

Культура і Побут

№ 18

Неділя 6-го травня 1928 р.

№ 18

Зміст: П. Керженцев. Культурна революція й завдання театру. — В. Горбенко. Про театральну освіту. — Леонід Скрипник. Ще про якість у кіні. — Троць. Дещо про музику в наших кіно. — Остап Вишня. Про Юхима Кучу. — М. Б. Подорож до Києва і на могилу Т. Г. Шевченка. — К. Мандриєна українська опера. Блок-нот. Шахи й шаши.

Культурна революція й завдання театру

Наш театр, звичайно, іде вперед. Але коли порівняти темп цього року з загальним темпом нашої політичної, господарської і навіть чисто культурної роботи, ми повинні будемо сказати, що театр дуже відстає.

В період, коли ми будемо Дніпрельстан і Волго-Донський канал, споруджуємо цілі нові міста, реорганізуємо сільське господарство на принципах кооперації та колективізації, коли ми маємо ріст преси, нараховуємо 12 мільйонів і 100.000 студентів—ми вимагаємо від театру зовсім не того темпу, що був достатнім 5—6 років тому.

Тут потрібна якась рішуча зміна—інакше театр втрапить те значіння, яке він повинен мати, як велика сила на фронті культури. Я зовсім не думаю заперечувати, що в театрі ми маємо низку досягнень. Звичайно, театр тепер більше наблизився до широких мас, ніж це було 5—10 років тому. Ми бачимо тепер у нашій драматургії і в самому театрі прагнення підійти до проблем, що хвилюють нашу суспільність. Народжується низка нових театрів, у театрі висуваються нові таланти акторські та режисерські і т. д. і т. д.

Однак, тепер важливіше звернути увагу не на ці ялюси, а на численні негативні моменти, що гальмують, перешкоджають роботі театрів.

Перше, що доводиться сказати, це те, що наш театр (я не роблю специфічної різниці між різними категоріями театру, і говорю тут, головним чином, про професійний театр) все таки хоріє на певний відрив від нашої дійсності, не зважаючи на окремі вдачі постановки. Коли ми порівнюємо роботу театру з іншими великими культурними галузями, приміром, з роботою університетів, то, звичайно, всякий згодиться, що університети і робота часто нові, недавно утворені, далеко ближче підходять до тих великих завдань, що ними країна живе і що визначають всю нашу роботу на цілий великий період. Театр до великих проблем ще тісно не підійшов. Він їх, як видно, ще не почуває. Окремі вдачі підходи або окремі вдачі постановки, на жаль, є лише винятками, а не загальним правилом.

Коротше кажучи, наш театр, як культурна величина, ще тісно й близько не ув'язався з усією культурною роботою, особливо з усією основною загально-політичною та громадською роботою. Ті наші проблеми, що тепер хвилюють і повинні хвилювати країну, проблеми відбудови, раціоналізації, електрофікації, навіть проблеми вузького, тимчасового значіння подібно до хлібозаготівель близько театр мало зачіпає, театр цими проблемами майже не цікавиться.

В той час, як величезні маси населення живуть тим, добре чи погано посувається капітальне будівництво і їх хвилює питання—чи буде війна, театр, велика культурна сила, що може і мусить мати величезний вплив у всій нашій культурній роботі, до цих проблем підходить повільно. Це є перше і, мож-

ливо, найголовніше, що тепер доводиться констатувати.

Друге лихо театру в тім, що він продовжує бути зв'язаним традиціями минулого. Я не буду тепер торкатися чисто формальних сторін театрального мистецтва, візьму лише кілька ілюстрацій.

Ми маємо зараз бурхливе будівництво нових заводів, виросла низка нових міст, ми маємо сотні тис. мільйонів нових глядачів, що жадають театру. А що в нас робиться в театрі? Театри сидять на своїх старих місцях, у старих коробках на 800—1000 чол., три рази на рік вони ставлять прем'єри, а влітку зачиняють свої двері. Одне слово, вся діяльність цих театрів іде майже так само, як вона йшла 10, 30, 50 років тому. Увесь порядок театрального життя показує, що там мало що змінилося, що там ще не зрозуміли, що тепер зала для глядачів на 800 чол. це нісенітниця, що театр, замкнений в невеличке помешкання, з невеличкою сценою, це якийсь пережиток минулого. Коли театр раніше утворювався, щоб обслуговувати невеличку групу людей, або невеличкі верстви, то тепер до театру ставиться зовсім інша вимога. Проблема стоїть так: як обслужити мільйони нових глядачів, що рвуться до театру. Нам потрібні нові театральні будинки і до того ж побудовані не за шаблоном, що шершкджас ставити сучасні п'єси (цей шаблон покалічив сцену «Будинків культури» в Ленінграді), а так, щоб успіхи театральної техніки, кіна, радіо то-що було взято на увагу. (Проблему нового театрального будинку взагалі треба широко поставити перед радянськими архітекторами, на Заході вже багато намічено в цій справі).

Проблему перекидання на довгі терміни цілих театральних колективів на нові місця треба поставити реально. Звичайно, існує також багато і великих інших традицій в справі театральних постановок та підходів до п'єси, в справі відношення до глядачів, як до сторонніх відвідувачів вистави, що приходять і виходять, і кого театр не знає, не бачить, а ким не розмовляє. Таких традицій сила сильна. Однією з найгубніших є абсолютна ізоляваність театральних колективів один від одного. Очевидно не лише ізоляваність, а навіть де яка ворожість. Наші драматичні колективи, наприклад, не знають шляхів роботи в сусідньому театрі, в іншому драматичному колективі, не знають метод і системи іншого режисера.

Ще більше разючий розрив між оперним театром і драматичним. В історії театру драматичний театр завжди поживляв оперу й балет. Опера і балет лише тоді й досягали розквіту, коли драматичний театр через своїх режисерів на цей театр впливав. В історії нашого театру було те саме. А тепер ми бачимо, що наша опера і балет цілком замкнені організми, що з драматичним театром взагалі не еднануться, цураються його. Вплив драматичного театру вони уникають. А через низький художній рівень наших оперних те-

атрів і драматичний театр не зазнає впливу опери з погляду музичної культури. Лише недавно в небагатьох театрах музичну культуру стали в нас вважати за потрібну для драматичного актора.

Очевидною є повна відсутність координації в театральній творчості. Вона йде окремими шляхами без обміну досвідом, знанням, методами. Ця відсутність координації й замкненість театрів дуже гальмує роботу в царині театральної культури.

Звичайно, кожен театр повинен мати своє власне творче обличчя і було б величезною помилкою, коли б ми попробували всі драматичні театри підігнати під одну мірку. Кожний із них дужий саме тим, що в нього є своє індивідуальне. Але саме для того, щоб цю індивідуальність зміцнити і її творчі діяльності дати стимул, потрібне загальне взаємодіяння театрів поміж себе.

Серед робітників театру ми, на жаль, спостерігаємо корпоративну замкненість, що в усіх випадках шкідлива. Соціальний склад акторства змінився дуже мало. Пролетаризація його майже не торкнулася.

Тут продовжує панувати психологія богемі. А психологія богемі—це є психологія тієї міжнародної соціальної групи, що відірвалася від певних клас, але суто-перейнята міщанською ідеологією. Лише позбувшись богемі, робітники театру зможуть виконати нові завдання, що стоять перед театром.

Тому особливої гостроти набирає питання про нові кадри, про оробочення акторства. Тут ми упираємося в проблему школи. У театральній школою в нас справа стоїть катастрофічно.

Ми маємо тепер школи при театрах. Це загалом нормально. Але, на жаль, ці школи відзначаються тією ж замкненістю, якою відзначаються і самі театри. Між школами немає ніякого еднання. Якими методами йде викладання в театральних школах—невідомо. Жодних підручників для цих шкіл немає. Все навчання поставлено на середньовічний зразок—зовсім так, як майстри навчали підмайстрів свого ремесла. Майстер хоронить в своєму мозкові всі знання, всі методи, весь досвід, він своїй невеличкій групі учнів передавав свої знання. Умер майстер, згасла традиція і кожний епігон міг повторювати те, що він міг згадати зі слів, що їх він колись чув. Таке середньовіччя панує і в нашій театральній школі. Ще гірше те, що в нас немає жодної вищої театральної школи, або спеціального факультету. А без цього не можна поліпшити і системи шкільного викладання, як з погляду програм для театральної освіти, так і з погляду добору кадрів.

Часто, порівнюючи нас з закордоном, говорять, що наш театр продовжує бути кращим в Європі. На це доводяться відповісті, що, по-перше, наш театр був кращим і 10—20 років тому, але коли ми візьмемо театральну культуру, як таку, то кіба ми можемо сказати, що в нас зараз театральна культура стоїть на височині. Зовсім ні. Навіть за останні десять років хоч би один книжку, що

стосується до театральної справи, і що робила б великий вклад у царину театрального знання. По моєму такої великої книги, крім праці Станіславського, немає. В справі театрознавства праці обмежувалися невеличкими статтями, невеличкими брошурами.

Або візьмімо такі великі царини театру, як опера або балет. Цілком ясно, що в царині і опери, і балету ми не бачимо поступу, навпаки, ми рік-у-рік ідемо назад. Так звані Дізілівські постановки опери й балету в Парижі і Лондоні, 15 років тому, лишаються не перевершеними. Наше оперне й балетне мистецтво застигло.

Я пам'ятаю, до речі, що багато де-хто з робітників театру з великим упевдженням ставиться до досвіду Зах. Європи вважаючи, що там там вчитися небагато немає чого. Це, по-моєму, велика помилка, що переносить піднести нашу театральну культуру. Безсумнісно, що в західно-європейських та американських театрах є люди, в кого нам дуже не вадить повчитися, хоч би в справі сценічної техніки.

Вказує ще на один великий мінус у роботі театру. Наші професійні театри продовжують бути ізольованими від великого клубного театального руху, що йде в країні. Клубні театри забирають дуже значне місце в нашій театральній роботі. Ми маємо тисячі клубів з мільонами відвідувачів. Нараховують десятки тисяч сільських гуртків. Ця клубна робота, що рік-у-рік росте йде зовсім іншим шляхом. Професійний театр не зміг зв'язати своєї роботи з цим масовим театральним потоком. Спроби ув'язати професійні театри з цією роботою досі ні до чого не привели. Професійні театри або дивляться звисока на ці клубні сцени, або виявляють до них поблажливу опіку. Подібний розрив треба усунути. Треба мати певну ув'язку, координацію, взаємодіяння, а ми цього зараз не маємо.

Тепер, коли ми маємо утворити п'ятирічку культурної роботи, питання про театр треба поставити як найширше. Ми маємо тепер театральні колективи, що живуть ізольовано і працюють за своїми вузькими планами. Але нам потрібний загальний план усієї театральної роботи, зв'язаний своїми завданнями і особливо своїм темпом з усіма нашими планами реконструкції.

Театр мусить справді ввійти в одну систему культурної роботи і як найбільше наблизилися до проблем сучасності. Можна намітити кілька найближчих завдань. Треба утворити справжню ув'язку професійного театру з повним масовим глядачем. З одного боку, через ув'язку

професійного театру з клубним театром, а з другого—через активне втягання нового глядача в саму театральну роботу. Де-які театри з цього погляду де-що починають робити, але більшість до цього питання ставиться цілком байдуже.

Потім треба наблизити театральну роботу до інших галузей культурної роботи, наприклад, до університетів, робфаків, Червоної армії, то-що. Так само треба зробити тісний зв'язок театрів із літературою. Наша література в своїй творчій праці починає перевертати себе в театральних формах, намагається йти назустріч театрові і театр, вказуючи драматургові, що саме потрібне, для сцени, зі свого боку через літературу і драматургів підходить до тих загальних проблем, що хвилюють нас усіх.

Потім, очевидно, треба взяти якнайхвірше рішучих заходів, щоб зникли ці ізоляції, що відокремлює театри один від одного. Театрам треба зруйнувати хінський мур, що існує між ними, і утворити якусь організацію, що допомогла б їм обмінюватися своїми знаннями, своїм досвідом і тим підвищувати театральну культуру.

З другого боку, треба, очевидно, щоб і самі наші театральні акторські кадри стали більш громадськими, ніж це було досі. Треба, щоб богемський дух зник, наше акторство не пишалося своєю богемністю, а, навпаки, намагається мінімізувати прилучитися до робітничої класи

та її роботи і стати справжніми робітниками доби соціалістичного будівництва.

Разом з тим треба практично поставити питання про утворення пролетарських кадрів для театральної роботи, особливо по лінії режисури й організації театральної справи.

Адже перед нами завдання утворити десятки й сотні нових театральних колективів. Без широкої (і єдиної) сітки театральних шкіл та технікумів і без театального факультету (або ВУЗ'у), цієї проблеми не можна розв'язати. З кустарництвом треба покінути. Лише правильною постановкою шкільної справи можна провести пролетаризацію акторських кадрів.

Проблема театральних помешкань є загальною для всієї культурної п'ятирічки. Культурної роботи не можна буде розвивати, коли ми не проведемо систематичного будівництва будинків, де могли б відбуватися з'їзди, зібрання, доклади, виставки, кіно-сесії, концерти, то-що. Треба ув'язати всі інтереси окремих галузей культурної роботи навколо цього плану будівництва потрібних помешкань. Про жодне культурно-обслуговування робітників околиць та робітничих селищ не може бути й мови, коли не буде здійснено планомерного будівництва.

Лише в плані всієї роботи по лінії культурної революції можна дати новий стимул сучасному радянському театрові.

П. КЕРЖЕНЦЕВ.

Про театральну освіту

Дискусія про спосіб виховання театрального молодняка не є випадкова суперечка, що виникла між представником школи т. Грудіно з одного боку, і представником театру т. Вольським—з другого, як це здається їх добровільному арбітру тов. Туркельтаубу.

Ні, це глибоке принципове питання не для всіх робітників театральної справи, як виявляється, в достатній мірі з'ясоване. Низка статтів надрукованих і також тих, що чекають на друку, вказують на те, що це болюче питання конче потрібно розрішити. За молодняком, що досі виступав на захист тої точки погляду, що її висунув т. Вольський, стоїть звичайно, старше покоління робітників театру.

Думки членів студії Одеського Державного Театру не являються їх власною творчістю. Критичне відношення до системи шкільної театральної освіти (воно чомусь не висловлювалося досі одверто), існувало в керуючих колах наших державних театрів. Зокрема, то-

му так тяжко провадилася для театральних вузів практика і стаж. От чому я вважаю, що виступ т. Вольського є цілком своєчасним і необхідним, хоча думок його в цій справі зовсім не поділяю. Висновки про те, що театральний молодняк слід виховувати при виробничій тоб-то при театрі т. Вольський робить з одного боку на підставі фактів, яких він доводить, що підготовка робітника театру в театальному вузі досі була цілком недостатньою й хибною, а з другого боку із аналізу природи театральної справи, де у нього виходить, що театральна школа взагалі не може забезпечити у себе раціональних методів підготовки актора й режисера. Що до фактів то треба взяти на увагу по-перше те, що випуск наших театральних вузів лише починається і виявити себе на виробничстві студентська молодь ще не мала просто часу. Крім того умови, в яких доводиться працювати театральним вузам—відсутність сталого

Подорож до Києва і на могилу Т. Г. Шевченка

ХІБА БЕЗ МОРОКИ ВИДЕШ...

Серед щоденних турбот несподівано приємна звістка про запрошення письменників, журналістів і акторів на могилу Шевченка. Інтерес до такої подорожі великий, а тому список бажаних вірше чималий. Проте, коли довідалось, що Наркомосвіта запрошує, але жодної копійки на цю подорож не дає, список відразу скоротився. Почалися довгі переговори, біганина, погодження. Словом, як завжди буває.

Нарешті, дістали пільгові екскурсійні квитки і в спільному порядковій групі в 29 осіб невелика рота розташувалась в вагоні. Потім був поштовий, місця непацкартні, вагон переповнений. Стадували екскурсійне бюро Наркомосвіти добрими словами, коли б не ініціатива екскурсійної групи, напевне не вдалося б вийти з Харкова.

План подорожі був такий: оглянути Київ, його музеї, а потім разом з Шевченківським Комітетом вийти на могилу Шевченка. На могилі намічено було влаштувати засідання комітету, широко-прилюдне, разом з селянами, харківськими й київськими письменниками та представниками різних громадських організацій. З літ свят дуже сприяв цьому.

Але вже в вагоні з'ясувалося, що на мо-

гилу вийдемо лише 2-го травня, бо 1-го відповідальні робітники Києва зайняті будуть на святі.

ЧИМ ЗУСТРІВ КИТ.

Після цілої ночі духоти й тісноти в вагоні, наша група опинилася на Київському вокзалі. Гарний сонячний день, раніше в очі падає на стовби коло вокзалу. Напис двома мовами «ВІЙСЬКО. ВІЙСЬКО...» Очевидно, в Київській уліві останнє слово українське...

Вся наша група йде у Лавру, де тепер організовано музейний городок. Попереджена телеграмою з Харкова адміністрація екскурсантів нас радо зустрічає, місця нам є. Це невеличкі кімнатки з товстими монастирськими стінами, холодні й спершу—непривітні. Та наша дружна компанія робить їх кращими. Якоюсь мірою утворюються свої групи. Окремо професори (Снявський, Вурачек, Таранушенко, Дубровський), окремо молодь письменницька, в'язу—жінки (співачка Харківської Державної опери М. Сокол).

ЛАВРА—МУЗЕЙНИЙ ГОРОДОК.

Зразу ідемо до Ілалії. Тут нова приємна несподіванка. Надавши чимало смачних, недорогих обідів. Нашивдому обідаємо й зразу ж ідемо оглянути Лавру. Треба визначити, що до нашої екскурсійної групи Київ поставився з ве-

ливою увагою. Заходами В. В. Дубровського інспектора НКД у музейній справі, нас чекали такі знавці, як Ф. І. Ернст, Моргилевський, Потоцький та інші. Побували всюди: в музеях, в печерах, оглянули будівлі, познайомилися з різними стилями, узанами історію Лаври.

Прекрасна ідея—збудувати тут музейний городок. Вже сама історія цього монастиря, старі пам'ятки будівельні, чудові араки надзвичайно старої архітектури—все це забирає чимало часу, все це рідкісні речі.

ВІЖИМО ДО МУЗЕЇВ І НА ДНІПРО.

Другого дня екскурсія оглядає великий Шевченківський музей, виставку українського портрету, де речі прекрасно організовані, тут же поруч виставка праць Г. Нарбута. Часу дуже мало, а тому спішимо в музей мистецтва (кол. Халенка), поруч—картинна галерея. Страшенно досадно, що доводиться все оглядати поспішно. Кожен музей вимагає для свого огляду не менш 2—3 днів. А всі Лавра в пілому—не менше тижня.

З міста до Лаври далеко. Тому обідаємо в будинку вчених. Звітні ідемо до Софії. Професор Моргилевський—прекрасний знаток старої української архітектури. Його лекція дала надзвичайно багато. Ми розібрали суть будівлі Софії, оглянули фрески, старе майлярство, надгробки кн. Острозького, Задунайського (оригінальний напис: «Висла Роса»

бюджету, незабезпеченість місцям стажу й практики на виробництві (знов треба нагадати не є вони самих вузів)—не давали можливості як слід налагодити справу. Тому самі вузівські робітники не будуть заперечувати проти об'єктивної критики їх досягнень. Проте, досягнення є, факти вже наводилися т. Грудийною в його статті й можуть бути ще наведені, коли б це було основним аргументом дискусії.

Взагалі, коли будувати якусь концепцію думок на фактах то треба користатися не окремими фактами, до того ще своєрідно освітленими, а зібрати великий фактичний матеріал за чималий період. І крім фактів, необхідно дослідити ще й умови в яких ці факти народжувалися. Інакше буде не принципова суперечка, а пересуди. Я повторю, що фактів для оцінки українських театральних вузів ще взагалі замало, й переходжу до других тверджень тов. Вольського.

Тов. Вольський запевняє, що школа театральна не може мати єдиного метода художнього виховання раз в житті є різні театральні напрямки, і не за одним із них держава не може визнати монопольного права на театральну освіту. Друге твердження т. Вольського, що школа не може забезпечити для виховання молоді тої реальної обстановки, в якій вихованням доведеться працювати в театрі. Перше твердження торкається дуже важливого моменту методичної і навчальної роботи, не лише театральних, але усіх мистецьких вузів, особливо це торкається вузів образотворчого мистецтва. В галузі образотворчого мистецтва, як відомо художніх напрямків не менше, а значно більше ніж в справі театральній і часто напрямків діаметрально протилежних. За методом т. Вольського й тих театральних кол, думки яких він висловлює єдиним виходом тут мусило б бути навчання в студіях визнаних майстрів, або утворення художніх шкіл, як федерації окремих майстерень. Художній актив наш нішов другим шляхом: після чималих суперечок в стінах художніх вузів, як в РСФРР, так і на Україні, за підтримкою методичних органів НКО дійшли до тієї думки, що не зважаючи на різноманітність художніх напрям-

ків серед професури, в школі повинно й можливо визначення певного мінімуму знань й навичок по фаху, що студент має їх обов'язково засвоїти. Цим не заперечується вплив того чи іншого художнього напрямку на молоді, а навпаки, забезпечується критичне і свідоме відношення до вибору кожним свого напрямку. Практика Київського Художнього Інституту, де послідовно вже декілька років провадиться цей метод роботи показує, що він себе цілком виправдає. І цікаве явище, що поступово все більше виявляється тих загальних моментів виховавчої фахової роботи, що на них погоджуються керівники в різних мистецьких таборів.

В галузі музики ресходження мистецьких напрямків не так гостро почувається, тому в школі що цьому конфліктів не виникає. Але цілком можливо, що в музиці цей процес лише закінчився і що там питання про єдиний метод мистецького виховання стане коліс надзвичайно гостро.

Я вважаю, що приклад школи образотворчих мистецтв цілком можна перенести в театральну школу, де по суті цей метод також починає застосовуватися. Ще менше підстав для відкинення системи шкільної театральної освіти має твердження тов. Вольського про виробниче оточення. Адже, ні один наш індустріальний вуз не має у себе того оточення, в якому майбутньому інженеру доведеться працювати на виробництві.

Для цього й видано спеціальний закон про практику та стаж студентів, що забезпечує вихованців вищої школи потрібним і практичним навчанням в умовах самого виробництва. Не всі виробництва однаково охоче забезпечують студентів необхідними умовами практики. Але цілком зрозуміло, що відмовитися од такої системи виховання держава не може і справа практики студентів на виробництві буде налагоджена, не зважаючи на спір окремих господарників.

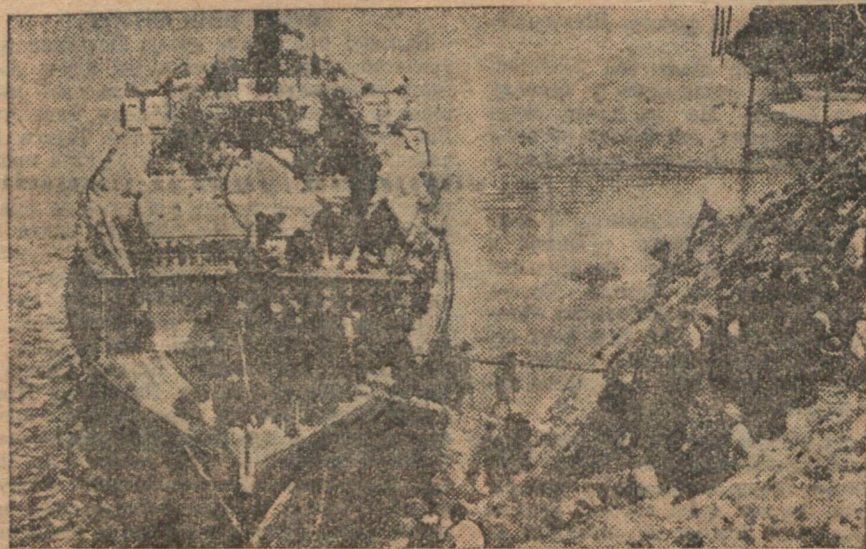
Так і для театральних шкіл—відповідна обстановка для практичної роботи на виробництві має бути обов'язково забезпечена. Для мене не зрозуміло, чому студія може систематично провадити практичну роботу на сцені театру, а школа цього не зможе.

Може т. Вольський мислить собі студію лише як придаток до театру, що в ній провадиться не систематичне навчання, а натаскування студійців для сценічної роботи. Таку студію легше пристосувати до роботи театру не викликаючи ніяких ускладнень з постановками. Але й результати такої студії будуть сумнівні. Я гадаю, що прихильники студії не відкидатимуть необхідності дати для майбутнього актора, а тим паче режисера певну суму знань соціальних економічних дисциплін, що вивчаються в наших театральних вузах. Не заперечуватимуть проти історії літератури, образотворчого мистецтва тим паче проти історії театру, та проти театральної етнології, спеціального курсу анатомії, і фізіології, постановки голосу, музичного виховання, художнього читання, фізкультури та танку і нарешті проти чужої мови та проти методів політосвітової роботи.

Запевняю, що ці дисципліни можуть з багато більшим успіхом викладатися в школі, ніж у студії. А це ж складає три чверти з дисциплін навчального плану театральних вузів. Решта дисциплін, що торкається системи виховання актора й режисера та вся практична робота може бути цілком вільно й раціонально поділена на роботу у вузів та на практичну роботу при театрі.

Рівнобіжного існування театральних шкіл і студій з однаковою цілевою установкою, я вважаю, що не повинно бути. В такому разі студії закрили б шлях для практики театральних вузів в кращих театральних підприємствах, в тих серйозних театрах, про які говорить т. Вольський.

Отже можливо, або студії, або театральні школи, а коли те і друге, то з різною цілевою установкою. Все про що говорилося досі торкається одного боку театральної освіти—виховання театального молодика для проф-театру. Театральні вузи мають своїм завданням виховувати також керівників для масової театральної роботи в робочих клубах, сельбудах та інших політосвітських установах, а трохи згодом і для трудових шкіл. Це коласальні завдання, їх, гадаю, ніяк не можна передати в театральну студію, бо тоді керівникам театру більше доведеться працювати в студії ніж в театрі.



Шевченківський комітет, письменники, журналісти та представники проф. та громад. організації прибули до Канева.

Перед тобою прах графа Задупайського». За планом треба було ще побувати в Андрушівській церкві, збудованій архітектором Растреллі. Але часу мало, ми спішимо на Володимирську гору. На пароплаві Дніпра, Подолу

чудова! Сидимо й не можемо одірвати очей. Тим часом вечоріє. Оглядаємо пам'ятник Володимирі і спішимо в будинок вчених на доклад М. Зерова про Михайла Коцюбинського. Доклад, як доклад. М. Зеров майже нічого

нового не сказав, зате виступ М. Воронего з своїми спогадами про Коцюбинського нас здивував не мало. Почав М. Вороний з того, що він поважав Коцюбинського і хоче в своїх спогадах подати цікаві матеріали про цю велику людину, а з рештою все скінчилося тим, що М. Вороний розповів більше про себе та подробиці інтимного життя М. Коцюбинського...

ШИРОКИМИ ВОДАМИ ДНІПРОВИМИ.

Увечері 1-го травня ввесь наш гурт виїхав на пароплав.

На пароплаві вже було тісненько. Члени Шевченківського Комітету, Київські письменники, представники Академії Наук, художники, представники професійних і громадських організацій. Ранком на пароплаві прибула капела «Думка» зі своїм керівником Нестором Городовенком, відомий румунський письменник Панайт Істрати і грецький письменник Казандзакі. Чекали тов. Войцехівського і М. О. Скрипника, але згодом стало відомо, що вони нас доженуть катером. Цікава й оригінальна була подорож. Знайомимось. Розбиваємось на групи, дискутуємо. Пароплав виїхав з Києва ранком. А тому всі ми маємо змогу милуватись величю ширини Дніпра, саме повноводного й бурхливого. Дужий вітер здіймає на Дніпрі великі хвилі. Пароплав здоровий, а проте відчувається качка.

Передбачаю, що цим можна подати ідею, розмежувати функції театральної студії та школи за принципом: Студія—для профтеатру, школа—для масової політосвіти. Ця ідея так само буде хлібною і для справи небезпечної, бо одирати виховання керівника масової театральної роботи від практики й близького знайомства з висококваліфікованим театральним виробництвом—це значить напевне обмежити його розвиток.

Крім того, оскільки театральна справа від праці театру до найменшого драматичного гуртка являється єдиним культурним процесом, остільки й в методах підготовки кваліфікованих робітників для окремих галузей цього процесу, має бути багато спільних моментів. Тому розмежувати театральну виховальну роботу в різних навчальних закладах без шкоди для справи в цілому ніяк не можна. Отже, твердження т. Вольського про заміну театральних шкіл студіями при виробництві не є обґрунтованим, ні з точки погляду захисту інтересів професійного театру, ні тим більше, з погляду на завдання театральної справи в цілому.

Але чи слід мати студії при театрі взагалі? На мою думку, слід—але ці студії мають завданням підвищувати кваліфікацію вже закінчених театральну школу акторів, студії мають переводити також експериментальну роботу кінце потрібну кожному культурному театрові в період нового театрального мистецтва. Нарешті про «загрозу» театральній освіті з боку музичної (див. статтю т. Туркельтауба в «Культурі і Побут» № 17).

Зовсім незрозуміло чого театральна робота в музидрамвузах має бути в загоні. Досі нам адавалося навпаки, музичне оточення допомагало театрам, а підчас практичної роботи було прямо необхідним.

Для розвитку театральних відділів музично-драматичних вузів бракує, на мою думку, лише двох річей—1) достатніх коштів і 2) сприятливого відношення з боку професійного театру та тих органів, що керують театр. роботою.

Більше уваги до театральної школи і тоді парікати на неї не доведеться.

В. ГОРБЕНКО.

В Переяслові пароплав зустрів музикю, на березі великий натовп людей, школярі, червоні прапори. Через усю пристань великими літерами «Привіт уряду УСРР». Зупиняюся, беру делегатів від селян та представників місцевої організації. Тов. Озерський, голова Укнауки виступає з промовою, відзначає значення цього свята, сполученого з святом Інтернаціоналу. Пароплав дає з гудки. Ми махаємо шапками, школярі кричать нам «До побачення». Така ж зустріч трохи далі, коло с. Зарубенець і Лукинів. До берега пристати неможна. Човном до нас виїжджає делегація, а на відлогому березі повно людей з прапорами.

БУЛО ВИДНО, ЯК РЕВЕ РЕВУЧИЙ.

Ось вже видно Канів. В бінокль помічаємо великий рух коло могили. Пароплав не зупиняється на пристані, а йде просто до могили. Весь берег і гора захряс людьми. Всюди прапори, прапори. Чути оркестри. На березі багато човнів. Це приїхали селяне з околиць сел по той бік Дніпра.

Тов. Скрипник разом з представниками Київського Окрвиконкому нас ще не наздогнали. Доводиться чекати. Тим часом видно на березі, ідемо на могилу. Письменики, користуючись вручним моментом і, розбившись по всій могилі, розповідають селянам про Шевченка, його значення, інформують про сьогод-

Всеукраїнську та всесоюзну кіно-парти-наради можна вважати за початок нової ери як усього радянського, так зокрема й українського кіна.

Партія дала низку цінних конкретних директив у справі дальшого нормального розвитку кіна.

Кіно-ділянка фронту культурної революції—одна з найскладніших і найменш вивчених з усіх ділянок цього нового фронту, що для нього надійшов час розгорнутися в усій його величезній значності для загального процесу нашого соціалістичного зростання. Недаремно партія виставила гасло культурної революції,—не поступинного повільного розвитку на ґрунті «надбання цінностей», як у процесі нашого економічного росту, а саме революції.

Не можна, правда, створити нових Пушкинів і Толстих протягом року чи двох, але цілком можливо, наприклад, процес ліквідації неписьменності прискорити настільки, що темп його стане революційним. А що до Пушкинів і Толстих, то треба пам'ятати, що революція неминує створити обставини, сприятливі для з'явлення та висування тих саме людей, що революції потрібні.

Справа, вживаючи мистецького терміну, в «підході». Тов. Сталін визначив новий підход до кіна, запропонувавши вважати його бойовим пунктом, куди треба поставити «крепких большевиков», і т. д. Визначення досить виразне.

Кінематографія і вся радянська громадськість, для кого близькі інтереси кіна, мусять згадати незабутні часи бойового періоду революції. Завдання поставлено чітко: «в порядку бойового наказу», в революційному темпові, революційними методами ми мусимо піднести наше кіно до тої височини, коли воно дійсно стане за могутнє знаряддя в руках партії та влади до соціалістичного виховання мас, найкращим знаряддям посилення в маси наукових знань, невичерпним джерелом культури для десятків мільонів громадян нашої країни та яскравим дзеркалом нашого соціалістичного будівництва і знаряддям соціалістичної освіти для сотен мільонів трудящих буржуазних країн.

Отже,—широкий шлях новим думкам, ініціативі нових сил. Відмовлення від штампів, від струхлявлених «досягень» ханжонковщи-

Ще про якість у кіні

ни, що й досі живуть, користуючись в захистку «переходової доби», як від росхитаності, тік і від «самодержавності» адміністрування виробництвом, від касової халтури—від усіх важких наслідків старого і від всіх помилок нового кіна, що тягнуть над ним, що відіграють роллю чавунних ядер, прикованих до ніг каторжанина.

Революція геть відкинула такі «здобутки» століть «культури», як стара державна машина, як старий суд, стара школа, і т. д. Вагаль не було. В порядкові «трісок» підчас «рубки лісу» загинуло й чимало потрібного в галузі культури без лапок. Кіну навіть цього боляче не доводиться. Культурна революція відбуватиметься в інших умовах: «всі можливості прослідкувати, щоб «разом з водою не виплеснути дитину». А по друге—культура кіна, і стара, і нова, разом мають за плечима не сотні років, як буржуазна культура, не світових геніальних творців, а всього лише півтора десятка років і «маїстрів» гатунку Чарльвіних. Ріжниця чимала. До того варто згадати, що нові сили—Айзенштейн, Довженко, Пудовкін—дали вже досягнення незмірно вищі, ніж усе старе кіно разом.—Вагання у відмовленні від всієї старовини за таких умов—це злочин.

Першим і основним гальмом нашого кіна треба вважати своєрідний «дуалізм» у погляді на нього, поширеному майже загально. Це погляд, за яким кіно є комбінація, чудернацька механічна суміж двох елементів, чужих і навіть ворожих один одному: мистецтва й індустрії.

Це глибока й шкідлива помилка. Доки існуватиме цей погляд, завжди будуть дискусії про низку інших «полярностей» в кіні, створених лише цією основною помилкою: про «ідеологію» і «касу», про «свободу творчості» і «плановість виробництва», про «мистецьку якість» і «режим економії» і т. д. І ці уявлені, помилкові «протиріччя» розділятимуть живе тіло кіна, заважаючи йому на малому ростові його, аж доки поступово шляхом довгого й болізного досвіду не буде викрито всю фантастичність цих «протиріччя».

Цей досвід ми вже набираємо протягом всього часу існування радянського кіна. Його болізність ми відчули досить уже ясно. І зараз, немає ані часу, ані сенсу триматися такої «дуалістичної» філософії.

ІСТОРИЧНИЙ МІТИНГ.

Нарешті приїжджає катер. Почесних гостей урочисто зустрічає музика, всі йдуть до могили, починається мітинг. З високої могили голосно лунають слова Миколи Олександровича. Він каже про велике значіння Тараса Шевченка, вітає від імені Уряду УСРР і проголошує: «Хай живе пам'ять великого генія України, хай живе вогонь поготи до праці й боротьби за визволення, що ним палав Шевченко! Хай живе УСРР!» Після М. Скрипника виступає з промовою голова Київського Окрвиконкому тов. Войцехівський, від Шевченківського Окрвиконкому тов. Цигаленко, промови від Академії Наук, Канівського Райвиконкому, представник Спілки Селянських Письмеників «Плуг» тов. Павів, від Червоної Армії. Натовп слухає привітальну промову французькою мовою Панаті Істраті і переклад її. Після заключного слова голови Укр. Науки тов. Озерського Шевченківський Комітет в повному складі оглядає могилу, хату, місце, де намічено будувати готель, а потім відбуваються прилюдні засідання Шевченківського Комітету. Це засідання продовжується на пароплаві і закінчується пізно вночі. На Плелумі було вирішено питання в справі увічнення пам'яті Шевченка. Вирішено спорудити цього літа коло могили готель для численних екскурсантів, що відвідають могилу поета. Ко-

нішнє свято, завдання і роботу Шевченківського Комітету.

Знаходиться 80-літній дідок, що пам'ятає, Шевченка, коли той приїжджав у слободу Прохорівку до майора. Як не дивно, серед селян ще не мало таких, які ніколи не були на могилі, а живуть по сусідські в околиць селах.

Могила ще не зовсім впорядкована. У хаті невеличкий музей, на стінах рушники й портрети. Неприємно вражає надзвичайно вульгарний лубок—картина арешту Тараса Шевченка. Видав цей лубок Київський видавець Комендант («Сяйво»). Хай буде йому сором за таку «культурну» діяльність. Але ще більший сором тим, хто отак наскудство повісив у хаті на могилі.

Недалеко від могили маленький кіоск Державного Видавництва України. Трохи книжок, Шевченкові твори, листівки. Продаж іде мляво, бо ціна на все дуже висока. Шкода, що Шевченківський Комітет не спромігся до такого урочистого дня, дня першого за весь час шанування Шевченка, видати якоїсь листівки, або невеликої газетки, чи плаката. Тим більше, що його було б розпродано й від цього мали б користь. Так само вражає повна відсутність газет. Загалом заповідник ще не схожий на культурний осередок.

Кіно є мистецтво. Мистецтво нове, самостійне, цілком своєрідне, — могутнє, безпрецедентне породження сучасної могутньої доби, що теж не має прецедентів в історії людства.

Одною з особливостей мистецтва кіна є цілком необхідність для реалізації його творів цілого колективу робітників різних фахів і цілого технічного закладу фабрично-заводського типу.

Треба зрозуміти очевидний факт: весь суто-технічний бік виробничого процесу в кіні без жодних винятків — за єдиний сенс самого існування свого має здійснити творчий, мистецький задум основних творців кіно-твору сценариста і режисера-постановщика. Не мають жодної самодовільної цінності ні декорація — створення художника декоратора, ні робота проробника негативів, ні пейзаж, що на тлі його йде зйомання, ні навіть робота людей, що грають будь які ролі в фільмі, або сидять по кабінетах, керуючи виробництвом. Всі ці цінності стають «валютою» тільки через готовий фільм, тільки як складова частина цінності саме цього фільму.

Виробничий шлях від стола сценариста та кабінета режисера до екрану — шлях довгий і в великій мірі має характер типово-індустріальний. Шлях цей при наявності «дуалістичного» розуміння кіна неминує є шляхом перманентних перешкод до здійснення художнього задуму творців фільму. Це ми знаємо добре з того ж таки болісного досвіду: фабрично-заводська організація, суто-виробничий момент загального процесу створення фільму, замість бути пристосованим до якнайкращого і найпростішого виконання єдиної мети свого існування — реалізації режисерського сценарія, — правлять в дійсності за систему хитрих «рогачок», перетворюються на справжній «департамент препон и препятствий».

Так само і з економічним боком кіна — далеко не все гаразд. Ще надто розвинені у нас ухили до такого «спрощеного» розв'язання цього питання, від якого всякий прогрес кіна може раптом перетворитися на регрес.

Навіть у центральній пресі з'являються інколи такі шкідливі речі, як стаття А. Львова (Известия ЦИК СССР, 15/III), що рекомендує серйозно почититися економіки в кіновиробництві у Ханжонкова та Ермольєва. З дру-

гого боку — Одеська кінофабрика відмовляється змінити свого виявника негативів на той, що ним працює вся Америка і вживає вперто того, що його «отці и деди» вживали лише тому, що така зміна збільшить 50-тисячну вартість картини на 50—100 крб. Порівняйте фотографічну якість фільмів американської і нашої...

Прикладів отакого розуміння «раціоналізації виробництва», що є логічним наслідком хибиного розглядання сутовиробничого момента окремо, як самостійної величини, — аж надто багато. Про деякі з них доведеться побалакати окремо.

Раціоналізувати технічний бік справи, звичайно, треба. І зробити це теж треба революційним темпом. Але ця раціоналізація повинна йти не за рахунок художньої якості, не за рахунок нервів і енергії режисерів та довготерпіння глядачів. Раціоналізація цього боку справи буде тільки тоді корисною, коли вона за єдиний принцип свій візьме мету існування цього боку. Це аж надто очевидно і тому й доводиться про це говорити, бо цього не помічають.

Раціоналізація технічна мусить бути поставлена в чергу за раціоналізацією, насамперед, художнього боку виробництва. Для цього ж, перш за все, треба: відмовитися від сутобого «поважання» до «волі творчості» та польотів фантазії режисера підчас самої зйомки, звести мистецтво кіна з п'єдесталу «високого» мистецтва з усіма його оньорами, як «натхнення» та тому подібні зарозумілі речі і поставити його на значно надійніші і почесніші підвалини вивчення, школи, знання, продуманості й плановості. Треба адміністраторам навчитися поважати — без лапок, культурно-художню творчість режисера, сценариста, оператора, актора, декоратора. Треба викреслити з типового договору зі сценаристами пункт про цілковите «невтручання» сценариста в справу постановки його сценарія, треба не брати «зйомкою» голодного актора, виторговуючи у нього один розряд, не примушувати і навіть не дозволити режисерові та акторові сидіти в павільйоні від 20 і до 50 годин безперервно, не пробувати обдурити глядача, підмінюючи шовк на крупному плані фарбованою бяззю і т. д. і т. д. Треба також категорично відмовитися від знаменитої «кіно-гонки». Правда, вона автоматично зникне, коли буде заведено планову роботу.

Основа всякої раціоналізації — робота за планом — мусить бути насамперед заведеною і в кіні. Анархії переведення з'йомок, що планує ще й зараз, коли здійснюється велика кількість цілих окремих епізодів спеціальними декораціями то-що, що потім зовсім в картину не входять, — цьому треба покласти край. Натомість — саме жорстоке переведення принципу з'йомок за «залізним сценарієм», повною «партитурою» майбутнього фільму. Це одразу дасть велику й справжню економію і одночасно не погіршить, а поліпшить якість виробу.

Треба не забувати й такої, теж цілком очевидної, речі: метою нашою зараз є досягти, щоб 30 міль. нашого населення хоч би, як вже зараз в Америці, що-року по 25 разів бувало в кінотеатрі. Арифметика проста: для цього нам потрібно 12.500 кінотеатрів, по 200 місць. Таке становить, коли ми задовольнимся самим скромним прибутком в 2 копійки з квитка, дозволить нам збудувати 5 Київських кінофабрик за один рік. І нам треба, щоб цифри кінотеатрів все збільшувалися. Саме це нам потрібно і по культурно-освітній лінії і по політично-виховній і саме таке становище створить як наслідок, могутню економічну базу нашої кіно-індустрії. Бо ми в самому ОРСР маємо ще 100 мільйонну аудиторію.

Немає рації мріяти про фільми вартістю в 10 тис., поставлені за 3 тижні, як це бувало за часи Ханжонкова. На такі фільми 30 мільйонна аудиторія і зараз не піде, а тим більше не піде через кілька років. Мільйонна вартість картин американських фабрик, астрономічна оплата персоналу, ніякі жертви на вітар художності (хай іноді хибино зрозумілої) не заважають підприємцям Америки одержувати десятки й сотні мільйонів прибутків. Секрет простий: американський фільм обслуговує 1.800 мільйонів людей.

Кіно є мистецтво і вимоги художності мусять бути імперативними для всього процесу кіновиробництва. Лише художній по виконанню фільм є переконливий, лише він має ту впливову міць, що ради неї ми всі справою кіно займаємося, лише такий фільм приваблює глядача і лише він може бути й вигідним.



Урочисте засідання Шевченківського комітету у Каніві (в центрі Нарком освіти М. С. Скрипник).

мітет ухвалив проєкт готелю студента 4-го курсу Київського Художнього Інституту тов. Голосченка в українському стилі. Крім того, було обмірковано питання про інший пам'ятник на могилі — буде надгробок і величезний монумент. Для обміркування цих питань в широкому масштабі намічено використати пресу для дискусії.

Там же самим пароплавом всі вирушили назад. Почався більший вітер, який здорово заважав пароплавові. Через те до Києва прибули лише вдень 3-го травня. Було холодно, всі перемерзли.

АЖ НЕ ХОТИЛОСЯ ПОВЕРТАТИСЬ.

Треба було оглянути інші музеї у Лаврі, але наша екскурсійна група так заморилася

і перемерзла, що по обіді не вистачило сил далі мандрувати. Крім того, прекрасний Київ дав таку силу вражень, що їх перевірити й усвідомити вистачить надовго. Дійсно весь Київ — то одне з найкращих місць для екскурсій. Не можна обмежитися лише одними музеями. На кожному місці ми подивували там старі історичні пам'ятки, історії яких надзвичайно цікава. Золоті Ворота, могили Аскольда і Дира (хто їх відає, чи існували такі князі, але побувати й там, де їм збудовано пам'ятник, надзвичайно цікаво!), пам'ятник Ірині, подільські старовинні будівлі, новий прекрасний будинок Академії Наук, Всеукраїнська Народня Бібліотека і т. п. — на все то треба багато часу. А кожен із нас мав у себе в Харкові роботу, кожен із нас і так змарнував два робочі дні. А тому швидче на потяг. Швидче до Харкова. На вокзалі зустріли М. Зерова, Дорошківця, Филиповича, які приїхали нас провести. Це чи не в перший раз Харківські письменники та діячі мистецтва зустрілися і мали змогу познайомитися та поговорити з Київськими письменниками. Подорож привезла до нових знайомих, вона тісніше зв'язала ці два культурних осередки України — Харків і Київ. А тісніше зв'язатися, більше узнати один одного — це неуча потреба нашого сьогодні.

М. Б.

Безглузда «протиріччя» між ідеологією і класово цілком викрито на всесоюзній кіно-партнарадї. Варт не забувати, що й для того, щоб фільм мав ідеологічну цінність він теж обов'язково мусить бути художнім по виконанню. Фільм, поставлений не художньо по самому прекрасному що до ідеологічної витриманості сценарію, може бути не тільки ні навіщо не гідним, але навіть шкідливим.

З питанням художньої і ідеологічної якості тісно зв'язано проблему персонального добору самого головного і відповідального цеху кіно-робітників—цеху режисерів.

Сучасні тенденції до підведення під процес художньої творчості базису раціонально-виробничого зовсім не мають в собі прагнення до вульгаризації, до порушення інтимності цього процесу. Глибоко інтимні моменти лишаються і відіграють велику роль, неминуче знаходячи свій вираз у продукті творчості. Творчий художній процес неминуче виявляє глибини суті особи творця.—Це й є основою категоричної вимоги: радянське кіно мусить обслуговувати радянські режисери,— люди з психікою радянською, не попутники, не «чесні спеці», не ті навіть, що тільки думають, але що й відчують все своє оточення по-радянському.

Чи гірше стоїть справа з другою вимогою, в вимогах спеціальних художніх здібностей? Треба гадати, ні. Талановитих людей досить. Потрібно лише раціонально поставити справу по виявленню цих людей та по притягненню їх до виробництва. Треба, наприклад, відмовитись від принципу висування за «вислугу лет», від надтої пошани до «стажу» як у кіні, так і на театрі (що, як мистецтво, не більше спільного з кіном має за художню літературу, напр., відмовитись від випадковості, від анархічності і, врешті, від «доброї волі» та персональних поглядів адміністраторів.

Цілком необхідно, особливо за наших умов, підкреслити ще одну вимогу до особи режисера: режисер мусить бути культурною і широкосвітньою людиною. Кіно, як ні одне з мистецтв, захоплює необмежені простори життя в усіх їх безконечній різноманітності. Кіно-режисер мусить дуже багато знати, щоб не розгубитися, щоб не зробити фальшивого кроку, який неминуче буде хоч частинною споживачів помічений, і який в тій чи іншій мірі неминуче позбавить картину цінності.

Ще одна хибна думка: є, мовляв, кіно художнє, а є й не художнє, як от—хроніка, науковий фільм.—І суто-науковий фільм мусить бути зроблений художньо, бо це значно збільшить його цікавість, полегшить його сприймання, збільшить переконливість. Тим то й виділяються в масі такі роботи, як «Механіка головного мозку»—Пудовкіна та хронікальні фільми Вертова, що вони зроблені художниками, а не ремісниками.

Процес розвитку кіна, виявляючись чинником загального культурного прогресу, одночасно й сам залежить від його ходи.

Культурна революція починається одночасно по всіх ділянках. В цьому перша гарантія успіху.

Революційна рішучість, революційна сміливість, ініціатива, винахідливість, революційний темп, ясний більшовицький підхід, вірна робота, глибоке вивчення кіна, приречення на цю «боюву ділянку» найкращих культурних сил з усіх ділянок культури і мистецтва,—бо всім роботи знайдеться,—і наші кіно швидкими кроками йдуть до тієї мети, що чітко зазначена партією.

Леонід СКРИПНИК.

Про Юхима Кучу

Різні на світі кучі бувають... Про одну з них дозволює розказати, бо сама напрохується.

Це—Юхим Куча, з села Анисового, Олександрівського району, на Чернігівщині.

Прислала та куча листа до редакції такого змісту.

«Мені, як селянському читачеві «К. і П.», дуже дивно стало, що це надумався т. Остан Вишня з своїми мистецькими силуетами.

Перші силуети про Анатолія Петрицького та інші я та мої товариші читали з великим задоволенням, поки обридли. Мистецькі силуети виходять в кожному числі «К. і П.» і кожний з них вихваляє того чи іншого народного артиста. Читачи ці силуети мимоволі повстає питання: невже це народний театр радянського Союзу дійшов такої високої культурної височини за короткий час, що не має ні одного погануватого артиста й режисера. Адже на весь державний апарат зараз звертається багато уваги, а силіпи

в йому є бюрократизму та мошенства (підкреслення моє. О. В.).

Це ще нічого. Послухайте далі:

«Остан Вишня підряд хвалить усіх народних артистів. Може коли про артистів закінчить, то буде хвалить суфльорів, продавців квитків, підмайтрів та різних чистильщиків (підкреслення моє. О. В.).

Бачите, яка куча.

Цій кучі хочеться, щоб писали тільки про «бюрократів» та про «мошенників».

Ця куча не припускає, що в нас і в апараті і в інших галузях—є хороші робітники і хороша робота.

Ви подивіться, в яким призиристві Куча говорить про «суфльорів», про «підмайтрів» та про «чистильщиків»...

Для кучі вони не люди, про їх писати не можна...

Отака куча...

Хочеться, вам, Кучо, щоб писати тільки про бюрократів, про мошенників та радянських дурнів?

Не турбуйтеся. Не забуваємо.

Дещо про музику в наших кіно

Гасло «музику в маси» де-далі набирає все більшої ваги, особливо в зв'язку з тим, що культурна революція голосно стукає до нас у двері. Адже музика могутній чинник цієї революції.—Тим часом, просунути серйозну музику в саму гущу робітничої маси є справа нелегка, бо ця маса ще не має змоги відвідувати оперу, концерти, вечори камерної музики. Ще по великих містах ця справа більш-менш налагоджена: там є співочі й кобзарські канцели, є великі оркестрові колективи й квартетні ансамблі, що дійсно несуть музику в маси, ознайомлюючи їх із кращими зразками класичної й сучасної музики.

Не те ми спостерігаємо в глухих провінційних містах, куди майже ніколи не навідується ні опера, ні серйозна музика. Найбільше про що може мріяти провінційний меломан, це про гастролі якої небудь оперети, що культивуватиме на сцені літнього театру «Вайдерку», «Рік без кехання», то що. Та ще є в нас кіно, де фільми демонструють із музичним супроводом. Як би музичну справу в наших кіно-театрах налагодити, як слід, то вони б багато допомогли просунути в маси серйозну гарну музику. Тим часом, ніхто, здається, особливо не цікавиться тим, що й як грають наші кіно-музики. А вони тоді подають одвідувачам кіно-театрів таку музичну халтуру, що не витримують жодної критики й не тільки не допомагає глядачеві краще сприймати зміст фільму, а навпаки ще й перешкоджає цьому. Самі загані допотопні музичні п'єси, що їх виконували колись інститути «уміляти» серця відвідувачів казюшних балів і концертів, ще й досі мають притулок у кіно. Всі ці «Альпійські трюнди», «Reverie russe» та інші, що-дня крикливо й крикливо муткають у кіно-залах «милуєчи» вухо невібагливого слухача. Ви можете почути цю музику завжди й скрізь, незалежно від того, який саме фільм демонструють: чи це буде «Міс Менд», чи «Наполеон Газ», чи «Чашка чаю».—Іх одночасно супроводитиме одноманітна допотопна музика, лише іноді розбавлена для «смаку»

Собачим вальсом Шопена чи «Рибачкою» Меєрберга. Цього року в зв'язку з демонстрацією фільмів «Поет і цар», «Декабристи» наші кіно-музики почали культивувати музику Чайковського. Та краще вони її не чіпали б! Бо більшого безглузддя, як ілюструвати сцену дуелі Пушкіна арією Ленського («Куда куда ви удались?»), або сцену допиту декабриста Рилєєва в карному суді—вальсом «Чому Ленський по-танцював»...—це можна собі уявити. Наші кіно-музики взяли в Чайковського саме нещасне, саме банальне, хоча пошукавши гаразд можна й серед його солодкато-сумної музики, що дійсно пасує до настроїв миколаївської доби, знайти багато чого цікавішого. Отже, їм не слід забувати, що музичний супровід фільму це мова кіно. Тим то й музику там слід давати серйозну, змістовну й глибоку, відповідну до змісту фільму. Скарбниця світової музики є надто багата й із неї без краю можна вибрати потрібний музичний супровід до того чи іншого фільму, що у відповідній музичній справі набуде й певного обарвлення. Водночас і музичний твір глядач краще сприйматиме в супроводі зорових вражень у такий спосіб, за поміччю кіно, і можна популяризувати й наблизити до мас серйозну, гарну музику. Адже маси зовсім ще не чули ні сонат Бетховена, ні фортепіанних опусів Шумана, Шуберта, Ліста, Брамса, Гріга та інших великих музик, що їхні твори—чудова ілюстрація до багатьох фільмів. Навіть наші молоді українські композитори створили вже чимало фортепіанних опусів, що можуть багато краще ілюструвати українські фільми, ніж скажемо, шумки Западського, що в них теж дуже кохаються кіно-музики.

Звичайно, відмовитися від трафарету—не легко. Для цього потрібно бодай трошки бажання, бодай трошки музичного смаку та знання музичної літератури. Отже, не пошкодило б, щоб Всеукр. т-во революційних музик (кол. муз. т-во ім. Леонтовича) особливо його філії, що розкидані скрізь по містах, зацікавилися цим та допомогли налагодити музичну справу в наших кіно-театрах.

ТРОЛЬ.



Ті завдання, що поставила революція перед українською книжкою були велими відповідальні, важкі й складні. Треба було не лише створити книжку, що відповідала б вимогам сучасності, а й наздогнати все те, в чому ми відставали десятками й сотнями років. Справа ходила не лише о те щоб видати ту чи иншу кількість книжок на ті або інші теми. Треба було під усю книжкову культуру підвести наукову базу, треба було перенести на наш ґрунт цілу низку організаційних форм, й прищепити до української книги кілька дисциплін до того часу в українській науці невідомих.

На перший час не можна було й говорити про нормальну диференціацію всіх галузей такої роботи. Для того бракувало підготовлених робітників, бракувало відповідної літератури, наразі бракувало широких мас суспільства свідомості того, що це є одна з першочергових справ. Отже доводилося провести ґрунтовну підготовчу роботу; треба було створити бібліографічний заклад, так би мовити, універсального типу. Таким закладом було Головна Книжна Палата утворена Декретом Наркомосвіти в березні місяці 1919 року в Києві.

Але культурна й наукова робота розгорталася дивудіним темпом і вже в короткому часі книгознавча установа, що мала й суто наукові завдання й виконувала певні адміністративні обов'язки, віджила свій вік. Головна Книжна Палата в Києві перестала існувати, а замість неї з'явилися дві установи: Українська Книжкова Палата в Харкові, якій доручено було організацію та провадження державної бібліографії та Український Науковий Інститут Книгознавства в Києві, з функціями дослідної установи, що мала підготувати кадри нових бібліографів, організувати книгознавців та стимулювати всі питання зв'язані з українською книжкою.

Завдання надзвичайно відповідальні, важкі і такі, що краю йому не видно.

За статутом Інститут Книгознавства поділяється на 3 секції: Історії Книги, Соціології та економіки книги, Техніки й мистецтва книги. Ці назви не зовсім точно формулюють зміст роботи секцій бо весь УНІК в цілому фактично досліджує соціологію та економіку книги. Обмежений штат співробітників примусив зосереджувати роботу не в секціях, а в комісіях, що являють собою громадський колектив згуртований коло тої або іншої секції. Таких комісій три: Історії книги, мистецтва книги, бібліографічна. Крім того організовано в 1926 року Кабінет вивчення книги й читача, в якому працюють виключно не штатні співробітники Інститута.

В роботах комісій беруть участь більш як 35 членів, це частина того наукового активу, що організував УНІК навколо своєї роботи. Загалом кількість активних співробітників УНІК'а досягає приблизно 100 осіб. Своєю роботою Інститут не міг будувати виключно силами тих бібліологів, що живуть на Україні, і тому до співробіництва були запрошені найвідатніші сили СРСР та закордону. Тепер Інститут має коло 30 постійних кореспондентів в різних державах світу: Москва, Ленінград, Мінск, Саратов, Казань, Берлін, Майнц, Ляйпциг, Женева, Амстердам, Париж, Брюссель, Варшава, Львів, Відень, Прага. 6 міст, де ми маємо по 3 а більш кореспондентів. Встановлено регулярні зв'язки з найбільш відомими в світі музеями книги (таких є 5 музеїв), з різними бібліологічними, бібліографічними, бібліофілістськими, бібліотечними закладами

Європи й Америки; налагоджено обмін науковими виданнями з 12 книгознавчими закладами державними й громадськими та 35 редакціями різних бібліологічних часописів.

Завдяки таким численним кадрам активу Інститут зміг виконати ту значну роботу, що висунула його не лише на чільне місце серед книгознавчих установ СРСР, але й став він широко відомий серед бібліологічних західно-європейських та американських кол. Видатний чеський бібліолог Тоболка назвав УНІК гордістю славянства, за останні 2 роки в німецьких спеціальних журналах зміщено кілька десятків рецензій, в яких відзначається висока наукова цінність видань Інститута. Тепер до Інститута надходять від книгознавчих закладів різних типів численні листи в яких ставляться питання про українську книжку, і УНІК тепер чимало витрачає часу на збирання різних довідок і матеріалів, що докладно інформують про наші досягнення в видавничій, бібліотечній, бібліографічній галузях.

Обмежені кошти не давали можливості Інституту вийти на люди з виставками, докладами, лекціями. Тому за час свого існування він спромігся лише на дві виставки. 1923 р. перша всеукраїнська виставка друку за р. р. 1917—1922 та 1925 виставка старої української книги з нагоди 350-ліття українського друку. Як що перша виставка своєю імпозантністю викликала велику зацікавленість бо більш як 20000 експонатів та численні діаграми наочно підсумовували пройдені 6 років, то друга виставка мала суто наукове значіння і кілька десятків популярних лекцій-повідань, що відбулися на самій виставці велими сприяли поширенню ідеї вивчення української книжки. Закордонна преса чи не більш як наша присвятила цій виставці інформаційних та критичних заміток.

Крім цих 2-х самостійно улаштованих виставок УНІК брав участь в організаціях інших виставок або своїми науковими силами або своїми експонатами. На закордонних 4-х виставках наші експонати завжди мали найкращі рецензії, а на всесоюзній виставці книжкової графіки в Ленінграді УНІК одержав за свої видання диплома.

Наші книгознавчі дослідники вимагали й вимагали не лише кореспондентського зв'язку та листування, але в першу чергу доброї фахової бібліотеки. Бібліологія на Україні до цього часу не мала фахівців дослідників і навіть найбільші наші бібліотеки не комплектувалися бібліологічною книжкою. Отже треба було при Інституті зорганізувати бібліотеку, що не лише мала б стежити за сучасним розвитком бібліологічних дисциплін, а була б забезпечена і фундаментальною класичною книгознавчою літературою. Ця бібліотека зараз має більш як 6000 томів та одержує з цілого світу 62 періодичних видання з різних бібліологічних дисциплін. Повноцінність бібліотеки трьома шляхами—купівлі, обміну, подарунками. Найбільш подарунків надсилають з Нью-Йорку та з Вашингтону. За зліт 1926—27 р. р. Америка дала більш як 250 назв. Ця бібліотека зараз є в УСРР єдиною та найбільшою книгознавчою збіркою, якою користуються численні наукові робітники не лише Києва але й цілої України, бо на підставі цих матеріалів постійно Інститут подає консультації та довідки в різні міста та різним особам, що поза Київом мешкають.

Крім того УНІК зібрав велику колекцію видань територіально українських, що походили за роки 1917—1924 і весь час її докомплектує далі, починаючи з 1925 року обов'язковий примірник, що одержував УНІК розпоряджен

ням Укрнауки передано до Всенародної бібліотеки і таким чином повнота цієї збірки забезпечена лише до 1924 року. Самих газет в цій збірці більш як 200000 і завдяки надзвичайно співчутливому ставленню української радянської преси до наукової роботи Інституту зараз він одержує добровільно від редакцій 85% періодичних видань цілої України. Ця збірка уявляє єдиний по повноті матеріал для вивчення українського друку за роки 1917—1922. В цю збірку входять більш як 10000 різних прокламацій, оголошень, аркушівок, афіш, плакатів, поштових листівок, етикеток то що. Самих плакатів більш як 700. Ця збірка (1917—1922) притягає увагу багатьох дослідників, що постійно користуються з неї в межах УНІК'а.

Крім того є придбана закордоном у М. Голубця збірка української графіки, що складається з 700 номерів. Ця колекція обіймає книжкову графіку переважно за 1917—1925 р. р.

Велика колекція фотографій та чимало діапозитивів так само уявляють а себе велику наукову цінність і мають лягти в основу майбутнього музею книги, улаштування якого стоїть в програмі робіт УНІК'у як одне з першочергових завдань.

Робота Комісії Інститута проходить в формі закритих або прилюдних засідань. З комісії названі вище заслухали лише протягом останнього 1926—27 р. 38 наукових доповідей на різноманітні теми. Прилюдні засідання притягають чимало сторонніх осіб і це сприяє поширенню книгознавчих дисциплін.

Окремо треба поставити роботу Кабінету вивчення книги й читача. Існує він лише один рік і за цей час виконав значну роботу. В кабінеті, що працював на правах секції, не було штатних співробітників. Керівник Кабінету входив в наукову раду УНІК'а на правах її члена. Ділова робота Кабінету мала полягати в збиранні та дослідженні матеріалів про читача, а тому в першу чергу ваялося до встановлення сітки кореспондентів. Щоб виявити макимально можливий актив кореспондентів переведено було всеукраїнське обслідування бібліотек. Взято було на облік 17.500 бібліотек всіх типів і надіслано до них анкети. Це перше не лише на Україні, а й в союзі, так широкі організоване обслідування і наслідками своїми виходить далеко за межі безпосереднього свого завдання. На підставі матеріалів обслідування можна буде зробити багато не лише науково-теоретичних але й суто практичних висновків. При Кабінеті засновано адресове бюро всіх бібліотек України. Величезний матеріал обслідування опрацьовуватиметься поточного року, але вже й тепер встановлено кореспондентський зв'язок майже з 200 дописувачів, що за інструкціями та планом Кабінету збиратимуть на місцях потрібний для дослідів матеріал. Треба відзначити відрадний факт: відсоток осіб, що вповновили бажання стати активними співробітниками-кореспондентами Кабінету перевищив усі сподівання і це дало можливість утворити широкі й міцну базу для роботи Кабінету.

Бібліографічну роботу УНІК розгортав в двох напрямках: теоретичному—в бібліографічній комісії та практичному—бібліографічне опрацьовування матеріалів зібраних в колекціях Інститута. На цей час закінчено велику бібліографію 1917 року, що обіймає більш як 3000 книжок, та коло 600 періодичних видань. Ця бібліографія розміром перевищує 15 аркушів друку. Тепер провадиться робота над складанням бібліографії друку 1918—1922 років. Ця бібліографія матиме коло 100 аркушів друку.

Крім того участь в різних бібліографічних, бібліотечних та книгознавчих з'їздах складала значну частину бібліографічної роботи Інститута. Протягом останніх 3 років Інститут одержав 5 запрошень на міжнародні з'їзди та конференції. Інститут має взяти участь на міжнародній виставці преси у Кельні і вже надіслав свої експонати.

Видавнича робота Інститута розвивається дуже інтенсивно, маючи від НКО субсидії від 1000 до 3000 карб. річно. Інститут видає за цей час 43 назви (кожні 200 аркушів друку) окремих книжок, а також з 1923 року видає трьохмісячник «Бібліологічні Вісті». Цей журнал єдиний на цілий союз об'єднав навколо себе всі найвидатніші книгознавчі сили СРСР, а також відомих учених Німеччини, Чехії, Польщі, Франції, Швейцарії. Через «Бібліологічні Вісті» Інститут дістав можливість зацікавити українським книгознавством наукові кола цілого союзу і це викликало навіть певні утруднення в роботі журналу бо надсилаються рукописи настільки інтенсивно, що немає можливості друкувати всі цікаві матеріали, а обмежені кошти не дозволяють перевести журнал на двохмісячник.

Взагалі видрукування наукових робіт УНІК'а зараз посувається порівнюючи повільним темпом. Інститут має вже запас рукописів більший як на 100 друкованих аркушів.

Крім того Інститут з метою популяризації української книги в Європі щороку друкує в щорічнику Гутенбергівського Товариства німецькою мовою яку небудь наукову інформаційну роботу одного з своїх співробітників. Видавши потім ці роботи окремою книжкою Інститут розсилає їх по найбільших книгознавчих установах світу. Ці видання заслужили дуже прихильну оцінку багатьох закордонних вчених.

Але і після таких підсумків доводиться сказати, що Інститут лише тепер починає закладати перші цеглини в фундамент українського книгознавства. Перед Інститутом ще не ворада пива. Перед ним стоять складні й важкі наукові завдання і проблеми.

Молодняк № 4

Вийшов друком і поступив у продаж «Молодняк» № 4 (квітень).

Зміст: Поезії—М. Тарновський.

Проза: В. Кузьмич.—Авіо-спіралі; Д. Гордієнко.—Смерть майстра; О. Обідний.—Індивідуальна обробка; Л. Первомайський.—В палітурні.

Статті: Г. Овчаров.—Виниченкова «Соціальна машина»; О. Філіпов.—Про ворогів комсомолу.

Гумор: В. Вухналь.—Гуморески про Гумореску; О. Заратустра.—Літературні народи; О. Очко.—Українська поезія англійською мовою.

Літературно-мистецька хроніка.
Бібліографія.

Конкурс на кращу наукову роботу

Щоб піднести творчу ініціативу в галузі науково-дослідчої праці, Наркомос оголошує конкурс і преміювання найвидатніших суто-наукових творів на 1928 рік. Для цього при Укрнауці працює постійна комісія преміювання наукових праць.

За умовами конкурсу науково-дослідчі праці можуть подавати автори, що мешкають на території УСРР і по-за кордоном. Автори по-за територією УСРР можуть подавати праці лише на теми що до України. Матеріали треба подати друковані українською або руською мовою, або мовами національностей УСРР. На конкурс надсилаються праці, що вийшли з друку протягом 1927 року в 3-х примірниках.

Премії присуджуються за оригінальність, новизну матеріалів, ударність та практичну корисність. Розмір премії встановлюється за 3-х бальною системою. На 1928 рік призначається премій:

Імени акад. Д. І. Багалія в 1000 карб. Бага-

Партія № 3. Французька.

Відграно 21 квітня 1928 р. на чемпіонаті Харкова.

Білі—І. Л. Янушпольський.

Чорні—А. Бланштейн.

1. e2—e4	e7—e6
2. d2—d4	d7—d5
3. K b1—c3	K g8—f6
4. C c1—g5	C f8—e7
5. e4—e5	K f6—g8?
6. C g5—e3	b7—b6
7. K g1—f3	C c8—a6
8. C f1 : a6	K b8 : a6
9. K c3—e2	Φ d8—d7
10. 0—0	c7—c5
11. c2—c3	C e7—d8
12. K e2—g2	K g8—e7
13. K f3—g5	K e7—g6
14. K g3—h5	0—0
15. K g5—h3	f7—f5
16. g2—g4	Φ d7—f7
17. f2—f4	f5 : g4
18. Φ d1 : g4	K g6—h4
19. K h5—g3	K h4—f5
20. K g3 : f5	Φ f7 : f5
21. Φ g4—g2	c5—c4
22. K p g1—h1	K a6—c7
23. K h3—g1	g7—g6

24. K g1—e2	K p g3—h3
25. K e2—g3	Φ f5—f7
26. Φ g2—h3	K c7—d8
27. f4—f5	e6 : f5
28. C e3—h6	K d7—g7
29. K g3—e2	T f1—e1
30. C h6 : g7+	K p h8 : g7
31. Φ h3—g2	C d8—h4
32. K e2—f4	T a8—d3
33. T f1—f3	Φ f7—d7
34. T f3—h4	C h4—e7
35. T h3 : h7+	K p g7 : h7
36. Φ h2 : g6+	K p h8—g8
37. T a1—g1+	C e7—g5
38. T g1 : g5+	Φ d7—g7
39. T g5 : g7	Чорні здалися.

ХРОНІКА:

Наслідки турнір-чемпіонату м. Харкова:

13-й тур. Виграли білими Строгий у Ліфшица, Бланштейн у Орделя, Ойстрах у Альтшулера, чорними—Сербінюв у Рутштейна, Терещенко у Ромашевича і Теленко у Порта. Партії Жіляв-Янушпольський і Кирилов-Григоренко незавершені.

Після 13-го туру. Янушпольський +9 (1 незак.), Терещенко +8½ (2 незак.), Григоренко +8¼ (1 незак.), Альтшулер і Ордель по +7, Кирилов +6½ (3 незак.), Бланштейн +6¼, Порт +6 і т. д.

Мандрівна українська опера

На культурно-театральному фронті нині народжується надзвичайно цікава й позитивна по своєму завданню справа.

За ініціативою заупередробисом України тов. Гольдберга і за підтримкою НКЮ, ВУК'а Робмиса та Культвідділу Профсоюзів розроблено проєкт утворення колективу постійної мандрівної української опери, що має розгорнути свою роботу по УСРР, головним чином в пролетарських районах Донбасу, в його Палацах Культури.

Організація постійної мандрівної української опери в наш час з'являється питанням актуальним, а особливо це відчулося нині, коли на периферії пролетарської маси виявили опіо-стайне бажання й вимоги утворити й у себе на місцях театр, що має в собі сучасне художньо-ідеологічне устремління. Про це серйозно й докладно говорилось на конференції культвідділів профсоюзів.

Бродячі колективи та безсоромна халтура—ось ті театральні видовища, «духовна пожи-

ва», що ними годувалася периферія. Природно, що при культурному зрості мас, такі театри (оперні) задовольняти далі робітників не можуть.

Подорож (гастрольна) по Донбасу колективу Харківської опери зі своїми декораціями, костюмами та всім худ. декоративним устаткуванням нині — ціла подія. Газетні рецензії та статті свідчать про те колосальне враження, що справили ці вистави на пролетарській масі. Вистави проходять при переповнених залах. Значить глядач в і йому потрібне культурне видовище, художні постановки в розумінні оформлення сцени та локально-сценічного виконання.

Намічена Укрпосередробисом мандрівна українська опера буде організацією поважного театрального діла, що матиме певну художньо-ідеологічну лінію, зв'язану з загальною театральною політикою нашого центру. В план її роботи, буде покладено репертуар з творів українських композиторів, або на українські теми («Тарас Бульба», «Майська Ніч»), сучасних композиторів на революційні теми («Орлиний бунт», «Вибух») та загально-відомих опер, як «Кармен», «Фауст», «Аїда». Також намічається виключення в репертуар класичної оперети з сучасним текстом. Сама ж сценічна форма постановок мусить мати свою художню фізіономію та свої художні устремління, не обмежуючись лише демонстрацією самих творів, але одночасно й виявляти художню якість продукції самої театральної роботи. В процес роботи будуть втягнуті всі члени колективу, в більшості молодь, що вже усвідомила всю відповідальність поставленого перед колективом завдання. До організації колективу приступлено з таким розрахунком, аби з початком наступного сезону колектив мав солідний й добре пророблений репертуар.

Звичайно, що така велика й відповідальна театральна справа не може бути представлена виключно сама собі, а повинна бути тісно зв'язана з театральною політикою УСРР і, звичайно, що центр мусить виявити максимальну моральну і матеріальну підтримку новій театральній організації.