точному воспроизведению быта казаков того времени, их взаимоотношению с солдатами и т. д.

Почти весь исторический реквизит был взят из музеев.

Съемки производились на Северном Кавказе и в Москве. В массовках и эпизодических ролях снимались чеченцы и казаки.

В главных ролях артистки: Мария Черкасская и Зоя Новикская и артисты: Сандро Иношвили, Александр Шурай и Иван Панков.

Оператор **Ф. Гегель**. Ассистент **И. Эрстов**, художник **Т. Казакевич**.

Г.





Россия Николая II

Эту картину я делаю из ранних, можно сказать, из первых кино-хроник с 1897 по 1912 г. Они по своему историческому и бытовому содержанию — совпадают со временем последних лет жизни Льва Толстого.

За последние два года мною просмотрен почти весь материал старых хроник (около миллиона метров). В смонтированных фильмах он распределен последовательно: „Россия Николая II и Лев Толстой“ (хроники с 1897 г. по 1912 г.) „Падение династии Романовых“ (хроники с 1912 г. по 1917 г.). „Великий Путь“ (хроники с 1917 г. по 1927 г.).

В картину о России Николая II вошли кино-съемки Л. Толстого периода с 1906 г. по 1910 г. В эти годы и вводится зритель.

Это годы казней Балмашева и Каляева, годы поражения революции 1905 г., период, когда в первые три месяца 1906 г. были казнены без суда 679 человек.

Это годы самой дикой реакции и царского произвола и именно в эти годы наиболее вдохновенно проповедует Л. Толстой непротавление злу — насилием, выступает со своим „Не могу молчать“, уходит и умирает накануне полного разложения монархии.

Убедительность — подлинного, неискусственного материала реально подчеркивает дух эпохи, показывает где и в какой среде протекали последние годы Л. Толстого. Это исторический материал сам по себе красноре-

Кадры из кино-хроники 1897 г. — 1912 г., вошедшие в картину Э. Шуб.

Слева направо и сверху вниз: 1. Сентябрь 1909 года. Лев Толстой в гостях у В. Г. Чертова в Крешине. У дома. 2. Л. Н. Толстой и Чертов. 3. 18 сентября 1909 г. Л. Н. Толстой, С. Н. Толстая и А. Л. Толстая.



и Лев Толстой

тивно вскрывает и полное одиночество и обреченность проповеди Л. Толстого.

Все собранные мною куски имеют огромную историческую и кинематографическую ценность.

Большая часть материала взята из архива Ленинградской фильмотеки Совкино.

Куски с 1897 г. по 1905 г. сняты главным образом на Люмьеровской, или на старой Гомоновской пленках. Этот негативный материал пришлось обработать, перевести его на современную пленку. Сделать это было трудно, так как пленка высохла и эмульсия во многих местах отстала. С этой задачей прекрасно справился лаборант московской фабрики Совкино — т. Кулигин.

Кинематографическое качество этих старых хроник зачастую очень высокое. Они представляют интерес не только, как исторические кино-документы, но являются прекрасной наглядной историей кино-хроники.

Кино-оформление темы я строю — исключительно на „неигровом“, хроникальном материале. Этот очередной опыт труден и крайне ответственный.

Я глубоко уверена, что только материал, зафиксировавший на пленке куски подлинных событий и происшествий, дает возможность при правильной монтажной организации показать эпоху и реальную действительность участвующих в ней людей.

Эсфирь Шуб

4. В „Ясной поляне“. Л. Н. Толстой и С. Н. Толстая. 5. За работой. 6. За книгой. 7. Сентябрь 1909 г. На Курском вокзале. Рядом с Л. Н. Толстым — С. А. Толстая и В. Г. Чертов. 8. 18 сентября 1909 г. в день отъезда из Крешина, где жил Чертов, Л. Н. Толстой и С. А. Толстая. 9. Астапово. Ноябрь. 1910 г.



НОЧНАЯ СЪЕМКА

(Из подготовляемой к печати книги
„Воображаемые прогулки“.)

В ГОСТИНИЦЕ „23 рю Врей“, на доске, где оставляют ключи, мы нашли записку: „Снимаемся ночью на плас Бланш. Ищите в кафе Грелло или у Графа.“ Записка была без подписи, но мы знали кого нужно искать ночью на плас Бланш в кафе Грелло или у Графа.

Плас Бланш похожа на освещенный лампами и прожекторами цирковой манеж. Нижние этажи и бельэтажи домов состоят из ночных кафе и баров. Нужно иметь некоторый опыт, чтобы отыскать на площади кафе Грелло.

Но мы нашли его очень легко. На веранде кафе и на тротуаре стояли мужчины в смокингах, фраках и цилиндрах, дамы без шляп в вечерних открытых платьях.

Такого количества смокингов, цилиндров и декольтированных дам не бывает даже на плас Бланш. Но так как снимали фильм „Мулэн-Руж“ и снимали ночью, в Париже, именно против театра „Мулэн-Руж“, то понадобилось, так сказать, для художественной правды нагнать сюда сверх шикарную публику. Иначе в кино театрах Вальпурвайза, Проскурава, Або ни за что не поверят, что фильма „Мулэн-Руж“ снималась именно у Мулэн-Ружа и именно ночью на Монмартре.

В настоящем Мулэн-Руже только что кончился спектакль. Настоящие богатые иностранцы, банкиры, бароны и кокетки выходили из вестибюля. Им подавали их собственные Испано и Ройсы. Они стояли под водопадом электричества на тротуаре перед Мулэн-Ружем. Их дамы умеренно сверкали бриллиантами и умеренно сияли настоящей парчей туалетов.

Некоторые кавалеры с нарочитой небрежностью выставляли на свет скромные серые пиджаки и широкие штаны в клетку и спортивные чулки. Это были богатые туристы, они явно небрежничали и бросали вызов парижанам, соблюдающим привычную униформу театрального зрителя — белоснежные, накрахмаленные сорочки и черный, по крайней мере, темный костюм.

Словом, настоящая публика Мулэн-Ружа была скромна и разношерстна. В двадцать минут она разехалась по ночным ресторанам и осела в дорожных барах на Елисейских полях или тут же на Монмартре.

Но рубиновый, электрический контур узкого трехэтажного дома не погас.

Крылья электрической мельницы на крыше дома продолжали вращаться и каскады света падали сверху и с боков на тротуар перед театром-варьете. И тогда ненастоящая публика Мулэн-Ружа пересекала площадь и из кафе Грелло направлялась в вестибюль.

Это были актеры и актрисы, это была толпа, которая оплачивалась по ставке от пятидесяти до ста франков за персону.

Кино-бароны, кино-банкиры и кинотуристы в количестве двухсот человек заняли вестибюль Мулэн-Ружа. Сто прокатных машин, оплаченные в зависимости от сохранности кузова машины, расположились вдоль

бульвара. И тогда ночных зевак пять-шесть тысяч человек правильным полукругом обхватила площадь.

Из бельэтажа кафе Грелло появились загримированные эпизодические персонажи. Свет с циничной откровенностью обнаружил фальшивые бриллианты, искусственную парчу и несвежие, выпачканные гримом, воротники и накрахмаленные груди сорочек.

Мы стояли в первом ряду зевак и слышали русскую речь. Она преобладала, она торжествовала над редкими французскими репликами.

„Мулэн-Руж“ — космополитическая фильма. Французский сюжет, русский режиссер и немецкая фирма. История фильма темна и непонятна. Ее начал снимать режиссер-немец. У немца горели негативы, немец обходился дорого. Немца рассчитали и фильму за дешево доделывал русский режиссер.

Я его знал и многие его знали в России. Он был хороший актер, увлекавшийся фотографией. От фотографии он пришел в кино и бросил сцену. Пять лет назад он ходил по коридорам учреждения, называвшегося, кажется „Кино-Москва“. В эту ночь мы обнаружили его на Монмартре против Мулэн-Ружа.

Главную роль играл женственно-красивый молодой человек о противоестественных вкусах которого прозрачно писали ежедневно в кино-театральных газетах. Он был „асс-туз, звезда“. Затем играли какие-то актрисы немки и, так как русский режиссер ставил фильму, — союз французских актеров разрешил пригласить семьдесят процентов русских в качестве кино-статистов.

Лихтвагены, передвижные прожектора, операторы и режиссер занимали места. Красивый молодой человек, игравший апаши, сидел на стуле рядом с аппаратом. Он репетировал и парикмахер ходил за ним по пятам с зеркалом, пудрой и гримировальными карандашами. Апаши поводил ресницами и зеркало оказывалось у него перед глазами, он отворачивался и зеркало исчезало. Его томность и пизженность умилила ночных девиц на тротуарах.

Он репетировал какой-то головокружительный трюк, кажется, он прыгал на ходу в автомобиль. Не было никакого сомнения в том, что прыгнул он на самом деле на ходу он разбился бы как фарфоровый папушок. Какой-то актер в ателье неловко взял его за руки и он пролежал в постели неделю. Это факт. Об этом мне рассказывал Николай Петрович, т.е. режиссер фильма.

Пока снимали крупные планы мы ушли в кафе Граф. Ночные девицы и кавалеры пили пиво и ели шукрут альзасен, то есть много капусты, одну сосиску и тончайший прозрачный клочек ветчины. Они говорили о своем и сговаривались, несколько не интересуясь съемкой.

В углу помощники режиссера и ассистенты возились с сценарием. Кто-то закрывал у дверей. Красивая молодая женщина плакала и билась зонтиком напудренного бледного юношу в обтягивающем зад пиджаке.

Все повскакали с мест. Мужчины смеялись, женщины влезали на стулья и давали советы плачущей подружке.

Бледный юноша скрежетал зубами и насканивал на нее. Он отеснял ее к дверям, к выходу из кафе. Она не хотела уходить на улицу, на бульвар. На улице ее ждала расправа. В конце концов этот тип, настоящий апаши и сутенер увел женщину на улицу. Мужчины и ночные девицы вернулись к пиву и шукругу альзасен.

Была настоящая, ночная жизнь вблизи Мулэн-Ружа, а рядом продолжали снимать искусственную.

Томный актер, изобразил апаши, мял в руках каскетку, играл шарфом и страдал под прожекторами лихтвагенов.

В тени, на бульваре Монмартр настоящие апаши и сутенеры, одетые как добрые буржуа, и не обращая никакого внимания на съемку, устраивали несложные, нехитрые дела.

Мулэн Руж — классический, академический театр-варьете. От канкана третьей империи до блаз ботомы и чарльстона, от времен Нана Эмилия Золя до эпохи мулатов, вроде Жозефина Бекер, он гордо нес свое знамя. Он показывал Парижу и миру раздетую женщину и его по праву должна обессмертить немецкая фильма. Кельцы, Рио-де Жанейро, Яффа интересуются „Мулэн-Ружем.“ Рентабельный и почтенный, хотя и французский, сюжет — золотое дело, ради которого немецкая фирма может забыть Рурские и Версальские обиды.

Стучали моторы лихтвагенов, дымил угли прожекторов и юпитеров и сияли розовые, рубиновые и молочно-белые лампы электрических вывесок. Иностранцы и парижане сидели, как в ложах, на верандах кафе.

Статисты стайками перебежали из кафе в вестибюль Мулэн-Ружа и обратно. Наглый брютет из Николаева — покупатель статистов, вызвал предварительную комиссию натурой с белевкой, похожей на самую нежную Гретхен, девушку из Саратова. Знакомые рассказывали нам, что девушку некоторое время продавала мамаша. Сто франков из рук брютета из Николаева — это пять дней сравнительно сытой жизни...

Четвертый час ночи — Монмартр не спит до рассвета.

Настоящие банкиры и бароны и кокетки постепенно оставляют дорожные бары и, пересекая плас Бланш, с брезгливым любопытством рассматривают искусственных банкиров и кокеток, которые играют их самих.

В четыре часа утра кончается съемка.

Статисты ловят ночные автобусы. Другие пьют утренний кофе в бистро и ждут. В половине шестого пройдет первый метрополитен и блузники — рабочие (утренняя смена), потеснятся в вагонах и дадут место фрачникам и их дамам.

Режиссер Николай Петрович читает в наших глазах вопрос, морщится, мигает в сторону аппарата и говорит „халтурка“, затем добавляет краткое и выразительное слово, которое не употребляется в печати.

Л. Никитин



Народная артистка М. М. Блюменталь-Тамарина



СОВМЕСТНАЯ ПОСТАНОВКА
АРМЕНКИНО И АЗГОСКИНО

„ДОМ НА ВУЛКАНЕ“

ПЯТНИЦА. ДЕНЬ ОТДЫХА. Спят промысла. Сонно бродит охрана и только заботливые механики чутко прислушиваются к мерному храпу насосов. Маленькая группа людей, спотыкаясь о трубы меж нефтяных луж, терпеливо переходит с места на место.

Их знают уже все, этих людей. Изю дня в день видят их. То в городе у Кыз-Кале—Девичьей башни. То у дворца Ширван-Шахов, среди остатков крепостных стен и развалин мечети. То просто в кривых проулочках и на шумных восточных базарах. То едут они по новой „сабунчинке“ на промысла в Балаханы и Сабунчу. То промелькнут где-то за Байловым мысом на Виби-Эйбате и надолго задержатся в его черных вышках.

То слух пройдет, что были они в рабочих поселках или, даже, у самых Суруханских огней. То засядут они в „Черном“ и дальше, в „Белом городе“ там, где жирная нефть потекла керосином и маслом.

Сегодня в кузницах у жарких горнов, в мастерских у гомонящих станков. А завтра, быть может, опять далеко за городом, там, где Ваз-Даг, Аляг, Лок-Батан—грязевые вулканы.

Видят их с маленьким ящиком, с чудесной машинкой, способной запечатлеть прошлое и создать о нем книгу, понятную даже неграмотным и миллионерам, говорящим на разных языках.

Для такой книжки работают здесь эти люди. Для такой книжки вспоминает бакинский пролетариат свое прошлое.

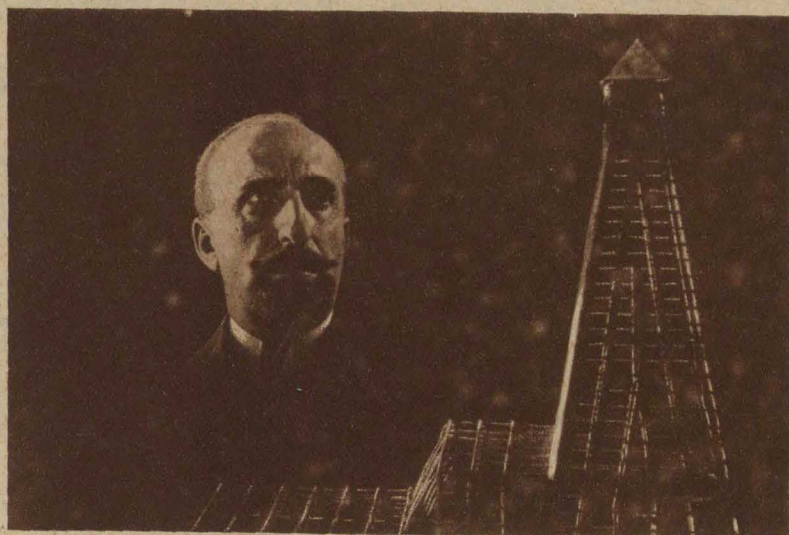
* * *

ОДНА из первых страничек...

Годы реакции. Царские тюрьмы. Гнет капитала. Алчные промышленники, продажная полиция. Все силы—чтобы разбить сплотившихся в 1904—05 гг. рабочих.

Баку разноязычен. На промыслах все национальности. Безработица, нужда, упорная борьба за существование. Искусственно разжигается националь-





Тема — П. Фолиян.

Режиссер — А. И. Бек-Назаров

Оператор — А. Гальперин

В главных ролях артисты:

**Грация, Кипиани, Гарагаш,
Айвазян и др.**

ная рознь. Натравливают армян-рабочих на тюрок, грузин на армян, а тюрок на всех.

Переворачиваются листки воспоминаний.

Вот служивший в Балаханах у Шибоева, спокойный, уравновешенный — Степан Шаумян. Вот горячий, энергичный секретарь союза нефтепромышленных рабочих — Агеша Джапаридзе... Оба давно уже погибли в Каракумской степи, там, с двадцатью четырьмя другими. Но кто же их сможет забыть?

Время идет.

Митинги, массовки, собрания. Аресты, высылки, Бапловская тюрьма. Крепнет реакция. Провалены партийные организации. Только классовое чутье помогает рабочим постепенно забывать посеянную в них национальную рознь и под ударами теснее сплотиться в борьбе с промышленниками.

Промысла растут. Новые толпы рабочих становятся на ваторжный, подъяремный труд. Не хватает жилья, казарм и барачков. Земля промысловая — на вес золота. И в стороне, на Зобрате, строят казармы — „Дом на вулкане“, как прозвали его рабочие.

И не даром. Как ждали, так и случилось. Погиб дом и унес с собой вереницу жизней. Между вышек, по узким проходам, мимо холодных каменных стен в гробах понесли рабочих своих братьев.

1914 год. Забастовка. Репрессии. Годы империалистической войны. Революция. Гражданская война. Разруха. Предательства меньшевиков и эсеров. Вичерахов и англичане. Центрокаспий. Двадцать шесть...

И, наконец, последняя глава этой чудесной книжки...

Глава, которая никогда не сможет кончиться. Глава строительства пролетарского государства и подлинного единения национальностей.



Джафар-Заде.

МАССОВКИ С ХАДЖИ-АГОЙ

Рисунки А. Л. и Барц



— Азыр-оллис

В переводе с тюркского это значит:

— Приготовились!

Триста человек смотрят на человека с рупором. Рядом с ним, под огромным полотняным зонтиком стоит у кино-аппарата оператор. Жара эфипская. Томит жажда.

— Когда скажу — „айда“ — все поворачиваются направо. Хаджи-Ага, быстро переведите, в двух словах.

Хаджи-Ага юркий старичок с козлиной бородкой, от подбородка черной, к концу — шафрановой от хны, сам себя прикомандировал к кино-экспедиции с самого ее приезда. Он устраивал экспедицию в гостиницах, поставил на съемки самовар величиной с пивную бочку и бойко торговал чаем. Он же служит режиссеру переводчиком. Среди населения Хаджи-Ага пользуется весом и уважением. Приставка „Хаджи“ дается побывавшим в Мекке, это первый чин в священной иерархии масульман.

Хаджи-Ага умеет использовать свой священный чин для целей, кораном вовсе не предусмотренных. На предложение режиссера, — „быстренько переведите!“ — он важно берет рупор и начинает читать массовке целую лекцию. Этак с полчаса. Его внимательно слушают, поддакивают, прерывают замечаниями.

Наконец лекция — перевод приходит к концу. Режиссер, выпивший за время перевода с полведра персидского чая из станчикова, обычно употребляемых цирюльниками для кровососных банок, вытирает с лица пот полотенцем и вдруг сразу, став решительным, вопит в рупор свое „азыр-оллис!“. Оператор готовится крутить.

— Айда! Начали! Массовка некоторое время колеблется, а затем решительно поворачивается... налево!

— Дайте чаю! — размякает режиссер. Хаджи-Ага — переведите-ка им еще раз — „направо“, только покороче в двух словах. Два слова на этот раз тянутся четверть часа.

— Айда! Ура-ура! режиссер бросил недопитый чай — ликует: все повернулись, — направо.

Несколько поворотов ручки и потрескивание аппарата вдруг становится более громким — з-ж-ж! — и сразу обрывается.

— Пленка кончилась!

Аппарат перезаряжается. Вся массовка только и ждала этого зрелища. Все бросают, намеченные режиссурой места и лавиной устремляются к оператору, открывшему тайны своего блестящего аппарата, в котором издается белесоватая лента. — На место! На место! Никак не отгонишь...

— После съемки всем покажем, как заряжается аппарат — нащел выход из положения Хаджи-Ага.

Это действует. Отходят.

Так снимали первое время в Ленкорани картин „Бронзовая луна“.

В первые дни для съемок массовок никого нельзя было никак соблазнить.

Исполком выпустил воззвания. „Джиглы“ (глашатаи) громкогласно объявили на базаре. Едва удалось собрать около трехсот человек. А через пару дней, — от желающих сниматься, не было отбою.

„Массовщики“ быстро постигли искусство композиции кадра. Уже сами спрашивали — „а я кадра?“ — и с охотой снимались до позднего вечера. Когда Хаджи-Ага, ставший на второй же день убежденным кинематографистом, говорил кому-нибудь: — „в аппарат не смотри!“ — обижались: — „что я не знаю, что ли!“.

Труднее всего было уговорить сниматься тюркских женщин. Дичились. Никак не хотели. Мужья запрещали — позор. Под чадрой все равно не видно — взяли и сняли несколько комсомольцев, укутав их с ног до головы.

Неожиданный результат — на завтра пришло на съемку десятка два женщин! Оказывается — видели, как снимали комсомольцев и обиделись, что те чадру не так, как полагается по адату ¹⁾, держали. Решили сами позавать, как надо заворачиваться в чадру.

— „А то что же, над тюркскими женщинами смеяться будут, что неправильно чадру носят!“.

В Ленкорани массовки снимались недели три и под конец в городке не было человека, не побывавшего под дулом объектива. Кино-съемки вошли в быт Ленкорани. Когда экспедиция уезжала, то отовсюду неслись возгласы сожаления, — век бы снимались! Та же история — в других городах и деревнях Азербайджана.

Большую помощь экспедиции Азгоскино во время пребывания в уездах Азербайджана припесили комсомольцы. Один из комсомольцев, Ахмед Мамедов, бывший обитатель дикой, заброшенной в горах деревушки сейчас работает в Азгоскино в качестве помрежа. „Выдвиженец“ в полном смысле слова. Он быстро усвоил первые, начатки кинематографической грамоты и общей культуры.

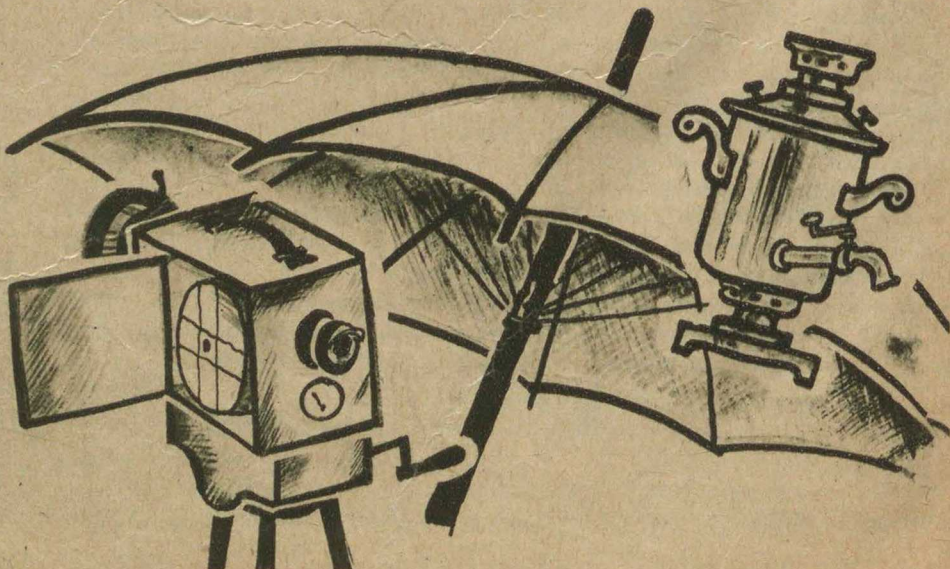
Таких Ахмедов немало. Они жадно учатся, хватают все налету и постепенно образуют кадры Азербайджанского кинематографического молодняка, который уже сделал излишним участие Хаджи-Аги в массовках.

Экспедиции Азгоскино уже самым фактом производства съемок в глухих углах Азербайджана провели большую работу в плане ОДСК. Участие в съемках всколыхнуло население, пробудило интерес к кино.

По заветам корана всякое изображение человека греховно. Кино-экспедиции многих правоверных масульман заставили согрешить.

Лео Мур.

¹⁾ „Адат“ — обычай масульман.



Г.Т.К.

Прыжки Фербэнкса и барьеры Фогеля.— Умение собрать и разобрать движение.— Сальто в воздушном зале.— Распоряжаться светом.— Переживания на ходулях и скудость гетековца.— Человек нового быта.

В буржуазных странах занятия физкультурой превращаются в спортивную лихорадку, в погоню за рекордами, в призовой азарт. В Америке, например, на матчах по боксу разыгрываются миллионные пари, линчуются негры, происходят побоища... Физкультура служит культу кулака и кошелька.

Физкультура в буржуазном, в частности, в американском кино превращает движение в трюк. Дуглас Фербэнкс на экране прыгает с крыши второго этажа. Здесь трюк — самоцель; прыжок — идейный сгусток картины. Мало кто знает, как наш Фогель берет барьеры, ибо акробатика ему важна, не как самоцель, а как тренировка и один из элементов его сложных средств выражения. Тренировка движений через физкультуру — основа нашей актерской подготовки. На этом принципе строилось преподавание в Государственном техникуме кинематографии.

В самом начале существования училища, в 1919 и 1920 годах, акробатическая тренировка актера была нова и ее встретили с недоумением. Теперь любой ученик Государства, техникума кинематографии и знает, что кино обладает своим особым и точным языком, основой которого является величайшая скудость движения, иногда даже не целого, а выбранной частицы движения. Для того, чтобы создать эту выжимку движения надо уметь его разложить на составные части, надо знать законы, которые им управляют. Иначе говоря, чтобы „собрать“ и „разобрать“ движение надо знать его механику.

Гетековец должен уметь не только проделать и показать это движение, но главное, он должен правильно учесть, как оно может быть использовано объективом и экранным полотном.

Учащиеся на актерском отделении начинают со шведской гимнастики и затем развивают механическую тренировку тела акробатикой, боксом, фехтованием и ритмикой. Параллельно даются задания на ритмическую отделку простых быденных движений, напр., походки свертывания и развертывания тела, падения „с шага“, „с бега“, со стены, движения на очерченной плоскости и т. д.

Работа на турниках, полеты на трапеции уже приближаются к сфере циркового искусства. Высоко над левыми павильонами Межрабпом-фильм расположен гимнастический „воздушный“ зал гетековцев, состоящий из протянутой громадной сетки и нескольких трапеций. Высоко по бокам построены небольшие балюстрады и балконы, откуда артисты делают свой „старт“, в воздушное пространство.

Волнующее зрелище — линейная графика этих летящих в высоте тел, встречающихся, делающих воздушное сальто-мортале, для того, чтобы снова ухватиться цепкими пальцами за брошенную трапецию.

Американский фотограф Джеймс Аббе, приехавший на фабрику Межрабпом-фильм снимать актеров, был ошеломлен ритмикой неожиданных ракурсов молодых полетчиков. Он забыл свои аппараты, съемку, окружающих, не уставая наблюдать зрелище, которое по его словам — „заграницей нигде не увидишь“...

День гетековца не легок. От физкультурного урока переход к фотографическим опытам, в лабораторной научно-обоснованной химической работе и т. д.

В классе композиции кино-кадра фотографирование предметов превращается в научный эксперимент. Учащийся, снимая предмет, изучает его освещение, записывает на схему, устанавливает законы света. Он научается распоряжаться светом, не давая свету „одолеет“ себя.

Для ученика, научившегося свободно, ритмически двигаться, предстоят самые серьезные, ответственные упражнения — научиться ритмически передавать различные моменты настроений и заполнять ими сложные драматические положения.

Но тут нужно сразу же оговориться. Старая школа учила актера „переживать“, т. е. подавать зрителю свои переживания неврастенически и на ходулях. Новая кино-техника учит актера только „жить“, т. е. прятать переживания за скупыми внешними выражениями. Движение кино-актера должно быть „селекционным“. т. е. отборным, вымеренным, ограниченным.

Всякая, даже идущая от жизни „натуралистическая“ театральность, размашистость, „выразительность“ делается на экране преувеличенно фальшивой.

Когда учащемуся Техникума дается задание творчески заполнить „кусочек“ времени или пространства каким-либо психологическим и драматическим материалом, то он может на основе механики тела, „отбора“ движения, знания законов света и т. д. сделать грамотный кино-эпюд.

Завершением эпюдов является работа в режиссерских мастерских, где все полученные знания суммируются для настоящей производственной работы.

ГТК учит не одной технике. Механика тела также не является преддверием только к технике. Физкультура у нас кладет фундамент для здорового социально-психологического „дутра“ человека, целиком „замешанного“ на языке нового быта.

Мы не можем в кино обойтись только красивым актером и красивой актрисой. Нам нужен здоровый, тренированный актер, воспитавший свое тело и свою психику, человек сознательный борец и умелый строитель в искусстве, так же, как и в жизни.

Н. Кауфман

Учения ГТК. Гимнастические упражнения. Из фильма „Стеклопленный глаз“.



Отв. редактор В. П. Успенский

Изд-во ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

Журнал набран и сверстан в школе ФЗУ 1-ой Образцовой тип. Госиздата. Москва, Пятницкая, 71.

Отпечатан способом меццо-тинто

Главлит А. 16886. Заказ № 2254. Тир. 70.000

39499

15
К О П.



из карт. // СИННЕ ВОРОТНИКИ // произв. (ОВК) ПНО