

і перейшовши до настановки, яка розбурює всяку ілюзорність. цю настановку й узяти як основу механізації. 1922 року в. меєрхольд разом з маляром о. поповою сміливо розірвали не тільки ілюзорність, естетизм встановленого порядку, але й дали трамплін для нових шукань сучасного оформлення. правда, колесо, що крутилося в „великодушном рогоносце“, було свого роду ілюстрацією до місця дії, але воно, вже входило органічним елементом побудовання композиції з матеріального актора — оформлення дерева і зв'язку між рухом актора і рухом оформлення — механіки. за сміливим „рогоносцем“ в. меєрхольда передові театральні робітники всього світу почали знімати з кону полотно й фарбу. німецький bauhaus, що має великі технічні можливості, і експериментальні конструктивні майстерні театрального оформлення, досягнув великих технічних наслідків щодо утилітарності й механізації; але досягнув цього ціною конструктивної абстрагованості. ось як визначає стиль мистецтва конструктивіст, керівник tea-майстерень bauhaus-у оскар шлемель: „гасло нашого часу є абстракція, що з одного боку вирізняє частки цілого, щоб або довести їх до абсурду, або піднести до найвищого рівня, а з іншого боку вона узагальнює, об'єднує, щоб у більших розмірах створити нову суцільність. гасло нашого часу надалі є механізація, нестримний процес, який охоплює всі галузі життя й мистецтва. все, що можна механізувати — механізують. і за нашого часу не останнє місце займають ті можливості, що їх дає техніка та винахідництво, які часто створюють зовсім нові підвалини й уможливають здійснення сміливих фантазій або дозволяють про це здійснення мріяти“.

ось підвалина нової техніки tea-оформлення. цілком правий шлемель, коли він накреслює шляхи розвитку сучасного театру через техніку та винахідництво. до того ж сцена не є місце дії одірване від актора (матеріалу — тіла). сучасне сценічне оформлення є машина, збудована з органічних зв'язків, машина, що її komponують з режисерського та малярського матеріалів; з актора, речі і речей, пов'язаних механікою з рухом і розвитком дії та гри (механіка) актора. виходячи з цього завдання часу й шукаючи сучасного стилю, цілком зрозуміло прагнути якнайперше урівноважити матеріал і механіку. цим ми нібито доходимо бажаного наслідку, — кінцевого завдання, щодо театрального оформлення. але це ще не все, бо те, що є кінцевим у капіталістичному мистецтві, не може бути для нас за кінцеву мету. навіть довівши сценічне оформлення до механізації та органічно зливши його з актором, тобто врівноваживши композицію спектаклю, можна звихнути у бік, протилежний прагненням радянського театру, а саме в бік лише технічний, тобто абстрактний (саме в таку абстракцію вилилося західне мистецтво „форми для форми“). це буде конструкція для конструкції, а тому відволікатиме нас від нашого прагнення, бо мистецтво визначають не лише формальні ознаки, але і його ідеологія, його прагнення до кінцевого завдання, а наше кінцеве завдання — соціалізм. безумовно, першим шаблоном нашої роботи, щодо оформлення сценічного місця та сценічної просторини, є не механізація ради механізації, а механізація тих речей, тих елементів, що можуть злитися в одне суцільне (урівноважене). сенс та ідеологія можуть злитися з ідеологією оформлення, так, наприклад, слово та агітаційна фраза й оформлення. (така спроба зроблена в проєкті оформлення балету „футболіст“ в харківському оперовому театрі, де розвинення дії органічно пов'язане з оформленням, що означає плян п'ятилітки).

театр пережив реконструктивну боротьбу за нові форми, боротьбу проти естетизму, естетично красивої розмаїтості двовірних декорацій і тривимірної просторової побудови станків. після того, як меєрхольд-попова визволили театр від нагромаджень ілюзорності, театр шляхом революційних шукань дійшов механізованої сцени, тобто машини. тому нам конче потрібно заводити до вистави елементи, що підлягають механізації та виховують в глядача нову мистецьку оцінку, не краси́вості та барвистості, як абстрактного кольору й світла, а оцінку кінцевої потреби функціонального настановлення сценічних речей — життєвих форм, що їх скомпановано у функціональну машину для сценічної гри. будувати таку машину-оформлення треба не за зовнішньою краси́востю, а виходячи з-середини, треба забути цілком за декоративні моменти й декоративне нагромадження тих сучасних форм і формочок (псевдо-конструкція), що дають ілюзію сучасності, що заплутують сенс та логіку функціональної побудови оформлення. побудова оформлення має —

походити від потреби, пов'язати органічно й логічно певну частину речей (оформлення) з діями самої „дії“. цінні лише ті речі, що функціонують, що мають службову вагу, а не лише естетичну (хоча б це були й „зверхіндустріяльні речі“ красиво скомпоновані за „найнауковішими принципами рівноваги“ „найнауковішої формальної школи“). будувати оформлення треба так само, як архітектурний твір, від доконечности тих чи тих життєво-потрібних елементів, з-середини до загальної суцільности оформлення, до зовнішности. ми не відкидаємо пофарбування, полірування, шліхтування, тобто не боїмося естетизму (безумовно не естетизму ради краси, а естетизму, що походить з функціональности і потреби, бо всяка річ у цілому або її частина при довершеній формі естетична; ріжниця лише в тому, що є естетика одного порядку, одного стилю — епохи, та іншого стилю — епохи). од такого естетизму не втечеш, та й нема потреби втікати, бо нікого не шокує естетизм функціональних форм, — коліс, поршнів, труб, шурупів, гаєк, клепок, паротягу або авта.

навпаки, естетизм притаманний усякій довершеній формі, є життєве явище і, відкидати естетизм такого гатунку, не треба, бо потрапиш до ще гіршого, до ще витворнішого.

щодо костюма, бутафорії і гриму, то й тут нема потреби в красивості. театральний костюм маляр будує як функціональну річ, що вона втілює ту чи ту ідею оформлення. маляр урівноважує цю річ у загальній композиції та органічно пов'язує речі оформлення, актора й костюм механікою дії. будувати костюм також треба з-середини, керуючися не красивою зовнішністю, а відношенням його, як допоміжної форми, до образу від актора створеного, як одною з частин пов'язаних логічною механікою цілого.

ось стислий виклад завдань сучасного теа-майлара. безумовно, треба підкреслити, що сам маляр, поза автором, поза режисером, не зможе здійснити ці соціальні завдання (виховати в глядача сучасні „знамення времени“), якщо театр у цілому буде змушений різними умовами (незалежними ні від майлара, ні від режисера) ставити п'єси, що їх взагалі не можна оформити, а не тільки по сучасному. звідси випливає, що в сучасному театрі треба ставити тільки п'єси, писані на сучасні теми, не одірвані від „знамення времени“, тобто ті, що мають соціальну тему й сучасну форму.

театр ліворуч б. сушицький

1. погляд навколо.

на сьогодні перед українською революційною культурою постає невідкладне завдання створити театр, що мав би не лише чітке класове обличчя (низка театрів наближаються до цього), але й справжні революційні ліві форми. висловлюючись за теорією панфутуризму, яка на сьогодні є найпоступовіша й найнауковіша — революційна ідеологія на театрі мусить сполучатися з відповідною ж революційною фактурою. цього немає. попри те, що ми маємо на теа-фронті: відступ від лівих театральних позицій, навіть театри з лівими тенденціями, здебільшого, намагаються революційну ідеологію втиснути до куцих і невідповідних сучасності рамок застарілої фактури. вони, лише більш-менш підфарбовують свої вистави в „захисні кольори“, залишаючи майже без змін реакційну суть.

для творення нового театру треба поруч з експериментами провести теоретичну аналізу й з'ясувати, які саме форми мусить мати новий театр.

для цього треба врахувати не лише історичний розвиток театру, а також і всі вимоги доби, всі вимоги нового робітничого глядача.

моя аналіза не претендуватиме на щось абсолютне. вона є лише початок намагання зрушити театр з мертвої точки. бо вже час і треба поспішати. треба вийти на шлях, ще й досі нам невідомий.

2. актор у центрі. можливо, що найголовнішою з теа-проблем буде проблема актора. всі дебати про театр завжди призводили до питання: що є актор і яку роль він виконуватиме в театрі? цю проблему я й розглядатиму в даній статті.

театральне мистецтво не є щось застигле й постійне.

як і інші мистецтва, мистецтво театру є процес (див. статті о. полторацького „панфутуризм“ — н. г. 1929 р. №№ 1, 2, 4). в різні епохи театр виконував різні ролі, мав різну ідеологію і відповідно до цього різну фактуру. театр стародавньої греції можна рівняти з італійською комедією лише тому, що в обох випадках ос-

новою мистецтва є дія. але дія є основа всякого теа - мистецтва. в усьому іншому два згаданих театри — різні. грецький дотримується писаного тексту, італійський зовсім не має тексту: він збудований на імпровізації. в греції театр — урочисте релігійне свято, в італії — забава. це порівняння можна продовжувати без кінця. ясно — це цілком протилежні типи теа - мистецтва. і зрозуміло чому: їх створили різні доби, різні класи, вони в основі мають різну ідеологію. цей невеличкий приклад з історії театру доводить, що постійного сталого теа - мистецтва нема. є мінливий процес.

театр нашої доби має ідеологію цілком відмінну від ідеології попередніх епох. отже він мусить мати й іншу, своєрідну фактуру.

вивчаючи історію театру, можна позначити основні риси, основне спрямовання розвитку окремих елементів театральної фактури. актор теж підлягає цьому процесові.

в процесі розвитку ми маємо поступове зменшення питомої ваги актора. не будемо розглядати цього процесу в деталях. досить зауважити, що всі театри попередніх епох трималися на акторі. особа актора була центральною в театрі. вистава складалася з суми виконань, з суми акторської майстерності. декорації, різні ефекти тощо мали другорядне, допоміжне значіння. в центрі — актор. на сьогодні ми маємо театр, де відсутність актора є факт.

3. від крега до прамполіні. старі дослідники театру, виходячи з того часної ситуації, зауважували, що основою теа - мистецтва є актор, (власне, не сам, актор, а „мистецтво актора“).

на ті часи це було справедливо. але не треба забувати, що мистецтво театру є процес, і процес, що розвивається діалектично.

вже більше, як 20 років тому, англійський режисер едвард гордон крег виступив зі своєю теорією „понадмаріонетки“. хід думок крега, конспективно викладаючи, був такий:

мистецтво полягає в тому, що творець - художник опановує матеріал, точно його вивчає й, комбінуючи цей матеріал в образах, подає глядачеві. майстер театру — є режисер. він є творець вистави. матеріалом для творчості є актор. актор передає думки режисера через свою індивідуальність і викривляє їх або додає щось свого. таким чином режисерський задум роздібнюється й псується.

актор не є матеріал, що піддається точному обрахунку. звідси висновок: актор не може бути матеріалом для „вистави твору“. потрібна механічна кукла - „понадмаріонетка“. тоді режисер - творець матиме певність, що його задум буде запроваджено на сцені точно і без змін.

як бачимо, креговий погляд на актора вже дуже відрізняється від погляду: „актор у центрі“. це типова психологія представника (ідейного) сильної буржуазії, що хоче непідільно керувати світом.

проте — яскравіше простежити цей зв'язок — завдання соціології театру.

сучасний італійський режисер енріко прамполіні логічно розвиває думки крега й доводить їх до кінця. актор заважає праці режисера. актор псує задум творця. навіть ж різні сурогати актора на зразок „понадмаріонетки“. простіше знищити актора зовсім. прамполіні це робить.

суттю мистецтва театру є дія. але чому носієм дії мусить бути актор? у прамполіні діють рухомі конструкції - декорації, світло, музика, звук. треба відзначити, що покищо в театрі прамполіні є люди, але вони виконують роль рухомих плям, там де це не може виконати машина. це не актори. отже перед нами — завершення процесу на сьогодні. театр без актора (докладніше про театр прамполіні див. н. г. 1928 р.).

сучасна техніка, прагнення до, так би мовити, „всераціоналізації“ і крайній індивідуалізм буржуазних митців — зменшили вагу актора.

це останнє слово буржуазного мистецтва. яким же повинен бути актор в нашому революційному театрі?

4. геть привілеї! театр є насамперед мистецтво колективу. тут можна елементарно накреслити таку схему процесу:

спочатку мистецтво театру було колективним. це був, здебільшого, хор, що виконував колективно різні пісні в супроводі танку та музики (напр., грецький театр до фриніа). розвиваючись, мистецтво театру прийшло до антитези. — театру

індивідуального актора. гадаємо, що приходить час синтези — театр знову мусить повернутися до колективної суті, але вже оздоблений високою технікою, що він її набув в процесі розвитку. це тим більше справедливо, бо театр навіть і тепер не губить елементів колективізму. монодрама єврейнова, вмерла, не розквітнувши. ми мислимо виставу лише як організоване ціле, куди входять багато елементів. але хіба сучасного театру в тому, що актор стоїть на першому пляні.

геть акторські привілеї! пролетаріят — творець речей. він уміє цінувати речі, знає, що то значить: „кристалізована конкретна праця“. ідеологія пролетаріату — ідеологія інтересу до речі, мусить відбитися на театрі.

ця ідеологія відбилася на всіх мистецтвах (на кіно особливо). вона почала відбиватися на театрі. але театр збачив з цього шляху і повернувся до примату актора (детальніше про це в наступних статтях). а примат актора визначає повернення до старого — буржуазно-індивідуального театру, театру індивідуального актора. гадаю, годі доводити, що це є крок назад і крок небезпечний.

єдиний засіб зробити театр справді колективним (і обернути його фактуру на відповідну ідеології нашої доби) це застосувати таку просту формулу:

„театр є мистецтво дії, що передається засобами рівноправних складових елементів“.

отже, формула вистави буде:

конструкція + речі + актор + (музика + звук) + світло + решта елементів. це, здається, проста річ, яку не треба доводити. але висновки звідси важливі:

1° ця формула, встановлюючи рівноправність складових частин вистави, тим самим стверджує колективну суть театру;

2° ця формула висуває питання машинізації сцени як діяльної одиниці;

3° призводить до синтетичного театрального видовища;

4° сприятиме суцільності цього видовища (всі частини врівноважені);

5° примусить залишити всі старі п'єси, бо всі вони розраховані на дію, яку провадить виключно актор;

6° вимагатиме від актора нової техніки, пов'язаної щільно з усіма іншими елементами вистави.

5. а як же з першим коханцем? ще одне питання, що тісно пов'язане з проблемою актора. це питання амплуа. майже всі театри це слово знищили. але зміст цього слова залишається, і п'єси пишуться з розрахунком на амплуа.

в п'єсах файко, або в. біль-білоцерковського, і. дніпровського, або с. мамонтова зовсім не важко пізнати „старих знайомих“ — першого коханця, інженера, шляхетного батька.

і справу зовсім не виправляє те, що шляхетний батько вдягнув робітничу куртку. тут треба іншого підходу.

звичайно, амплуа потрібні. не може ж актор виконувати всі ролі. та й це не до лиця нашому театрові. щоби позбутися кустарщини, треба мати кадри виконавців вузьких спеціалістів, майстрів у своїй галузі. треба, лише, ці галузі зовсім змінити. „амплуа“ мусять розподілятися за класово-соціальними ознаками. таке розподілення виправдає себе на практиці. аристократ-коханець і закоханий робітник по різному виявлятимуть свої почуття. і давати грати обох „першому коханцеві“ — неможливо. поруч із тим робітник і в коханні і в боротьбі зберігатиме класові риси. отже, треба розробити таблицю соціальних амплуа. в залежності від величини театру, така таблиця матиме або більше, або менше „амплуа“ і, таким чином, виявлятиме можливості театру. „амплуа“ мусять бути такі: робітник (робітниця), селянин (кілька груп), аристократ і т. д. уточнити й удетальнити ці амплуа — справа самих театрів. робити щось треба, бо перед театром загроза — його „затирає“ кіно. це мистецтво менш консервативне, зараз є ще в стадії розвитку. театр, маючи тисячолітні традиції, несхоче їх змінює. і це може спричинитися до загибелі.

рятунок — їти ліворуч.

6. шляхи й стежечки. режисер — це явище властиве лише сучасному театрові. очевидно, театр доби індустріального капіталізму дав мистецького організатора теа-видовища в чистому ви-

11. спуск
у шахту.
о. фірль.
1928.





ВЗУТТЯ

ТОВАРИЩЕСТВО
ДРУЗЕЙ
ДІМЕУ

ВЗУТТЯ
ЧОЛОВІЧЕ
ЖІНОЧЕ
ДІТЯЧЕ

ВЗУТТЯ
ЧОЛОВІЧЕ
ЖІНОЧЕ
ДІТЯЧЕ

ПЕРОБКООН
ІНТЕРНАЦІОНАЛІ
ІНТЕРНАЦІОНАЛІ

ІНТЕРНАЦІОНАЛІ
ІНТЕРНАЦІОНАЛІ

гляді. режисери - організатори зустрічаються майже на всіх ступенях розвитку театру, але вони є не що інше, як перші актори. поруч з виконанням своїх ролей, вони навчають решту акторів. цікаво те, що первісні театри („грища“ та „священні танки“) мали режисерів. серед дикунів гавайських островів є „режисери-організатори“. вони керують танками, „дією“, але самі участі не беруть.

але, здебільшого, такого організатора немає. навіть більше — немає розподілу на акторів і глядачів. суцільна, загальна дія, де бере участь весь рід — ось формула первісного театру.

мистецтво театру сполучається з релігією й починає відігравати все більшу й більшу роль у житті громади. вистава — релігійне видовище, свято. отже ясно, що хаос, або неорганізованість — неприпустимі. вистава мусить якнайбільше впливати на сприймача. вона потребує досвідчених керівників. такими керівниками стають жерці, що й є організаторами містерій. рівнобіжно з організацією жерці сами грають, вони сами актори.

старовинна греція дала нам театр відокремлений від релігії. щоправда це сталося не одразу. грецький театр пройшов великий й плутаний шлях від релігійної містерії до справжнього „світського“ театру. комедії менандра, наприклад, вже не можна пов'язувати з релігійними містеріями або службами. і знову в цьому театрі ми бачимо, що роль режисера - організатора виконує „перший актор“. іноді режисер — це автор вистави, але здебільшого він бере участь і як актор. цілковитого розгалуження функцій нема.

театри середньовіччя, театри відродження теж сполучають роль режисера з ролю автора, або головного актора. театри нової доби теж ідуть цими шляхами і тільки ідеологія промислово-індустріальної буржуазії, що прагнула високої організації виробництва, дала театрові режисера - організатора, що не був ані актором, ані автором. режисер - організатор — прямий відбиток ідеології великої буржуазії на театрі.

революційний театр, запозичуючи в буржуазії форми її театрального мистецтва, перейняв і режисера - організатора. навіть більше: особа режисера - диктатора була дуже потрібна. театри революції складала повна ентузіязму, але недоосвічена молодь. керівник був конче потрібний. і він прийшов. це був представник лівого фронту буржуазного театру, що побачив у новому театрові невичерпане джерело можливостей і придатний матеріал для власних експериментів.

ці керівники принесли до театру свої знання, свою вмільість, свій досвід. молодь могла їм протиставити лише свій ентузіязм. зрозуміло, що особа керівника - організатора набрала такої ваги, якої не знав навіть буржуазний театр. так утворився режисер й керівник революційного театру. виник необмежений диктатор радянської сцени.

7. диктатор захворів на самозакохання. диктатор на початку існування радянського театру намагався йти в ногу з добою. Це було не важко робити, бо ніхто посуті не знав, чого саме вимагає доба. Твердо знали лише одне: для будування нового театру треба розруйнувати старий. це твердження чітко позначилося в деструктивних напрямках тогочасного театру. це було цілком природне й закономірне явище. адже ж більшість майстрів, що почали працювати в радянському театрі, ще перед революцією впевнилися, що театр зайшов у глухий

закут і треба його зовсім перебудувати. революція розкрила нові перспективи й можливості. режисер-новатор пішов вкупі з революцією. революційні маси, а здебільшого революційна інтелігенція, радо вітали всі спроби нового театру. часто це було просто захоплення запереченням старого театрального „психологізму“, але певна частина добре розуміла й значіння цих спроб у роботі над будуванням нового театру.

успіхи й провали, що сприймалися, як успіхи, піднесли режисера на недосяжну височінь. режисер був один. весь сенс вистави концентрувався в реж-поставі. актора не було. він мав низьку культуру, низьку кваліфікацію, ще тільки вчився й був механічною лялькою в руках режисера.

мені пощастило бачити записки одного з відомих режисерів, записки, що саме припадають на той час. він пише: „актер туп, некультурен, обмежен. тільки с большим трудом

12. проект хемічного корпусу х. і. н. о. на університетській горці в м. харкові. фасад на сергієвську пл. арх. с. кравець.

можно добитися приблизительного воплощення своїх мыслей". коментарі зайві. „вознесений“ на височині диктатор захворів на самозакохання. від почав розглядати театр, не як знаряддя класової боротьби й проповідника культури, а як знаряддя для власних експериментів. тенденції до цього були й раніше, але вони глушилися бурями деструкції. режисер відірвався від життя й потягнув за собою театр. щоправда — частина молоді не пішла за ним. вони вийшли зі складу театрів, утворили нові колективи тощо. на жаль, ці колективи здебільшого не мали керівників і вмерли при самому народженні. театр перестав поспівати за ритмом доби, це те, що ми маємо зараз.

8. проєкт універсальної людини. високе становище диктатора вимагало відповідної кваліфікації. ще два десятки років тому е. г. крег вважав, що справжній режисер мусить бути:

- а° прекрасним актором,
- б° добрим художником - маляром.
- в° закінченим музикою,
- г° почасти — архітектором,
- д° істориком,
- е° географом і так далі, і т. д., і т. д.

культурний режисер - організатор у нас теж наближається до цієї схеми. він робить все — від встановлення стилю аж до нюансів освітлення й підрахунку кількості дямпочок. звичайно, це в ідеалі. на практиці в режисера єсть помічники: художник, композитор, костюмер та інші. проте — це лише помічники, їх узято просто тому, що режисер фізично не може впоратися з усіма частинами складного теамеханізму. режисер залишається диктатором. він творець. він головний художник, він головний музикант - композитор. він головний костюмер. це накладало певний відбиток на виставу. вона була суцільна, монолітна.

але, — 1° це руйнувало колективну природу театру, 2° давало великий простір для збочень й ухилив, 3° усувало фактичну, можливість контролю.

виходячи, вже, хоч би з цих трьох пунктів, ми мусимо протестувати проти режисера-диктатора, режисера-універсаліста, режисера, що хворіє на самозакохання.

9. за колектив. протестувати треба, але цього замало. основне в роботі — відшукати такі методи та форми, що не лише заперечували б диктаторство, але й цілком відповідали б ідеології нашої доби. завдання важке, але разом із тим оскільки важливе, що не вирішивши його не можна робити щось нове й правильно спрямоване в театрі.

знищити режисера зовсім? здавалося б, що тоді ми матимемо дійсний колектив, справжнє колективне театральне дійство. на жаль, це лише здається. знищення режисера встановлює зовсім не колектив. знищення режисера — це знищення організації. це шлях до анархії. театр буде мати форму суми акторської гри, аморфний стан і загине, як чинник організації мас. режисера доведеться залишити. так не вже все вищенаведене лише зайві балачки й диктатор конче потрібний? гадаємо, що ні.

диктатура режисера впливає з двох основних причин: 1° об'єднання в руках режисера всіх галузей теа - роботи, 2° порівнюючи висока культура режисера й низька культура актора. другого пункту на сьогодні немає. ця причина мала силу на початку організації наших театрів (див. вище). тепер актор культурно виріс. він не нижчий від режисера.

отже треба знищити першу причину диктатури режисера — об'єднання значної кількості функцій в одних руках. і знову тут мусить допомогти установка на колектив.

режисера - диктатора мусить заступити режисерський штаб. до штабу входять робітники всіх галузей теа - фактури. конче треба включити й представників від акторів. всі питання, що пов'язані з постановкою, розв'язується колективно, на принципах повної рівності. режисерські проєкти опрацьовує весь штаб.

не треба плутати художні ради, що є при театрах і тепер, з режисерськими штабами.

художні ради — це своєрідний громадський контроль над теа - роботою.

режисерські штаби — суто практичні заклади, що безпосередньо керують всією теа - роботою, аж до дрібниць. режисерський штаб не лише обмірковує та ухвалює, він розроблює, встановлює, переводить в життя.

організація в театрі залишається. і навіть досить міцна, міцніша за організацію режисера-диктатора. поруч із тим відпадають усі загрозливі хиби, що їх зазначено в розділі третьому цієї статті.

постійний контроль впливає з самої організації штабу. можливість збочень та ухилів — колективні засади зведуть на нівець.

ми спостерігаємо надзвичайно цікаве явище, нова революційна ідеологія вимагає не лише перебудови художніх засад театру. вона владно вимагає перебудови також і його організаційної структури. тільки повна всебічна перебудова театру може поставити його на правильні рейки.

ВІДПОВІДІ НА ЗАПИТАННЯ СОЦІАЛЬНОГО ЗАМОВЛЕННЯ

В. Н. ПАЛЬМОВ питання, поставлені перед художниками в різних статтях радянської художньої критики, а також диспутом у комуністичній академії, звичайно не повинні залишитись без відповіді з боку художників. але відповісти не так легко, бо багато питань потребують з боку практичних робітників мистецтва вдумливого й серйозного ставлення. інші завдання в проблемі мистецтва сьогоднішнього дня вже визначені в достатній мірі. так, добре видно межу між минулим і сучасним мистецтвом, як і між соціальним настановленням цих двох мистецтв. але не зовсім зрозуміла художня форма образотворчого мистецтва нашої доби для нашої соціалістичної країни.

суворий критичний підхід до окремих видів образотворчого мистецтва (до малярства, графіки, фото, кіно, скульптури), життєва потреба в тому чи іншому матеріалі примушує художника скупити увагу в галузі художньої діяльності, що й спричиняється до визначення його кваліфікації. і ось, питання про те, який із видів мистецтва є життєвий в радянських умовах, який вид образотворчого мистецтва має домінуюче значіння, — визначився порівнюючи, швидко.

графіка щасливо ув'язалася з книжкою в поліграфічному виробництві.

скульптура знайшла виробничу базу поруч з архітектурою.

монументальне образотворче малярство також об'єдналось біля архітектури, де воно вимагає місця для карнизів, бажаючи мати, як і всі інші мистецтва, свою виробничу базу. залишилось під сумнівом тільки станкове малярство, яке, немов, позбавлене цієї виробничої бази. крім того, зробилось зрозумілим, що станкова картина має дужих конкурентів в особі фото і кіно. зепер часто прямо і одверто заявляють, що малярство на мольберті взагалі загубило своє призначення, бо воно вмерло з часу винаходу фота і кіна (точка погляду ліф-у).

проте, малярство не тільки не вмерло, але, взявши свій іржавий меч, пішло в наступ на цих своїх вбивців. оскаженілі ахрр-івці намагаються довести, що кіно не є конкурентом малярству; вони намагаються довести цифрами, що виставки картин ахрр-у десятої річниці жовтня коштували дешевше, ніж ейзенштейнівська кіно-картина „жовтень“. вони посилаються на те, що виставка картин ахрр у в цілому дуже впливає на глядача, ніж кінетика світлової рухомої картини. інші запевняють прибічники ліф-у. на їхню думку, факт механічно зробленої дійсності, за допомогою фото-камери в тисячу разів цінніший за сотню всяких естетичних вигадок різних малярів.

ось наявність таких протилежних поглядів говорить про те, що в цій царині, в царині формальних шляхів мистецтва в нас ще немає твердої установки.

але до появи фота і кіна цих суперечок не було. малярство було власником усіх моментів образотворчості: сюжету, речі, світла, повітря й інш. з виникненням кіна кустарне малярство стає наївним конкурентом усіма цими елементами. і це вже стосується до таких спеціалістів у цій царині, якими є ахрр-івці, бо цілком ясно, що динамічний сюжетний матеріал у руках кіна дуже впливає на глядача, більш його захоплює, ніж сюжетний матеріал ілюзійного малярства якого завгодно напрямку. світло-тіневим виявленням речі і сюжетного факту дуже добре володіє фото, і в цьому випадку малярству конкурувати нема чого. тільки колір, його дія, кольорова різноманітність картини залишається і залишиться надалі незалежним елементом малярства, що стоїть у цьому відношенні поза всякою конкуренцією.

і ось точна і чітка диференціяція мистецтв за матеріалом і засобами впливу повинна припинити цю непотрібну конкуренцію і визначити кожному з мистецтв його специфічне місце в оточенні інших мистецтв.

чи потрібні і корисні в справі нашої культурної революції картини, що діють на глядача своїми кольоровими засобами? на це питання можна дати відповідь тільки в тому випадку, коли автори цих картин ідеологічно близькі пролетаріатові, і тематика картин стимульована бажанням допомоги, піднести життєвість, бадьорість, зміцнити волю пролетаріату в його боротьбі за соціалістичне будівництво.

Виставки останніх років показали, що у станкової картини є свій масовий глядач. виставки, що їх було влаштовано в робітничих районах і селищах, викликали цілу низку вимог з боку працюючих мас в відношенні художника і його картини. не праві, безумовно, ті товариші, які мають сміливість говорити від імени мас про пролетарське мистецтво, про пролетарські картини, підсовуючи під це поняття будь-який безпосередній художній твір, що його погано виконано і оперує тільки революційністю сюжету. робітник досить добре орієнтується в якості малярчої продукції. правда, дужі ще традиційні вимоги до картини виховані старою „нивою“, листівками ситіна, що кричать про міщанський затишок. матеріяльну красивість. але з цими рештками старого побуту, звичайно, пролетарському художникові не по дорозі, а тому і відповідати на ці вимоги творенням відповідних художніх творів було б громадською, політичною і художньою помилкою. а з другого боку було б помилкою пристосовуватись до смаків певної частини суспільства, бо художня культура соціалістичного суспільства повинна володіти високою художньою якістю. можна, звичайно, ще „загнати“ в робітничий клуб погану картину, обдурюючи на цей раз не завжди практичного завклубом. такі факти ми ще надибуємо, і їх буде дедалі зменшуватись з кожним роком соціалістичного будівництва і з кожним роком росту культури серед працюючих мас.

і в розумінні росту цієї культури нове малярство, малярство витиснуте з натуралістичної методи через фото і кіно знайде своє застосування в кольорі, в кольорописанні, в реалізмі кольорів, що збуджують своєю грою волю працюючих до бадьорого стремління. вивчення кольору дасть нові шляхи мистецтву, ті нові шляхи, які відкинуть старе малярство і замінять його кольорописом. кольоропис замість малярства — це шлях сучасного образотворчого мистецтва в наших умовах, той шлях, який не показаний закордонним заходом і який був би досягненням нашого мистецтва, що намагається знайти свою і властиву нам художню форму.

це звільнило б радянського художника від потреби заглядати в минуле, а також від другої потреби йти на налігачеві формальних шукань заходу.

сучасна цегляна архітектура на заході

В. мірер

у цій статті висвітлюється один із сучасних ухилів від функціональної архітектури, що є дискусійним питанням естетичної проблеми цієї галузі. ред.

в наш час намагання механізації всіх виробничих процесів, в наш час, коли мистецтво інженерії входить у побут (мебля), в наш час переходу будівництва в відповідне виробництво, що своєю механізацією не відстає від інших галузей народного господарства, є цілком природне явище, що матеріал і методи будівництва найбільш відповідають таким вимогам, тобто найкраще піддаються механічній обробці (криця, залізо, бетон) і найкраще кладуться за допомогою відповідних механізмів (сталь, скло, бетон), а тому і зайняли домінуюче місце в будівництві.

вони ж в свою чергу викликали до життя нові архітектурні форми, що зараз ми їх звемо сучасною архітектурою, основною ідеєю яких є відповідність призначеного будинку, якнайможливіше зменшення громозкості самої будівлі, і якнайможливіше зменшення енергії, що витрачається на будівництво.

через те, коли ми зараз у практиці найбільш індустріялізованих країн заходу (німеччина, англія) надибуємо факт проникнення в сучасну архітектуру цегли, що оформлює великі сучасні житлові, учбові, фабричні і іншого типу будинки, — такий

матеріал, що в процесі будівництва менше за все подається механічній обробці, що є невідповідно важкий і вимагає кустарних методів будівництва (кладка руками).

ми в цьому бачимо намагання і спробу гальмувати розвиток архітектури і цю спробу гальмування ми бачимо навіть у тому випадкові, коли при цегляному будівництві використовується також криця, залізо і бетон. такого типу архітектурне оформлення, що відійшло в давність слідом за появою штукатурки, зараз відроджується до життя, особливо в англії, німеччині й голандії.

в англії зараз провадиться широка пропаганда за повернення до цегли, шляхом оголошення фот з усіх старих будинків зовнішнього цегляного оформлення, а також шляхом видання журналу „будівництво з цегли“ (brick builder).

цегляна архітектура не минула і німеччини, в північній частині якої в один час утворився і запустив глибоко коріння „цегляний стиль“, що зробив свій вплив і на півдні. така цегляна архітектура в німеччині, що колись занепала, знову відроджується і найперше в будівництві церков.

ця архітектура найшла свого талановитого послідовника — архітекта фріца гегера з гамбурга. за приклад його праць може бути „нойбурзька фабрика сигарет“ в гамбурзі, закінчена будівництвом в 1926 році. вона являє з себе величезну і громозку цегляну побудову, фасадні частини якої оздоблені спіральними цегляними колонами (мал. № 1), що не мають на собі будь-якого вантажу і є тільки декоративною прикрасою.

мал. № 2 показує цю будівлю, в бічній перспективі, і суміш силуетів колон, робить сильне враження, яке використовується, як елемент рекламного порядку для цієї фабрики.

другим прикладом цегляної архітектури ф. гегера може бути будинок „фабрики чемоданів“ (мал. № 3), будівництво якого ще не зовсім закінчено.

будинок оздоблено сторчковими цегляними колонами. весь фасад має рекламний характер, до чого він і прагне, поскільки цей будинок видно з залізничної лінії.

і в кінці мал. № 4. це останній проект ф. гегера, що зараз переводиться в життя, — велика церква у вільмердорфе-берлін, що також будується з цегли.

праці ф. гегера „з цегли“ не обмежуються цими будинками, він ще побудував житловий будинок шпрінкенгоф, школа для дівчат у гамбурзі і інш.

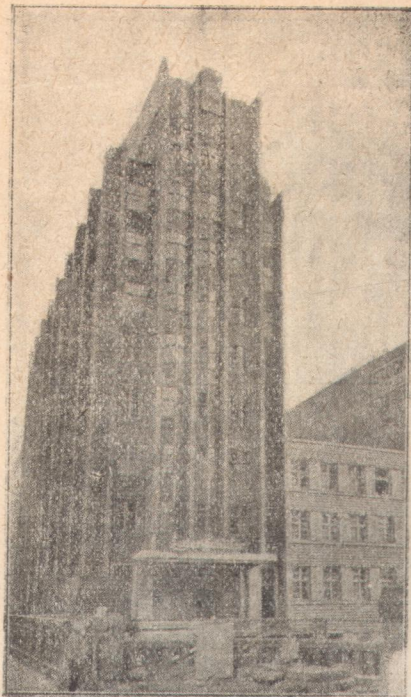
усі ці будинки важкі. всі вони гнітять. всі вони якись чудні для нашого ока і нашої



мал. 1



мал. 2

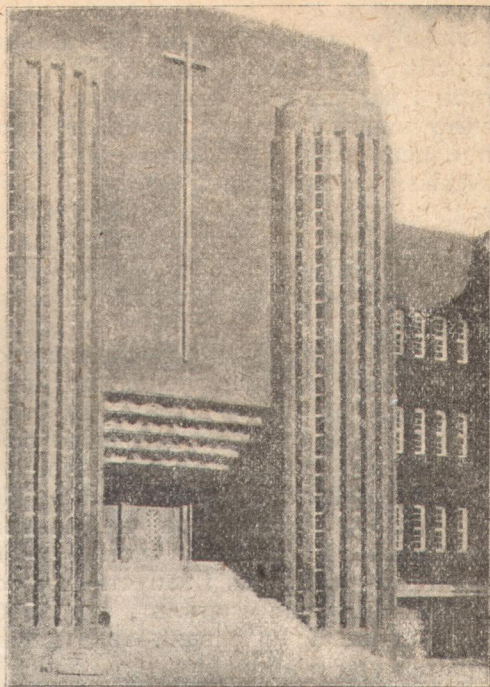


мал. 3

психології, яка засвоїла, що архітектурна краса є лише у відповідних конструктивних формах всього будинку (б. тавт) і яка вважає недопустимою в архітектурі ріжну залишню красивість і штучність. тут цілком природньо постає питання:

„для чо-го ці архітектурні роботи, що не є дійсним відбитком сучасного життя і думки?“

відповідь напрошується сама собою: „такі архітектурні твори — не потрібні, вони штучні,



мал. 4

вони надто вже надумані“.

це треба врахувати сучасному радянському архітектору, в його боротьбі за нову архітектуру, що відбиває в собі життя і психологію трудящих радянського союзу.

джерела: 1) „architect“ and building news“ — серпень 1929 р.

2) „american architect“ — листопад.

3) „architecture“ — листопад.

4) доповідь бруно тавта на німецькій тижні в москві — січень 1929 року.

музична спадщина й реконструкція музики (постановка питання).

п. кулісіч здається, здавна доводили і навіть усі вдають, ніби вже доведено, що музика — мистецтво потрібне. її вага, — як фактора, що організує психіку, підвищує тонус, дисциплінує колектив і таке інше, і таке інше, — досить велика, музика в цій справі конче потрібна.

проте, можна помітити, і, очевидно, лише вдають, що не помічають, — що музика в своєму сучасному стані від усіх тих високих завдань, які на неї покладені, давно вже увередилася й має килу.

гора народила мишу.

„маса“, „авдиторія“, з багатьох причин (з яких саме — потім), якщо й не кричить „караул“, то музики, — особливо ті, що незаконсервувалися в „чистому мистецтві“ і зберегли здатність тверезо міркувати, — давно, але на жаль дурно, кличуть громадську увагу, намагаючися вилізти з того лабіринту протиріч, до якого музика тепер потрапила.

цікаво встановити причини „музичної кризи“ й намітити ті шляхи, що зможуть обумовити оздоровлення.

безумовно, що революційне перецінування цінностей застигло музику непідготованою. безумовно, що музика, яка перед революцією орієнтувалася на прошарок буржуазії та буржуазної інтелігенції, після революції втратила свого споживача.

буржуазія потрапила туди „где апельсини зреють“, інтелігенція частково також прослідкувала туди;— решта ж її (інтелігенції) показником музичного курсу не могла бути і не може.

які вимоги ставили до музики колись, і як вона їх виконувала?

цілком природно, що музика з'являлася джерелом насолоди, відокремлення від дійсності, стимулом щоб збуджувати й п'янити звуковим летом до світу мрій. музика, що безпосередньо засвоїти її саме в цьому пляні не можна, здебільшого довго не прищеплювалася. до неї приглядалися, бойкотували й лише, розглянувши досить уважно та знайшовши своє, благодушно слухали в концертах і операх. таке величезне явище буржуазної музики, як, наприклад, скрябін, може чудово ствердити це. незвичність скрябінської музики шокувала суспільство до переляку. екстатичність, судорожність ритму, перші злами мельодії, найяскравіший еротизм. здавалось, „аж занадто“. загрожувало перетравленню обіду й хорошему сну. головне ж— щільно пов'язувалося з туманною та складною філософською системою. але пересвідчившись,— що скрябін зовсім не небезпечний, що його філософська система насправді є лише найоригінальніша окрошка з теософсько-містичного бреду, який царював тоді по окремих буржуазно-аристократичних групах, у тих самих, до яких належав і скрябін, месіянство й навіть „кінець усього“, як наслідок скрябінових земних повноважень,— усе це, по докладному, розгляді, буржуазію аніж не лякало (реальні небезпеки цінують зовсім не так). зрештою скрябіна стали слухати. на зміну свисткам прийшли овації. з його творів висмоктували еротизм, смакували витонченість та шаленість.

гурмани знайшли новий делікатес. „я стаю знаменитий“ говорив скрябін перед самою війною і, безумовно, якби революція не прочистила задущу атмосферу ідейного збанкрутування буржуазії, скрябін був би, в усякому разі в росії, досить популярним.

справа. безумовно, не в тому музичному явищі, що його аналіза у певному варіанті призвела б до тих самих законів підлегlosti передумов, що за них говорив г. плеханов. „скрайній індивідуалізм епохи буржуазного занепаду робить їх (художників) цілком сліпими на те, що відбувається в громадському житті, а тому й засуджує безплідно вовтузитися з пустопорожніми особистими переживаннями та хоробливо фантастичними вигадками“ („искусство“, стор. 185).

в наслідок, пролетаріат, що одержав спадщину величезну музичну систему виняткової культурности, з цієї системи не скористався і не користується, без огляду на те, що настирливо, іноді навіть самовідано цю систему нав'язують йому легіони музик (тих, що втратили своїх замовців) найкваліфікованішої музики. новий слухач не слухає цієї музики. нова кляса, кляса, що народжується, зовсім не потребує на той комплекс переживань, що його має викликати ця музика, писана не для цієї кляси, не на неї розрахована. люди, що мають тепер можливість слухати „хорошу“ музику, не мають ані часу, ані бажання копирсатися в найінтимніших схованках звукоспоглядання того ж таки скрябіна, або ра-веля, тим більш що музичний багаж цих нових споживачів частіше за все складається з суміші частушок і народніх пісень. ось чому не маючи можливости взяти нічого від „справжньої“ музики (тобто від музики, що була за об'єкт для дослідів, для імперичних законів, збудування нових теорій тощо) з такою дивною легкістю, швидістю сприймають безліч усяких „бубенців“, „креоліт“ та їм подібних, парфюмерно-сексуального мотлоху, що, доречі, його до несхочу постачають на ринок і що він, на жаль, захоплює своїм впливом досить широкі кола. навіть зовнішній вигляд нотної обгортки нагадує обгортку туалетного мила, сигнатурку на флаконі квіткового одекольту „теже“. це в крайньому разі хоч зрозуміло й легко затамлюється, а коли не завжди довідливо, то все ж таки щось говорить і розуму, і серцю,— у протигагу до високо-культурної музики, яка в голові не підготованого слухача безумовно нічого не може викликати крім хвосу, це стає ще очевиднішим, коли мати на увазі, що найросповсюдженіший розбор музичного сприймання, це розбор образних асоціацій, які ґрунтуються на життєвому досвіді

у цій статті автор розроблює загальне тло для постановки питання про функціональну музику і накреслює загальні перспективи її використання. ред.

(мова ходить, звісно, не за такі „асоціації“, що їх викликала музика у роменро-лянівського аматора).

який же новий пореволюційний слухач знайде в собі асоціації, суголосні таким тузам музики минулого, як наприклад, „matthäuspasion“ баха, або симфонічних прелюдів ліста, або пелеаса і мелісанди дебюсі, тощо. цілком зрозуміло, що глибокий релігійно лютеранський спокій баха, еротична одвертість ліста чи „волшебные куренья“ дебюсі до радянського слухача (м'яко висловлюючися) „не дійдуть“.

я згадаю втішний випадок. підчас експериментальних дослідів із слухання музики студентка-робфаківка на пропозицію записати образи, що в неї виникли, коли виконували одного скрябінового прелюда,— зазначила, що, крім спогадів за нещодавню житлокоопівську сварку в загальній кухні, цей прелюд в неї нічого не викликав. таким чином:—фрагмент „потрясающей“ меси і—примус!

одмахуватися від музики зовсім, знищувати її одним розчерком пера, як це робить в. кашницький („нам треба вийти за межі такту, інструменту, голоса, композиції, мелодії, гармонії“—„новий леф“ № 10, 1928), не можна, бо це в ніякому разі не розв'язує музичної проблеми. у той же час в. кашницький цілком правий, що музичний супровід культурфільмів „нанук“ і „симфонія великого міста“, супровід спотворний, зрозуміло, „полювання на горіл“ тяжко пов'язати з плачем маргарити. усе це змушує замовчувати музику на лекціях з географії чи етнографії, де вона дійсно безпомічна. але це чи вряд доводить її безпомічність взагалі. що стосується культурфільмів, то мовне кіно, надзвичайно підсиливши їхню документальну цінність, назавжди вижене звідси музику.

в усякому разі можна говорити цілком упевнено, що сама форма виконання музичних творів,—у тому вигляді, в якому вона існує досі, тобто у вигляді концерта,—чи вряд існуватиме надалі. а з певними оговорками, можна сказати, що цікавість до концертів підупала. на зразок того, як впорскують вмираючому камфору,—для пожвавлення цікавості до концертних програм, тепер, здебільшого, їх супроводять пояснюючими лекціями, роблять програми концертів етнографічними тощо. наслідки звісно є, але ніякою камфорою омолодити не можна.

нема органічного зв'язку між музикою й слухачем, нема безпосереднього активного впливу; для сприймання в абстрактному пляні потрібна певна підготовка, мовляв, кваліфікація.

намагалися відмолодити іншими засобами, але ці спроби нитиків, що оплакують загибель музичних цінностей, завжди производили до протилежних анекдотичних наслідків (досить згадати, як „жизнь за царя“ перетворили на „жизнь за советы“).

естрадна концертна діяльність через специфічні умови свого розвитку в буржуазному суспільстві, переборюючи труднощі в пляні конкуренції, виродилася на своєрідні, кустарні перегони з музичними перепонами, до того ж завжди однаковою дорожкою набридлого репертуару. самодостатня цінність концерту полягала в демонструванні винятково віртуозних трюків, блискавичних попаданнях, у скачках кампанели, або монблянних нотах колоратурного дива.

та ж сама кампанела, перенесена на електричний рояль, губить усяку цікавість тому, що всі труднощі технічного переборювання зведені до нуля. також і одчайдушна своєю висотою нота, коли її взяти не голосом, а, скажімо, терменвоксом, чи вряд матиме само по собі цікавість. до певної міри, у такому ж трагічному стані перебуває й сучасний піанізм. піанізм такого „лева від роялю“, як п ет рі, що гіпнотизує зверхнім блиском, парадним процесом перемоги над труднощами, помпезністю герця, з якого переможцем виходить віртуоз. усі ці обставини зумовлюють поки що життєвість подібних антисучасних і зовнішніх явищ. розплідником „високих“ традицій віртуозності були й до певної міри лишилися консерваторії.

за часів заснування в росії антоном рубінштейном „санкт-петербургской консерватории“ була потреба в кваліфікованих віртуозах-виконавцях для створення й пропаганди якраз того лістовсько-рубінштейнівського стилю, що він відповідав вимогам тогочасної громадськості. цей стиль остільки завоював естраду, що почасти держить її в своїх руках ще й досі. коли придивитися до нових радянських консерваторій і музичних інститутів, стане очевидним,

що професура здебільшого ще й сьогодні не встигла зрозуміти мети радянських музичних вишів, не помітила, що сучасні музичні вузи це не фабрики віртуозів, які вже виконали свою роль в музичному процесі й обов'язки яких, якщо треба, можна передати електричному роялю. блискуче стверджують сказане цифри: ленінградська консерваторія випустила за п'ять років 85 клубних інструкторів і 216 піаністів. спотворність такого становища коментаріїв не потребує.

музичні виші перебувають зараз в періоді істотного перебудовування. педагогічну лінію треба випрямити, й виховавчий курс узяти правильно. це набуває тепер актуального значіння, бо стосується важливого питання про нові кадри радянських музик.

робітнича консерваторія матиме в такому освітленні надзвичайне значіння, і, особливо якщо складний процес виховання нового музики не піде шляхом поганеньких традицій російського імператорського музичного товариства.

роботу музичних вишів треба раціоналізувати. досить поповнювати біржу посередомиса армією віртуозів і кустарів-одинаків, що мають робити нікому не потрібний репертуар. їхню кількість треба замінити хоча б такою самою кількістю справжніх музик, що не ошарашуватимуть і без того вже досить ошарашену „вельмишановну публіку“.

за підвалину роботи має стати аніж не передавання виключно віртуозних навичок, скерованих на тішення міщанства, навпаки, — треба створити справжніх музик — громадських робітників, ліквідаторів музичної неписьменності, працівників нової, раціональної, корисної, конче потрібної музичної культури, треба озброїти їх як слід. це виховання має збудити максимум творчої фантазії, максимум розвитку для всіх можливостей. воно має дати вичерпуюче знання музичної культури, як частини загального культурного процесу. треба підняти на належну височінь науково-дослідчу роботу, експеримент і музичне винахідництво. цьому останньому досі приділяли аж надто мале місце, а якраз саме звідси, досить часто, творчість композиторів має надзвичайно яскраві імпульси.

зовсім не випадково терменвокс винайшли інженер і музика. чудовий приклад запліднення музики технікою. на прочуд цінний принцип цього винаходу відкриває такі великі можливості, що чи врят можна зараз визначити їх достатньо.

цілком можливо, що саме за цим принципом будуватимуть той інструмент, який прийде на допомогу надзвичайно великому потягу до гри, до „звукоизвлечение“, до музики „своєї і для себе“, музики — відпочинку (на таку музику мають право розраховувати, і її не можна розглядати лише з погляду чистої розваги, тому, що значно частіше, ніж думають, потяг до музики є наслідок підсвідомої але конче імперативної потреби організму звільнитися від особливих, суто-нервових, так званих психогенних порушень. взагалі вага музики, як фактора медичного, становить також найцікавіший і покищо — майже не розроблений терен).

повернемося до питання про музику. для кожного зрозуміло, що зараз такого інструмента, що був би зручний для цього — нема. рояль не можна вважати за такий інструмент, бо він потребує аж надто великої витрати часу й енергії, щоб опанувати його технікою. в германії, наприклад, у розшуках такого інструмента, що не вимагав би особливих жертв для засвоєння техніки гри, плазують назад до гітари, або навіть до лютні, інструменту, що виконував у 17 сторіччі те, що виконує зараз, правдивіш виконував, рояль. тобто віддають перевагу інструменту простішому і портативнішому, а музику „під оркестр“ покищо лишають роялеві (але механічному).

бажанню бути учасником у музиці, а не лише свідком чужого віртуозничання, прислужиться інструмент, ідеєю подібний до терменвоксу, бо тут витрата м'язової енергії, що відволікає і заважає грі незначна, і відпочинок від гри — цілковитий. крім того відпадає, а це має надзвичайно велику вагу, потреба постійного тренування. щоправда, для гри на терменвоксі треба мати досить чутливе вухо, але саме розвиток слуху, навіть його витонченість — є безумовна вимога загального музичного виховання.

для того, щоб музика дійсно була потрібна і корисна як частина загального світового процесу, а не каламутне джерело насолоди через зносини з надземними світами, треба рішуче відкинути старі, завадливі забобони, що зводять вагу музики за наших днів до нуля. є багато галузів життя, де музика потрібна, раціональна, де вона допомагає самоствердженню нового суспільства й нової людини.

усе те, з чого має скластися нове видовисько: театр, опера, балет, дають величезне поле діяльності новому композиторові й музиці завтрашнього дня.

це буде не „пришествие“ червоного бетховена, а органічне й тому правдиве виконання соціального замовлення.

не можна відмовитися зараз від пісні, це той самий плякат, те саме гасло, і за нашого становища не можна відмовлятися від цього потужного засобу емоціонального впливу. церква, наприклад, чудово знала це і знає, і чи не самому кашницькому доводилося свого часу боротися з нею, створюючи хорові комсомольські колективи. те ж саме щодо музики „под открытым небом“, музики демонстрацій і свят. марші й пісні, що не плутають ніг і думок, чіткі залізо-бетонні форми ораторіяльної музики.

за оперу говорили уже багато і гаразд відомо, що за існуючих форм іспиту на життєздатність вона не витримає. але сама конструкція опери сприятлива для створення того нового, синтетичного видовища, що служитиме меті культурної розваги, відпочинку, справжнього загального захвату та емоціональної зарядки на дальшу роботу.

зрозуміло, що навіть, коли музика й не превалює тут, то займає одну з найвідповідальніших позицій.

балет з ґрунтовною ломкою, шляхи якої вже накреслені,—також потребує на здорове, бадьоре й конструктивно-чітке звукове оформлення.

такі форми музики, щільно пов'язані з життям, допомагають сприйняти і зрозуміти скажений темп нашого сьогодення. їх не можна відкинути. тут, звісно, є великі можливості для рівнобіжного застосування фото-хроніки.

наприклад, твір типу *pacifik* № 123 онегера, з певними оговорками, досить цікавий. дніпрельстан ю. мейтуса за ідеєю музично відбити велику індустріяльну перемогу, за ідеєю відбити патос і героїку праці, заслуговує на якнайбільшу увагу хоча б саме з цього погляду...

багато цікавого, такого, що можна використати, надалі знайдемо в творчості окремих сучасних композиторів: тут уже іноді прориваються деякі моменти завтрашнього дня, що мають ціну вже тепер.

перед новими музиками стоять надзвичайно важливі й відповідальні завдання. нові музики мають виховати прихильність мас до музичного мистецтва, вони мають дати ту музику, що без неї нема справжнього масового видовиська, демонстрації, свята. вони мають вивчити виробничі процеси та взаємовідношення між працею й ритмомузикою, що, в масштабах лабораторних спроб, уже призвели до найцікавіших наслідків. конче потрібно організувати музично-дослідницький апарат, експериментальне слухання музики, тощо. творчість в такий спосіб зможе оперувати певними, точно виміреними і ствердженими фактами, а не спиратися на проблематичні шляхи „особистої інтуїції“.

б л ь о к - н о т

про одного „теоретика“

валер прут

бувають трюки, на яких люди ламають собі голову, так сталося і з а. гасюком, що хотів блиснути своєю акробатикою, умістивши в „зорі“ (№ 11 ц/р) статтю „герої декларацій (ліві напрямки в українській літературі)“. вже з заголовку видно, з якого роду „теоретиком“ нам доводиться розмовляти. полемізувати ми, звичайно, не думаємо, а попередити, все ж таки думаємо, треба. навіть ж припускати людину до ламання собі голови? може, вона здасться й на щось корисніше.

„футуризм на Україні за короткий час проробив значну еволюцію“.

проробити еволюцію взагалі не можна, можна пройти. на жаль, очевидно, а гасюк ще не „проробив“ жодної еволюції і перебуває ще в стані літературної комахи. щодо революції, про яку автор хотів сказати, та так само, очевидно, автор чи прогавив, чи просто про це не чув. не страшно. тепер іде кампанія боротьби з неписьменністю, сподіваємось, що з гасюком справляться.

„ідеолог футуризму на Україні, михайль семенко — він редагує „нову генерацію“ (яка америка! в. п.) своєю поетичною діяльністю набагато прислужився українській літературі, як і футуризм у цілому“.

так от, дозвольте з а. гасюка:

„футуристи залишаються на Україні й відгукуються на революцію“.

„перші кроки пролетарської поезії багато живились від футуризму. вірші еллана про це говорять. він теж пише радіо-поєми“.

правильно, але гасюкові (бо він, очевидно, мандату від імени хоч би редакції, не кажучи вже про ширші кола суспільства, не має) це не подобається, бо:

„вони (футуристи) дають зразки не пролетарської поезії, а звичайний плякат“.

як же це — не пролетарської? очевидно, гасюк не вважає плякат за пролетарську поезію, а пролетарський плякат за корисну річ і за поезію вважає... та краще наведемо „зразки“ пролетарської поезії з вірша самого а. гасюка в тому ж № 11 „зорі“:

„позолотою
сонце на дах,
догоряє вогнем пломенистим.
.....
простягся в степ
з рукавами дніпро,
зодяг
в огні цяцьковані
заводи“.

от вам ілюстрація до гасюкового розуміння того, що є пролетарська поезія. пояснень, думаємо, не треба. очевидно, а. гасюк - поет не гірший за а. гасюка-теоретика. ми б на цьому й спинилися, бо справді не варто тут багато говорити. та справа тут не тільки в гасюкові. очевидно й редакція „зорі“ солідаризується з уміщеними „теоріями“, коли не робить жодних приміток до статті. як по вашому назвати людей, що погоджуються з такими, наприклад, твердженням гасюка-теоретика:

„в наших обставинах — соціального ґрунту для розвитку лівих напрямків немає“.

правильно. дійсно немає ґрунту для розвитку лівих напрямків у такому розумінні, яке знайшло собі місце в голові гасюка, що й „авангард“ вважає за лівий напрямок. отже, ґрунту для такого напрямку немає, зате є родючий ґрунт для неущта, що не від гасюка почалося, це на ньому, очевидно, й кінчиться.

у продукції футуристів більше формальних витівок, ніж потрібних для сучасності проблем та героїв“.

як бачите, і проблеми ставимо, і про героїв говоримо, та ще й яких. і вас не обіймає.

там то й не стоять футуристи в центрі сучасного літературного життя“.

в такому центрі, про який ви мрієте? т. гасюк, і стояти не думаємо.

„лівий фронт української літератури існує“

бачите, а кажете, що „немає ґрунту“.

треба ж хоч трохи логіки, коли вже беретеся за перо, а потім хоч трохи елементарної літературної азбуки, щоб не плести про „ґрунт і напрямки“, про які, мабуть, на одне вухо тільки й чували.

„це література інтелігенції, що відірвалася від виробничої бази, присмакувала зразки буржуазного мистецтва й тепер заперечує мистецтво взагалі“.

а вище:

„футуристи творять мистецтво функціональне“.

та що це ви? балуєтесь? киньте...

„... перервний тиждень“

коли в святковому тоні оголошують, що на протязі кінотижня будуть на екранах демонструватися виключно кінофільми продукції в у ф к у і після назв двох-трьох фільмів о. довженка іде перелік звичайнісінького кіно-мотлоху, — виникає побоювання, що глядач підчас кінотижня таки не піде міцними лавами до кіно-театрів і не залле собою всіх демонстраційних заль. але все ж таки, можна сказати, що нарешті, після стількох років існування в у ф к у все ж таки спромоглося напродукувати стільки фільмів, що їх вистачить на демонстрування в столиці протягом одного тижня, навіть семиденного.

а далі що?

що ж далі?

далі демонструватимуть нам той самий мотлох, або трошки поновлений, вироблений в укрголівуді в просторих павільйонах кінофабрики, де розраховували проводити роботу 25 груп, а провадить її — за браком сценаріїв — одна-дві-три. можемо напроочити, що показуватимуть далі. фільм „екземпляр із панотикому“ режисера ставового й сценариста кошевського о. папа утік за кордон від більшовиків. повернувся звідти лютим їх ворогом. кидається на дочку-виховательницю дітей і на сина-інженера. папа проти, син і дочка — за, мама утримуються. революція проходить більшістю одного голоса, а папа сідає перед іншими екземплярами й безпорадно хитає головою. крім того, що тут революція показана хатньою справою, автор забув за такого папу, як ак. с. ефремов, що зовсім вже не такий безсилий був, як фільмовий папа і що сідав не перед екземплярами, а перед агентами

чужоземної охоронки і не для хитання головою, а для змовницьких розмов.

фільм „п'ятеро наречених“ режисера солдовйова. хоробрі еспанські лицарі пішли здобувати гроб господній і лишили геную без оборонців. з того скористалися коварні маври, захопили місто й ледве не примусили шістьох красивіших жінок зробити певні послуги мавританським проводирям. на щастя кільки еспанських хлопчиків встигли продертися до своїх, і лицарі повернулися назад, жорстоко помстившись над маврами. от сенс фільму солдовйова, фільм, звичайно не з маврами, а з петлюрівцями, не з еспанцями, а з червоною армією, не з еспанками, а з єврейськими, жінками. режисер хотів дати анти-антисемітського фільма й у простоті душевній вирішив, що він досягне цього, коли зробить червону армію якимось озет'ом.

фільм „тобі дарую“, режисер і сценарист ради ш. знову з'являється папа із першого фільму, але на цей раз по-радянському настроєний, дітей на цей раз маємо один (1) примірник, але мама знову утримуються. папа дарує синові гайдамацького ножа, що він ним має нищити ворогів революції. це дуже нагадує зигфріда. але в того принаймні не було кращої зброї, наш же син має кулемета. проте, зафіксуємо— авторів вклонявся зигфрід.

далі— папа сердиться на сина, що зраджує більшовиків: у слідуючому кадрі— хмара знаходить на сонце. папа зрадив чогось— сонце сходить. привіт нашому авторів від пудовкіна.

папа застрелює сина-зрадника, привіт низький від м. в. гоголя.

нарешті, чого зраджує син більшовиків? за фільмом— бо він побачив, що серед поляків 1920 року були й петлюрівські українські частини. і не витримав син і пішов від більшовиків до „українців“. так виходить по фільму. а загалом— тиснуть авторів і сценарія і фільма руку ті, хто доводив, що 1920 року росіяни-більшовики обороняли українську землю від українців (так виходить за ради ш е м).

це майже вся остання продукція ігрових фільмів української кіноматографії. після цього кіно-тижня доведеться, або демонструвати закордонні та інших республік фільми, або знову й знову викидати на ринок недоброякісні вуфківські продукти.

отже „кіно-тиждень“ теж свого роду перервний, тільки тут виходить так, що після демонстрування на-протязі сімох (7) днів „пристойних“ фільмів української продукції, наступить, беручи на увагу попередні темпи, не менше 5 років перерви.

кіно-тиждень? виходить... перервним та й занадто.

а коли ж зможе українська кіноматографія перейти на безперервку?

фільм, що заслуговує на пильну увагу

фільм „скляне око“— кіно-режисер л. брік та в. жемчужного— з

перших же кадрів примушує поставитися до себе надзвичайно уважно, як до симптоматичного й глибоко змістовного явища в кіно-мистецтві.

„скляне око“— так названо об'єктив фото-апарату, що все бачить і про все може розповісти.

увесь фільм виглядає панегіриком об'єктиві— наймогутнішій зброї сучасного мистецтва. фільм розвиває й стверджує ті колосальні можливості, що стоять перед кіно-апаратом.

тропіки з алігаторами, мавпами, голими неграми, кокосові пальми, й за секунду— далека північ з її населенням, стаї вовків, спортивні кадри з „білого стадіону“— це географічні межі, що в них може працювати кіно-око. за кілька хвилин перед глядачем проходить панорама головніших міст всесвіту: ейфелева вежа, тоуер, небосаги нью-йорку, вітрини вертгаймовських крамниць у берліні, все може зафіксувати кіно-око.

кіно-око діє й у часі. перед глядачем проходять документальні кадри, що зображають коронацію миколи другого, коронацію англійського короля в індії. збережені в фільмотеках, ці надзвичайно рідкі шматки кіно-плівки витягнуто з архівів і бундючні церемонії коронацій, дегенеративні постаті королів— викликають в сучасного глядача міцну іронічну реакцію. кіно-око перестрибає через десятиріччя й після коронаційних сцен ми бачимо одразу сучасну москву (тут використано відповідні кадри з документального фільму м. кауфмана „москва“), жовтневі дні в нас і за кордоном, демонстрації червоних фронтників і демонстрації „того боку барикад“— стальгеймовські й ку-клукс-кланівські проходять перед глядачем живою ілюстрацією повсякденної клясової боротьби.

„скляне око“ не обмежується лише демонстрацією кіно-засобів, вірніше засобів фактичного й культурного фільму.

бойове значіння в ньому має кіно-пародія на „художні“ (в лапках) фільми, з трагічною любов'ю, з шабляновим драматичним трикутником, з ревнощами й фраками, з аварією корабля й щасливим поцілунком

наприкінці фільму. дотепно зроблена, ця пародія має безперечно деструктивне значіння. але школа, що вона пародіює лише закордонні, тобто одверто буржуазні зразки, пародія ця досягла б на всі сто % своєї мети, коли б нею було взято під обстріл ті радянські фільми, що за їх зразок править буржуазний кіно - мотлох.

закінчується ця пародія щасливим поцілунком, що його дотепно в монтажі перебиває напис „досить!“. і після пародії іде хронікальне фільмування індустріальних кадрів, що з них кожний є непримиренний ворог салонної кіно - драми. „скляне око“ блискучо виконує своє цілеве завдання, розкриваючи перед глядачем увесь багатющий арсенал кіно - мистецтва.

кричуща нікчемність (сприводу однієї небезпеки)

м. семенко

усім відомо, що „нова генерація“ найбільше „досадила“ б. вапліговцям, ярмарчанам і пролітфронтівцям. плентаючись у хвості пролетарського процесу в літературі, втративши лаври колишніх пролетарських письменників, — з запізненням ці письменники б'ють себе в груди і доводять всім, як вони „кохають“ реконструктивну добу („знаєте ви реконструктивну добу? о, ви не знаєте реконструктивної доби!“).

отже, в „комуністі“ від 27 січня ц. р. вміщено цілу статтю м. хвильового під за-

головком „кричуще божество“. статтю написано сприводу нашого „авангард-альманаху“ На, що оце вийшов у києві.

і знаєте, що говорить цей ортодоксальний марксист і пролетарський письменник микола хвильовий?

наводячи уривки з „передової статті цього альманаху“, як каже м. хвильовий, а справді — з гумористичного фейлетону-репортажу ол. влизька, м. хвильовий грюкає себе в „мазепинстві“.

смійтесь, але знайте, що самому м. хвильовому не до сміху, він говорить це цілком серйозно.

„свідоме це чи не свідоме повторення задів хвильовизму?“ — запитує сам себе автор хвильовизму микола хвильовий, наївно гадаючи, що в хвильовщині є зади і не зади.

і, як досвідчений хвильовист, збирається нам допомагати — виправитися, значить. так і каже: „отже, треба їм прийти на допомогу“.

взагалі, На „авангард-альманаху“ не тільки в статті (!!!) ол. влизька, але у решті матеріалів м. хвильовому не подобається.

в вашому нападі, товариші пролітфронтівці, аж пальці знать. звичайно, м. хвильовому дуже хотілося, щоб жив хвильовизм і досі. пошукайте його в собі й серед своїх. ми вам допоможемо.

а редакції „комуніста“ треба б було дати якусь примітку.

б ю л е т е н ь

протокол засідання вускк (нової генерації) в справі кіно.

10/XII 1929 р., доп. т. бучма.

б. бучма

товариші, я вперше за увесь час мого перебування членом вускк сьогодні, користуючись із свого перебування в харкові, потрапив на загальні збори нашої спілки і зовсім не підготований до доповіді. я хочу поділитися тими думками, що виникли в мене в процесі моєї роботи на виробництві — на 1-й одеській держкінофабриці за час 1927 — 29 р.

товариші, коли вшухла громадянська війна, коли революційні сили було повернено на внутрішнє будівництво, народилася на ханжонково-ермолінських уламках українська кінематографія. це було дев'ять років тому. всі розуміли тоді, яким великим чинником культурного зросту може бути кіно. народжується організація — всеукраїнське фотокіно-управління — у ф к у, вливаються нові сили — професійні, громадські, партійні, організація працює. швидко йде зростання технічної бази кіно. одеська кіно-фабрика — п'ять павільйонів, режисерські кімнати, апаратура, бутафорія. київська фабрика, „український голівуд“ — механізована, машинізована, словом, гордість усього союзу.

технічна база кіно йде в темпі всього народного господарства.

і що ж ми маємо?

дванадцять років жовтня! це не лише термін. це є термін плюс індустріалізація.

електрифікація, культурна революція, колективізація, реконструкція сільського господарства, соцзмагання й соцбудівництво. нечуванні: розмах, напруження й досягнення.

а що ж ми бачимо в кіно?

дев'ять років української кінематографії, кінець-кінцем, це термін плюс — відірваність від робітничо-селянських мас, від темпів нашого будівництва, плюс міщанство, дилетантизм, халтура, некультурність і т. д. плюс компрометація відомої ленінської формули про кіно. одним словом, повний занепад з перспективою неминучої катастрофи.

але мало того. окрім низької культурно-революційної цінності продукції в у ф к у — воно спинилося перед фактом катастрофічного браку сценаріїв навіть і для такої продукції. останнє, між іншим, скажу в дужках, керівники в у ф к у наївно вважають за „причину всіх зол“, отже й б'ють на сполох в такий спосіб: „три тисячі карбованців нагородити тому, хто врятує укркіно — напише доброго сценарія“. так треба розуміти оголошений в у ф к у конкурс на кіно-сценарії.

але, не в цьому річ, шановні товариші. не тут собака зарито. сценарна „криза“ це є лише епізод на фоні кризи в у ф к у.

я попереджаю, що я абсолютно не маю наміру тут, сьогодні, займатися критикою в у ф к у, я хочу лише проаналізувати основні моменти занепаду і разом з вами знайти вихід. ми, організація, з певною відповідальністю перед суспільством, не маємо права байдуже поставитись до катастрофи, що насувається.

отже, що призвело укркіно до культурного й ідеологічно-художнього занепаду?

величезна помилка, — це переведення правління в у ф к у до киева, що відірвало його від темпів нашого розвитку, від авангарду культурної революції, від політичного центру — столиці України. молоде кіно-мистецтво потребувало на кадри, на людський матеріал провінція з чималою кількістю клясово не-свідомих, а іноді й ворожих елементів не могла дати відповідної кількості свідомого активу. це спричинилося до того, що до укркіна прорізла чимала кількість непевного соціального елементу, реакційного, який, зрозуміло, підфарбовувався під марксистський колір. у керівничих художньо-ідеологічних органах посідали посади троцькисти. праві і „ліві“ уклоністи. через брак людей низові парторгани не могли заповнити відповідні посади свідомим активом. отже правління в у ф к у підпадало клясово несвідомому, інколи ворожому впливу. з другого боку відбивався шкідливий вплив клясових прошарків, що виступали в ролі „спеців“ і т. д. от чому щодо ідеології справа на кіно-фронті

далеко гірша, ніж на інших фронтах культури — літератури, тощо. от чому занепад укркіно не можна віднести на карб. сценарної кризи. ми знаємо з вами, товариші, що ідеологічно витримані, художньо прекрасні сценарії реалізовані на наших кіно-виробництвах в картини — ідеологічно-художньо-неписьменні, часто шкідливі. і це, в час самої завзятої клясової боротьби, в час, коли кінематографія повинна бути авангардом культурного процесу, обумовленого добою реконструкції.

товариші! ми мусимо тут констатувати — наша радянська кінематографія не йде в ногу з загальним темпом індустріялізації та будівництва. наша радянська кінематографія відірвана від робітничо-селянських мас у їхній боротьбі з клясовим ворогом, у боротьбі з міщанством за новий побут, нову людину. от причини занепаду, катастрофічного стану — а не сценарна криза, як думає дехто з керівників в у ф к у.

ми тепер уже технічно озброєні. перший етап створення індустріальної бази кіно можна вважати за закінчений. отже, час змінити крок у кіномистецькій роботі. треба зв'язатися з темпом загального процесу будівництва. для цього потрібна ґрунтовна реконструкція всієї кіно-справи.

правління в у ф к у перевести до харкова. знищити міжвідомчу тяганину із сценаріями (харків — київ — одеса).

ніяких поїздок з картинами (за тим же маршрутом). сума видатків на це дорівнює вартості декількох експедицій.

далі. збудувати в харкові невеличку виробничу базу на три режисерські групи. для цього можна використати якусь церкву або синагогу. групи треба скласти з кращих культурних клясово свідомих мистецьких сил.

перевести в харків і довести до життя кілотехнікум, який маринується, пожираючи кошти на периферії.

заснувати при виробничій базі і кілотехнікумі науково-дослідчий кіно-кабінет. який повинен з часом лягти в основу кіно-інституту.

всю кіно-роботу віддати під суворий контроль громадських, радянських та партійних органів.

тільки цими засобами, я гадаю, можна перебороти кризу укркіно й перейти в другий етап його розвитку, включившись в загальну систему соцбудівництва.

дан сотник перед в у ф к у треба поставити руба питання про кадри. не кіно-кадри, а про кадри живі, людські. в у ф к у має в одесі кілотехнікум, що мусить постачати для нього нові кадри кіноробітників. чи може кілотех-

нікум у своєму сучасному стані виконати поставлені перед ним завдання? ні! педагогічний склад технікуму ні в якому разі не відповідає тим вимогам, що ставляться до нього не лише сучасним технічним станом кінематографії, а навіть і студентами. я не маю змоги зупинитися довго на цих питаннях через обмежений час, а тому не можу подати точної аналізи сучасного стану кінотехнікуму, але ясно одно: справа з підготовкою кіно молодняка перебуває зараз в не менш загрозливому стані, ніж уся уккрінематографія. одна з головних причин цього це засилля „спеців“ та брак культурних педагогічних кадрів—що впливає взагалі з браку культурних класово свідомих сил в провінції.

ще, здається, два роки тому нами було порушено питання про організацію науково-дослідчої роботи в вуфку. про це свого часу провадилися переговори навіть з небіжчиком леонідом скрипником. це саме питання було порушено на з'їзді вуфку, але до сьогодні ця справа висить у повітрі. а організація науково-дослідчої роботи, можливо, багато допомогла б вуфку у розв'язанні тієї кризи, яку ми зараз спостерігаємо. крім цього, у минулому році ми порушували питання перед вуфку про організацію нами в харкові експериментальної роботи, що мала б стати у допомогу вуфку і просили дати нам кіноздімальний апарат. ця справа й досі висить у повітрі.

праві кола письменників, після розгрому в апліте, знайшли собі притулок у вуфку: звідти проводять свою ворожу пролетаріатів роботу, а коли революційні пролетарські організації пропонували свої послуги—то в ліпшому випадкові їм відповідали, що обговорять, а частіше просто не відповідали.

отже, я цілком підтримую пропозиції висунуті т. бучмою і додам до них вимогу: 1° переглянути особовий склад художньо-технічного персоналу вуфку (правління й фабрик), 2° приймати нових робітників за рекомендаціями укр. пролетарських мистецьких і громадських організацій, 3° переглянути настановлення і особовий склад кінотехнікуму, 4° організувати науково-дослідчу лабораторію при кіно-ательє у харкові, 5° допомогти громадським організаціям поставити у себе експериментальну роботу.

с. войнілович безпорадне становище української кінематографії, що його треба констатувати,—факт надто прикрий. молоде, індустріяльне мистецтво, що несе в собі великі можливості міцної й надзвичайно широкої пропаганди, пасе задніх у культурному будівництві. спостерігається диспропорція між реальною, а тим більше потенційною тех-

нічною базою мистецтва та мистецьким процесом. кіно з темпом цього процесу органічно не пов'язано, мистецька диференціація, що в нашій літературі вже має деяку історію, в кіно лише накреслюється.

товариші! саме в цей бік і треба звернути увагу. пропозиція т. бучми—влаштувати кіно-ательє в харкові, є корисна пропозиція. це кіно-ательє не треба розглядати, як початок перенесення технічної бази кіновиробництва до харкова й створення тут індустріального центру кінематографії. ні! це кіно-ательє треба розглядати, як фактор мистецької диференціації. треба виявити напрямкові інтереси. близькість мистецько-літературного центру ці інтереси поживить та загострить. кіно-думка зійде з мертвої точки.

напрямок боротьбу в кіно треба розцінювати позитивно, треба її стимулювати. це буде необхідний органічний етап, що дасть добрі наслідки. останніми роками виразно накреслюється ліва течія в кіномистецтві—вертов, кауфман, довженко. ця течія дала найкращі фільми вуфку, саме, відштовхуючись від інших виробничих концепцій (чардинін, грічер т. п.), тобто шляхом диференціації. через наявність виразної напрямкової продукції—у зовсім іншому освітленні постають фільми „взагалі радянські“. не тільки „специ“, але вже й глядач ліпше можуть розбиратися, щодо оцінок фактурних характеристик—смак глядача виховується через мистецьку диференціацію, він вже буде мати змогу критично ставитись до показу фактів соцбудівництва без „інтересної любовної інтриги“ або до фільмів без вродливих жінок, або—навіпаки.

вже час подбати і про теоретичне обґрунтування кіно-мистецьких напрямків. для цього живе кіно-виробництво повинно зв'язатися з марксистськими теоретичними силами, не тільки фахівцями виробничниками. цих сил треба шукати в харкові, бо мова йде про напрямкову за художніми ознаками роботу, а саме харків і є казан, де кипить напрямкова боротьба. втягнути кіно в ту літературну боротьбу, що тепер точиться—це значить втягнути кіно в темп загального культурного процесу, це значить зробити неможливим створення багатьох „шедеврів“ вуфку. тоді й письменники, що „недооцінюють“, на думку керівників вуфку, роботу для кіно, будуть дивитися на вуфку не як на нудного дядюшку, для якого можна витратити час, аби позичити грошей, а будуть зацікавлені в ньому так само, як вони зацікавлені в ствердженні своїх напрямкових інтересів в літературі. кіно-напрямки будуть єднатися з літературними напрямками—тоді

вже не буде мови про байдужість або зневагу „міцної літератури“ до „безпорадного кіно“.

але для всього цього конче потрібно щоб літературний центр якось безпосередньо був би зв'язаний з кіно - виробництвом, щоб письменники могли б повсякденно втручатися в кіновиробництво, насичувати його ідеями та ближче знайомитися з його технікою. отже, треба подбати про реальне здійснення пропозиції т. бучми і не буде помилкою покласти на це кіно - ательє серйозні надії.

ол. полторацький

коли в літературі і в інших мистецтвах ми мали справу з наслідуванням буржуазних канонів, хоч ці мистецтва й мали певну культурну традицію, а значить і певну кількість митців, що могли по-своєму поставити питання про нові пролетарські літературу, театр, просторове мистецтво, — то в кіно не було певних мистецьких норм, а робітники українського, що лише народжувалося, кіна, не могли робити нічого іншого, як безоглядно наслідувати чардинінські та гардіновські традиції аж до того, що міщансько - буржуазний закройщик кіно - фільмів чардинін сам тепер ставить у вуфку, то „за брамою монастиря“, то „червонці“, тобто тими руками, що колись керували рухами вір - холодних, тепер керують рухами червоних козаків. отже, сучасна кінопродукція у вуфку в основі вся живиться або чардинініми або епігонами його традицій. і коли нині ще беруть зразок з буржуазної літератури, то це принаймні була кваліфікована, для свого часу культурна література; буржуазна ж кінематографія посуті ніколи культурною не була, правила за джерело розваги для міщанства, а в наших умовах ця кінематографія намагається за допомогою старих некваліфікованих мистецьких засобів відповідати на нові, незрівняно вищі (мимо того, що соціально одмінні) вимоги споживача. от і виходить, що українська кіноорганізація продукує провал за провалом, доходить того становища, коли час, по щирості, закривати крамничку й об'являти себе банкрутом.

досить пригадати останні речі продукції у вуфку. усі вони страшенно нагадують те, що зазначав дієго марія-де-ривера коли він був у радянському союзі. — „ваші митці, — так сказав він, — чомусь малюють революцію так, ніби вона є приватна справа одної родини: мати за, батько проти, дочка за, син проти і т. д.“ але родинний метод показування соціальних сил — цей метод є глибоко консервативний і шкідливий в сучасних умовах, — у вуфку ж консервує його тому, що воно не має досить культурности,

щоб відмовитися від того камерного підходу до всякої справи, що позначав собою дореволюційні чардинінські і інші кінофільми. отже, коли зараз на київському голівуді замість 25, за браком сценаріїв, працює одна або дві групи, то я не вважаю за розв'язання катастрофічного стану той випадок, коли у вуфку матиме масу сценаріїв такого типу. справа не в кількості — краще одна ніж сто.

справа, звичайно не в тих кількох шедеврах, що їх дають о. довженко, д. вертов, м. кауфман, це зовсім не розв'язує питання справа ходить про те, щоб у вуфку стала революція (культурна), щоб можна було організувати якісь культурні осередки, щоб ту революцію спочатку підготувати лабораторним шляхом, а потім і зробити її. отже я цілком за організацію дослідного кіно-кабінета, що зможе науково проробити питання кіномистецтва, вивчити закони кіна і поставити по науковому контроль над кіновиробництвом. крім того я ще за засновання кіно - ательє в харкові — цьому центрі пролетарської української культури, бо вважаю, що поганеньке ательє тут важливіше, ніж голівуд в місті - центрі українського міщанства.

є. дроб'язко

т. бучма каже, що треба рятувати українське радянське кіно від неминучої, як сам він каже, загибелі тим, щоб перевести знову у вуфку до харкова, під нагляд радянської активної суспільности, до центру індустриальних темпів і настроїв, вирвавши українське кіно з київського болота. пригадую криловське: „друзья, как ни садитесь“... криза глибша й триваліша, і цією зміною будиночка на шевченківському бульварі в киеві на якийсь інший, чи то на сумській, чи десь на іншій харківській вулиці — горю не допоможеш.

треба підійти до цієї справи радикальніше. справа ходить про те, щоб розламати художню монополію, щоб перетрусити залежаний апарат (і декого, може, й витрусити звідти), щоб оновити цілу кіно-справу свіжими струмками з робітничих мас, не псуючи їх усякими чардинінським і к-о мотлохом. справа ходить проте, щоб піднести ролю й значення т. д. р. к, активну участь його в кіновиробництві і знову таки про те, щоб на підприємствах позакладати кіногуртки і виховувати через них молоду зміну, робітничу зміну. справа ходить про те, щоб зламати ці „фахівцеві“ мури, якими відгороджується українська радянська кінематографія (=вуфку) від активного втручання в її становище з боку широких мас робітничо - селянського споживача.

одно з двох: або так оновити всю роботу у вуфку, щоб ніхто з масових споживачів у радсоюзі не міг казати такого, як

тепер щоразу чуєш перед афішею або входом до кіна: „а, вуфку! ну, це не цікаво й недобре зроблено“, щоб зняти з української радянської кінематографічної організації репутацію найгіршої (проти її можливостей) на весь союз,—або зробити так, щоб не доводилося ставити поміж українським радянським кіно та вуфку знаку рівняння.

В. ковалевський тут не правий т. дроб'язко, що переїзд з будинку на шевченківському бульварі до будинку на сумській ні до чого не спричиниться. сама харківська атмосфера уже набагато поліпшиє справу, бо не треба забувати, що київ правив колись (а одеса й тепер править) за пляндарм досить жвавої приватної торгівлі, тобто осередки вуфківської діяльності розташовані поруч величезних резервуарів анти-радянських настроїв. там громадскість захоплена безпосередньою боротьбою з класовим ворогом і не враховує всієї ваги свого впливу на кіновиробництво. до того ж, вірно відзначив тов. бучма, що харків найіндустріялізованіше нами місто, тому самий його темп буде корисний тим, для кого з київського „далека“ індустріялізація дорівнює екзотиці.

а. санович тут товариші говорили про потрібність громадського контролю над укркінематографією. це, звичайно, так, але, на жаль, наша кінематографія робить установку на безконтрольність, на музичну стихію.

наше кіно боїться реального матеріялу. воно показує не харків, київ, одесу, а місто „взагалі“. дніпрельстан в „одинадцятому“ було пошкоджено гігантським робітником (символ). а про реальний дніпрельстан наше кіно не знає нічого. не знає про колгоспи, машиново-тракторні станції, роботу міськрад і революцію в вищій школі. і я боюсь, що капелрова „студентка“ теж покаже нам студентів „взагалі“. а вони бувають різні.

чому я говорив про музичну стихію? наше кіно тонізує, а не агітує, наше кіно є мистецтво не індустріальне, а „високе“. його треба поставити на „чорну“ роботу. зараз у тематичному плані вуфку з'являлись фільми „на замовлення“. і от до них ми маємо придивлятися якнайуважніше. стежити, щоб роботу над культурними фільмами доручалось не халтурникам, а людям, озброєним сучасною кіно-культурою.

м. скуба криза в укр. кінематографії залежить не тільки від того, що директиви партії губляться на довгому шляху від центрів до кінофабрик (аджеж інші директиви партії не губляться). отже, тут є ще якісь причини. поперше, тут

винний сам апарат (адміністративний і мистецький) самих кіно-фабрик.

на кіно більшість режисерів, артистів і сценаристів ще й досі дивляться покищо, як на дійну корову,— тут таке становище, яке було декілька років тому із споживчою й кредитовою кооперацією. гасло — „вчитись торгувати“— розуміли не так, як треба. торгували для того, щоб торгувати, забуваючи, що кооперативна торгівля аж ніяк не самоціль, а засіб до соціалістичного розподілу й нагромадження коштів, щоб піднести добробут мас. в кіно було гасло: — виробляти фільми, заробляти на фільмах, і забували про найголовніше, про ідеологічно-політичні завдання кіно.

громадскість в першу чергу звертає увагу на економічні справи.— справами мистецтва широких мас одразу не зацікавиш. мистецтво — після хліба. крім цього культурна революція почала широко розгортатись пізніше. отже не дивно, коли хвиля зацікавленості мас кіном теж спізнилась щодо першої причини кризи — якості адміністративно-мистецького апарату кіно-фабрик, я скажу, таке: треба не галасувати, що у нас сценарна криза, яка спричинилась до загальної кризи, а в той час, як дбати про створення нових кадрів сценаристів, треба почистити ті сценарні майстерні, що є на київській кіно-фабриці є сценаристи-письменники дуже попутницького характеру. ясно, що ті сценаристи-літератори, що частенько схилюють в літературних творах, в сценаріях не виправляються й замість актуальних проблем подаватимуть у сценаріях ті ж самі проблеми розварених інтелігентів і т. д., що й в своїх літературних творах навіть коли припустити, що дилетанти самі не писатимуть сценарії, а лише редагуватимуть їх — то вийде ще гірше. сама присутність їх в редакційних відділах створює таку обстановку, що відштовхує інших письменників від кіно. взагалі ж кращі сили пролетарської літератури зосереджено в харкові, й територіяльна відірваність також не сприяє щільно зв'язатись з кіновиробництвом. бідність на авторські й режисерські сили на Україні також негативно впливає на кіно, коли взяти на увагу те, що кращі ці сили також у столиці. все це змушує зробити ті висновки, що: 1° — треба почистити кадри сценаристів і редвідділи кіно-фабрик і розчистити дорогу для пролетарських письменників, що хочуть допомогти сценарній справі. 2° — почистити режисерський склад кіно-фабрик і збільшити над ними контроль безпосередньо в процесі виробництва фільмів. 3° — не рахуватися з „геніями“. взяти курс (на ділі, а не в резолюціях тільки) на молодь, на кіно-роботол, допомагаючи цьому всіма засобами.

4° — зважаючи на відстань кіно-фабрик від центру, одірваність, відставання від темпу нашого будівництва й культурного життя столиці впливає на кінематографію, а також на те, що в харкові зосереджено всі політичні, літературні, мистецькі й мистецького контролю центри — виникає потреба збудувати в харкові хоча б невелике кіно-ательє.

І. маловічко

що ж робити? робити є що. треба забути за повнометражний художній фільм. ось вам приклад: конкурс на сценарії. тематику проставлено. вільна тема також є — комедійна, але обов'язково повнометражна. на 1500 метрів — смішного не вистачить. в літературі є: романи, повісті, оповідання, фейлетони, памфлети, шаржі. в кіно — 1500 метрів. треба в у ф к у, особливс його художньому апаратів не міряти вже на метри і сценарного матеріалу і плівку. дайте на 200 метрів кіно-шарж, кіно-фейлетон. але найбільш для сучасності відповідає жанр кіно-памфлету, навіть шаржованого кіно-памфлету, навіть мультиплікаційного. щоб вийти з кута, в який уже майже зайдено — треба відштовхуватись від шаблону — це пародійний фільм. у літературі так і робиться. це та ж сама деструкція, що набрала в зв'язку з часом зовсім інших форм, ніж ті, що колись були. але це справа окремої жінорозвідки. шляхи є. робити є що. кіно-памфлет замінить комедію. при вдалій розробці памфлет є найактивніший, найбільш політичний жанр (треба вміти і знати з чого сміятися, бо сміятися треба). та ще додати до нього елементи шаржу, детективу, пародії. з усім, що говорили товариші до мене — згоден цілком і на всі 100%, але поменше критики, як такої, а більше творчої думки, бо справа української радянської кінематографії є не тільки справа в у ф к у, але і наша. сказати все докладно немає часу. я скінчив.

ОЛ. ЯН

товариші! вітаючи пропозицію т. б у ч м и, я хочу додати таке: всім добре відомі темпи роботи в у ф к у. зі слів т. б у ч м и ми знаємо, що, наприклад, сценарій фільму „за стіною“ був написаний 1925 року, поставлено його 1927 року, на екрани він вийшов 1928 р., тобто тоді, коли він утратив все своє значіння. цю повільну обломівську ходу треба знищити і не допустити потрапити справу з влаштуванням кіно-ательє в харкові в цей темп. треба зробити атаку в лоб на відповідні органи, щоб цей проєкт здійснити якнайшвидше.

гро вакар

кіно — це мистецтво. отже, як інші галузі мистецтва мусить на сьогодні або відігравати певну роль в створенні пролетарської культури, або вмерти, як умирають на наших

очах інші мистецтва, що не можуть стати за корисні нашій добі. розвиток кожної галузі мистецтва залежить від оточення, з якого воно може брати життєві соки. ці соки треба реалізувати; не може бути мистецтва без творців і керівників, що посувають його ріст, розуміючи, що саме треба для цього. так само не може бути творців мистецтва, коли його не висуває доба. кіно — наймолодше з усіх мистецтв. кілька десятків років тому ні в кого навіть з геніяльних людей не було уяви про можливість існування кіна. наука й техніка (культура доби) породили його. знайшлися люди, що почали його виховувати, а через нього виховувати й суспільство. за недовгий час свого існування кіно зробило величезні успіхи, як культура-техніка й надзвичайно мало, як культура-ідеологія. одверто кажучи, наша кіно-культура, взагалі, дуже бідна. тут незаймана цілина, яка вимагає кваліфікованих сил, що змогли б цю цілину розорати. чи є ці сили? чи має наше кіно перспективу в своєму розвитку? на перше питання можна відповісти, що сили, коли їх на сьогодні може ще й не досить, все таки в нас є. щождо перспектив, то саме в нас, в країні пролетарської культури кіно має, певна річ, більші перспективи ніж воно має в країнах буржуазних. ми маємо своїх артистів, режисерів, сценаристів, наша кіно-техніка може й не дуже вже відстає від буржуазної. тут залишається нам не доганяти капіталістичні країни, а перегнати. справді, такі картини, як „потомкин“, „арсенал“, „звенигора“, „людина з кіно-апаратом“ безперечно можуть кункурувати з усякими „вар'єте“, „симфоніями великого міста“ і т. д., і т. д. щождо ідеології, то буржуазне кіно може тут тільки позаздрити. порожнеча задхлїсть буржуазного кіна не може нас ні в будь-якій мірі не тільки не задовольнити, але навпаки — воно відштовхує від себе нашого глядача, і лише невеличка купка нашого міщанства може ще з насолодою смакувати різні „моралі“, що в агонії видашує з себе ситий буржуа. за браком часу, тут не можу спинитися на аналізі сучасної буржуазної кіно-ідеології, але немає жадних сумнівів, що в цьому розумінні буржуазне кіно не має не тільки свого „завтра“, а навіть „сьогодні“. зовсім не те ми маємо в нашому кіні. навіть пересічний кіно-глядач досить уже в цьому пересвідчився, і нам нічого побоюватись перед фантастичною загрозою кризи кіна в цілому, як це часом доводиться чути і на з'їздах, на конференціях кіно-робітників. загроза не в цьому. вона в тому, що нам бракує людей, які могли б керувати процесом кінокультури. і саме на цьому нам треба зосере-

диди свою увагу. відсутність керування цим процесом відчувається в нас дуже гостро, тому з'являються такі картини, як „тобі дарую“, „5 наречених“... квалітет процесу розвитку кінематографії примушує нас терміново розв'язати всі питання, зв'язані з цим процесом, треба проаналізувати стан речей, мобілізувати суспільну думку й внести конкретні пропозиції до питання про шляхи нашої кінематографії. я гадаю, що пропозиції т. бучми безперечно на сьогодні є мінімальні й потрібні для того, щоб зробити перелом в українській кінематографії.

мих. семенко

це влітку цього року ми розмовляли з т. бучмою на теми, що він їх висунув у цій своїй доповіді. доводилося нам і ширити в розмовах з культурними діячами ці думки організаційної реконструкції в уфку - роботи. я гадаю, що нас у цьому підтримало б зараз багато людей з культурного активу не тільки харкова, а й киева, і одеси.

в уфку, хоч воно й не є укр. кінематографія, проте на сьогоднішній день може бути або гальмом укріно, або його другом.

ми бачимо, що кіновиробництво наше протягом кількох років розвивається як музейна справа: воно збільшується в своїх експонатах, але здебільшого ці експонати давно-минулих епох. коли порівняти продукцію художніх фільмів з темпами наших днів, в уфку втратило темп і з'їхало з пульсу їхнього життя, і очевидно мусить бути причина цього: одірваність кіновиробництва від центру цього життя. важлива ця справа? важлива. отже негайний переїзд правління в уфку до харкова теж важлива справа. не треба розглядати цей переїзд тільки механічно, як це роблять тут деякі товариші. харків апробує готову продукцію і таким чином не бере участі в кінобудівництві. це й позначається на тому, що кіно у нас не в авангарді культурного процесу, а в хвості його. для того, щоб виправдати чи знайти якість обґрунтування дійсного стану речей робітники в уфку вигадують всякі кризи. от зараз маємо — кризу сценарну.

справді, фабрики зовсім не мають сценаріїв, а в уфку жде, поки напишуть ці сценарії, і фабрики ждуть разом з в уфку, а чи може ждати українське радянське кіно?

не може, воно мусить дошукуватись причини цього стану речей. треба подивитися в корінь речей, тоді можна буде обійти чи зліквідувати всякі кризи.

На мою думку, ніяких криз немає. є криза росту, поперше, і є криза жанрів, і в тому й другому треба знайти вірний шлях, щоб не загнати ці нестрашні кризи в тупики, куди власно й прямує зараз укр. кіно.

криза росту вимагає кинути шкідливу думку про літераторів, які начебто мають врятувати кіно своїми з необхідності халтурними „художніми“ сценаріями для „художніх“ фільмів. цей небезпечний шлях в уфку заводять в залежність нашого кіно від сучасної літератури, яка в сучасному своєму стані сама не стоїть на потрібному якісному ґрунті, і, можливо, й сама література переживає в своїх межах кризу жанрів. кінематографію мусять врятувати кінематографісти, а допомогать можуть не тільки літератори, а й металісти.

криза жанрів вимагає перегляду самого поняття кінофільм і ревізії всіх тих деформацій кіно-жанрів, що є наявні на сьогоднішній день. ми побачимо, що так зв. „художній фільм“, як жанр, переживає кризу, а це значить, що коли в уфку буде очікувати сценаріїв для таких художніх фільмів, то тоді буде просто криза в уфку і його керівників. щоб запобігти цій кризі — треба поширити інші жанри кіно, які зараз просто гуркотять у двері і яких просто вимагає наша велика доба реконструкції — наукові фільми, культурфільми. із цих жанрів можуть народитися ще такі жанри, що про всякі кризи ми б уже давно забули. а коли б ми помилися принципово щодо ролі художнього фільму — то за два-три роки диктатури факто-фільмів може й криза художнього фільма скінчитися, і він знову набере прав громадянства.

для того, щоб стежити за цими кризами людей і жанрів — треба бути в темпі і центрі нашого життя, з усіма навіть механічними заходами: поширення дослідницької роботи в хрк, перенесення правління в уфку під харківські протяги. організація кіновиробництва в харкові, — тоді будуть кадри, будуть люди, і тоді не треба буде чіплятися за фалди о. довженка, д. вертова, м. кауфмана, безконкурентних рятівників в уфку. але ж і їм, і багатьом іншим потрібна кипуча атмосфера боротьби й відстоювання своїх позицій, продиктованих темпом і змістом доби і ролею кіно в загальному процесі культури за п'ятирічку.

резолюція ¹⁾ сучасне українське кіно, відстаючи від темпу соціалістичного будівництва й не справляючись з завданнями, що стоять перед мистецтвом в момент напруженої класової боротьби та форсованого будівництва соціалізму, перебуває в стані деградації. замість того, щоб бути в авангарді сучасних процесів, кіно плентається в хвості цих про-

¹⁾ цю резолюцію було надруковано 12 грудня 1929 року в газеті „вісті“.

цесів і не може виконувати через це тієї ролі, що йому належить за відомим л е н і н о в и м формулюванням. кіно опинилось в такому стані через свою одірваність від центру політичної, громадської й мистецької думки, що концентрується в столиці нашої республіки.

перебування бази кіновиробництва в києві та одесі ізолює кіно, як активну й найважливішу ділянку культурного фронту. кіновиробництво та правління в у ф к у стоять віддалік від пролетарських процесів, поза центром нашого політичного, громадського й мистецького життя, а це позначається зниженням ідеологічної й мистецької вартості продукції в у ф к у за останні роки.

в у с к к для того, щоб наблизити українську кінематографію до ролі ініціатора культурних зворушень відповідних нашої реконструктивній добі, вважає за потрібне поставити на обговорення широкого пролетарського суспільства справу про створення в харкові виробничого осередку кінематографії в фсрмі кіно-ательє. в у с к к гадає, що в процесі своєї виробничої діяльності такий осередок повинен стояти в центрі політичних і мистецьких завдань. в цьому ательє слід зібрати найкращих і найдозріліших політично, творців пролетарської кінематографії, які б могли виконати поставлені завдання.

поза цим, збори вважають за конче потрібне, щоб правління в у ф к у негайно переїхало до харкова. це дасть змогу поставити роботу в у ф к у під широку контроль партійних, професійних, громадських та мистецьких органів та організацій і ув'язати українську кінематографію з загальним культурним процесом і відповідним темпом доби реконструкції.

вважаючи на актуальність піднесених в у с к к питань, — надіслати протокол зборів до дружніх мистецько-громадських організацій, (вуарк, тдрк, вуспп, молодняк, спілка письмен. зах. україни), щоб вияснити їхні позиції в цьому. так само збори постановили надіслати всі матеріали до цк кп(б)у, нко усрр, культвідділу в у р п с'у, цк лксму та правління в у ф к у.

Виступи лекторської групи в у с к к у музично-драматичному інституті (хрк)

23 листопада відбувся виступ лекторської групи нг в харківському муздраміні. доповідь ол. полторацького про основні засади нашої роботи, про наші сьгоднішні справи, про класову боротьбу на культурному фронті.

доповідь зроблена за стандартним зразком, але в поширеному вигляді подано деякі міркування (в порядкуві постановки питання) про ролі музики й музвистів за реконструктивного періоду. доповідач відзначав архаїчність установки на віртуоза, що досі превалює в музвистах, шкідливість вивчення самого лише класичного музичного репертуару, так само відзначав неправильність за нашого часу робити установку на „народну музику“ і т. д. в поширеному вигляді було поставлено й питання про сучасний театр. після доповіді було продемонстровано низку віршів. слухали уважно, через пізні повідомлення про виступ було на вечері порівнюючи мало слухачів. читали вірші переважно представників харківської групи нг. в у с к к.

диспут, а також заключні слова ол. полторацького й м. семенка пройшли дуже жваво. серед тих, хто виступав, було помітне певне зрушення. низка товаришів висловилися за ту принципову лінію, що її взяла в своїй роботі нг. були й такі, що стали на захист класичної музики, як актуальної й сьогодні, але таких було меншість.

деякі товариші виявили тонке, досконале розуміння всіх шляхів нашої роботи. загалом, вечір пройшов дуже добре, аудиторія виявилася нагородою чуткою та свідомою важких завдань сьгоднішнього мистецького процесу.

бажано було б, щоб надалі товариші з хркмуздраміну тримали тісніший зв'язок з редакцією нг, ознайомлюючи наших читачів з досвідом у галузі утворення сучасної функціональної музики.

але взагалі більшість промовців не відступали від рямок ділової критики, хоч інколи ця критика відносилась до попередніх надбань футуристів, а не сьгоднішнього дня.

у школі червоних старшин (хрк)

20 грудня 1929 року відбувся виступ лекторської групи „нг“ в школі червоних старшин.

програма вечора складалася з доповіді — „нова генерація й будівництво пролетарської культури“, в якій т. д. м. бузько досить популярно накреслив перспективи розвитку пролетарської літератури, виходячи з характеристики сучасного її стану. після доповіді виступали зі своїми творами т. т. м а л о в і ч к о й і м. с к у б а, що зачитали по декілька віршів.

в дебатах виступило біля десятка товаришів, здебільшого членів місцевого літ-гуртка.

в прикінцевому слові т. бузько дав достатні відповіді на велику кількість запитань зацікавленої аудиторії.

у клубі „пролетстуд“

хрк) 11 грудня 1929 року лекторська група „нг“ влаштувала виступ у харківському клубі „пролетстуд“.

доповідь зробив г. полторацький, що подав аналізу панфутуризму в історичному аспекті.

після доповіді читали вірші м. семенка, гео шкурупія, о. влизька, віктора вера, м. скуби, і. маловічка, в. ковалевського.

вірші сприймалися добре.

підчас диспуту найбільшу увагу викликала принципіальна теоретична установка панфутуристів. обговорювалося проблему емоційності мистецтва та його раціональних завдань.

в цьому питанні від панфутуристів виступали с. войнілович та м. скуба.

Заключне слово зробив м. семенко, відповівши на численні записки.

заявка „жовтня“

4 грудня відбулися організаційні збори пролетарського об'єднання молодих робітників художньої праці „жовтень“. до об'єднання входять робітники побутотворчого мистецтва (архітектура, театр, поліграфія, тощо). „будуючи свою працю на методах колективного співробітництва, об'єднання намагається скерувати свої зусилля на такі ударні пункти:

а) на плянове будівництво (проблема нового соціалістичного міста, нового житла, громадської будівлі, тощо); б) на художнє оформлення речей масового споживання, які виготовляє промисловість; в) на художнє оформлення осередків нового культурного побуту, робітничого клубу, хати-читальні, їдальні, чайної, тощо; г) на організацію масових свят; г) на плянову пропаганду теа-кіно-засобами завдань сьогодення; д) на художню освіту.

пролетарське мистецтво має знищити індивідуалістичні риночні відносини, що й досі ще панують у мистецтві група переконана, що накреслені тут шляхи можуть спри-

чинитися до буйного тросту творчих сил у широких трудящих масах.

цими шляхами пролетарське мистецтво минає гасло переходового періоду — „мистецтво масам“ — й готує ґрунт для гасла періоду реконструкції: „мистецтво мас“ (з заявки об'єднання).

обрано оргбюро в складі тт. є. дроб'язко, а. йофе, б. клєбанов.

до об'єднання входять п. горілий, є. коваленко, о. леїн, м. петренко, а. санович, б. чернишов, о. щєглов, є. яковлев.

налагоджено співробітництво з вускк („нг“).

вийшов з друку журнал „настоящее“ № 10

у числі — нарис, статті, замітки, оповідання про факти.

1. „клоун на военной службє“ яновського д.

2. „красный хлебный ешалон“.

3. „настоящее“ в боротьбі за правильну лінію.

4. „бой под сан-чаоу“ — м. поліканова

5. „хозяин приходит“ — к. рудера.

6. „дневник красногвардейца шелавина“.

7. „куда ведет богема (факти і документи)“ — г. акимова.

8. „лето в джеби-челиби“ (щоденник наймита).

9. „документация жизни“.

журнал ілюстровано багатьма малюнками художників — „настоященцев“ а. вошивікина, с. липіна, г. лікмана, і. івакіна і заковряшкіна.

ціна номера 40 коп. передплатити можна на кожному поштовому відділі союзу і крамницях сибірського краєвого видавництва: новосибірск, советская ул. № 6.

в 1930 році журнал буде виходити 3 рази в 2 місяці (1 раз у 2 декади). окремий номер збільшується до 34 стор. тексту. ціна передплати залишається попередня.

адреса редакції: харків, сергіївська площа, московські ряди, 11, періодсектор дву, тел. № 8-05. прийом у справах редакції щодня з 12 до 14 годин

відповідальний редактор
михайль семенко

завідувач редакцією
с. войнілович