

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

№ 4 (14)

14 апреля 1925 г.

№ 4 (14)

С'ЕМКА

Т
Р
Ю
К

О
П
Е
Р
А
Т
О
Р
А



С
Э
Й
Ф
Е
Л
Е
В
О
Й

Б
А
Ш
Н
И

Для удобства с'емки оператор привязан ремнями к своему помощнику.

НОВЫЕ ПОСТАНОВКИ



Оправдан по суду („Враг народа“)

Эти уклоны, по существу, до сих пор переходили в крайность: патологически-бытовой подход к трактовке специальных тем современности, принятый некоторыми нашими режиссерами, театральнo-эстетический уклон других и, наконец, увлечение постановками без актера; у третьих, плюс ко всему тому полная неясность в части, касающейся монтажа бытовых постановок и их общего построения, не дают до сих пор возможности говорить о типе советской бытовой картины.

Может быть, возможна где-то в деталях и бичующая острота, желательна, конечно, и та углубленность в быт, которую пытаются найти в типах, выхваченных из самой жизни, может быть, где-то будут нужны и приемы старой школы.

Но основное—это то, что те уроки, которые дала нам Америка в работах лучших своих режиссеров, не должны пройти для нас даром: в поисках необходимой нам формы бытовых постановок мы не должны забывать об этих образцах.

А. А.

БЫТ В НАШИХ ПОСТАНОВКАХ

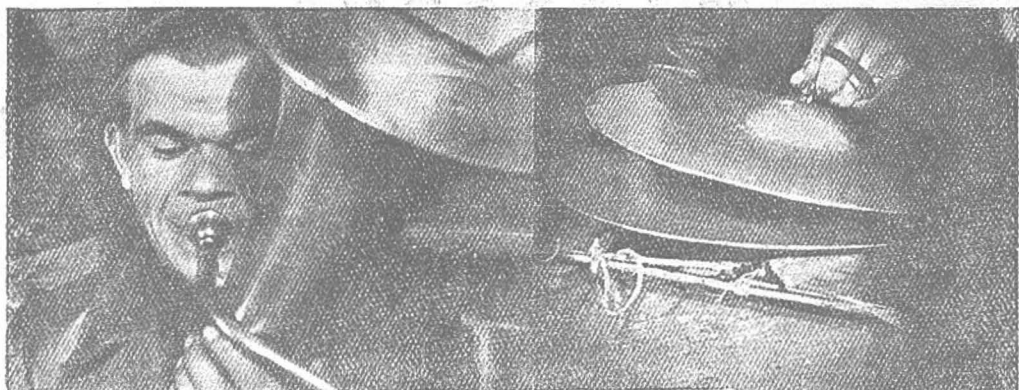
Мы еще не нашли типа своей бытовой картины. В области всякого рода бытовых постановок, (конечно, с мещански-бытовым уклоном) в Америке уже давно достигнуто многое. Некоторые работы Гриффита и особенно режиссера Джемса Крузе в фильме „Ураган в Техасе“, не могут не послужить для нас ясными, простыми и наглядными уроками.

Медленные, спокойные и в то же время четкие ритмы этих постановок, обладают как раз теми данными, которых до сих пор не хватает нашим бытовым картинам.

Те уклоны, которые обозначились в целом ряде наших бытовых фильмов еще очень далеки от того бытового жанра, который должен стать ядром нашего зарождающегося кино.



„Кто кого“ (Постановка Культикино. Режиссер Светозаров)



РИТМ

Начиная с момента зарождения сценария и кончая демонстрацией на экране готовой картины, во всех без исключения стадиях производства кинематографической ленты, ей сопутствует своеобразный и в то же время разнообразный ритм: замысла, оформления и демонстрации.

Почему об этом стоит говорить? Какой практический интерес может иметь такое общее замечание о ритме в кино? И что понимать под ритмом?

Ритм, это закономерная смена и чередование определенных знаков, выражающих состояние и характер явлений.



Кадры из „Кино-Правды“

Пример ритмического построения кино-хроники.
(Играют и поют Интернационал)

Без этих знаков нельзя достаточно ясно определить и создать кино-произведение.

Сначала сценарист определенными психо-техническими знаками (переживания, линия поведения действующих лиц, смена событий и т. д.) распределяет материал будущего кино-произведения, создает ритм замысла.

Здесь волнение (один ритм, один характер чередований), там спокойствие (другой ритм) и между этими основными ритмами ряд более тонких, но не менее значительных чередований—ритмов.

Сценарий закончен; режиссер принимает его из рук сценариста и пробует воспроизвести в движении. И вот, скрытый ритм замысла превращается в выявленный ритм действия. Если сценарист действительно стремился к выявлению сюжетного ритма, то и режиссеру удастся переложить его в действительный ритм и, наконец, зритель воспримет все оттенки действия через монтажный ритм. Репетиции и съемки идут сплошь и рядом под музыку, т. е. здесь тоже есть свой особый ритм актерского исполнения.

Если съемка под музыку является более или менее условной, то демонстрация фильма безоговорочно требует введения ритма (путем музыки, шумов и т. д.)—сопутствующего ритма демонстрации.

Наконец, само построение кадра требует ритмического распределения материала—значит и здесь, оказывается, ритм играет огромное значение.

Цель этой статьи-заметки подчеркнуть то, насколько важен вопрос о ритме в кино, насколько ритм просачивается во все поры кино-произведения.

Исследованием ритмических свойств и особенностей кино-произведения в различных стадиях его построения, нужно заняться серьезно.

Ю. Рист.

МАССОВКА

Массовка-эпизод, массовка-группа, массовка-толпа. Так примитивно можно было бы подразделить массовку по признаку количества участвующих лиц.

Массовка-декоративная, массовка-динамическая, массовка-статическая—(фон) это деление явилось бы уже более правильным.

Однако, и эта расценка по принципу качества движения не должна нас удовлетворять.

Анализ должен идти глубже. Подлинную природу массовки на кинематографе следует выявить точнее и четче.

Массовка-артист: так хотелось бы оценить ее роль и значение.

Интересы, волнения печали, радости и всяческие события личной жизни, каждой отдельной личности глубоко чужды нам и только тогда симпатия определенному актеру-маске, напр. (Мери Пикфорд), поддерживает внимание зрителя.

А в то же время все, что касается событий, связанных с жизнью масс, все вопросы общего, общественного порядка представляют колоссальный интерес.

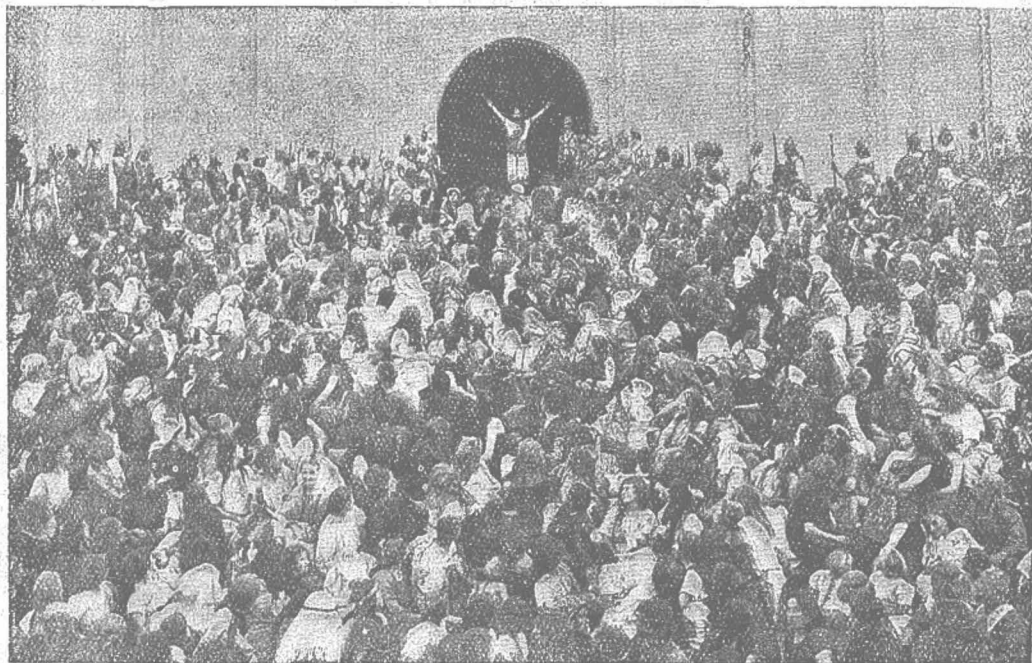
Трактовка таких тем общественного порядка, где центр тяжести лежит не в участии масс, а в выявлении их быта, а также события и всего рисующего жизнь широких масс.

Отсюда — массовка. Съемка всей картины с уклоном на выявление массового действия, массового героизма, массовой трагедии. Понятая таким образом массовка требует особенно внимательного режиссерски-художественного оформления по новому.

Массовка-артист: т. е. не только стратегически грамотное распределение материала, не вымуштрованная армия статистов, своеобразный артист со всеми тонкостями и оттенками приемов актерной игры.

Эти слова не только пожелания: мы знаем кадры в „Стачке“ и „Луче Смерти“, которые почти разреши и вопрос о роли массовки в нашей советской картине.

Н. Ш.

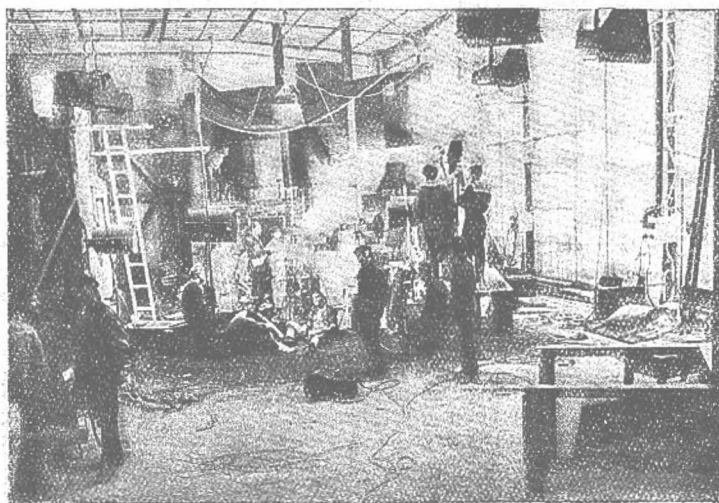
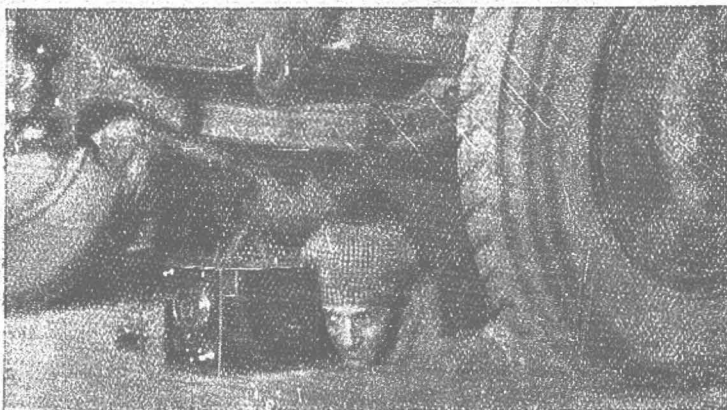


Кадр из „Женщины с миллиардами“

НА РАБОТЕ

ОПЕРАТОР ПОД „ЛЕВЛАНДОМ“

Во время с'емки картины „Чудесная книжка“ оператору Франциссону пришлось провести ряд оригинальных и даже опасных с'емок. Например, для с'емки сцены с „русалкой“ была произведена с'емка в бане, при чем оператор снимал стоя по шею в воде; в другом случае с'емка производилась из-под колес Левланда, что, вообще говоря, не представляется особенно привлекательным и безопасным.

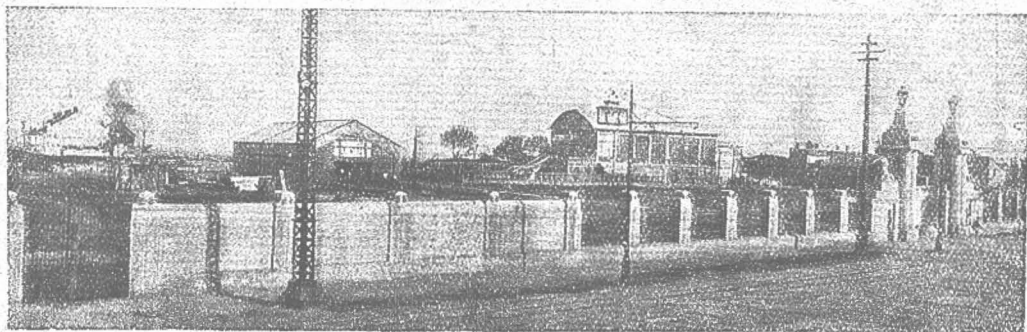


НА С'ЕМКЕ „СТАЧКИ“

Для того, чтобы произвести с'емку сцены, продолжающейся в лучшем случае всего несколько минут, сплошь и рядом приходится тратить долгие часы на установку декораций и регулирование света. В особенности кропотлива и тяжела работа оператора и осветителей, так как установка света является самым ответственным и чутким моментом, от которого зависит на 90% судьба негатива.

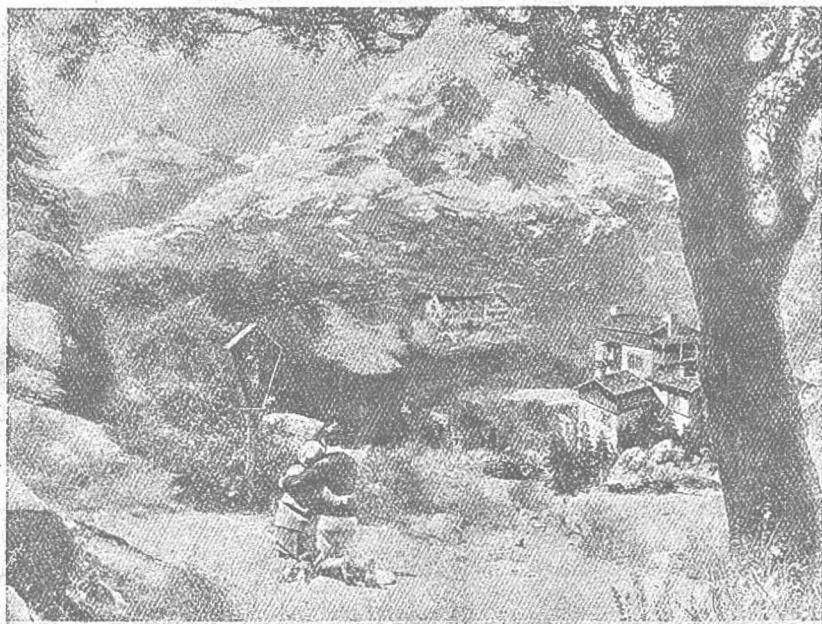
На фотографии изображен один из моментов с'емки „Стачки“ в ателье 1-ой Госкино фабрики.

ОДЕССКАЯ КИНО-ФАБРИКА



Одесская кино-фабрика является центром кино-производства на Украине; в отношении технического и в особенности лабораторного оборудования, судя по качеству выпускаемых ею картин, она стоит не ниже некоторых Московских госкинофабрик.

ФОН БЕЗ ДЕКОРАЦИЙ

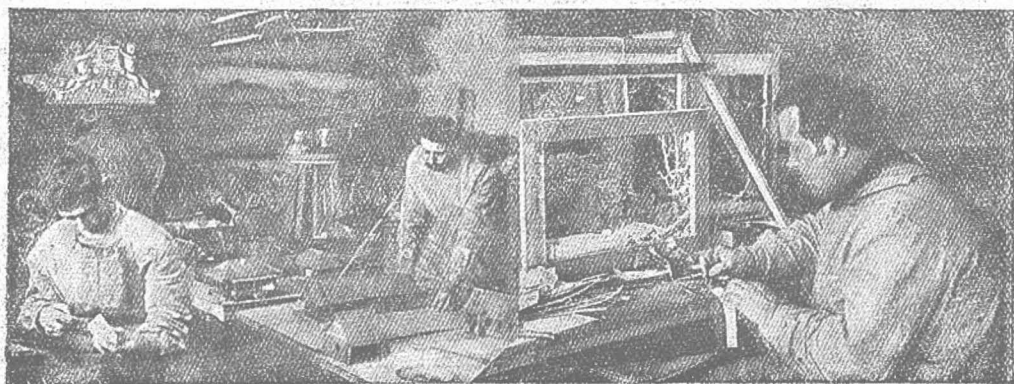


Обман зрения. Кроме фигур артистов все остальное в этой сцене нарисовано на стекле.

МАКЕТЫ

В последнее время очень большую роль в постановках картин за границей, особенно тех, которые требуют много пейзажных с'юмок, играет макет. Декорации обычно пишутся на стекле, специально работающими в этой области художниками. Опыт показал, что самые яркие по силе впечатления кадры, получались именно тогда, когда пользовались при с'юмках не подлинным природным пейзажем, а применяли макет. Сейчас во всех крупных ателье за границей существуют целые штаты специалистов художников, техников, архитекторов, работающих исключительно в области применения макета при с'юмках.

Конечно такая возможность достигать желаемого эффекта искусственными способами открывает для кино самые широкие горизонты, и нам, достаточно стесненным возможностями дорогих с'юмок на натуре, это должно быть особенно важно, тем более, что с'юмки с применением макета обеспечивают даже более эффектные результаты.



На первой Госкинофабрике. Слева: приготовление макета к с'юмке. Справа: зарисовка декорации на стекле.

ИХ БЫТ

Огромные гонорары... Умопомрачительные с'емки... Сумасшедшая, бешеная реклама... Мировая известность. Постоянная атмосфера блеска, шума, поклонения, успехов „обществе“. Постоянное положение у всех „на виду“, ежедневные портреты на страницах газет, журналов, брошюр. Портреты во всех видах, во всех положениях. Мэри Пикфорд перед аппаратом, Пирль Уайт на автомобиле, Элен Гаммерштейн в купальном костюме, Руфь Роллан на крыше вагона... Каждый день любая из самых маленьких, даже самых тусклых

„звезд“, раскрывая газету или журнал, может читать как она живет, где она снимается, и сколько миллионов метров пленки она „украсила“ своим изображением.

Такова атмосфера, в которой создается быт современных кино-знаменитостей. Атмосфера, полная не только блеска и славы, но и самого жадного капиталистического разгула, атмосфера диктатуры крупного над мелким, атмосфера задавливания, унижения, самой бессовестной эксплуатации мелкой сошки, сотрудника, статиста, начинающего. Атмосфера вакханалии желтой печати, загаживающей все то, что не крупно, не знаменито, не известно.

Но для тех „счастливых“, которые наши „пути к славе“ начинается „настоящая“ жизнь с шумом, с блеском, с потоками самой трескучей рекламы.

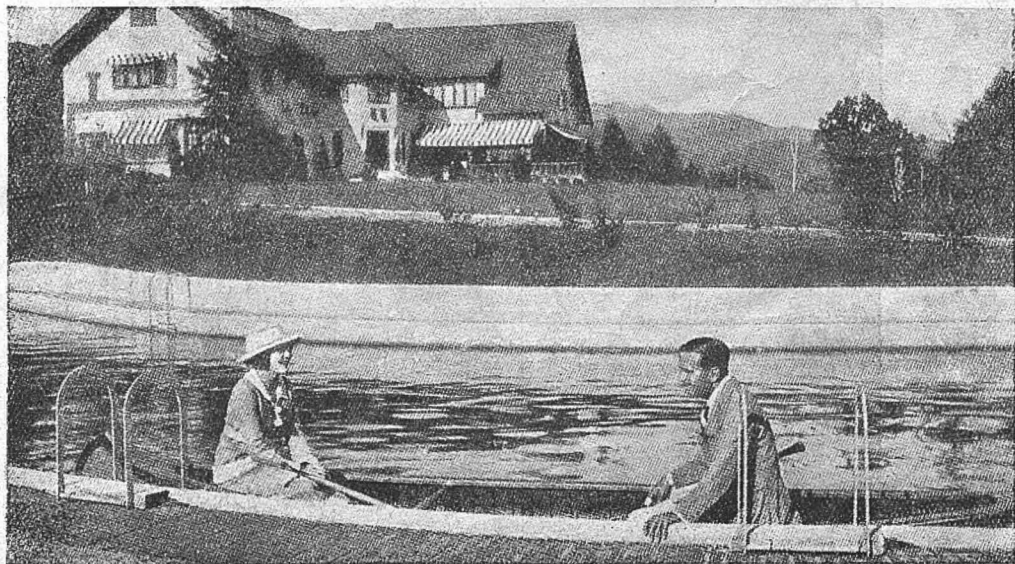
А в часы досуга: виллы, поместья, прогулки на лошадях, катанье на лодке, и все опять - таки перед аппаратом, ибо „знаменитости“ никогда не упускают случая лишний раз прорекламировать самих себя.

Таков быт...

А. А.



Руфь Роллан на с'емке трюковой картины



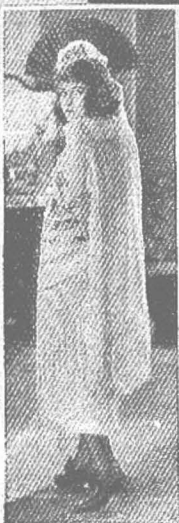
Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс на утренней прогулке в канале, вырытом около их виллы.



ЗАГРАНИЧНЫЕ

„ПРИВИДЕНИЕ“

ВЫПУСК СОВКИНО



ПОСТАНОВКИ

ДОРОТЕЯ ГИШ

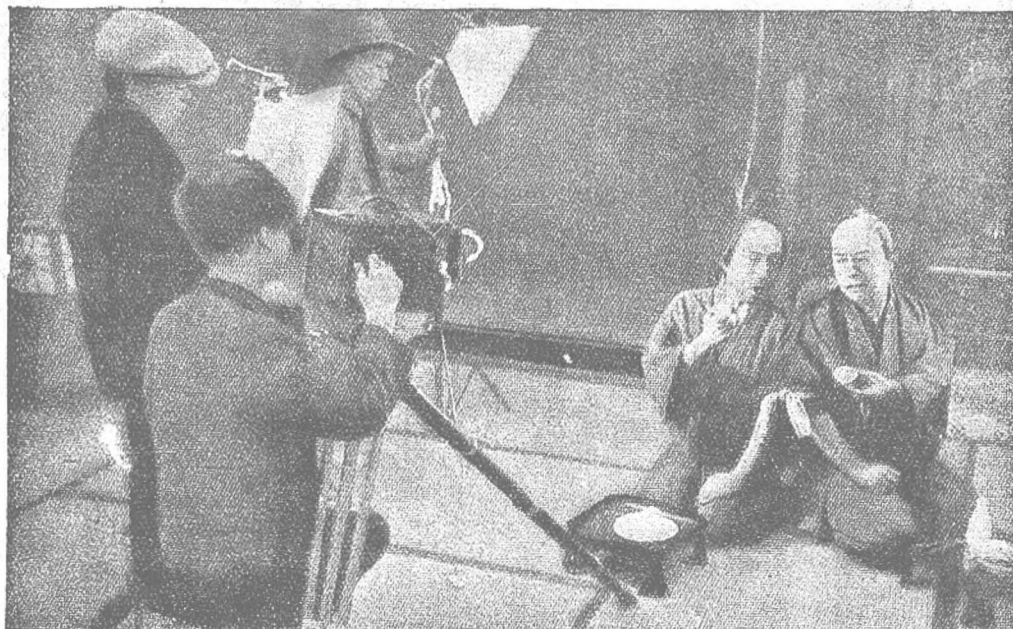
В ГЛАВНОЙ РОЛИ

**К
А
П
И
Т
А
Н
Я
Н
В
А
Р
Ь**



**Б
Е
Б
И
П
Е
Д
Ж
И**

КИНО В ЯПОНИИ



Сверху: репетиция в японском ателье.
Внизу: Гейша—кино-артистка

Кино-театры. Кино-театр в Японии нечто совершенно особенное, не похожее на наши теперешние кино-театры. Старые приемы крикливой рекламы, вышедшие уже из моды в Америке и Европе, процветают здесь в еще более ярком и крикливом виде. Плакаты, укрепленные на бамбуковых палках, своего рода „кино-знамена“ развеваются вдоль всей улицы. В самом кино-театре шум и крик. Почему? Оказывается, что сердобольные японки имеют обычай водить (вернее носить) своих ребят в кино, для чего у них приспособлены специальные мешки на плечах.

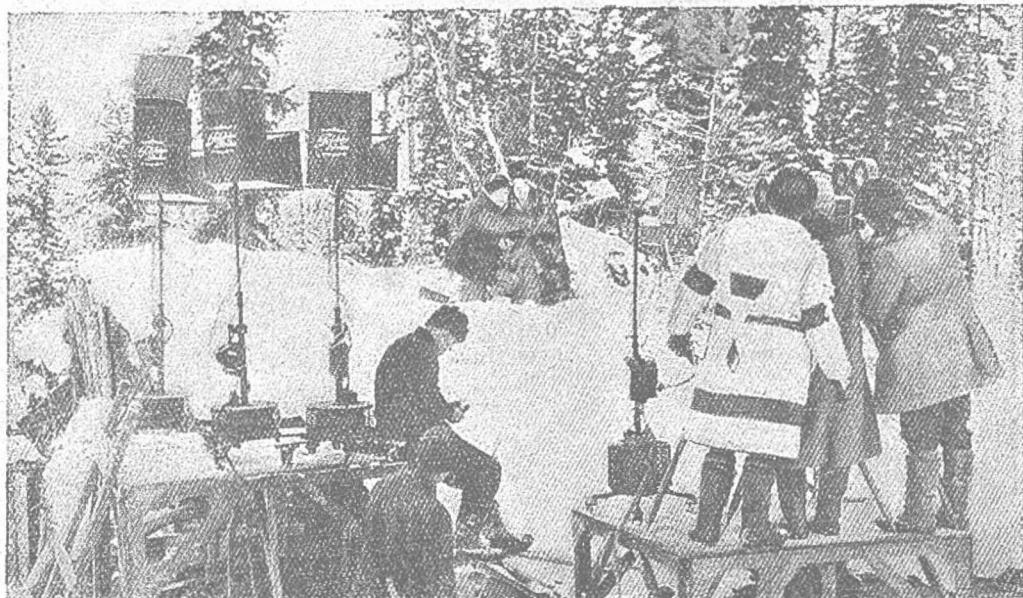
Промышленность. До последнего времени в Японии не было никакой кино-промышленности. Совсем недавно открылись кино-фабрики в Токио и Киото. Оборудование этих кино-фабрик совсем кустарно: микроскопические размеры и особенно плохо поставлено дело с освещением.—Примитивное устройство ателье отражается и на декорациях: они также кукольны, как и ателье.

Артисты. Каждый японец от природы кино-актер, благодаря природным и культивируемым к тому же мимическим способностям. Старая традиция японской театральной школы в силу которой главные женские роли исполняются юношами, сохранилась и по сей день: японская Жени Портен, с которой пришлось познакомиться Колину Росу, оказалась мужчиной.

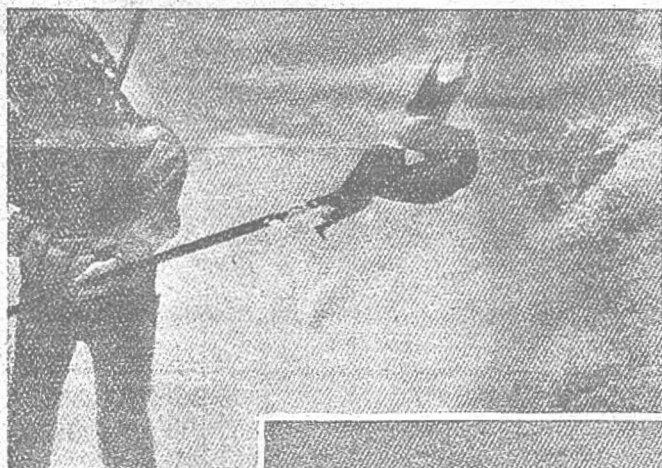
(Из статьи Колин Роса)



ПОДСВЕЧИВАНИЕ НА НАТУРЕ

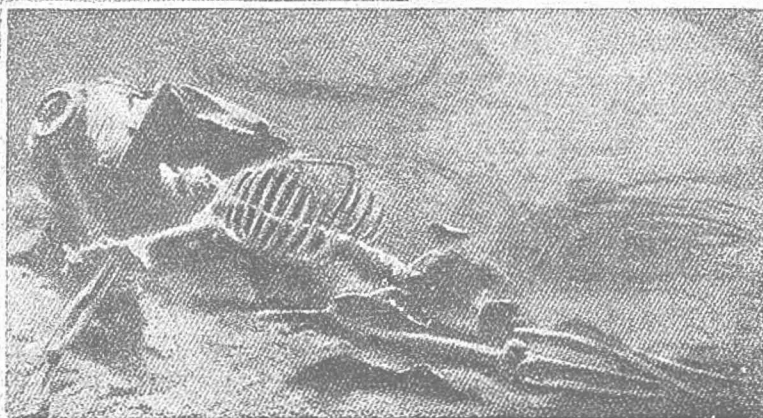


Часто при с'ёмках на натуре, особенно зимой, когда свет не так ярок, применяются методы искусственного освещения. Свет настоящего солнца усиливается рядом „искусственных солнц“. Хотя мы уже изжили увлечение такой игрой природного и искусственного света, все же часто приходится пользоваться им просто в силу необходимости. В последний раз такое подсвечивание на натуре применялось в „Стачке“, благодаря чему большинство трудных технически моментов с'ёмки обливания водой вышли очень удачными.



НА ДНЕ.

В настоящее время нам часто приходится встречать в целом ряде зарубежных фильмов, картины подводных глубин. С'ёмки таковых производятся сейчас действительно на дне океана, т. к. благодаря новейшим конструкциям подводных камер (см. прошлый № „Сов. Экрана“) удастся достигнуть больших результатов в технике с'ёмки на большой глубине.



(См. № 11 и № 12 в этом № 4)

„НИБЕЛУНГИ“

СТИЛЬ НИБЕЛУНГОВ

Съемка „Нибелунгов“ выдвинула перед режиссером массу проблем. Не говоря уже о чисто технических проблемах, как-то: драконе, волшебстве с шапкой невидимкой, возвышающемся до облаков замка Брунгильды, окруженного морем пламени и т. д., но и чисто художественных.

Для выражения эпически-героического стиля в фильме, Фриц Ланг, как он сам это рассказывает, отказался от всех внешних средств боевиков, как-то: массы и толпы. Только один раз он употребил 300 конных статистов (приближение Гуннов). Все остальные „массовые сцены“ были сняты с 30 или 50 людьми. Имеющиеся помещения не величественны. Он старается достигнуть монументальности тем, что сводит пространство на самый простой вид, при чем он всегда выдвигает и подчеркивает какой-либо орнамент. Для проведения монументального стиля, он отказывается от всякой съемки с природы. Самый малый кусочек природы—кусочек пашни, ключ, луг с одним деревом—все было построено. Как у художника искусство заключается в „умалчивании“ он старается усилить природу ее упрощением. Случайность природного роста не подходит к желанному стилю. Всякая веточка должна уже служить орнаментом в общей картине.

При помощи целой массы фотографических трюков природа была еще усилена. Посредством стиля были выдвинуты три контрастирующие между собою мира: с одной стороны Бургундия, с другой гуннская среда и волшебный мир саги: ни массы, ни помпы, ни „кинозвезд“. Павел Рихтер в роли Зигфрида, Маргарита Шен—Кримгильды, Ганна Ральф—Брунгильды. Надо было создать ансамбль вне „звезд“, и заставить его расти в среду.



Пейзаж в „Нибелунгах“.
Один из кадров картины.



Дракон из „Нибелунгов“.
(Разрез постройки.)

БИТВА С ДРАКОНОМ

Если говорят о постановке „Нибелунгов“, то невольно напрашивается вопрос: „как обстоит дело с драконом“.

Фриц Ланг, режиссер „Нибелунгов“ велел построить чудовище, техника постройки которого уж само по себе чудо. На поле съемки общества Декла-Биоскоп Уфа в Нейбабельберге, большом берлинском кинематографическом городке—ему пришлось специально для этого чудовища построить берлогу в размере цепелиновского ангара.

По мнению Фрица Ланга в основе старой героической песни лежат истинные мотивы первобытных дней человечества. Воспоминания из тех времен, когда молодое человеческое поколение защищалось против последних представителей вымирающих первобытных гигантов, тех гигантских хладнокровных, остатки коих мы находим в окаменениях формации юрского периода. Режиссер представлял себе дракона как ленивого, крокодилоподобного и хладнокровного. Его „психика“: смесь невероятной лени и внезапного коварства. Надо видеть коварство этого взгляда; он вызывает отвращение, и ненависть. И все же удивительно: последний взгляд этого умирающего чудовища вызывает не удовлетворение, но истинное сожаление.

(Из рецензий в германской прессе.)

ИНОСТРАННЫЕ РЕЖИССЕРЫ

Помещаемые портреты четырех известнейших американских кино-режиссеров, дают любопытное сочетание различных индивидуальностей.

РЕКС ИНГРАМ

Рекс Инграм молодой классик. Артистически весьма одаренный, сравнительно недавно начав работу, он уже сейчас стоит в первых рядах, и такие вещи, как „Скарамуш“ и „Араб“ разнесли его популярность по всему миру. Не поражая нас какой-нибудь новизной художественных приемов, Инграм все же заставляет смотреть свои вещи с большим интересом, благодаря той искренности и свежести, которые он вкладывает в свои картины.



ЭРИК СТРОГЕЙМ

Эрик Строгейм мастер глубокой индивидуальности, самый тонкий и самый „злой“ из американских режиссеров. Все его картины поражают необычайной тщательностью работы, размахом фантазии и остроумием. Его можно считать за анархиста, настолько он резко отличается от других режиссеров-увеселителей.



СЕСИЛЬ ДЕ МИЛЛЬ

Сесиль де Милль—режиссер бесспорно высокой культуры, не лишенный фантазии и выдумки, он все же делает вещи только хорошие, не более. Начав свою работу еще давно, он сумел дать картины достаточно самобытные, как раз во время расцвета „натуралистической школы“. Его прогремевшие „Десять заповедей“ пока еще не дошли до России: Возможно, что по этой картине, можно будет сделать более интересные выводы.



ДАВИД ГРИФИТ

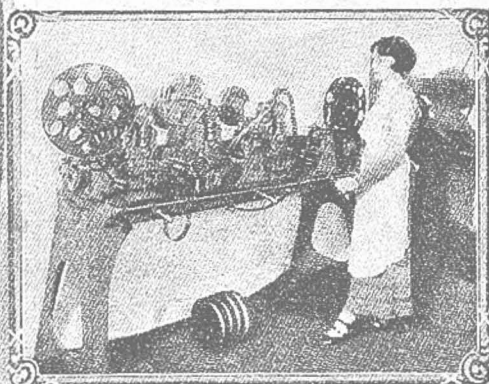
Давид Грифит — пионер американской режиссуры. Еще десять лет тому назад он работал над рядом маленьких, кустарных фильмов. Вместе с ростом кинематографии, развивался и Грифит—режиссер. Нельзя не отметить громадного влияния, оказанного им на всю американскую кинематографию. Он основал „натуралистическую школу“, иными словами, первый из всех стал показывать настоящую жизнь.

Более или менее талантливые, в той иной степени либеральные,—иногда даже с оттенком сочувствия революционным идеям—все они все же глубоко чужды нам, так как в основе их работы лежит искривленное понимание вкусов широких масс, расчет на грубый вкус „мирового мещанина“.

Очером.

УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ В КИНО

ГИБЕЛЬ ФИЛЬМЫ



В Америке, в Филадельфии изобретена машина, дающая возможность продолжить жизнь испорченной отработанной фильмы. На фотографии изображен как раз кусок фильмы с испорченными краями и перфорацией, и сама машина, дающая возможность сделать такую фильму снова годной к употреблению.

ТЕХНИКА СЦЕНАРИЯ

Мы удивляемся захватывающему построению таких картин, как „Нищая из Стамбула“, „Старый Сморок“, „Паоло Альварес“, „Нападение на Виргинскую почту“ и т. д. В этих сценариях элементарно-простая незамысловатая тема подана до такой степени остро и занимательно, что невольно задаешь вопрос: какими же способами достигается такая острота впечатления.

В общем дело не так сложно, когда узнаешь какими методами и приемами пользуются американские кинематографисты в технике даже самого сценария. На фотографии изображен как раз момент из области такой работы над сценарием. Сценарист и режиссер, работая по метроному намечают в сценарии моменты подъема и упадка, ослабления и усиления впечатления для различных кусков картины в строго выверенной системе. Конечно при таком подходе к работе приходится удивляться яркости и остроте впечатления, достигаемой американской кино-техникой.

Сейчас мы, несомненно, только учимся кинематографии. И такую работу над сценарием нужно только посоветовать.



С М Е С Ъ



Лев—участник ряда съёмок американских картин



ТРЮКОВАЯ МАШИНА

Фото-трюки, монтажные трюки и наконец... машина трюков.

В особенности в сценариях всякого рода комических фильм принято употреблять одни и те же приемы и вот для упрощения работы трюкистов созданы специальные трюковые механизмы. Напр.: герой комической, ударившись в чей-то живот, таинственно исчезает в нем. Чертож внизу дает полное объяснение этой тайны.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ГАЗЕТУ „КИНО“ С ПРИЛОЖЕНИЕМ „СОВЕТСКОГО ЭКРАНА“

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ:

В С. С. С. Р.: на 1 год—7 руб., 1/2 года—3 р. 50 к., 1 мес.—60 коп.

За границу: „ 1 „ —5 долл., 1/2 „ —2 долл. 50 цент.

Все годовые подписчики получают 5 бесплатных приложений:

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------------|
| 1) „Как пишутся сценарии“, | 4) „Кино в Америке“, |
| 2) „Руководство кино-механику“, | 5) 2-ую серию открыток артистов кино. |
| 3) „Кино-актер“, | |

Все заказы и подписную плату (почтовыми переводами) направлять в Главную Контору „Кино-Издательства РСФСР“: Москва, Страстная площ. 2/42.

Тел. 2-59-49.

ЖЕРТВА ПРОГРЕССА.

„Вопросам музыкальной иллюстрации кинокартин сейчас уделено большое внимание...“
(из газет).

В провинции ее трудно улучшить.
(из писем читателей).



Заведующий кино-театром „Красный Солейль“ развернул номер газеты „Кино“.

— „Новое дело“—проворчал он—„музыкальная иллюстрация“. Хорошо им там, в Москве:—сидят выдумывают.

Он приоткрыл дверь и гаркнул сторожу Пантелю:

— „Зови маэстру!“

Пантелей вопросительно уставился на заведующего...

— „Маэстру, говорю, зови! Чего хлопаешь глазами? Говорю, позови Причиндалова!“

Пантелей понятливо шмыгнул носом и исчез.

Разговор был краткий, но решительный.

Заведующий махнул перед носом Причиндалова газетой и сказал:

„Причиндалов—мы обязаны следовать за кинематографическим прогрессом. Мы обязаны поставить наш „Красный Солейль“ на недостижимую

высоту...“

Маэстро вытащил из пепельницы недокуренную заведующим папиросу, оборвал у нее кончик и согласился.

— „Потрудитесь, поэтому С. Причиндалов—озаботиться музыкальной иллюстрацией. А то вы во время сеанса черт знает, что играете. Ваши „Сопки Манчжурии“ слушать тошно. И харкаете вы рояль к тому ж. Чтобы ни того, ни другого больше не было. К сегодняшнему вечеру организованно подберите музыку...“

Вечером было так: перед экраном стоял рояль, за роялем сидел Причиндалов, возле Причиндалова стояла урна (для харканья), а возле урны—в груды были сложены самые разнообразные инструменты.

Свет погас. Публика насторожилась. На экране задрожало:

„В сетях позора и наслаждений“. Драма в 7 частях“.

Одновременно с этим дрожанием раздался заунывный вой флейты. Это Причиндалов начал музыкальную иллюстрацию. Некоторые, особо нервные, взвизгнули.

Затем фильма начала раскручиваться, а Причиндалов начал накручивать. А когда замелькала 7-я часть и фильма приблизилась к трагической развязке—Причиндалов превзошел все человеческие способности: он играл одновременно: „Похоронный марш“ на рояли, „Фокс-трот“ на скрипке и выискивал „Ночи безумные“ на флейте...

Даже черствое сердце заведующего тоскливо заняло от Причиндаловской музыки...



Вы, вероятно, хотите знать—где же соль этого фельетона?—Да никакой уж особенно крупной соли в нем и нет...

Просто-напросто подошли к Причиндалову люди, пощупали, потыкали его и отвезли сначала, по ошибке, в милицию. А затем, спохватившись—в сумасшедший дом...

Вот и все.

А на следующий день на Причиндаловском месте сидел другой и выколывал из рояля „Манчжурские Сопки“. Заведующий любовался им и старательно рвал в клочки „Кино-Газету“...

Яков Апушкин.

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

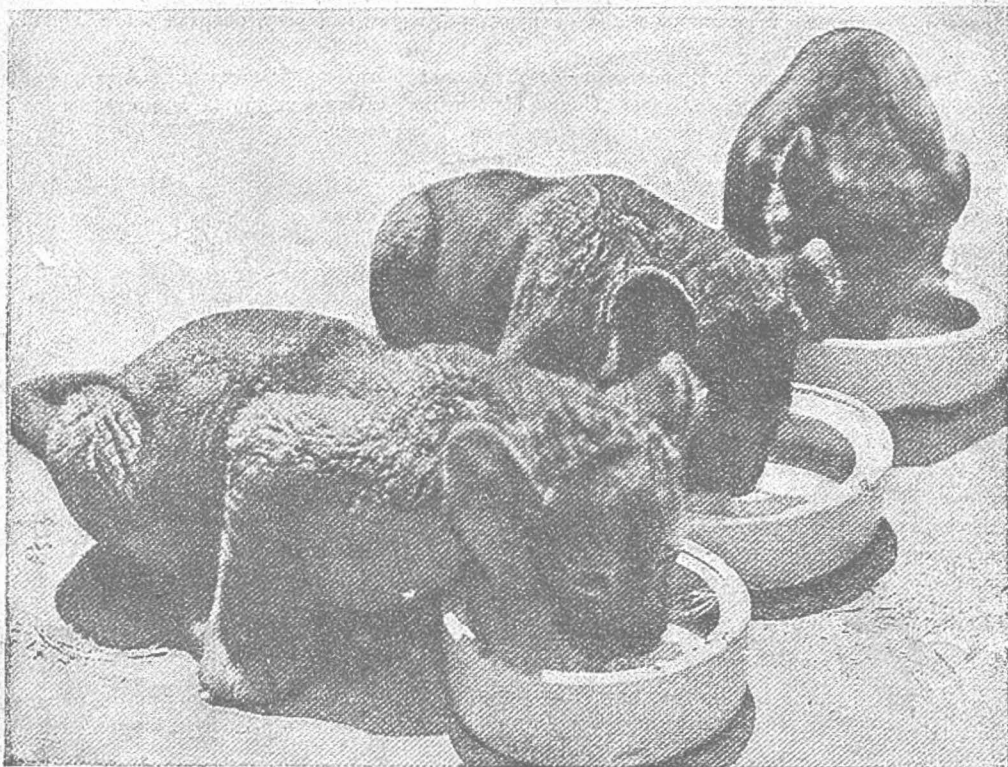
№ 4 (14)

14 апреля 1925 г.

№ 4 (14)

ЛЬВИНАЯ ФЕРМА В КАЛИФОРНИИ

Лос-Анжелос хорошо известен, как центр кинематографии. Но менее известен тот факт, что там занимаются также... разведением львов. Некий Гей и его жена устроили там образовую ферму, единственную в мире, где будущие „цари пустыни“ находятся в младенческом состоянии. В этой ферме содержится не меньше 200 „пансионеров“. Сосчитать их не трудно, но узнавать их не такое легкое дело. Львята очень похожи друг на друга. В то же время их „гражданское состояние“ должно быть тщательно сохранено. Их воспитатели вышли из этого затруднения при помощи „антропометрии“. Каждый новый львенок проходит через обязательный процесс отпечатывания пальцев. Таким образом дается возможность различать каждого отдельного львенка. Питомцы фермы должным образом дрессируются, так как предназначены в будущем для „светской“ жизни. Интересно, конечно, было бы выяснить, может ли воспитание „по нежному“ заставить этих диких зверей забыть свои кровожадные инстинкты.



Дело это, вероятно, довольно выгодное, так как хозяева фермы поставляют своих зверей кинематографическим фирмам, где львы играют и большие, и маленькие роли в драмах, комедиях и проч.

Несомненно, что существуют и какие-нибудь другие, аналогичные заведения, где разводятся еще другие представители животного царства.

Это может быть и объясняет моду на зверей, что заставляет эксцентрических бездельниц водить по улицам на цепочке вместо отжившей собачки, обезьяну или леопарда.

Редактор—Редколлегия. Отв. ред. К. Шутко. Зав. ред. Н. Шпиковский.
Издатель—„Кино-Издательство РСФСР“