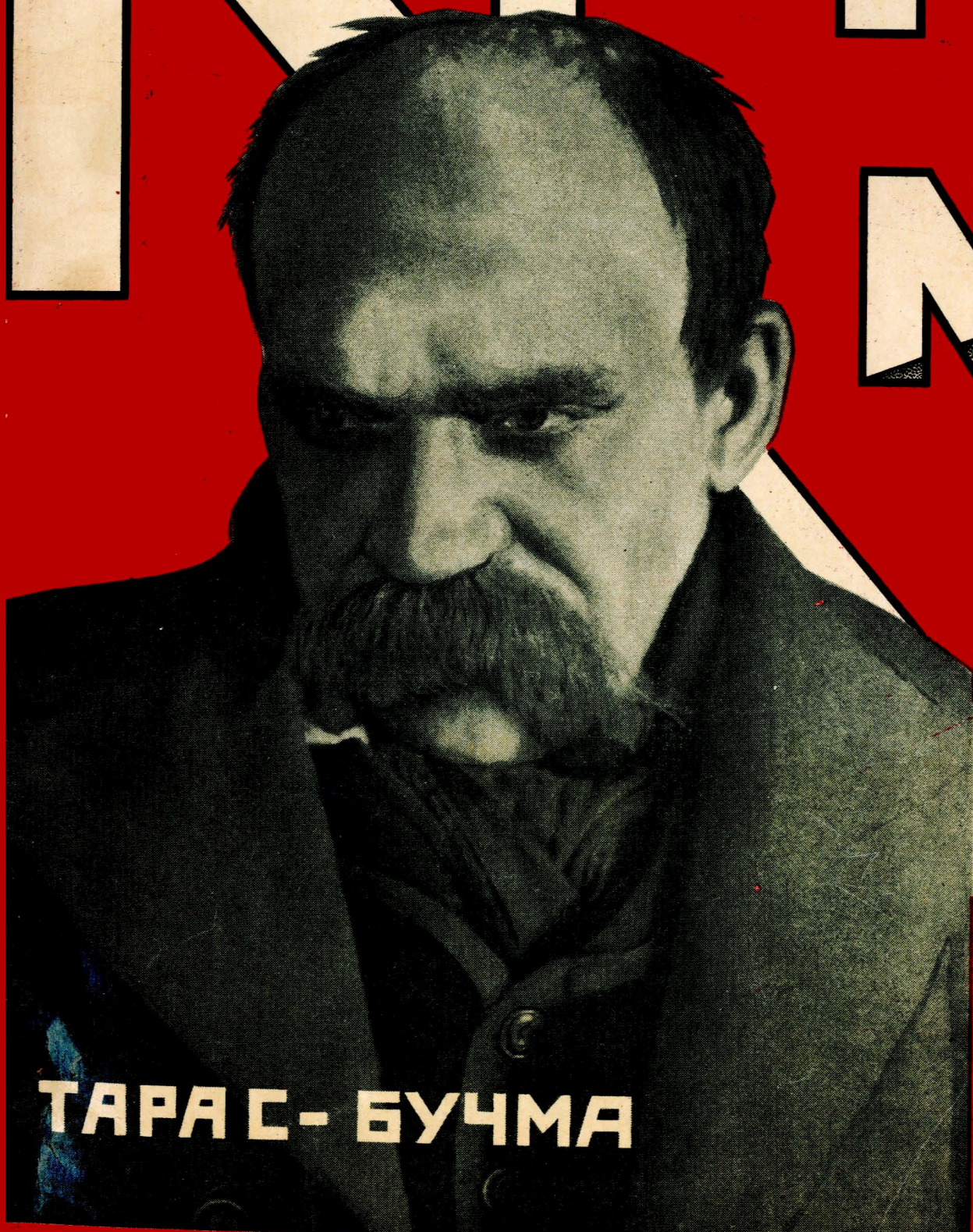


# КИНО

№5



ТАРАС-БУЧМА



# ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

## К І Н О

До участі в журналі запрошено найкращі культурні, літературні та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціалісти Заходу.

Журнал гуртуватиме біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Нью-Йорку, Парижі, Берліні, Відні і т. п.

Адреса редакції: Харків, Площа Розп. Люксембург, 12, ВУФКУ.

### Зміст номера п'ятого «Кіно»

	стор.
1. Пам'ятник Шевченкові . . . . .	1
2. Радянський фільм і захід . . . . .	3

### КІНО-ТРИБУНА

3. <i>І. Бачеліс</i> . Питання поетики кіно . . . . .	7
4. <i>Гліб Затворницький</i> . «Кіно-око» . . . . .	11
5. <i>Георгі Гросс</i> . Мистецтво в небезпеці (закінчення) . . . . .	14

### НАША РОБОТА

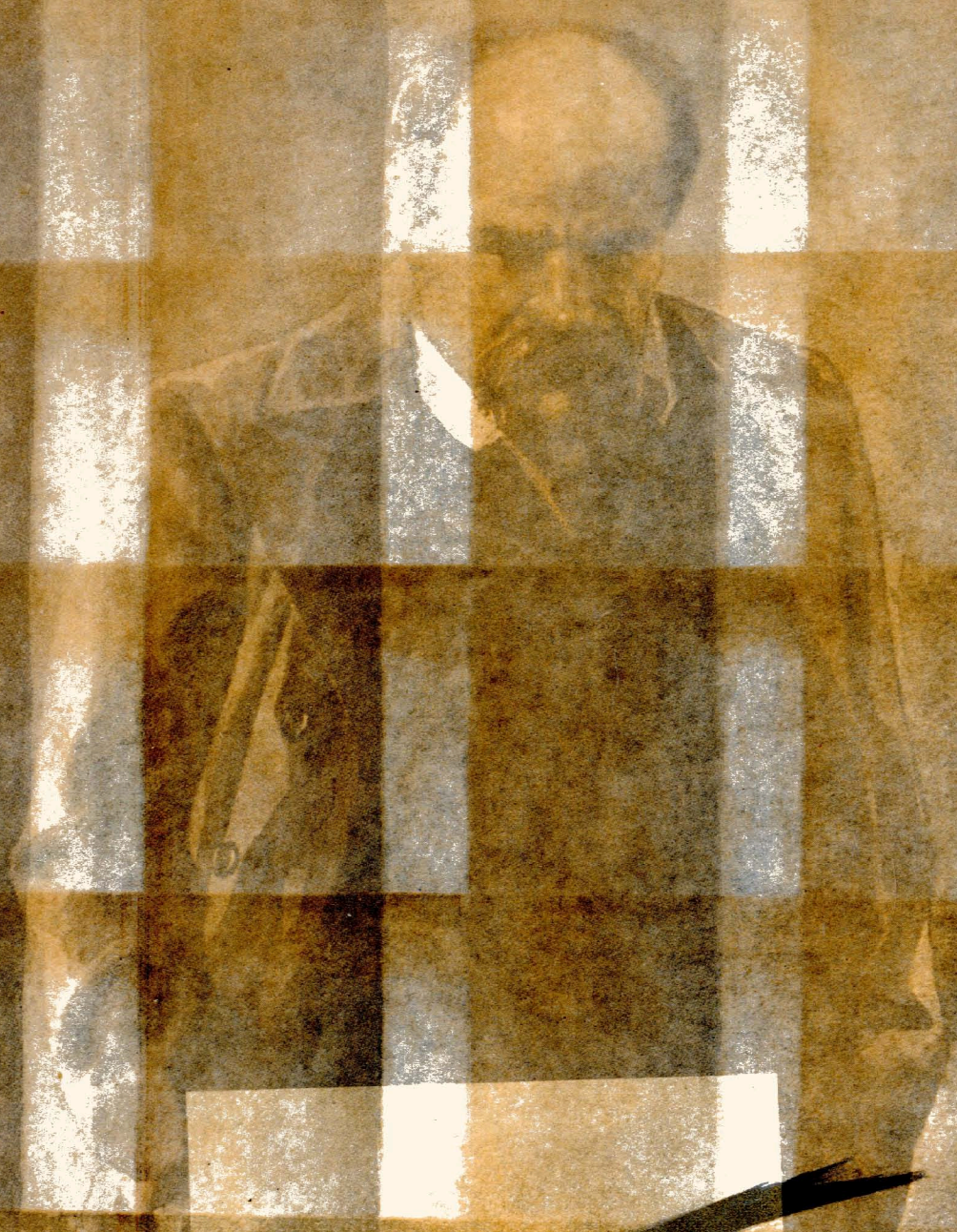
6. <i>Дж. Бялік</i> . «Синій Пакет» . . . . .	18
7. <i>М. Фартушій</i> . «Тарас Шевченко» . . . . .	21
8. Кіно Р. С. Ф. Р. Р. . . . . .	25

### ЗА КОРДОНОМ

9. <i>Spectator</i> . Лист з Німеччини . . . . .	26
10. <i>І. Кулік</i> . Американський фільм (закінчення) . . . . .	29
11. Хроніка закордонного кіно . . . . .	31

До цього номеру журналу безплатний додаток  
«ЛІБРЕТО ФІЛЬМІВ»





Лард  
Шевченко

1870  
1871



# « К І Н О »

До участі в журналі запрошено найкращі культурні, літературні та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціалісти Заходу.

Журнал гуртуватиме біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх країн України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Нью-Йорку, Парижі, Берліні, Відні і т. п.

Адреса редакції: Харків, Площа Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

## Зміст номера п'ятого «Кіно»

	стор.
1. Пам'ятник Шевченкові . . . . .	1
2. Радянські фільми і захід . . . . .	3

### КІНО-ТРИБУНА

3. <i>І. Бачило</i> . Питання постяк кіно . . . . .	7
4. <i>Гліб Запорожський</i> . «Кіно-око» . . . . .	11
5. <i>Георг Гросс</i> . Мистецтво в небезпечі (закінчення) . . . . .	14

### НАША РОБОТА

6. <i>Дн. Бонка</i> . «Свій Пакет» . . . . .	18
7. <i>М. Хуцишвілі</i> . «Гарас Шевченко» . . . . .	21
8. Кіно В. С. Ф. В. Р. . . . .	23

### ЗАКОРДОННО

9. <i>Spectator</i> . Лист з Німеччини . . . . .	26
10. <i>М. Кулик</i> . Американський фільм (закінчення) . . . . .	29
11. Зрозуміло захардонного кіно . . . . .	31

Цього номеру журналу безплатно долати

ЛІВЕТО ФІЛІМІВ»

*Handwritten signature: Юрій Кашапов*





Παράς  
Μεβτενέο







# „ К І Н О „

## ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 5

Березень, 1926 року

№ 5

### Пам'ятник Шевченкові

Біографія великого поета надзвичайно барвиста та різноманітна в своїх деталях. Вона охоплює і всебічно змальовує добу кріпацтва та поміщицького панування.

Камінь гранітового пам'ятника ніколи не дасть повної уяви геніального образу Т. Г. Шевченка, а тим більше не дасть картини того оточення та тих історичних подій, що зв'язані з його життям. Та й таке кам'яне погруддя, що стоїть на певному місці, яке-б воно не було художнє та майстерне, можуть бачити лише «паломники».

Кожний щорічний ювілей Т. Г. Шевченка у нас відзначається різними виданнями його творів або виданнями наукових розвідок з його творчості та життя. Це теж пам'ятники, але вони приступні лише письменним, і тому велика частина людности все-ж таки не зможе познайомитися з його біографією.

Постать Т. Г. Шевченка викликає захоплення не тільки в своїх земляків українців, ним цікавляться й чужоземні народи, бо крім того, що він був геніальним поетом, він був і бунтарем, революціонером, борцем за визволення пригноблених та пригноблених.

І от ВУФКУ збудувало йому найкращий пам'ятник. Два фільми з життя та творчості Т. Г. Шевченка, що один з них має дві великі серії, закінчується постановкою. Ще кілька маленьких рисочок і ми маємо новий пам'ятник Т. Г. Шевченку.

Роля такого фільму-пам'ятника величезна, бо його побачуть, зрозуміють, відчують мільйони людей: українців, росіян і взагалі трудящих цілого світу.

Такий фільм має характер вічний. Він як пам'ятник ніколи не старітиме і що-року з'являтиметься на екранах в день ювілею Тараса Григоровича перед мільйонною аудиторією.

А показати широкій аудиторії є що. На екрані кожен трудящий побачить велике й творче життя, перевите неймовірними труднощами та суворими подіями.

Глядач побачить, що Тарас—кріпак, син бідного селянина, невільника пишного пана Енгельгарта. Що в 12-тилітньому білоголовому Тарасові збуджується непереможний потяг до малювання й жене його, обідраного, босого й голодного, від села в село,

щоб найти хоча-б якого собі вчителя. Він знаходить сільського маляра-іконописця, але треба попередити мати від пана дозвіл на науку. Замість цього дозволу його беруть «попихачем» на панську кухню... Більш того,—робиться це навіть для його-ж, Тарасового добра, за протекцією його родичів, що, звичайно, не могли собі уявити більшого щастя для кріпацького сина, як долю служки. Зрозуміла річ,—це було тоді, саме в дні декабристів, коли кріпацтво ще стояло непохитною скелею, визначаючи собою всі поняття, весь світогляд людей.

Але кухарчук з Тараса вийшов нікудишній: коли яблуні стоять в рясному білоцвіті, він під деревом, із книжечкою або малюнками. Хай собі розривається, свариться кухар—малий попихач не згадає ні про лайку, ані про неминучі «екзекуції», раз він зумів добути собі книжечку або малюнки.

Такий самий він мрійник та шукач і далі—на вищому щаблі своєї життєвої кар'єри—в ролі панського «козачка» у Вільні. І раз пан, повернувшись додому з банкету пізно вночі, ловить свого козачка на гарячому вчинкові—за малюванням в такому захопленні, що хлопець навіть не почув пана. А на ранок його січуть різками на стайні.

Разом із паном Тарас потрапляє до Петербургу. Ще раніш пан, як добрий господар, посікши різ-



Малий Тарас—Його ролю виконує  
Вася Людвинський



ками кріпака, зрозумів, що його здібність до малювання можна використати, і віддав його вчитись малюванню, хоч наука переважно і полягала в розмальовуванні парканів та стін і стель. Однак—доля подбала тут за парубійка-кріпака: змальовуючи собі Сатурна в Лігньому саді, він знайомиться з українським художником-малюром Сошенком, через нього з Брюловим, Жуковським, Гребінкою... І на 24-му році життя Тараса викупили друзі з неволі.

Далі Академія Мистецтв, літературні вечірки у Жуковського, вихід у світ першого Кобзаря... Тарас жадібно п'є всі здобутки культури, що він їх міг знайти в дійсно найвищому тоді культурному оточенні.

Тільки-но скінчив Тарас Академію, навіть ще до закінчення, він уже вертає на Україну, куди його непереможно, аж до останніх днів життя, тягне—«до своїх убогих», до селянства, що борсалось в злиднях.

Тут родяться його могутні поеми протесту супроти царату, панства, проти самого бога, такі глибокі своєю революційністю, що ще й досі хвилюють її запалюють. Хіба-ж коли можна слухати байдуже «Кавказ», «Посланиє», «Сон»?

Його популярність росте. Про нього чули й знають усі протестанти проти страшного тодішнього ладу—од «забудлижної» п'яцької кумпанії «мочеморд», що у вині топили внутрішній конфлікт, і до справжніх революційних гуртків.

Не дивно, що коли жандарі «накривають» ідеалістичне, але все-ж на той час революційне Кирило-Методієвське братство, Тарас теж є там. Та з рівним правом і рацією його могли-б заарештувати за кожне революційне товариство того часу, за кожне селянське повстання, бо він був вірним ідеологом кожного революційного руху. Жандарі це чудесно розуміють і тому накладають на нього кару зовсім не за співучасть у Кирило-Методієвському братстві, а саме за оті-о поеми, що кличною бойовою сурмою сурмили кожному бунтареві-революціонеру.

Усім відомо, що в заслання Тарасові було заборонено саме писати й малювати. Усім відомо теж, що цієї заборони аж ніяк не змогли слуги царату здійснити.

Відомо, що після десяти років неволі, друзі Тарасові усе-ж добилися йому амністії.

Цікаво відзначити, що неволя не зламала революційних переконань Тараса, а ще більше їх загартувала і викристалізувала. Його останні поетичні твори—взірці революційної чистоти. Його «Щоденник», що Тарас писав його після визволення, дає право вважати Шевченка не тільки суворо витриманим, послідовним революціонером того часу, а й провісником сучасних комуністичних ідей. Можна згадати його відоме пророкування про роль машини в розвою суспільства.

Останні дні свого життя, останні сили свого зруйнованого здоров'я Тарас із запалом присвячує практичній праці, що її так хотілося-б назвати сучасним виразом—праці в справі «лікнепу». Він видає дешево—за 3 копійки—абетку для селян. Він працює над утворенням, організацією й поширенням дешевих гравюр-малюнків для селян. Він помирає, складаючи елементарну, знов дешево, арифметику для селян...

Перед смертю він мріє оселитися поблизу селян у хатині на березі Дніпра, на тому місці, де його поховано. Він навіть їде туди, вже планує будівлю хатини та на лихо своє не втримується, щоб не сказати десь про божу матір надто натуралістично (Покритка, вона, мовляв, та й годі! Яка там «свята божя матір»), та й заборонили йому навіть приїздити

на Україну. І довелось йому померти «на смітничку Миколи», як він називав Петербург бюрократичний та локайський. Померти, внавши серед своєї абетки, недокінченої арифметики та гравюр,—усе для «своїх убогих», до віку йому дійсно своїх рідних...

Все це цікаво та картинно зафіксовано на фільмі, що його випускає ВУФКУ.

Краєвиди околиць села Кирилівки, де народився Тарас Шевченко, тогочасний Петербург, Кавказ, місця заслання—все це зафіксовано на плівці оком кінематографічного апарату.

Між иншим треба зазначити, що фільм цей має й не аби-яку наукову цінність. В ньому зафіксовані історичні факти Шевченкової доби, побут, та навіть речі, що оточували його у повсякденному житті.

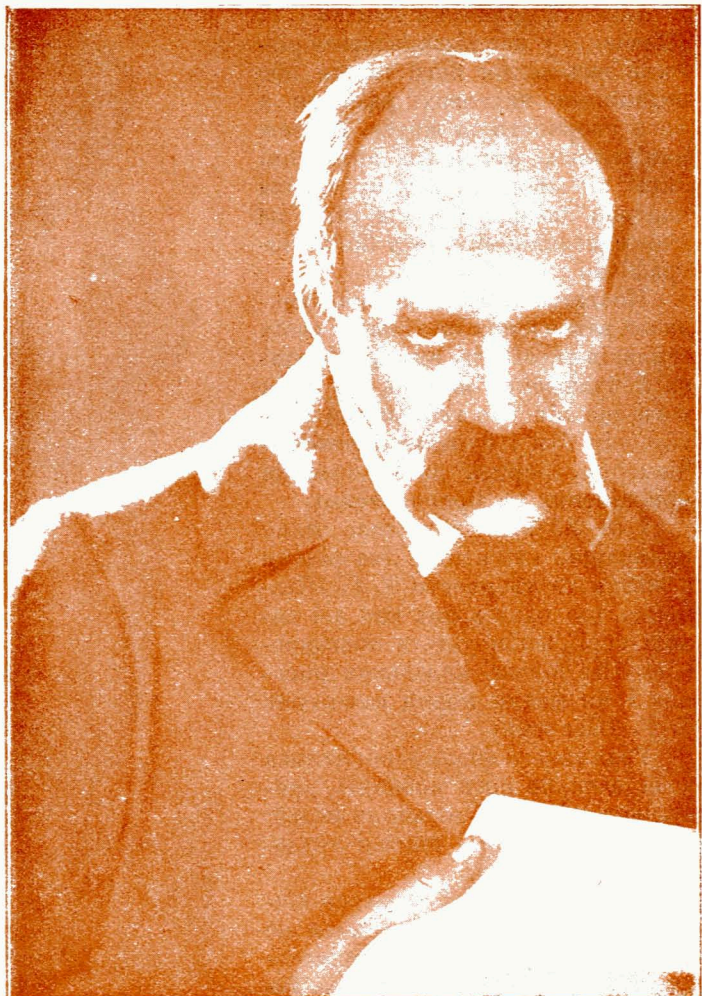
Всеукраїнська Академія Наук санкціонувала та у великій мірі допомагала зробити цей фільм правильно науковим, і цим дати новий культурний внесок до загальної скарбниці нашої культури.

Професорові В. Г. Кричевському належить почесне місце, як одному з творців цього фільму: він науково-художньо оформив його.

Ставили цей фільм найкращі робітники української кінематографії Чардинін та Завелєв.

Новий пам'ятник великому поету Т. Г. Шевченку—поставлено.

Українська революційна кінематографія створила оцей пам'ятник, що буде гідний поета. В яскравих образах на екрані трудящі України побачуть, в яких умовах зростав цей величезний бунтівничий хист, що є одним з найбільших поетів Революції.



Тарас Шевченко



## Радянський фільм і Захід

Від редакції. Цю статтю написав представник одної з німецьких кіно-фірм, що приїхав у СРСР, та зокрема, на Україну, щоб зазнайомитися зі станом радянської кінематографії. Цінні й цікаві його зауваження щодо підвищення якості нашого фільму та оцінка міжнародного становища в кіно-справі, бо й справді радянський фільм мусить вступити собі шлях на Схід і Захід.

Німецька кіно-промисловість стоїть на порозі. Американський капітал готується колонізувати і німецький фільм, створивши собі захист у важкій промисловості та пресі. Мета американського капіталу загарбати до своїх рук:

1. Всі фабрики фільмів.
2. Прокатні контори.
3. Кіно-театри.

За допомогою кіно-фільма і преси, яку він зумів купити, американський капітал намагається психологічно підготувати колонізацію.

Спільний наступ вже розпочато, і їм пощастило одразу-ж захопити величезне німецьке фільмове виробництво «УФА», що має також гарний прокатний відділ та низку кіно-театрів. Користуючи з сучасної важкої економічної кризи, американці розпочинають переговори відносно купівлі низки інших великих німецьких кіно-підприємств.

Коли їм пощастить, тоді шлях вільний, і за допомогою відомої методи «пряника та нагая» німецьких власників кіно-театрів примусять брати ті картини, які їм запропонує німецько-американський трест.



і славетний актор Щепкін

Дальшим показником американізації з'являється планомірне запрошення на працю та експорт до Америки кращих німецьких артистичних і технічних сил. Ці події, що тепер відбуваються в Німеччині, ховають в собі велику небезпеку для цієї країни і, крім того, мають велике значіння для радянського фільму.

Німецька кіно-промисловість не здатна своїми власними силами перемогти наскок американців. Лише єднання німецької і Радянської кіно-промисловості змогло-би протистояти цьому наступові.

В цьому переконалися всі серйозні дослідники міжнародного фільмового ринку, але до цього часу ніхто не намірився одверто висловити цю думку і зробити рішучі кроки, щоб налагодити такий союз. Дуже симптоматично те, що навіть офіційні органи німецької фільмової промисловості, як, наприклад, «Фільма-кур'єр» не закривають очей на наступну небезпеку і починають розуміти становище речей. На новий рік «Фільма-кур'єр» пише:

«Радянське виробництво може відіграти значну роль в житті німецької кіно-промисловості. Німецький фільм зійшовся з американським в смертельному герці, але вже не за роллю на світовому ринку, а за власну незалежність та існування. Всяку допомогу в цій боротьбі, все рівно від кого, завжди приймуть з подякою. Кожна радянська картина, яку можна прийняти, може бути підмогою в цій боротьбі».

Це лунає, як розпачливий зойк пораненого звіря, якого здоганяють ловці. Ще німецьку кіно-промисловість не переможено, і тому обов'язок радянської промисловості виступити одразу-ж і звоювати ринок Німеччини з гаслом:

«За гарний німецький та радянський фільм».

Я приїхав до СРСР не лише тому, щоб побачити закінчені та в процесі праці радянські картини. Я хочу головним чином вивчити технічні і художні можливості радянського фільма в межах недалекого майбутнього. На моє велике здивування я побачив, що по всіх кіно-фабриках СРСР невпинно працюють, щоб устаткувати їх за останнім словом західно-європейської та американської техніки.

Цим гарантовано, що в недалекому майбутньому радянські фільми технічно будуть рівноцінні західним. Навіть тепер, в умовах примітивних засобів, тут вже досягають не аби-яких результатів.

Мені-б хотілось лише вказати на кілька технічних дефектів, які зустрічаються майже у всіх фільмах і які легко виправити.

1. Краще використання та більш рівномірний розподіл світла. Справа не стільки в тому, щоб мати як-найбільше ламп, а в тім, щоб їх правильне використання дало пластичне художнє вражіння. Додільним засобом при недостатці світла з'являються рефлектори Дека в Берліні.

2. Краще гримірувати. Зовсім не досить гримірувати лише саму частину обличчя, треба також гримірувати вуха, шию, руки і всі відкриті частини тіла, якщо тільки взагалі грим потрібний.

Гримірувати—це не значить вимастити обличчя в лантусі з борошном, а вираховувати кожний нюанс

У-Т-О



так, щоб він дав фотографічне і характерне враження. Кожний оператор мусить стежити за правильністю праці гримірувача.

3. В сценарному відношенні не давати славетному «випадкові» такої великої і часто наївної ролі. Що до художнього боку, то можна сказати лише гарне, особливо беручи до уваги молодість радянської кіно-промисловости. Рішуче значіння належить доборові тем окремих картин. Тут основне: чи призначається фільм виключно на внутрішній радянський ринок, чи піде також і на міжнародній?

Тому необхідно витримати фільму в такому дусі, щоб він міг пройти на Захід і одночасно мав-би достатню міць, щоб розбудити класові інтереси робітничих та селянських мас і вдихнути бойовий дух пролетаріату.

Це дуже важке завдання. Німецька буржуазія має до своїх послуг «вірних та суворих» вартових: неймовірно жорстоку, часом аж до безглуздя старанну цензуру. Натиск широких мас Німеччини, що убачають в радянському фільмі, одні—друга й співника, а інші лише співника в боротьбі, допоможе подолати й перемогти старанність цензури й довести таким робом до Німеччини кращі картини СРСР.

Безумовно, потрібні будуть і з боку радянського фільму де-які поступки. Це не значить, що кіно-продукція Радянських Республік мусить підлабузюватися до смаків німецького міщанина, мусить потурати їм, мусить пристосовуватися до того, щоб товсті буржуа продилялися радянський фільм так, як вони продиляються яку-небудь чергову макулатуру фабрик Ев-

ропи. Ні і ні! Масу глядачів у Німеччині складає все-таки не цей самозадоволений і масний міщанин, а німецький трудівник, що може й хоче споживати ту саму страву, яку споживають й трудящі СРСР. Проте, де-які формальні невеличкі поступки будуть потрібні. На це слід зважати.

Отже треба кинути на німецький ринок що є кращого в радянській продукції.

З відкриттям німецького ринку відкриються шляхи світового ринку. Якщо радянська кіно-промисловість хоче зробитися серйозним конкурентом американської на німецькому ринкові, в такому разі її вироби мусять бути не тільки технічно і художньо рівноцінними, але й комерційні умови повинні бути не гіршими.

Разом з тим, як радянські картини будуть проходити в Німеччину, радянські організації надаватимуть перевагу німецьким фільмам перед американськими. Цим Радянська країна придбає симпатії не лише німецької промисловости, але й широких робітничих кол.

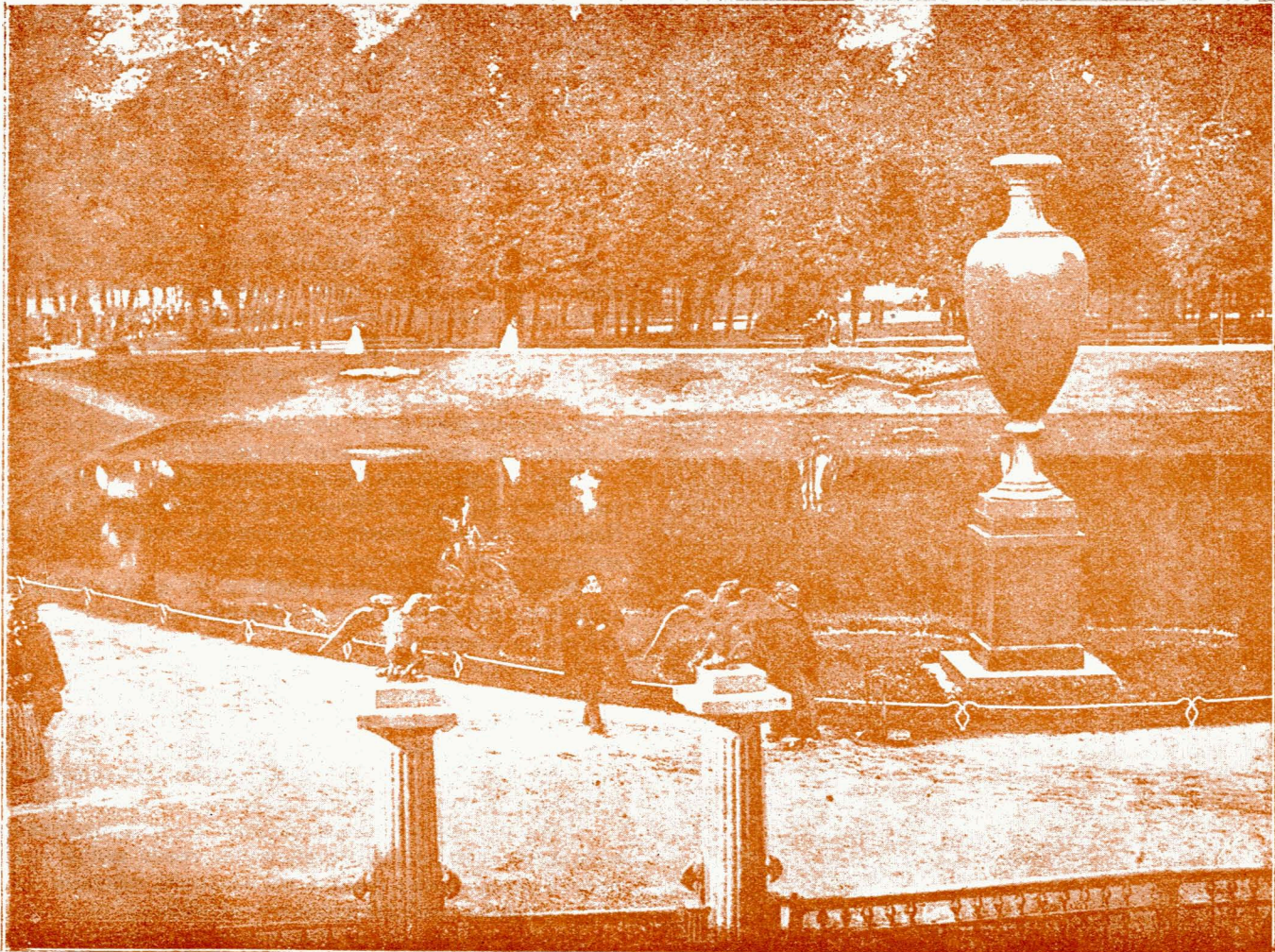
Радянський кіно-фільм краще за всякий інший за-сіб може зблизити трудящі маси СРСР та Німеччини.

Це наша мета,—надійти до цього і зацікавити в цьому радянську кіно-промисловість.

Прийом, який я зустрів в Радянській країні, надає мені певности в тому, що німецька і радянська кіно-промисловість будуть їти поруч.

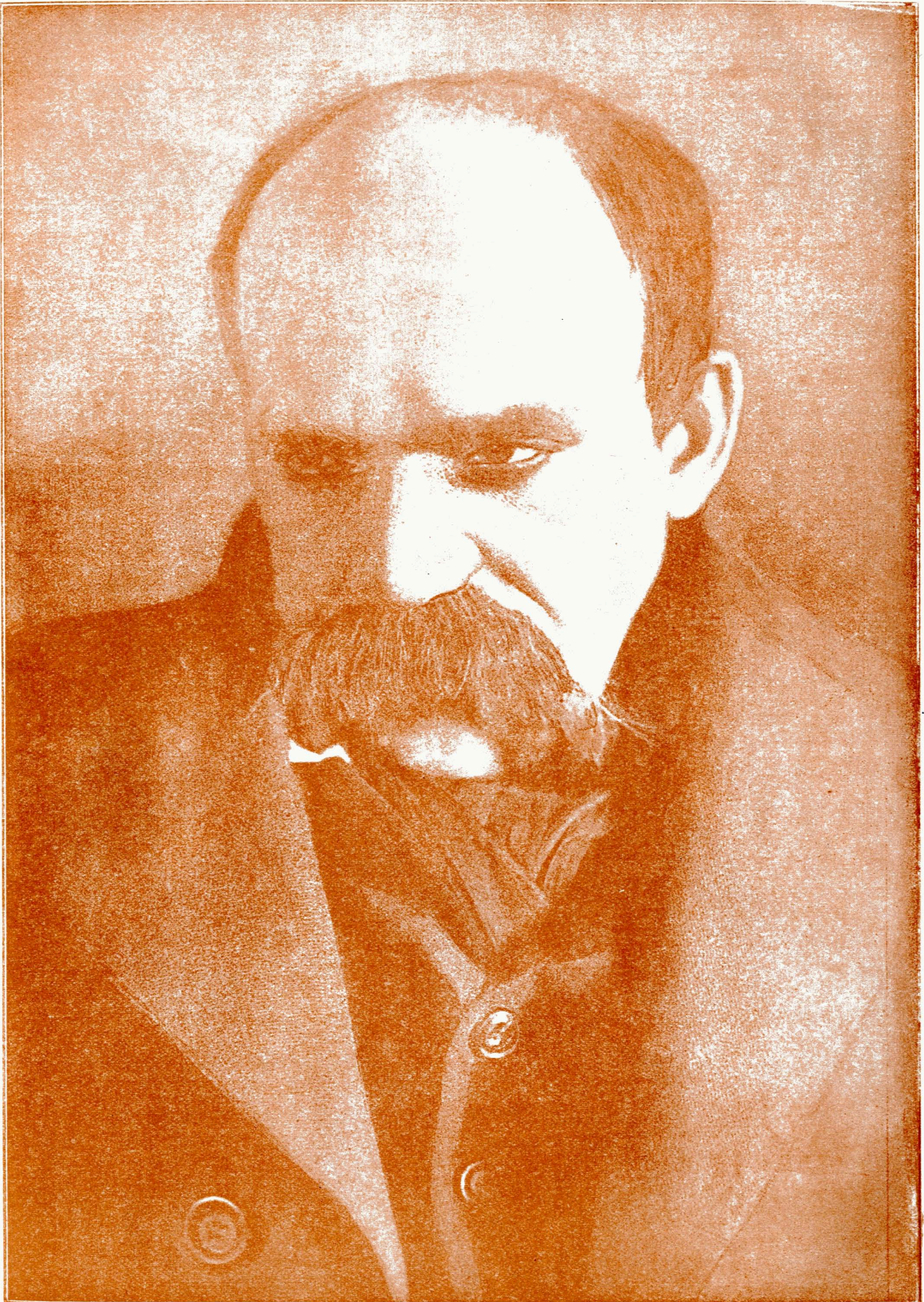
Радянський фільм мусить і може вийти на герць на світовому ринкові. Він уже досить виріс і досить зміцнів. Правда, це не значить, що йому годі зростати й зміцнятися. Навпаки.

*Фільма-Берлін*



Літній сад в тодішньому Петербурзі. Стежкою іде художник Сошенко





Артист Бучма в ролі Тараса Шевченка (Тарас після заслання)





Руський поет В. Жуковський. Його ролю виконує артист Лісовий



# КІНО-НОРИБУНА

## Питання поетики кіно

Кіно сполучає засоби техніки із засобами мистецтва. Це—неодмінна та незаперечна альфа кінематографічної абетки. Але ті, що сказали «а», до цього часу не сказали «б»,—і досі ще питання про межі техніки та мистецтва в кіно не вирішено.

А проте, кіно, що є метисом, гебридом двох таких різних громадских видів, для зберігання своєї рasi у більш життєздатному вигляді, здавалось, му-сило було-б визначити ті пропорції технічного та мистецького в собі, які змогли-б йому забезпечити життєздатність.

Але про це в кіно ніхто не думає. Звичаї кіно такі: плодиться, розмножується, нишком залидається до нисьменства, малярства, театру—аби тільки статистика народження картин збільшувалася та й збільшувалася.

Молодість кіно навряд чи потребує штучного змодження—але чому-ж вприскання насінньових витяжок з літератури, малярства, театру то-що в кіно і досі є манією, що до неї мовчки заохочують?

Щоб з'ясувати це питання, візьмо таку заплу-тану, непевну для всіх і всього річ, як славетну ф-отогенію.

Ця таємниця обертання олива в золото кінематографії захопила навіть «найтверезіших» кіно-алхімі-ків. Фотогенія стала справжнім філософським кам-нем кіно: треба тільки знайти таємницю фотогенії, і все стане кінематографічним! Кіно-мислителі ка-жуть: чорні очі фотогенічні, бо блакитні невідомо як вийдуть, а чорні вийдуть напевне. Вони ствер-жують: контражур не фотогенічний, бо взагалі на пересічній плівці він завше дасть яєшню, але не зні-мок. Вони заявляють: чорний оксамит фотогенічний, не фотогенічні—червоні прапори, досить добрі—шкі-рянні куртки, лаковий чобіт—контрасий, Волга тече до Каспійського моря.

Це фотогенія? Невже-ж це фотогенія? Ці реміс-ничі міркування про матеріял та його властивості—таємниця кінематографічного?

Звичайно, можливо й потрібно утворити профе-



Околиця села Кирилівки, де народився Тарас Шевченко



сійну шкалу таких властивостей, утворити свою періодичну систему кінематографічних елементів. Але чи може знання матеріялу замінити принципи його оформлення та організації? Чи можуть чор-р-ні очі замінити фотогенію?

Є ще інша низка міркувань про фотогенію. Класичний взірць: «фотогенія—це простота, ясність, ритмічність» (Пудовкін). Просто? Ясно? Таку-ж раду колись давав письменству Толстой. Пудовкін нагадує не про нього, але про Делюка, забувши, що саме Делюк без жалу глумився над такою «фотогенією кінематографістів».

Не важко помітити, що остання формула в найзагальнішій та розпливчастій, безтілесній формі говорить за принцип організації матеріялу. У самого Делюка одночасно і іронічний і повний патоса термін «фотогенія» плутає і змішує обидва розуміння—і ремісниче знання властивостей матеріялу, і принципи його оформлення (в тому числі такі, як смак, геній, хист...).

Але що-ж таке фотогенія?

Це не загальний принцип кіно, не універсальна формула Лапласа, в якій, підставивши яке завгодно «f», ми матимемо дане, що його шукаємо; не філософський камінь, не таємниця обергання олива в золото. Фотогенія, що має право існувати—це поетика кіно, що поділяється на науку про властивості та якості матеріялу та науку про його організацію. Не зважаючи на всю плутанину, яка приголомшує незвичних людей, думка йде й шукає по цих двох шляхах, що відокремлюють техніку та мистецтво.

Питання про фотогенію практично звелось до партизанського блукання в лісі невідомих матеріялів. У цьому відношенні ми переживаємо добу «первісного накопичення капіталу». Недосліджене та неоформлене ще у досвіді реалізується в розумі, як мит; фотогенія є мит про кіно-божество. Тому немає гри слів у заміні фотогенії поетикою кіно: це протиставлення науки—митології.

Мит утворюється у безпосередній, авторитарній залежності від матеріялу (тоб-то об'єкта, що до нього пристосовується майбутня техніка мистецтва), матеріялу, перше місце серед якого займає техніка, механіка та хемія кіно-процесу.

Характерно, що та невелика експериментальна робота, що у нас провадиться, зводиться до фізико-хемічних спроб. Пробують виражі, освітлювальні прилади, хемікалі, сушилки—сотні засобів від техніки, жодного від мистецтва. На карбованець техніки, мистецтва ані на шаг!

Що фотогенія,—це мит, який народився в добу, коли матеріял лише пізнається, свідчить і те, що він затулив собою основне питання кіно-мистецтва: питання про образ у кіно. Абетка каже, що «мистецтво є думання образами»—але що таке образ у кіно? Про це мовчать, про це ані слова.

Чим з'ясувати те, що наші фільми—або цілковита література, або цілковите малярство, театр, альбом фотографій, популярна брошура, все що завгодно, але тільки не кінематографія? У чому джерело кіночества, протиставлення «кіно-ока» фальшивому кіно-мистецтву, коли не в тому, що в нас жодного мистецтва, яке має за підвалину свого існування образ—немає?

Лише один «Страйк» від мистецтва, але і то «обмірковуючи» свою роботу, Ейзенштейн ані слова не каже за образ, і або хитрить та плутає, або сам нічого в ній не тямить. Успіх «Страйку», при всіх різних, навіть діаметрально протилежних підходах до нього, полягає саме в тому, що це образна річ.



Маленький Тарас з сестрою Катрею

Але і вона тільки «від мистецтва», бо в ній «альбом» образів не доведено до рівня кінематографії.

Знайти свій образ, оперувати мистецтвом утворення та вжитку образа значить розв'язати одне з найгрунтовніших завдань кіно, яке мистецтва. Це завдання мусить протиставитися «всякій майбутній метафізиці» фотогенії.

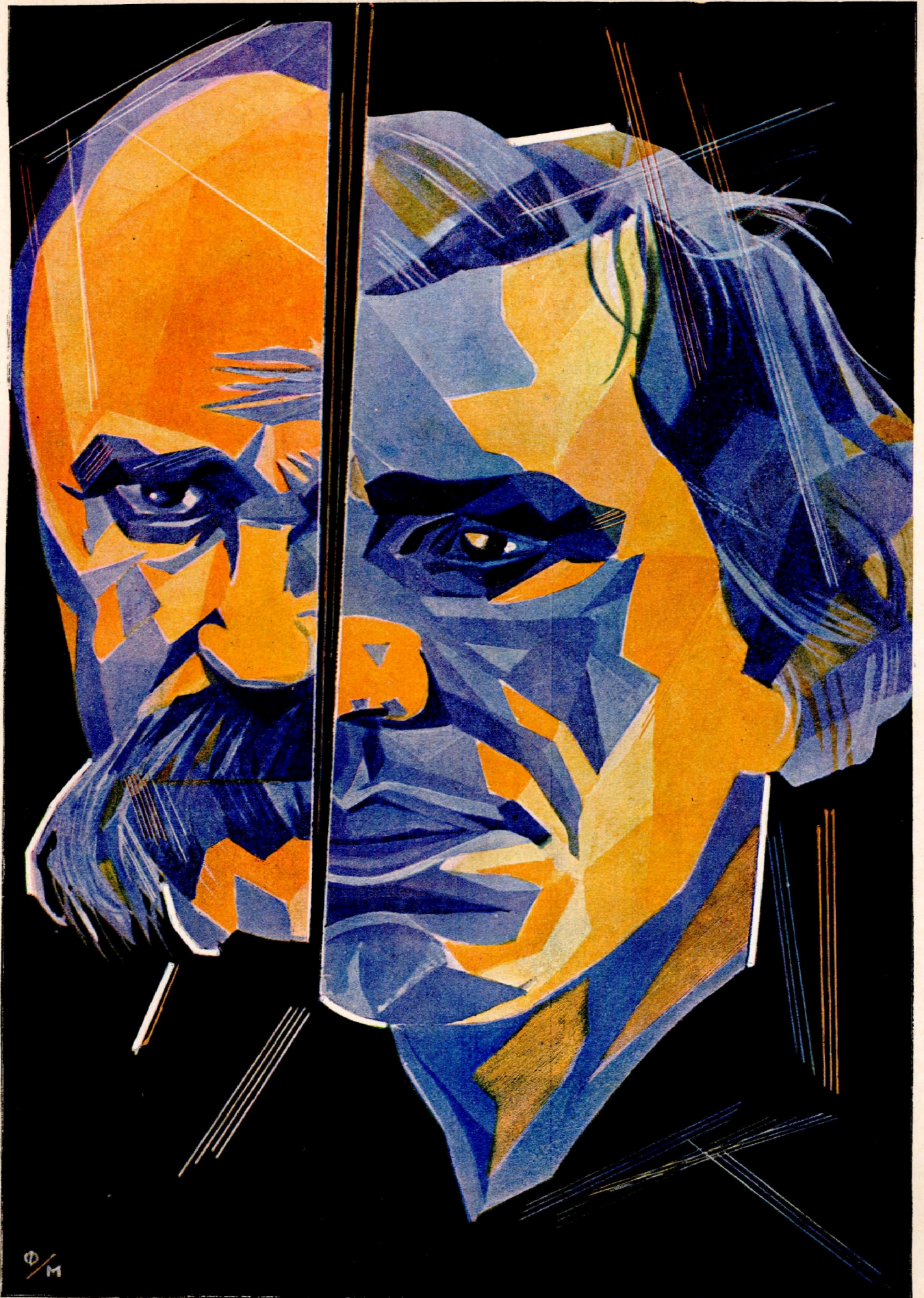
Проблему образа в кіно,—основну проблему кіно-мистецтва, оточує справді якась змова мовчання. В цій ділянці голосно не сказано було жодного серйозного слова. Образа, яко свідомого і обов'язкового способу, бракує в фільмах; він лише іноді виникає, як щось випадкове, як явище, регульоване скоріше теорією ймовірности, ніж кінематографічними принципами. Але все-ж і зараз можна по партизанському намацати де-які шляхи його розв'язання.

Залишм осторонь питання про розумовий образ, про семантику кіно. Цей образ властивий не тільки кіно і, виходить, для нього не специфічний. Також не специфічний зоровий образ, бо кіно зовсім не малярство і не цілком фотографія. Нарешті, не характерний для кіно і образ у рухові, зорово-динамічний образ, бо кіно не театр. Правда, всякий фільм є сполучення й цих образів. Але якщо він орудуватиме тільки ними, то чим-би кіно відрізнялось від тих мистецтв, яким вони властиві? Кіно не є нерічове мистецтво, а тому розумові образи виникають у ньому. Оскільки воно апелює до ока, зорові образи,—це також його знаряддя. Оскільки воно впливає через апарат, що передає рух—зорові образи рухаються. Але всі вони мусять підлягати, або, у всякім разі, супроводити, акомпанувати образами, що виникають з руху,—це єдине та характерне для кіно-мистецтва.

Але який буде цей образ?

В чім по суті полягає образ? Його «цілева установка»—переводити річ, або розуміння із плану звичайного, так-би мовити, стандартного сприймання на ґрунт нового оточення, що спричиняє і нову систему асоціативних зв'язків та взаємин, щоб надати особливості свіжості і ніби новизни даному предметові





1/2







або розумінню. Викликати нову низку асоціацій, змістивши об'єкта сприймання в нове оточення, підмінити одне уявлення другим, що деформує перше, — такий у основному механізм образу.

Кіно використовує цю деформацію уявлень та взаємин досить широко. Різні плани знімання — ось ґрунт, на якому кіно-образ народжується. І коли Гриффітс винайшов перший план, — тоді народилося справжнє кіно-мистецтво.

Разом з першим планом з'явився первісний, ембріональний образ. Слідом за диференціацією планів, почали диференціюватися й точки, звідки провадиться знімання в одному й тому-ж плані, і, виходить утворився новий ґрунт, на якому виростає образ. Але ці заходи не знайшли свого логічного завершення; вони й досі ще є тільки ґрунтом для образу, на якому коли й виникає образ, то лише в вигляді випадкових комбінацій. Справа в тому, що плани і точки знімання (а для глядача «точки зору»), які деформують зорове уявлення, вживаються скорше для пластичної організації кадра, для суто-маларської його виразності, ніж для дієвого впливу. Звичайний писарський стіл, знятий згори, дає уяву великого, приземкуватого та плескуватого поля; знятий знизу, він зростає, ніби скеля, що звисає над глядачем. Ці деформації, звичайно, дають різні сприймання речі і відповідно організують уяву про річ. Але ці поодинокі деформації, — виключно маларський образ. Проте, саме маларство, руйнуючи межі своєї вузької просторіни, спробувало охопити предмет одночасно (бо маларство одночасне) з декількох точок зору і дати його просторовий образ («скрипки» Пікассо). Але куди-ж маларству до кіно, до цього володаря часу?

Коли деформація предмета, через встановлення певної одної точки видіння, дає одинокий зоровий образ — то вже послідовно добираючи декілька таких зорових образів одного предмета і впливаючи ними на глядача — утворюємо новий образ, нове уявлення про даний предмет, що буде менший за обсяг і більший за суму показаних зорових образів. Цей новий образ виникає завдяки виключним властивостям та засобам кіно. Таким чином, панорама зоро-

вих образів, що змальовують один сюжет, — впливає вже кінематографічно і, виходить, є первісним та елементарним кіно-образом.

Додайте сюди, скажемо, безперервність переходів, що вона досягається засобом напливів, і вже від альбома фотографії не залишиться ані сліда: перед нами буде «protozoa» кіно-образу, кіно-амеба, найпростіша одиниця, специфічність якої не підлягає сумніву. Ще ускладнюючи цей найпростіший та елементарний спосіб, ми обернемо його в складну гру образу, що виник з факту руха, властивого кіно-апарату. Так, напр., ускладнивши цю серію образів певною ритмічністю, ми матимемо вже цілу «кіно-строфу».

Такий прийом формування може зватися стандартним, бо його можна вживати лише до предметів, що діють або не діють, але не до самої дії. Центральним-же образом в кіно буде образ самої дії. Як можна уявити собі такий образ?

Я спробую описати один зі способів, як його утворити. Ось приклад:

Людина йде купатися.

Випадок А. Знімання провадиться безупинно в однім плані.

Образ не виникає.

Випадок Б. Знімання провадиться, прикладом, так:

- 1) Загальн. план — Людина йде до річки.
- 2) I — Ноги загрузли в мокрому піску.
- 3) II — Людина на фоні річки.
- 4) КРП. — Піджак знято, людина дивиться на відірваний гудзик.
- 5) I — Чухає голе плече, шуляться.
- 6) I — Нога мацає воду.
- 7) КРП. — Спокійна вода; раптом круги розходяться швидко і бурхливо.
- 8) II — Голова вириває з води.

У цьому прикладі безупинної лінії дії немає. Дію розірвано на шматки, на певні відрізки. Ці відрізки ув'язані зі «скісними доказами» дії. Але, не показуючи дії в цілому, ми викликаємо у глядача низку асоціацій, що утворюють образ дії. Такий образ — специфічний виключно для кіно; жодне інше мистецтво не має способів його викликати.

Це примітивна схема для прикладу. Звичайно, питання про образ потребує більш докладного дослідження. Моїм завданням було показати, до якої міри це питання не пророблено та залишено на сваволю й догадливість окремих робітників кіно.



Тарас та його мати

Кіно, яко галузь масового виробництва, виробило, на мій погляд, у своєму розвитку два стандартних, встановлених законом, канонізованих та зразкових штампи, без яких обходиться лише незначний відсоток фільмів. Я говорю за старий прийом «нагоні» та новий прийом «дошу».

Коли помірковувати про ці два стандарти, то можна помітити між ними логічний, спадкоємний зв'язок, і це буде за підставу для де-яких узагальнень.

Оточення, за яким народився та зміцнився прийом «нагоні», надто виразне.

Кіно, як мистецтво відтворення рухів, мусить передавати самий рух.

Удосконалення знімальної камери та проєкційного апарату йде в бік прискорення руху; відкривається таємниця загальмованого знімання; усе, що може дати кіно, чого чекають від нього, це — дії, дії, дії.



І ось кіно пропонує «шановній публіці» апотеоз руху — нагоню.

Нагоня — не епізод, вона — центр, пун, стрижень фільму, його сюжет. Уривчасті, незграбні рухи загальмованого знимання виправдуються тим, що тут є безупинний рух, в той час використовуючи та зберігаючи свій комедійний характер. Комік, ідучи, читає газету, перевертає возик молочника: початок дано, вузлика зав'язано — комік біжить, його здоганяють. Рух не можна припинити, його можна лише прискорити: і комік влітає в шклянну крамницю, ховається у бочці з нафтою, вдирається до чужого помешкання. Темп прискорюється: ось чого може кіно!

Що краща стає механіка знимання рухів, що досконаліша стає хемія кіно, що винахідливіший стає механізм знимання (трюки), тим все більш «нагоня»



Селяни села Кирилівки, де народився Тарас.

збавляється самостійного та незалежного значіння. Вона зберігається як епізод, і лише для певної низки фільмів (детективи) займає позицію сюжету.

Але, як апотеоз руху, як найвиразніша демонстрація основної властивості кіно, його механічного апарату — «нагоня» зміцнюється у «виправленому та перевіреному виданні», у вигляді обов'язкового штампа. Змінюється форма нагоні: вже не біжать «двома своїми», бо замало вже її човна, її коня, її потягу, її авто, її аероплану.

Від прийому «нагоні», безперечно, беруть свій початок спортивні вимоги до кіно-актора.

Далі штамп починає бліднути. Винахідливість не може зростати через обмежену кількість комбінацій; прийом огидає, починає вироджуватися: він ухиляється від «чистого руху» в бік інших властивостей, що йдуть не від його основного джерела, — механізму руху. Такий вигляд має тепер цей прийом.

Декаданс «нагоні» — це значить визнання «де-юре» динамічних спроможностей кіно та зріст нових вимог до нього:

Переконалися? Визнали і... годі! Що-ж ще маєте показати?

Прийом «нагоні», цілком та нерозривно зв'язаний з механікою кіно, висчерпався. Це не значить, що він вийшов утираж; ні, він вживається і вживатиметься, але сила його впливу впаде, прийом амортизувався.

Проте, другий бік кіно, що до цього часу був вже солідно розроблений, давав багатий та вдячний матеріал для творчості. Я кажу про фото.

Розробляються: світлочутливість плівки, засоби хемічного оброблення негативу, виростає проблема світла. До актора подають нову вимогу: фотогенічність. З'являються альбоми блискучих фотографій, дія все частіше відбувається у сутінках, вночі, по льохах, у тьмяних коридорах то-що.

Складна техніка фото шукає найбільш виразного засоба для демонстрування себе: у кімнатах з'являються свічки, на повітрі — смолоскипи і т. д. і т. д.

Але свою квінтесенцію, свій стандарт ці шукання знаходять у дощі. Сконцентрована гама відтінків світла й тіні, ускладнена штучним освітленням: похмурі й счорнілі хмари; струмки дощу; мокрі

й блискучі одяги перехожих, — одним словом, апотеоз фотографічних властивостей кіно. А фотографія для кіно — це світло. Дощ має варіації: злива, сніг, хуга то-що. Змінюється оточення. Стандарта вжито, і він розвивається. Як раніш не було фільма без нагоні, так зараз немає фільма без будь якої з «еманацій» дощу.

Шлях від прийому «нагоні» до прийому «дощу» є шлях від кінематички до оптики в кіно. Від одного технічного способу до другого — бодай вони й вживаються з тонким і винахідливим мистецтвом. Але це мистецтво є куди в більшій мірі «службою» техніки, аніж її господарем.

Куди далі розвиватиметься кіно? У який бік переміститься центр ваги кіно? По всім ознакам — на актора — третю й останню категорію кіно. Матеріалом кіно лише опановує — воно вивчає свою техніку. Але, опанувавши матеріалом, що зробить з ним кіно? Кіно, що мусить буде вже стати кіно-мистецтвом, тоб-то не мистецтвом передачі руху, не мистецтвом фотографії, не мистецтвом актора — а мистецтвом, що будуватиметься на цих трьох китах?

Про це ще не думають. Подумати час. Час заговорити про проблеми кіно-мистецтва, але не в плані догадок та принушень, але на ґрунті науково оброблених фактів. Бо сьогодні кажуть: «Шлях кіно-окові», «шлях кіно-кулакові», а завтра скажуть:

— Шлях кіно-мистецтву!

І. Бачеліс



## „Кіно-око“

Кінематографічна течія «кіно-око», що народилась ще на початку пролетарської революції, існує до нині й заслуговує на увагу радянської суспільности та тих організацій, які взялися до створення справді революційного кіно,—присутнього розумові робітничо-селянських мас.

За часів військового комунізму (на кінці 1919 року) в Москві зорганізувалася перша група кіноків—ця група поставила собі мету висунути супроти кінематографії, де-б-то 1) видовиська-красу, 2) видимої інсценізації життєвих явищ, 3) художнього показу людських переживань через гру акторів,—«кіночество» — світорозуміння механічного ока (об'єктиву

Ця перша теоретична побудова кіноків була суто деструкційна (руйнівницька), проте, яко перший крок, яко перший удар по скрижальях «святого мистецтва», була вірна й поцілила просто до мети.

Не треба забувати, що тоді (1918—19 р.р.) радянського кіно-виробництва не було. Всі сили Республіки кинула на зовнішній фронт. Про кіно мало хто думав. Був ворох націоналізованого «кіно-майна» та кільканадцять миршавих кіно-фахівців, переважно «прокатчиків», що заробляли собі «на шматочок хліба з маслом», пускаючи в прокат старий хлам,—«художні драми» й не дбаючи про те, чи піде на користь ця макулатура «совдепському» глядачеві.



ідуть панцину одробляти: до пана на косовицю

знямальної камери), що фіксує лише справжні життєві явища.

Цю свою мету кіноки яскраво виявили в своїй декларації-маніфесті «Ми».

Основні точки маніфесту такі.

1. Ми йдемо до майбутнього кіно через заперечення теперішнього. Смерть «кінематографії» необхідна, щоб жило кіно-мистецтво.

Ми закликаємо прискорювати цю смерть.

2. Ми тимчасово виключаємо людину, яко об'єкт кіно-знімання, за його невміння керувати своїми руками. Наш шлях від незграбного громадянина через поезію машин до доскональної електричної людини. Викриваючи душу машин, закохуючи робітника у варстат, селянина в трактор, машиніста в паротяг, вносимо творчу радість до кожної механічної праці. Ми споріднюємо людей з машинами, ми виховуємо нових людей. Нова людина, визволена від важкості та незграбності, з точними й легкими машинними руками, буде вдячним об'єктом для кіно-знімання.

3. Кіночество—мистецтво організації необхідних рухів речей у просторі й часі—(ритмічне художнє ціле, відповідне до властивостей матеріалу та внутрішнього ритму кожної речі).

4. Хай живе динамічна геометрія. Хай живе поезія рычагів, коліс і сталевих крил; життєвий крик рухів, слідує гримаси розпечених металевих цівок.

Кіноки одні з перших спостерегли й усвідомили небезпеку цих «драм», шкоду від годівлі неспокушеного робітничо-селянського глядача—продуктами буржуазного кіно-мистецтва.

В основу видовищної культури кіноки поклали не сприймання органічного людського ока (що йому властиве хаотичне накопичення життєвих явищ і поступове забування зорових образів), а механічне око кіно-апарату, що точно виявляє й систематизує зорове сприймання, концентруючи життєві явища, які воно фіксує.

1919—21 рік. Група кіноків працює з «передвижками» на фронті. (Знімає військову хроніку й демонструє фільми в супроводі лекцій).

Перші фільми кіноків такі: «Історія громадянської війни», «Червоний козак», «Червона зірка», «Бій біля Царицина» й низка дрібних етюдів хроніки.

Досвід перших практичних робіт примусив кіноків серйозніше й ґрунтовніше поставитися до розв'язання поставлених собі завдань. Видима епатаційність маніфесту «Ми» поступово заміняється логічно-правильною системою кіно-фіксації життєвих явищ.

Вихідні точки системи такі:

1. Використання кіно-апарату, яко «кіно-ока», досконалишого, ніж око людське, для дослідів над хаосом життєвих явищ.

2. Заперечення попереднього «літературного» сце-



нарія, та заміна його монтажем, яко організацією видимого світу.

3. Заперечення кіно-актора. Об'єктом для знимання має бути саме життя—життя, схоплене зненацька.

4. Зміна ролі кіно-режисера, що має з постановщика «художнього» фільму стати організатором, керівником знімання, та кінока-монтажера, який замість сурогатів життя—кіно-драм-роману, подає працюючим масам старанно підібрані, зафіксовані та з'організовані факти, так із життя самих працюючих, як і їх класових ворогів.

Цей другий етап зросту течії кіноків не випадково припав з початком НЕП'и.

Економічний зріст виробничих сил країни відродив радянське кіно-виробництво—почалась епоха культурного будівництва—завалася-б, що течії кіноків широко розчиняється двері в нетри побуту для з'орання ґрунту, що на ній виросте зорова культура працюючих Радянського Союзу. Стара кіно-гвардія з фахівців, «відроджена» Непом, а рівно й більшість нашвидку спечених ідеологів радянського кіно, «лицарів» художньої кінематографії, не зрозуміли або-ж не хотіли розуміти діалектичного розвитку радянської культури (себ-то й кіно), й силкувалися яко мога перешкодити роботі кіноків, вважаючи її шкідливим ухилом в бік «кіно-безріччості», «безсюжетності»—фактором, що на їхню думку, дезорганізував зорове сприймання робітничо-селянських мас.

Ці ретельні поборники кіно-мистецтва закидали кінокам брак ідеологічної витриманості.

Організоване цькування й прокатний саботаж (видимий і потайний) роботи кіноків гальмували справу поглиблення ідеї кіночества в товщу побуту.

Практика 1921—24 р.—випуск фільмів: «П'ять років боротьби й перемог», 50 «Держ-календарів», 22 «Кіно-правди» (що з них кожна з № 1 являє собою самостійну кіно-річ), це ті бойові етапи, які перейшли кіноки.

Отже кіноки виконували й виконують відповідальну й потрібну роботу. Кожна «Кіно-Правда», кожен «Кіно-Календар», кожна випущена ними кіно-річ—це сторінка з великої історії пролетарської революції—гасло, що кличе до дальшої боротьби.

Останній фільм кіноків «Кіно-око» (шість серій «Життя зненацька») встановлює третій етап розвитку кіноків.

Основне й програмове завдання «Кіно-ока» це: допомогти кожному пригнобленому зокрема й усьому

пролетаріатові взагалі зрозуміти життєві явища, що навколо його—організувати зір працюючих мас через кіно-демонстрацію фактів зі справжнього життя, фіксацію побуту, боротьби й досягнень робітничої класи—такими, як вони є справді. Угледіти й показати світ в ім'я пролетарської революції,—це найпростіша формула «Кіно-ока».

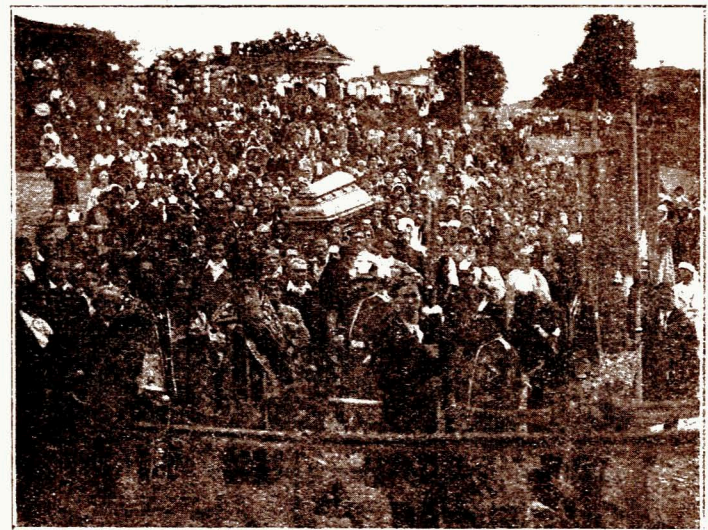
Третій етап руху кіноків не тільки встановив ідеологічно-правильну систему кіно-фіксації життєвих явищ, формула якої говорить: «кіно-око»,—це єднання науки з хронікою для спільної боротьби проти «кіно-попівства», за комуністичну розшифровку життєвих явищ, за розкріпачення зору пролетаріату, а й винайшов революційні закони кіно-монтажу.

Які-ж ці закони та як можна вживати їх у практиці кіно?

Для цього ми мусимо зазнайомитися з організаційною структурою робітників «Кіно-ока».

Організацію кіноків складають: 1. Штаб кіноків, що керує й розробляє план орієнтації та наступу знімальних апаратів за мінливого життєвого оточення.

2. Дозорців-лазітів, що збирають відомості та спрваджують їх до штабу.



Труну Тарасову несуть Київом

3. Конструкторів-операторів, що провадять наступ і фіксують життєві факти за накресленим планом-темою.

4. Лаборантів-кваліфікованих хеміків, що відтворюють негатив та друкують позитив заснятого фільму.

5. Монтажерів, що збирають окремі шматки заснятого й організують їх у ціле—кіно-річ, фільм.

Увесь виробничий процес творення кіно-речи сполучено єдиною системою монтажу.

В кінематографії за монтаж, звичайно, вважають зліплювання окремо заснятих сцен за сценарієм (режисерською партитурою).

Монтаж, як його розуміють кіноки, виключає користування з «літературного» сценарія, одночасно вимагає наявності певних завдань—певних тем.

Які-ж завдання, які теми керують роботою кіноків?

Нею керує динамічний матеріал: постанови з'їзду Рад, конференції РКП, резолюції Комінтерна, декрети Раднаркому, гасла Рад,—преса, листи робкорів й ще, й ще.

Після того, як кіноки одержали завдання-тему, вони розпочинають виробничий процес, розкладаючи



Труну з тілом Тараса народ зустрічає біля Києва



його на шість монтажних груп, що технічно переходять одна в одну: 1) Монтаж під час спостереження (орієнтовка неозброєного ока на першій ліпшій місці й у всякий час).

2. Монтаж після спостереження (розумова організація того, що бачили) за тими чи іншими типовими й характерними ознаками).

3. Монтаж під час знімання (орієнтація ока плюс об'єктив знімальної камери, на місці дослідженим у групі № 1. Пристосування камери до змінених умов знімання).

4. Монтаж після знімання (схематична організація знятого матеріалу за основними ознаками (див. група № 2). Виявлення, яких монтажних шматків бракує.

5. Окопир,—полювання за монтажними шматками (раптова орієнтація в першій ліпшій зоровій оточенні для спіймання й фіксації через об'єктив на плівку необхідних для звязку кадрів).

6. Остаточний монтаж: а) виявлення поруч з великими темами невеличких захованих тем, б) переорганізація всього матеріалу за доцільною послідовністю, в) виявлення стержня кіно-речі, через порів-



Жандарі стережуть могилу Тараса. боючись демонстрацій

кіноків,—це осередок при «Культкіно», який на чолі з ідеологом-організатором «Кіно-Ока» Дзигіо Вертовим керує всім рухом.

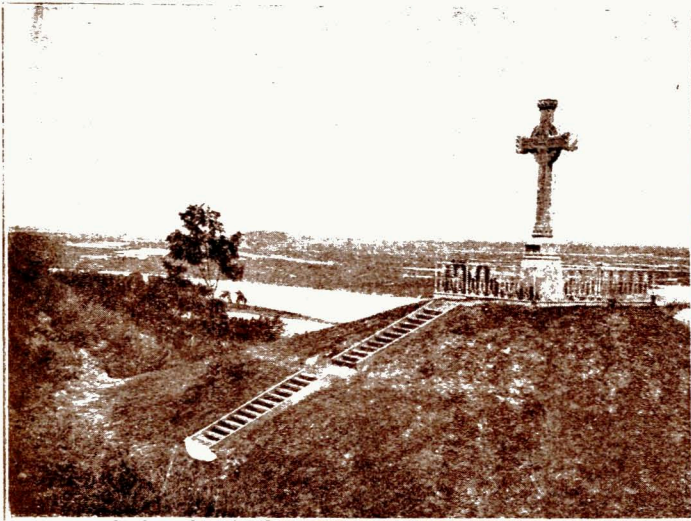
Роботи кіноків дуже вплинули й на художню кінематографію, що почала у своїх роботах вживати способів і методу «Кіно-Ока» (див. «Страйк», «1905 р.» режисера Ейзенштейна). Утворення значної кількості проміжних угодівських течій, які не наближаються ні до художньої кінематографії, ні до кіночества, дуже шкодить роботі кіноків, непутячи глядача низкою сурогатів. («Життя так, як воно є» реж. Дубровського).

Журнальні діячі кіно (тоб-то критики), коли побачили, що роботи кіноків цілком приймає радянський, вірніше робітничо-селянський глядач (див. замітки провінційної преси, листи робкорів до «Правди»), визнали за потрібне змінити свій погляд. Цілком визнали «технічну винахідливість» кіноків та «уміння володіти знімальним апаратом» й... «пристосували» теорію кіноків, яко «найталановитішу методу» для знімок кіно-хроніки.

Коли відкинути геть ті лаврові вінки, що ними сьогоднішня кіно-преса квічає кіноків і залишити тільки справжні факти—співчуття до «Кіно-Ока» нашої аудиторії, стихійне утворення гуртків глядачів-дозорців, бойову допомогу кіно-оку «Кіно-Комсомола» (виробнича кіно-організація в Ростові на Дону), і, нарешті, головне—поворот частини держ-замовців обличчям до «Кіно-ока» (нині кіноки провадять роботи що до створення картин «Радіо-Правди», «Кіно-око в Мосторгові», «Мосрада» й бойовик «Перебіг кіно-ока кріз С. Р. С. Р.») то одразу виясниться життєва сила течії «кіно-ока».

«Кіно-око»—це не тільки-но нова метода утворити радянську кіно-хроніку. Ні, «кіно-око» саме вчиться і вчить інших дивитися на світ новими очима—оком механічного знімального апарату, що назавжди зафіксує на целулойдовій плівці цікаві і напружені моменти нашого гарячого часу, часу соціалістичного будівництва. «Об'єктивність» об'єктиву знімального апарату є запорукою тому, що час наш на плівці фіксуватиметься і не «безстороннім» та холодним оком спостерігача (як що взагалі нам такі «безсторонні» спостерігачі потрібні) і не повним потоса та захвату оком активного будівника нашої держави. Ані те, ані друге не дасть нам життя таким, яким воно є. Дійсне життя, зафіксоване об'єктом апарату,—оце мета і це наслідок роботи кіноків.

Гліб Затворницький



Тарасова могила так, як вона тоді виглядала

нання, г) чергування подібних моментів, д) цифровий обрахунок монтажних шматків.

Для виконання завдань кінокам зовсім непотрібні ні величезні ательє, ні величезні декорації, ні режисери, ні дивовижні актори, «кіно-зірки», а натомість треба:

1. Швидких засобів пересування, 2) плівки збільшеної чутливості, 3) легких ручних (портативних) кіно-апаратів (типу «Sept»), 4) таких самих легких зварядів для освітлення, 5) штату блискавичних кіно-знімальщиків, 6) армії роб-кіно-дописувачів—дозорців.

Система організації «Кіно-Ока» по суті колективістична, бо вона наближає роботу кіноків до мас, бо й самі маси притягаються до роботи в справі створення кіно-річей,—фільмів.

По фабриках і селах організуються гуртки кіноків-дозорців, що спостерігають навколо себе життя, записують найцікавіші моменти, складають реєстр цих спостережень і сповіщають про їх групу кіноків-виробників, які й переводять знімання зорового матеріалу, не притягаючи до цього ані режисерів, ані акторів, і користаючи з монтажного плану замість тематичного сценарія.

Один з поміж найбільших виробничих осередків



# Мистецтво в небезпеці

(Закінчення)

*Починається  
ранковий  
приклад*

Уперше я став малювати не за-ради власної приємності. Тепер я малював свідомий, що й інші люди поділяють мої думки, що й інші так само, як і я, переживають і почувають. Я почав розуміти, що є вища мета за роботу для себе або для крамаря картинами. Мені забажалося працювати ілюстратором, журналістом.



Нічний ресторан

Високе мистецтво, оскільки воно прагнуло відобразити красу всесвіту й нічого більше, ще менше приваблювало мене, ніж перед цим. Мене потягло до тенденційних художників і до моралістів: Хогарта, О. Дом'є, Гойя й до ідейно рідних їм майстрів. Дарма, що саме тоді мене дуже цікавили аж надто палкі дебати поміж новими мистецькими напрямками і що мене трохи непокоїли формальні справи в

цих дебатах,—я однак не міг поділяти загальної байдужості мистецьких верств до тогочасних суспільних подій та явищ. Я малював і писав картини наперекір суспільній тогочасності, спількувався в своїх працях відобразити тодішнє суспільство до краю огидним, хирявим, калікуватим і брехливим, бо таким воно справді було. Через війну в цій справі серйозні зміни не сталися. Я залишився, навіть до своїх друзів, таким самим неймовірним, бо дружба не відповідала моему світоглядowi, а я не бажав утворювати собі жодних ілюзій. Хоч я і чув про революційні течії та угруповання, та на жаль ніколи не мав з ними будь-яких стосунків, бо ставився до їх скептично, адже для цього вистачало лишень поглянути на S. P. D. (німецька соціал-демократична партія—меншовиків), що прагнула до братства всіх народів і одночасно голосувала в райхстазі за військові кредити. Така була справжня дійсність.

*Дада й бруква* Коли я здихався касарні й став цивільною людиною, пережив у Берліні дадаїстичний рух, що припав у Німеччині на час голоду.

Цей німецький дадаїстичний рух пішов з переконання, що вірити, ніби то дух або, взагалі, будь-які духовні сили керують всесвітом є цілковите безглуздя. В цьому я переконався одночасно зі своїми товаришами. Тай справді—Гете в барабаннім громі, Ніцше в похіднім жовнірським ранці,

*Ісус в окопі* Ісус в окопі, а тоді-ж були люди, що вірували в самостійну силу духа й мистецтва.

Дадаїзм у Німеччині був єдиною поважною течією за останні десять років. Не посміхайтесь.—

після цього руху всі інші «ізми» мистецькі зробилися маленькими передчорашніми пригодами в ательє. Дадаїстичний рух «повстав не штучно», ні, він органічно виник, як реакція у відповідь на ідеалістичні устремління так званого святого мистецтва, що виливалось у мрії про кубу й готику в головах його прихильників тоді, коли військові генерали писали картини людською кров'ю.

*З вітраками* Нині я, а разом зі мною і інші основоположники німецького дадаїзму, знаємо, що єдина помилка, яку ми зробили тоді, була наша робота, та ще й серйозна, над так званим мистецтвом. Дадаїзм був прорив, що його зробили з ревом, висвистом та глузливим реготом виходці з дрібно-буржуазної верстви, що повисала в повітрі між класами, й не могла взяти на себе відповідальності перед життям великого масштабу. Ми виразно бачили всі потворні прояви суспільного устрою, що панував тоді, й висміювали його. Але ще не бачили ми тоді, що за цим суспільним устроєм стоїть ціла система.

Близька революція дозволила поступово усвідомити всю згадану систему. Сміялись уже було ні з чого, на черзі стали поважніші проблеми, ніж проблеми мистецтва; і коли-б воно хотіло далі заховати будь-яке значіння й силу, воно мусило підпорядкуватись до цих проблем.

*Розвидняється* Вимоги тенденційності мистецтва ще й нині спричиняють серед мистецьких верств, може навіть більші, ніж раніше, обурені й цілковито безвідставні закиди. Хоча й визнано, що завше, за всіх часів, значні твори були тенденційні, але в цих творах цінують звичайно не їх устремління, а «формальні» суто-мистецькі властивості. Згадані мистецькі верстви цілком заперечують, що за всіх часів всяке мистецтво було носієм тенденції і що відміннясь лишень характер та виразність цієї тенденції. Навожду декілька грубих, випадкових прикладів: Греки пропагували «вродливу людину» й звязували з цим спорт, фізкультуру, ерос, військову міць, свої релігійні погляди, —словом—стовідсоткового грека.

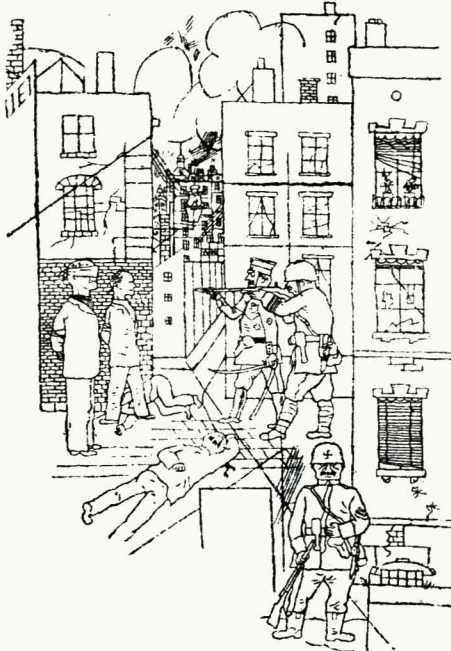
Середньовічні майстри (готики) провадили лишень християнську пропаганду. За середніх віків художники роблять те, що до вподоби королям, шляхті й торговельним магнатам. Первісні печерні племена, первісні народи, негри присвячували своє мистецтво мисливству, сексуальним питанням та відправі на честь ідолів. Сьогодні ми, сучасники, можемо відшукати також безліч тенденцій.



Безробіття



*Все тенденційне* Чи-ж не досить переконують згадані приклади, що тенденційність у мистецтві не щось побічне, додаткове, а типове? Може художники сами не завжди свідомі того, що їхні праці тенденційні, але це суті справи не змінює. У кожного художника, коли розглядати його творчість цілком і у взаємних зі всесвітом, можна віднайти якісь тенденції. Однак є художники, що спираються свідомо уникнути тенденційності, і підкреслюють це. Вони цілком відкидають річевість, навіть проблематичну. Вони часто її густо вважають, що гідні творити з надхнення, без попередніх обміркованих намірів, так як природа, що без видимої мети творить



Розстріл

кристали, рослини, каміння і всьому надає форму й колір. В даному разі для малярів є лишень одне завдання — творити форму й колір. Чи вірять ці художники, що їх творчість не посідає нішого «глибшого значіння», чи вони надають своїй творчості позадливого або метафізичного змісту, що його має викрити глядач, але безиречна річ, що вони упереджено відмовляються від ідеологічних можливостей впливу художника в галузі

еротики, релігії, політики, естетики, морали то-що, вони мовчки, байдуже споглядають соціальні явища, а саме цим і складають із себе відповідальність, — або, в тих випадках, де це роблять без упередження, через незнання чи безсилля, вони працюють марно.

То-ж, коли такі художники йдуть працювати на індустрію і рідну їй галузь, мистецтво, то з їх тут так само мало користі, як і з політика для ремесла. Справа полягає в обдарованні.

А що згаданий рід мистецтва робиться привабливим, то він проліз і до літератури, і через неї пронагадує відверту бундючну байдужість та безвідповідальні індивідуалістичні почуття.

Якщо гарненько придивитись, то ясно видно, що взаємини художника зі всесвітом завжди відображаються в його творах і надають останнім тенденцію перших. Отже, коли комусь із художників закидають тенденційність, то ці закиди підставні тільки в тій мірі, в якій вона, тенденційність, та її стиль суперечать позасвідомо виявленому світогляді художника; або-ж тоді, коли художник спирається заховати своє невміння й для цього тенденційно мотивує свій твір, або бере для його тенденційну тему. Буває часом, що хтось береться до тенденційного мистецтва, не маючи геть відповідних уміностей для його, але глибоко вірить у це мистецтво, то й тоді не можна через брак цих уміностей робити закиди, що - до тенденції взагалі. Художник, навіть коли він не хоче її не знає, живучи серед успішного оточення, все відміння й свої взаємини з суспільністю та суспільством і годі йому

втікти від законів його розвитку, навіть, коли суспільство, як приміром сьогодні, йде під прапором класової боротьби. І бундючне зречення від самого себе та умивання рук, все таки значення належати до якоїсь партії, бо така індеферентність і тогосвітність не щось, як автоматична допомога тій класі, що тепер має владу, у Німеччині приміром, буржуазії. — Решта художників цілком свідомо піддержує буржуазію й буржуазний лад, бо тільки буржуазія їм платить за роботу.

*Чи їм хліб, тою й славою* В листопаді 1918 року, коли здавалося починається нова сторінка історії, перічевий пензель художника розкрив своє серце для народу; за кілька місяців зробили були гори червоних і червонуватих алегорій та памфлетів, що її посіли ринок. Але країна незабаром знову заспокоїлась й прийшла «до порядку», і наші художники тихесенько вернулися знову в надземні краї: «Чого вам треба, адже ми залишилися революціонерами — що-ж коли робітники цілком прохолонули. Вони геть усі міщани. У цій країні не можна робити жодних революцій». То-ж і сидять вони знову, як квочки, в своїх ательє над своїми «досить» революційними проблемами форми, коліру й стилю.

Формальна революція давно позабулася і решток свого запалу. Новий бюргер перетравлює все. Улаштуватись похапцем, не довго думавши і „не бути вчорашньою людиною“ — от його гасло.

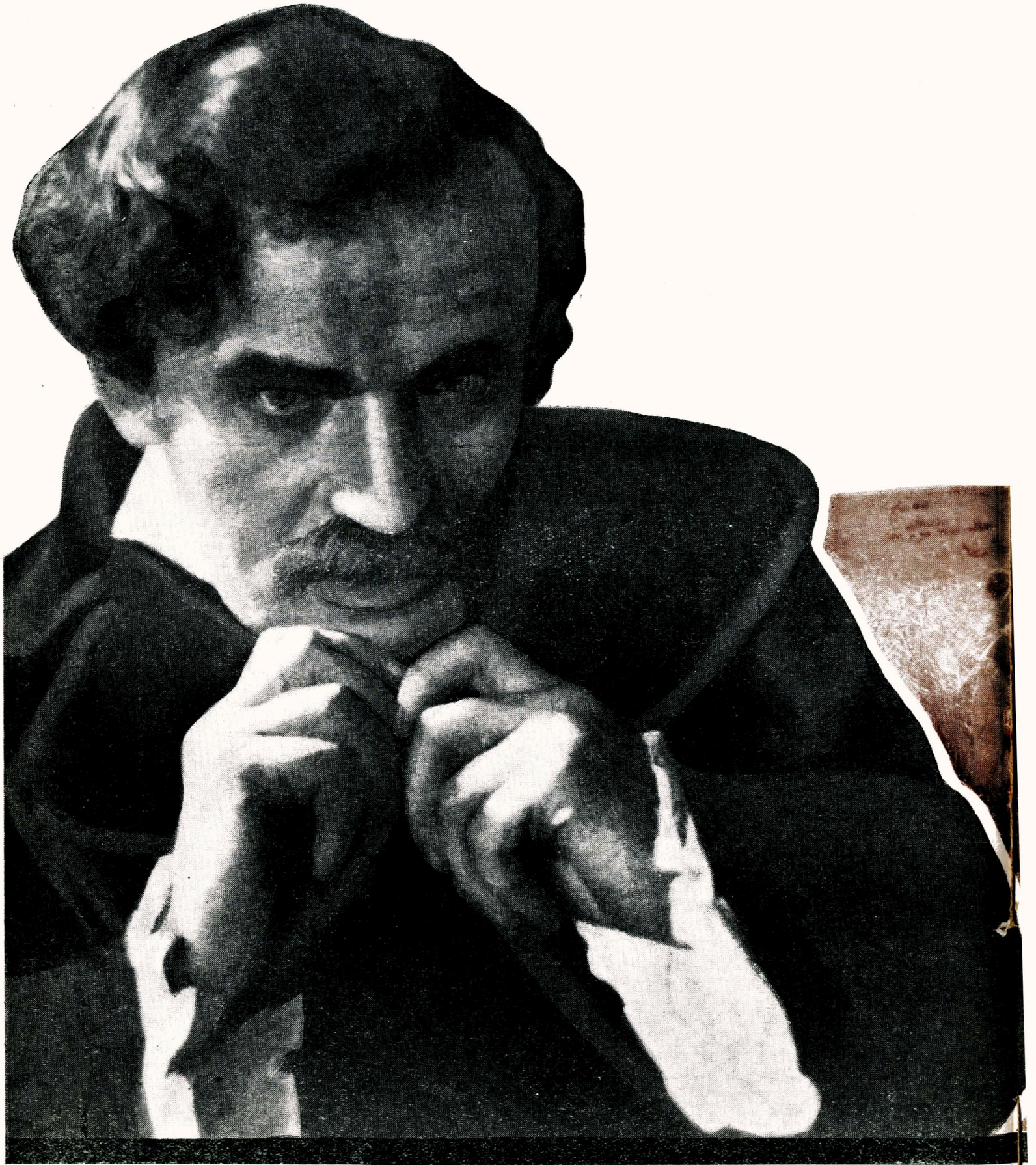
Революціонери форми й подорожувачі „до нікуди“ уміють при цій нагоді добре погрити свої руки, бо вони власне близька рідня всім цим панам, і у всіх їх той самий індеферентизм і зарозумілий підход до життя, хоч і як вони різно виглядають з-окола.

Для кого революційні завдання робітничої класи не порожня фраза або „прекрасна та, на жаль, не здійснима ідея“, того не задовольняє тихомирна робота на цій полі, чи шукання форми. Ні, той буде прагнути, щоб вишити ідею боротьби робітничої класи, той буде перевіряти значіння, вагу своєї роботи на її соціальній і стотності й діючості, а не на безконтрольних індивідуальних художницьких принципах чи на успіхові в публіки. Так, мистецтву загрожує небезпека: сучасний художник, коли він не хоче бути подібним до людини, що біжить на однім місці, має вибирати лишень або техніку або класову боротьбу. В обох випадках він мусить порвати з так званим „чистим мистецтвом“. Або піти до лав того війська, що грабує всесвіт, або він мусить виступити пропагандистом і оборонцем ідеї революції, стати до лав війська пригноблених, що йдуть боротись за мудру соціальну організацію суспільства.



Ринок м'яса







# ШАРАС ШЕВЧЕНКО

ВИРОБНИЦТВО  
ВУФКУ

1 · 9 · 2 · 6

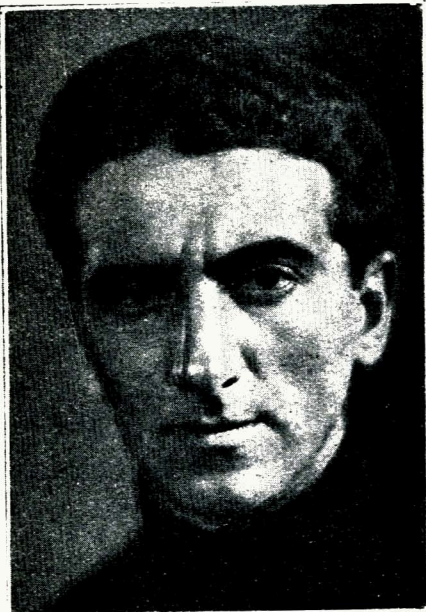




# НАША РОБОТА

## „Синій пакет“

Перша кіно-фабрика ВУФКУ в Одесі закінчила ставлення нового фільму «Синій пакет». Цей фільм уже цілком дороблено і його вже внесено до прокатного плану. Фільм «Синій пакет» змальовує романтичну пригоду під час наступу на Україну петлюрівців та поляків.



Режисер Ф. Лопатинський

Фільм має досить жваву фабулу, перевиту різними пригодами героїв та масовими сценами боїв.

Зміст приблизно такий.

Поляки захоплюють одне з українських містечок. Робітники цього містечка організують збройний виступ проти них,

але не діставши підтримки кінноти, що оперувала в тилу поляків, терплять страшну поразку.

Гнів та загал робітників, не зважаючи на це, не вщух. Вони організують повстанський загін і з лісів та балок починають нову боротьбу.

Начальником загону стає старий бойовий робітник Михайло Зуб. Його син Петро разом з ним бере участь у повстанському загоні.

Одного разу, щоб налагодити зв'язок з кіннотою, штаб робітничого загону посилає Петра з пакетом до штабу кінноти.

Дорогою на Петра робить напад сотник петлюрівської армії Гамуз, але Петрові щастить втікти від нього.

Коня його поранено, й Петро заїздить на хутір до знайомого селянина Терещука.

Терещук дає йому свіжого коня, але в той-же час непомітно викрадає пакета, щоб передати його своєму приятелю сотнику Гамузу.

Петрові загрожує розстріл за невиконане доручення. Дочка Терещука, Надійка, кохає Петра й силкується його врятувати. Вона довідується, де заховано пакета до приїзду сотника Гамуза, забирає цього пакета, сідає на коня і мчить до штабу робітничого загону.

Петра в цей час ведуть на розстріл.

Сотник Гамуз зі своїм ординарцем, довідавшись про втечу Надії, женуться на конях навздогін.

І коли вони її наздоганяють розвідка робітничого загону робить на них напад і вони змушені втікти.

Надійка вчасно привозить пакета і цим рятує Петра.

Сценарій написав письменник Гео Шкурний, співробітничав з ним т. Ігатович.

Ставив сценарій режисер театру «Березіль» Фавст Лопатинський, знімав оператор Калюжний.

Фільм знімався кілька місяців в Одесі, Києві та під Харковом у Люботині.

Треба зазначити, що сценарій було зроблено компактно, динамічно з дотриманням усіх тих умов, що



Оператор О. Калюжний



потрібні режисерові для виготовлення народного фільму, зрозумілого широким трудящим масам.

Режисер Лопатинський працює в театрі з 1914 року. В кіно це перша його спроба, й оскільки він вважає, що перша річ у всякій роботі мусить сприяти вивченню її та досягненню певної майстерности, він ставив перед собою такі завдання:

1) Подати фільм як мога простіше, без того фальшу, натягнутости та ходульности, що ними, на жаль, переповнено багато теперішніх фільмів.

2) Провести чітку нерозривну сюжетну нитку через усі частини фільму без провалів, що так часто трапляються в наших фільмах, без поверхового сковзання, та зайвих загальних місць.

3) Простудіювати монтаж, і

4) Показати, оскільки це можливо, в цьому фільмі актора, не затираючи, не забиваючи його масовими

сценами. Показати його так, щоб після сеансу у глядача залишалися в пам'яті певні постаті.

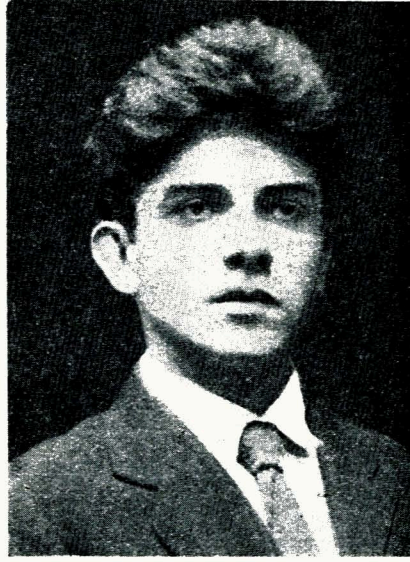
Чи додержано цих всіх моментів, то про це скаже своє слово наша критика

Лишається додати, що головну жіночу роль в фільмові виконувала артистка театру «Березіль» Зінаїда Пігулович, і що фільм складається з шести частин.

Фільм своєю установкою цілком придатний, як для міста так і для села, а це досить великий плюс, при бідности на здатні для селянської аудиторії фільми, що її ми й досі ще не позбулися. Фільм «Синій пакет» не має метою своєю голу, схематичну агітацію, а робить спробу психологічно поглибити й досконаліше пізнати тих суб'єктів, що діяли в революції. Живих людей, а не ходульні постаті робить спробу зма-

лювати й окреслити цей фільм.

*Дл. Балли*



Письменник Гео Шкурупій



Гайдамаки женуться за Петром

**Від редакції.** В № 4 журналу «Кіно» в передовій статті «Шляхом розвитку» трапилася помилка. Написано: «нарада... вирішила дати широкий кредит на три місяці», а треба: «широкий кредит на три роки».



«ТАРАС ШЕВЧЕНКО»



Школа дякова, де вчився Тарас



Енгельгарт в присутності Брюлова, Венеціанова й Жуковського підписує „відпускну" Тарасові



## „Тарас Шевченко“

До 112-ої річниці з дня народження Тараса Шевченка ВУФКУ приготувало величезний історичний фільм на дві серії «Тарас Шевченко». Сценарій фільму написав М. Панченко. Картина ця малює життя й творчість великого поета і є першою спробою відобразити на екрані історичне минуле українського народу, його боротьбу за національне й соціальне визволення. Маючи центральною постаттю своєю Тараса Шевченка, картина проте не є лише хронікою Шевченкового життя, бо поряд з цим відображує й ту добу, в яку зростав і виховувався цей могутній революціонер-поет. І злиденне життя кріпаків, і ледарська розкіш поміщицьких маєтків, і бундючність та пишність царських пауців—все це відбито на фільмові.

ВУФКУ приклало всіх зусиль, щоб зробити одю картину гідною пам'яті поета. Найкращі робітники української кінематографії були призначені для роботи. Українська Академія Наук допомагала всім, чим могла, створити фільм. Академик М. Грушевський, Оніщук, Новицький, найкращі знавці Шевченкової доби, взяли посередню й безпосередню участь у роботі над фільмом. Всеукраїнський музей ім. Шевченка (Київ) та Одеський музей Академії Наук дали змогу скористати для знімання з низки історичних експонатів, як-от меблі то-що, які по цих музеях переходять. Намагаючись, щоб фільм було й художньо й історично витримано не лише в загальному плані, але й в найменших деталях, було запрошено до керівництва художнім боком ставлення відомого українського художника-архитекта проф. В. Г. Кричевського.

Ставить картину режисер П. І. Чардинін, що двадцятипятилітній ювілей його роботи в кінематографії святкуватимемо тоді, коли фільм буде цілком закінчено, а знімає картину оператор В. І. Завєлев, один з найкращих операторів СРСР. Через те, що фільм «Тарас Шевченко» має відбити всю добу тодішню, і то життя й побут не одної якоїсь соціальної верстви, а всіх тих соціальних сил, що тоді діяли, в картині виведено цілу низку історичних фігур, як от Миколи І, Олександра ІІ, князівну Рєшину, художника Брюлова, Венеціанова, Сошенка, українського письменника Гребінку, що допоміг Шевченкові видрукувати «Кобзаря», та інших.

Грим і перуки виготовляв для фільму відомий спеціаліст цієї справи тов. Щербина. Історичної правди у фільмові додержано не лише в типажі, в меблях, декораціях, одягах та дрібному реквізиті (спеціально закуплено для ставлення величезні партії меблів, посуду то-що), але й місцевості, де провадилося знімання, добиралися незвичайно уважно. Більшу частину картини



Тарас—козачок поміщика Енгельгарта

було знято на Київщині, у селі Верховні, що краще за інші заховало колорит старого українського села. Там було реставровано старовинний поміщицький будинок Шевченкової доби. Як відомо, на могилі Шевченка зараз зроблено багато змін проти того вигляду, що могила ця мала раніше. Тому довелося біля Києва нашіпати нову могилу за точним зразком, за фотографіями Шевченкової могили так, як вона виглядала колись.

Багато сцен картини знімалося в Ленінграді, в Зимньому палаці, в Літньому саду, Петропавлівській фортеці. Знімання провадилося також по тих місцевостях, де хоча-б тимчасово був Тарас: в Москві, в Нижньому-Новгороді, на Волзі, біля Каспійського моря. На Кавказі було знято

увесь Військово-Грузинський шлях, прирви й шпиль Кавказських гір для сцен, як війська Микола І подолали Кавказ (за поемою Шевченка «Кавказ»). В грандіозних батальних сценах брали участь цілі кавалерійські бригади, що для них у майстернях Одеської кіно-фабрики було виготовлено 1000 комплектів одягу.

Поряд з великим двохсерійним фільмом режисер Чардинін готує невеликий фільм для дітей «Шевченкове життя» за сценарієм М. Панченка та Д. Бузька.

Центральну ролю Тараса Шевченка грає артист «Березоля» О. Бучма, маленького Тараса грає Вася Людвинський, в інших ролях виступають актори Худолєєв, Панов, Капралов, Добровольський, Лісовий, Адашев, Асташев, Мальський, Осташевський, Лярова та інші. За представника Редсектора ВУФКУ на ставлення прикомандировано відомого поета Михайля Семенка.

Тут уміщуємо уривок зі сценарія фільму, що відноситься до періоду дитячих років Тараса та аж до моменту його звільнення з-під кріпацтва.

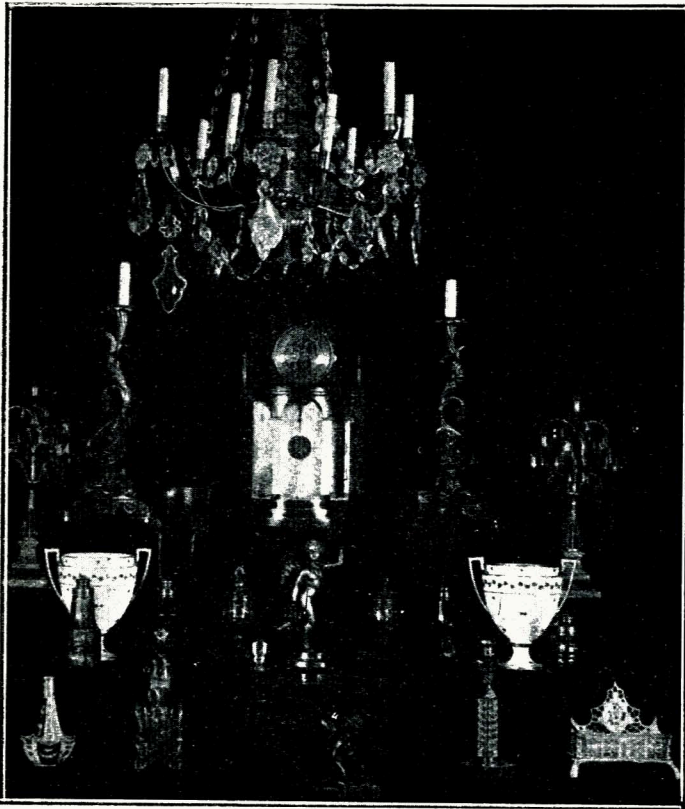
### Уривок зі сценарія „Тарас Шевченко“

#### ЧАСТИНА ТРЕТЯ

#### ІМЕНІ ТРИНАДЦЯТИЙ МИНАЛО...

122. Маленька кріпачка Оксана була єдиною втіхою для Тараса.
123. Тарасова хата. До хати підійшла гарна кучерява дівчинка, років 11-ти,—Оксана. Несміливо відчиняє двері, в хату не йде. Кличе Тараса. Вибіг Тарас (років 12-ти), зрадів, ухопив її за руку.
124. Одбіг од дверей, обкрутився з нею. Потім раптом покинув її й побіг до хати.
125. Знову швидко повернувся до Оксани. Взятися за руки й побігли з двору.

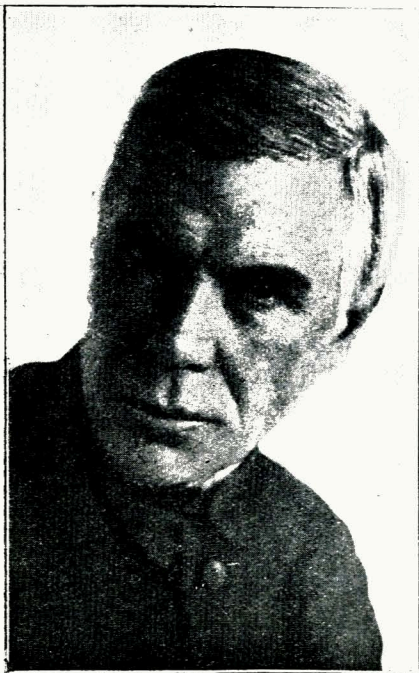




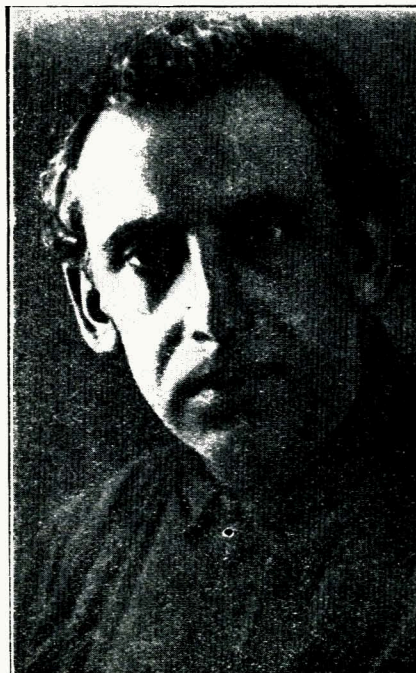
Історичний реквізит: мебля, посуд то-що, як й закуплено для ставлення фільму „Тарас Шевченко“

126. У бур'яні сидить Тарас і Оксана. Тарас малює на шматочку сірого паперу. Оксана заглядає на малюнок.
127. Тарас показує їй малюнок. Вона здивована, радісно хитає головою.
128. Мені тринадцятій минало,  
Я пас ягнята за селом.
129. Поле. Отара ягнят. Коло них хлопчик. Сонячний день кінця літа.
130. Тарас ходить серед ягнят. Гладить їх. Грається.

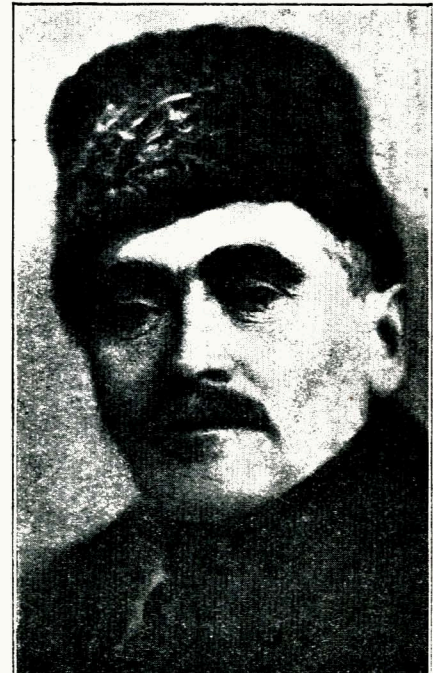
131. Подививсь я на ягнята,— не мої ягнята...  
Подивився я на хати,— немає в мене хати.
132. Сумне обличчя Тараса, затулив обличчя руками. Плаче.
133. Маленька Оксана вибірає плоскінь. Стрепенулася. Глянула вбік.
134. Оксана підбігла до Тараса. Обнімає його, втішає. Очі в Тараса прояснюються. Він повеселішав, говорив з Оксаною. Оксана біжить вбік, Тарас, посміхаючись, дивиться їй вслід.
135. Оксана й Тарас сидять край дороги. Оксана бере зі своєї торбинки хліб, цибулю й ділиться з Тарасом.
136. Тарас із Оксаною женуть з гори ягнят, бігають, жартують.
137. Струмочок. Блищить вода. Ягнята п'ють воду. Тут-же Тарас із Оксаною стоять, обнявшись, і з тихою посмішкою дивляться на ягнята.
138. А взимку...  
Вчитись-би, та де...
139. На майдані біля церкви, більша за інші, але-ж дуже непривітлива хата. Стіни облуплені, вікна брудні, шибки побиті. Подвіря нема. Нема й тину. Це школа. До школи прямують зі всіх боків діти з книжками.
140. Двері школи одчиняються. Виходить Тарас із коромислом і порожніми відрами.
141. Два хлопчики бавляться, борються, обвалюються в снігу. Тарас зупинився коло них, сумно дивиться. Вони щось крикнули йому й подались. А Тарас пішов далі з відрами.
142. Шкільна кімната, брудна, без лав. Стіл із дощок збитий. Тільки біля столу одна лавка. Вбігають діти.
143. Штовхаються, снішать сісти біля столу на лавку, але вміщаються тільки 3-4 душі. Інші сідають долі.
144. Купка дітей затоплює грубку, роздувають вогонь.
145. Школа зовні, коло вівна зупинився Тарас, зняв відро з плеч, вже повні: тяжко стало. Зазирає в вікно.



Режисер П. І. Чардинін



Оператор В. І. Завзвєв



Проф. В. Г. Кричевський



152. Тяжко зароблена наука.  
 153. Вечір. Кімната дяка. Він сидить за столом п'яний, схиливши на стіл голову. Перед ним порожня пляшка. Тарас порається в кімнати. Ось дяк покликав його до себе.  
 154. Тарас і дяк коло столу. Дяк тиче пальцем у розкрити книжку.  
 157. Дяк тиче пальцем в книжку, щось говорючи. Тарас, видно, зле розуміє. Дяк ханає його за волосся. І «вчить», б'ючи по обличчю...  
 176. Після двох років такої науки Тарас вирішив утікати від дяка.

Багато лиха ще після цього зазнав Тарас. Його поміщик Енгельгарт узяв до себе за козачка, і ось разом з паном своїм молодий Тарас одвідав і Вільно і, нарешті, Петербург. Енгельгарт вирішив зробити з Тараса собі власного маляра, а тому віддав його вчитися до маляра Шпряєва, але що то було за вчення! Тарас, коли мав вільну хвилинку, тікав од свого «учителя» до Літнього саду, де мав втіху з того що перемальовував статуї саду.  
 304. Літній сад у Петербурзі. Місце, де стоїть статуя Сатурна. Тарас присів біля статуї і змальовує її.

305. Тарас несподівано зустрічає в саду свого земляка, художника Сошенка.

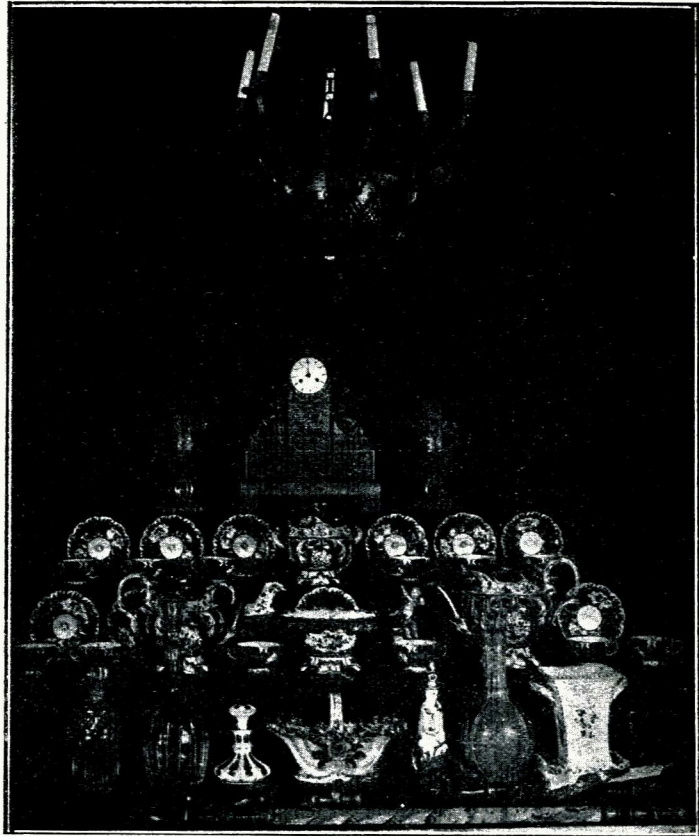
306. Повз Тараса йде якийсь, артистично недбало одягнений чоловік. Він подивився на Тараса, пройшов кілька кроків, знову обернувся, обережно підійшов до нього, Тарас підвів голову. Починається розмова...

309. Тарасом цікавляться всі знайомі Сошенка.

310. Багата вітальня. В ній сидять Брюлов, Жуковський, Гребінка, Сошенко та інші.

311. Тарас біля Брюлова, соромиться, немов не знає де себе діти. Брюлов розглядає його малюнки. Біля їх обох Сошенко, що бере жваву участь у розгляді малюнків. Брюлов бере під руку Тараса.

312. Брюлов підводить Тараса до Жуковського, що із кимсь розмовляє. Брюлов показує на Тараса,



Старовинний посуд, що його закуплено спеціально для фільму

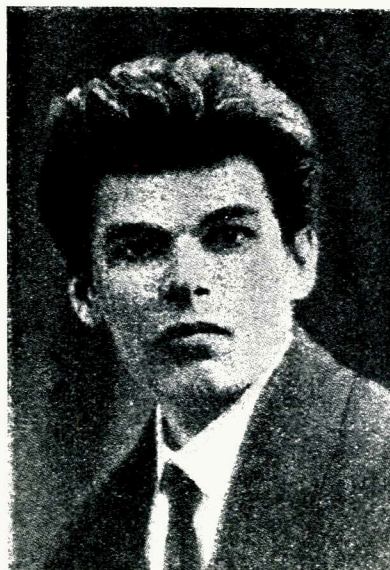
щось каже Жуковському. Той садовить Тараса біля себе, розпитує його.

Фільм «Тарас Шевченко» закінчено. Він буде гідною шанною від трудящих України своєму поету. Величчя історія боротьби і страждань не тільки Шевченка, але й того народу, що найкращим сином його був Тарас, на довгі роки зафіксовано на плівці з целулоїду. Українська кінематографія віддала свою дань пам'яті цього поета-бунтаря.

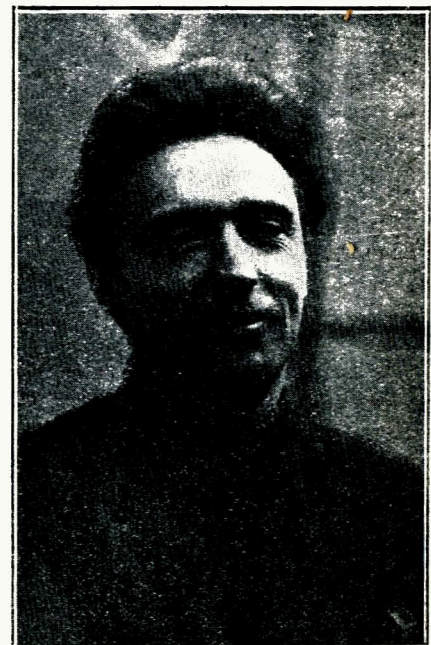
*М. Фартушний*



Сценарист М. Панченко



Поет Михайль Семенко



Сценарист Д. Бузько



## „СИНІЙ ПАКЕТ“



Надійка (арт. Пігулович)



Петро (арт. Щербак) в штабі повстанського загону



# Кіно РСФРР

## Робота Пролеткіно

Зараз вже остаточно розроблено виробничий план Пролеткіно на 1926 рік.

В основу цього плану взято кілька великих картин типу «бойовиків», зв'язаних з історією Жовтневої революції. Це — «Кінець Колчака» та «Врангеліяда». Обидві ці картини передбачається поставити у величезному масштабі, за участю війська, аеропланів, флоти. Сценарії збудовано за історичними документами, запрошено брати участь у цих картинах дійсних учасників подій. Разом з цим, кожна оця картина матиме самостійну інтригу, отже й «Врангеліяду» й «Кінець Колчака» треба вважати швидше за соціально-історичні кіно-романи, аніж за виключно історичні картини.

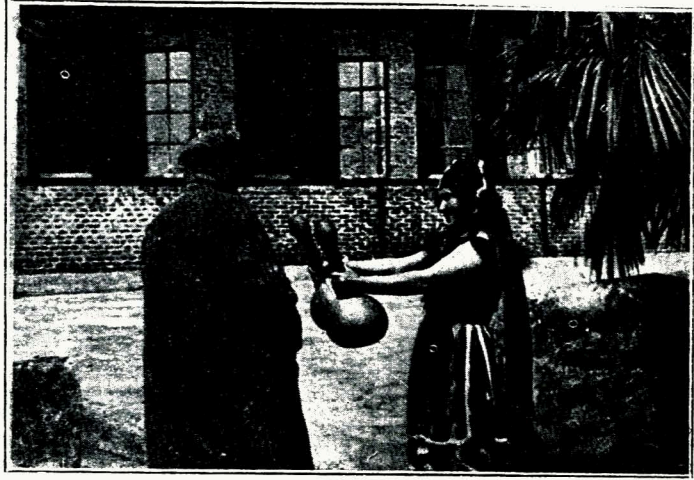
З інсценованих сучасних літературних творів треба визначити «Секретаря профспілки» за романом тієї-ж назви Л. Скотта та «Міста й роки» — К. Федіна. Перший сценарій написав Гусман та Марієнгоф. Сценарій переносить дію у за-океанську країну, на тлі якої показано боротьбу у профспілці робітників-будівельників. Боротьба ведеться з чисто американським «розмахом» шляхом підкупів, фальшування, бійок, переслідування й т. и. Загалом картина має усе, чим визначається американська кінематографія, але-ж через це «Секретарь профспілки» не втрачає свого суспільного значіння.

Сценарій «Міста й роки» — написав автор роману К. Федін. Роман цей охоплює роки імперіалістичної війни, окопи, полон, а потім поворот у Росію в роки комунізму. Як літературний твір «Міста й роки», критика привітно зустріла й, звичайно, фільм за сценарієм цього роману мусить бути дійсною кіно-подією.

З класичних творів у план Пролеткіно включено інсценовку «Капітанської дочки» й «Невського Проспекту». Повесть Пушкіна передбачається поставити у зміненому вигляді, доповнивши на підставі історичних документів, що характеризують Пугачова й Катерину. «Невський проспект» за М. Гоголем буде зроблено як стилізовану комедію з Миколаївської доби. Сюжет комедії — розправа ремісників-німців з офіціром-ферлакуром — дає багато цікавого матеріалу для відтворення Гоголівського Петербургу.

З історії боротьби робітничої класи Пролеткіно намітло постановку великої картини «Ленський розстріл».

Експедиція Пролеткіно, що виїхала цього року до



Сцена з фільму Пролеткіно «Очі Андрозії»

Сибіру, збрала величезний матеріал, що й піде у основу цієї картини, яку задумано, як монументальну не лише історичного, але й трагедійного характеру. Також історію робітничої класи малюватиме картина «Будівельники», що малює розвиток профспілки будівельників, — спілка у підпіллі, боротьба з провокацією, провал спілки, й — нарешті у епілозі — спілка за наших часів і поширене будівництво, в зв'язку з електрифікацією СРСР.

Що-ж до електрифікації, то їй буде присвячено велику картину «приключенського» характеру.

З фільмів для села — намічено до постановки картину «Оранка» за сценарієм Новосолова. Ця картина малює історичний епізод розправи війська з селянами Пензенської губ., що з'орали поміщицьку землю. Картину збудовано виключно на масових сценах і вона має інтерес, як спроба утворити нову кінематографію, позбавлену «героїв».

І на решті за планом намічено поставити кілька комедій, зпоміж них цікаву сучасну комедію Н. Ердмана за керівництвом Мейєрхольда.

З режисерів у 1926 році у Пролеткіно працюватимуть: Інкіжинов, Іванов-Варков, Доронін, А. Шатров, В. Мейєрхольд, В. Соколов, Уральський та інші.

## Робота „Кіно-ока“

За останній час Культкіно вислало кілька нових експедицій, що збиратимуть матеріал для картин «Держторг» та «Перебіг Кіно-Ока по СРСР».

До Новоросійську поїхав оператор-кінока Кауфман, щоб засняти велику партію тракторів для Держторгу, що прибула з-за кордону.

Кіно-кореспондент Зотов, що його командировано до Сибіру, знімав там побут тунгусів та мисливство. Умови для фотографування тут дуже несприятливі, працювати доводиться лише одну годину на день. Дуже цікавий побутовий та промисловий матеріал з життя далекої півночі зфотографовано оператором Бендерським в країні Комі коло Білого моря.

Повернувся до Москви кіно-кореспондент Толчан, що знімав у Бухарі побутові моменти та заготовку смушків, і кіно-кореспондент Константинов, що знімав полювання на векш, мисливство та побут тубільців Північного Уралу.

Все це зфотографовано для фільмів «Держторг» та «Перебіг Кіно-Ока».



Кадр з фільму «Великий переліт». Вироб Пролеткіно



# КОРАЦНОМ

## Лист з Німеччини

1925 рік закінчився для німецької кіно-промисловості під прапором розпачливої боротьби за своє існування, під прапором болючого опору систематичному наступові американської кіно-промисловості, розпочатого для завойовування німецького кіно-ринку.

Німеччина, коли кінчився період інфляції, стала що-до експлоатації смачним шматком для чужоземної кіно-промисловості, не зважаючи на збіднілість всіх верств німецької людності, не зважаючи на підупад одвідування кіно-театрів, бо все-таки спостерігаємо велику цікавість до екрану, до його героїв, його специфічного життя. Цьому не заважають навіть кризи й банкрутства, що стали за останніх часів звичайними гостями життя німецької кіно-промисловості. Всі ці кризи є лише наслідок інфляційного періоду, коли, через постійне хитання німецької валюти, будь-яка точніша калькуляція в усіх галузях кінематографії, і виробництві, і прокаті, і кіно-театральній справі, була цілковито неможлива, коли доводилося жити виключно сьогоднішнім днем. Тим часом кінематографія перед усім вимагає достотного обліку. Правильно складений кошторис — перша запорака успіху. На жаль, майже не знайдете в Німеччині режисера, що при роботі не перевищив-би в значній мірі складеного кошториса. Важко знайти театро-власника, що точно додержує свої зобов'язання та контракти що до прокатчиків, тим більше, що одвідувачі кінематографів перебувають під значним впливом «моди». (Справді,

ми спостерігаємо в кінематографії певні прояви моди — одночасний випуск серій картин на ту чи иншу тему, чомусь улюблену публікою).

За таких умов жодне комерційне підприємство не може сподіватися на успіх. Коли-ж звернутися до підприємств на чолі з умілими й значними комерсантами, то ми побачимо, що вони мають успіх. Маємо приклад на таких фірмах, як от «Phoebus-Film» та «Süd-Film».

Отже, кіно-промисловість у Німеччині може працювати. Тяга американців до Німеччини ще раз стверджує це.

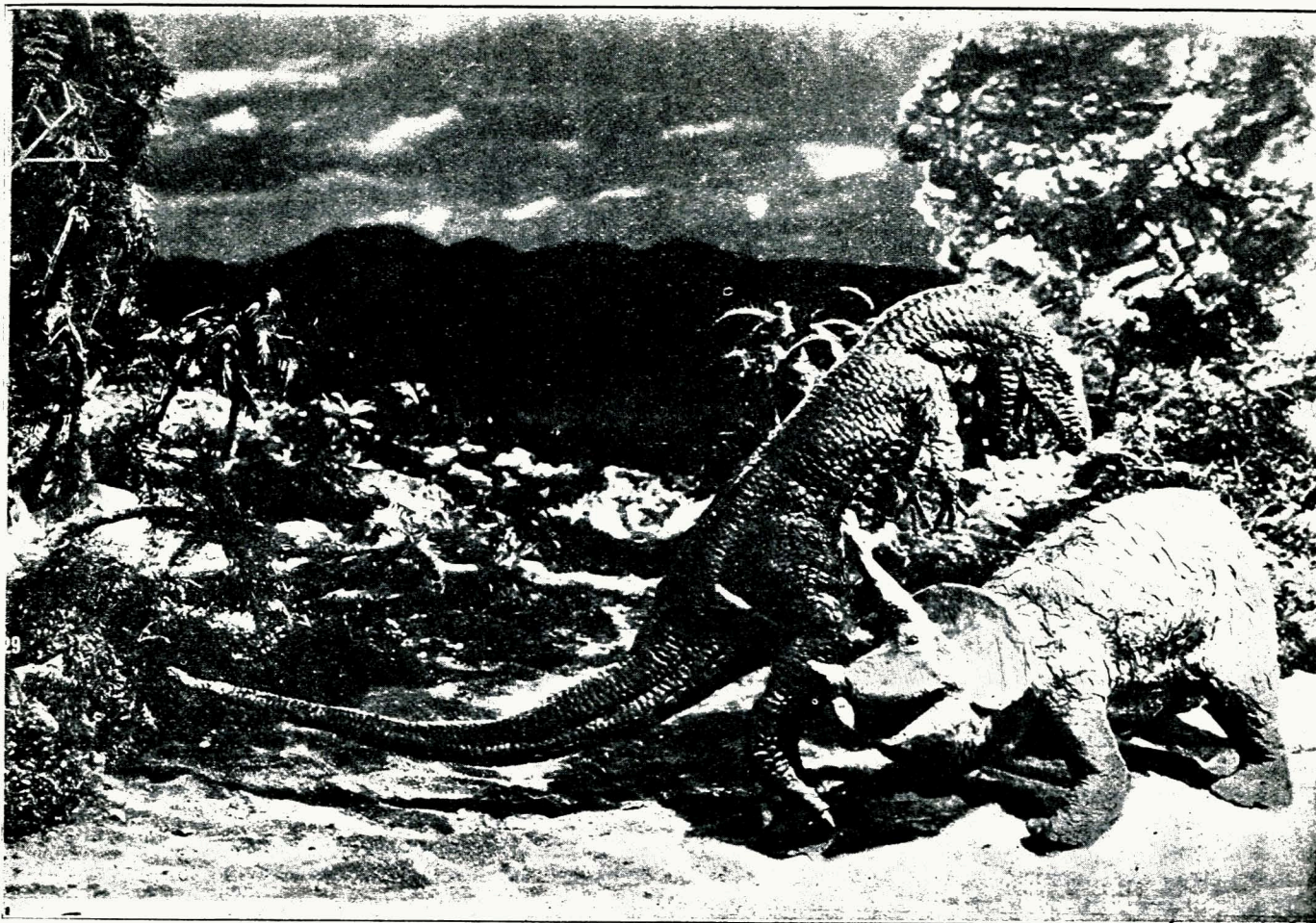
Що може дати Німеччина?

Звичайно, точно визначити, що може дати той чи инший фільм у Німеччині, не можна. Хоча-б просто тому, що прибутковість фільму надто індивідуальна. Проте, вже можна встановити, що пересічний німецький фільм, зроблений без особливого розмаху, завжди окупає себе в самій Німеччині. Вважають, що такий фільм може легко дати з прокату від 200 до 300 тисяч марок загального прибутку. Я ще раз застерігаю, що ці цифри стосуються лишень до пересічних німецьких фільмів, вартістю для Німеччини на 100—150 тисяч марок. Фільм працює в Німеччині близько два роки. Отже, з цього бачимо, що кожний німецький фільм, зроблений раціонально, окупається в Німеччині. До чужоземних фільмів з такою самою міркою підходити не можна. Пересічний чужоземний крам дає значно менші зиски, однак й вартість його відповідно менша (про бойовики я не говорю, бо



Еміль Янінгс та Ліль Даговер у фільмі «Тартюф» (новий фільм виробництва «Уфа»)





Боротьба передісторичних тварин. Кадр з американського фільму „Загублений світ“

вони роблять часом великі зиски і коштують відповідно до цього значно дорожче).

Зваживши на те, що Німеччина стала знову ринком, американська промисловість прикладає багато зусиль, щоб його завоювати. Для цього на початку Америка кинула на німецький ринок великі бойовики за незвичайно низьку ціну, остільки низьку, що навіть патріотичні почуття німецьких прокатчиків і театровласників приголомшилися. Та незабаром розпочалася боротьба проти цієї американської агресивної політики, що спричинилася до встановлення так званого «контингенту», себ-то всяких можливих захисних заходів, які мають стати на перепоні, обмежуючи доступ на німецький ринок фільмам чужоземного виробництва. Спочатку випробовано перепонне мито, та й воно, й інші спроби митного характеру не вдалися, бо всі ці посередні видатки американські прокатчики стягали потім з покупців фільмів, і фактично вони лягали на німецьких-же кіно-промисловців.

Рішучий удар чужоземній навалі, здавалося, зроблено рік тому, коли репрезентаційна організація від усіх німецьких кіно-об'єднань (так звана «Spitzenorganisation»), підтримана законодавчими органами, запровадила новий принцип довозу в Німеччину чужоземних фільмів. Регулятором контролю стали на цей раз прокатчики, що мали право прокатувати лишень стільки чужоземних картин, скільки за цей самий час у їх було в прокаті картин німецьких.

Ця міра вплинула. Та в свою чергу й американці через якийсь час пристосувались й повели боротьбу за новими методами. Перш за все, американці почали організувати сталі власні прокатні контори в Ні-

меччині, що дало їм змогу спроваджувати картини на німецький ринок і позбавило їх від залежності що до вибору картин від німецьких прокатчиків. По-за-тим, маючи власний прокатний апарат, вони могли вмільою й безугавною рекламою звернути увагу публіки, а через те й театровласників, на своїх штатних акторів і режисерів, зробити їх близькими німецькій людині і так збільшити попит на фільми з їх участю. Проте, як-же обійти перепонні міри? Тут то й виявилася хитра контингентна. З'явилися так звані «контингентні» фільми.

Молоді, або безробітні режисери швидко випускали, на вимогу прокатних фірм, дешеві фільми, на які прокатчики одержували право набувати картини чужоземного виробництва. Звичайно, ці фільми не робили великих зборів, та своєї мети вони досягали,—вони давали контингент. Коли-ж вони давали збитки, що при їх дешевині було майже виключено, то ці збитки перекладалися на чужоземний фільм і лишень дорожували його. Правда, були де-які випадки, коли для цього випускали цілком халтурні фільми, та їх кіноцензура визнавала непридатними для контингенту, і після цього такі спроби більш не повторювалися.

Отже, безгрішша і промислова криза, що їх переживає німецька кінематографія, припала на час створення контингентних картин. Все це, взяте разом, дуже понизило її загальний художній рівень. Продаж німецьких фільмів за-кордон—став після війни переважно лотереєю. Не кожний фабрикант може дозволити собі розкіш робити високо-кваліфіковані фільми, призначені й для за-кордону. Дешевий фільм зроблений для Німеччини, що до всього дає право на контингент,—



вірна справа. Тому то більшість німецьких кіно-промисловців, яких передусім цікавить, звичайно, заробіток, а не ідейні мотиви, присвятили себе фабрикації дешевих фільмів.

Виключенням до цього часу була «Уфа».

«Уфа»,—найбільша німецька кіно-фірма, орієнтувалася в своїм виробництві не тільки на Німеччину, де вона була сувереном через багато власних великих театрів (130), але виявила за останній час дуже експанзивні прагнення. «Уфа» розпочала, під керівництвом свого головного директора Помера, боротьбу з Америкою за світову владу. Та спроба ця закінчилася невдало. Правда, позиції «Уфа» в Європі за минулий рік значно зміцнилися. «Уфа» організувала, за прикладом американців, власні прокати в Австрії, Угорщині, Чехах, Польщі, Швеції та Італії. Склала тверді договори, основані на принципі обміну з французькими фірмами й, навіть, організувала своє власне представництво в Америці. Та продаж картин «Уфи» в Америку все-таки посувався більше, ніж кволо, не зважаючи на величезний успіх у американській публіки й преси двох проданих Америці фільмів «Уфи»—«Нібелунги» й «Остання людина». А раз фільм не був проданий Америці й не завжди продався Англії, то він давав дефіцит, бо Німеччина й продаж Європі, звичайно, не могли виправдати видатків на фільми, що їх вартість часом підносила до мільйона марок і більше.

Це в зв'язку з безгавним поширенням «Уфи», що прагнула до світового панування, з видатками на купівлю й будову нових театрів, і призвело до кризи, якою закінчився солодкий сон німецької кінематофії про світову гегемонію.

Великі, часом неераціональні видатки, підтягли економічний добробут «Уфи», тим більше, що «Deutsche-Bank», головний акціонер «Уфи», відмовився надалі її знову кредитувати. Довелось вдатися до позики на боці. Тут то й виявився скептицизм банків і великої індустрії до кінематографії. Не зважаючи на те, що майже всі великі банки репрезентовані в правлінні «Уфи», вона кредитів не одержала. Для неї прийшли критичні дні. Її акції на біржі почали падати. А разом з цим кредит, відкритий банками всій німецькій кіно-промисловості (8-ми акційним товариствам і де-яким дрібним фірмам), не перевищував 25 мільйонів марок, себ-то не був більший за 1 відсоток всіх кредитів, відкритих німецькій промисловості банками взагалі.

Тоді «Уфі» довелося звернутися до своїх американських конкурентів, що розуміли, яку перевагу дає в Німеччині спільна робота з «Уфою».

Перше в цих перегонах конкурентів за смачний приз до фінішу прийшло товариство «Універсаль». Та йому довелося поступитися перед спільним наступом двох найбільших американських фірм «Фамус-Плайерс» та «Метро-Гольдвін», і обмежитись лишень відступним од останніх. «Уфа»-ж одержала дуже нільговий десятирічний кредит на 4.000.000 доларів.

Перший момент здавалося, що «Уфу» цілком американізовано. Нині-ж опубліковані дані, які показують, що «Уфі» пощастило заховати свою самостійність.

«Фамус-Плайерс», «Метро-Гольдвін» та «Уфа» створюють в Німеччині нове товариство, що через прокат «Уфи» розпочне розповсюджувати 60 фільмів, по 20 кожної фірми. «Уфі» належить право добору цих 40 американських фільмів. Керівництво цим товариством буде передано правлінню з 4 людей (2 від «Уфи» і по одному від американців). Своєю чергою американські контрагенти «Уфи» беруть до Америки

10 фільмів виробництва «Уфи», які вони зобов'язуються не тільки пропустити через свій прокат з гарантією певної суми, а й обов'язково демонструвати в своїх першоекранних театрах на Бродвеї в Нью-Йорку. Цим уже частково розв'язується справа просування німецьких фільмів до Америки. Зорганізоване товариство працюватиме надалі й над виробництвом, при чім американці користуватимуться лише дорадчим голосом при виборі сценарія, режисера й акторів. Незабаром мають розпочати постановку двох таких фільмів. Що-ж до театрів «Уфи», то на них американський вплив не розповсюджується. Тільки надалі, в разі поширення своєї театральної сітки, «Уфа» в кожному окремому випадкові, згідно з договором, повинна пропонувати своїм партнерам половинну участь в купівлі.

Я свідомо детальніше зупинився на цій угоді, бо історія «Уфи» є фактично історія німецької кінематографії.

Угода з американцями потягла за собою низку перемін і в діяльності самої «Уфи».

Змінилися й коровники. «Deutsche Bank» провів на головного директора й голову правління «Уфи» свого ставленика, банківського дядя Баусабака, на обов'язку якого буде, певне до мінімуму, скорочувати видатки «Уфи». Перш за все це відіб'ється на виробництві, що його буде зменшено й здешевлено. Для представництва «Уфа», на зразок американських товариств, буде випускати що-року кілька бойовиків. А що весь апарат «Уфи» не пристосований до виробництва дешевих фільмів, то головна її діяльність зведеться, очевидно, до фінансування невеличких німецьких виробничих товариств, що з меншими видатками зможуть постачати «Уфі» потрібні їй для контингенту фільми. «Уфа»-ж мусить мати можливість перепустити через свій прокат тільки 50 американських фільмів (40 згідно з договором і 10 за одступне «Універсалу»). З цього бачимо, як щільно зв'язана «Уфа» з усією рештою німецької кіно-промисловості.

В зв'язку з кардинальною зміною всього виробничого програму «Уфи», змушений був скласти свої повноваження Ерїх Помер, дотеперішній голова «Уфи», бо ці зміни дуже різняться з його власними поглядами на виробництво. З його демісією, безперечно, скоротиться виробництво. Вже припинено роботи у всесвітньо-відомому кіно-містечку «Уфи»—Ней-Бабельзберзі, що призначений буде для культурно-освітнього відділу «Уфи», а незабаром чекають ще цілої низки заходів.

Тож ми бачимо, що американські товариства «Метро-Гольдвін» і «Фамус-Плайерс» набули в Німеччині через «Уфу» міцну прокатну базу для своїх картин. Коли додати до цього, що «Товариство об'єднаних акторів» купило гарний прокат берлінського товариства «Іфа», «Фокс-фільм» протягом двох років уже працює в Німеччині через свою прокатну контору «Дефа», і що «Універсаль», крім «Уфи», прийшов до згоди з давньою конторою «Брукман», то ми бачимо, що перша частина плану завойовання Німеччини закінчилася вдало. Американські кіно-промисловці стали твердою ногою на німецькому кіно-ринку, тепер їм значно легше буде розпочати виконувати другу частину свого програму—яко-мога більше витіснити з німецьких кіно-театрів німецькі фільми.

Як з цим їм пощастить, побачимо потім. Нині-ж уже спостерігають невеличке зменшення симпатій у публіки до американських фільмів, та навряд, чи й теперішнє німецьке виробництво зможе дати публіці потрібне задоволення.

Spectator

Берлін



# Американський фільм

(Закінчення)

Зовсім змучений, знервований композитор засинає у кріслі. Починається страшний, божевільний сон.

Це — 250<sup>0</sup> «Озера Люль» і Мейерхольда + розділи про Америку зі «150.000.000» Маяковського, помножене на Бедлам і «Кони-Айланд».

Нема ніякої можливості описати весь сон. Можна спинитись хіба на де-яких окремих деталях його. Композитор (ві-сні) одружився з дочкою мільярдера й попадає у вир брудного міщансько-буржуазного життя, ще більш безглуздо-метушливого й галасливо-порожнього, ніж воно-б виглядало, мабуть, у дійсності. Сигара тестя й телефон його виростають до неймовірних розмірів, як і дурацького вигляду краватка синка-дегенерата, як бездарні везерунки на убранню молоді. Замість десятків—сотні лакеїв. Тесть тягне зятя в свою контору. Посередині екрану, на темному тлі, яснішає прямокутна платформа, просто в повітрі; над нею летять вгору й до-долу вагонетки ліфтів, але та вагонетка, що до неї сідають тесть і зять — нерухома; замість неї рухаються бруски противаги. Засідання директорів підприємства. Композитор розповідає повчаючи байку, як він з робітника зробився мільйонером, — сатиру на досить розповсюджені в Америці автобіографії та інтерв'ю скороспечених мільйонерів.

Вмерли композиторові надії на спокійне життя й людяні умови праці по шлюбі з дочкою багача. Працювати ніколи й ніде—треба «робити гроші», приймати безліч пратіток і племінників жінки, вчитись танцювати: не на те його купив тесть, щоб дати йому можливість займатись мистецтвом.

І от, коли жінка подерла на шматки незакінчений рукопис симфонії, композитор вирішує, на пораду того-ж лікаря Райса, забити жінку й її родину. Є під рукою й зброя, до того і його власний тютюновий ніж, що збільшився до неймовірних розмірів. Він заміряється (лише заміряється, а не ріже, як було-б у звичайній американській постановці) — ножем до кожного з гнобителів своїх, — всі конають, але кожне на свій кшталт: батько ще встигає скинути попіл сигари в рурку телефону, синок — скривити призирилу міну й перейти на більш вигідне для кону місце, мати—нагадаги, що синок, власне, хворий (вона це на кожному кроці каже жива).

Злочин розкрито. За вбивцею женуться полісмени. Порожній екран; без декорацій; пляма; на ній біжить юрба полісменів, помагаючи загрозово «клобами» (дубинками); біжать, але залишаються на місці.

Знов порожній екран; біжить — утікає, злочинець-композитор; також залишається на місці.

Сили композитора слабнуть; на екрані обидві плями—він і полісмени; його ловлять і тягнуть на суд.

Фантастична обстановка суду. Суддя—той самий тесть у перуді—на високому помості; сигара й телефон. Присяглі—джаз-банд у циліндрах. Свідки—теща, жінка, її брат. Вони не сконали від удару ножа: капіталізм живучий.

Композитор захищається: якби вони чули його симфонію, вони-б зрозуміли. Але він не може продемонструвати їм симфонію — рукопис подерто; він заграє хоч пантоміму. Присяглі витягають подушки й обурено лягають спати, композитор грає, все зникає—на екрані відбувається пантоміма. Поставлено її поганенько, фабула зайлозена — роман між королем і королевою, що під машкарами не пізнають одне одного. Але, по думці авторів сценарія, це мав бути високохудожній твір, отже повіримо їм.

Пантоміма скінчилась. Суд визнає композитора винним.

Він обурений:

«Я буду апелювати до вищого суду».

О, це дуже просто. Той самий поміст із мільйонером-тестем підноситься вище; от вам і вищий суд. Композитора остаточно визнано винним і засуджено на каторжні роботи у фабриці джаз'у—на все життя.

Далі—фабрика джаз'у. Залізні клітки, як у звіринці. Крутяться під стелею колеса, мигтять трансмісії, — фабрика в русі. По клітках митці — поети, музиканти. В одній з них наш композитор. Наглядачі — ті-ж мільйонери з родини.

На їх жадання митці творять для продажу «художні» твори на очах публіки. Але коли доходить черга до композитора, він відмовляється писати музику для джаз'у: треба-ж йому колись закінчити симфонію. Даремно. Це — бунт слабої людини за ґратами. Йому заявляють: «Ти маєш працювати тут до смерті».

А, так! Тоді він воліє вмерти одразу. Це не трудно. Лікар (той самий) і кохана дівчина беруться допомогти йому. З'являється вже знайомий тютюновий ніж. Він ще збільшився.

Майнув у повітрі. Не один — тисячі ножів.

Ні, це не ножі — це просто проміння, що пробилось в студию через вікно.

Сон скінчився. Проміння збудило композитора.

А далі—все пішло, як належить в порядних американських фільмах. Дочка мільйонера відмовилася



Іхтіозавр на вулицях Лондону. Кадр з фільму „Загублений світ“





Джемс Крузе, режисер картини  
„Жебрак на коні“

від шлюба, кохана повернулася, звідкись поштою прийшов чек на порядну суму—все гаразд.

Це—фільм незвичайний для американського кіно. Але й тут чимало суто-американських прогалин. Невитривалість яви в порівнянні зі сном; зайве шаржування родини мільйонерів (воно наводить на думку, що це виняток, а не тип); дрібно-буржуазне трактування мистецтва (як ілюстрація до цього—пантоміма); щасливе закінчення з нагородою цнотливості, як водиться, грішми й шлюбом.

Це лише крок, і не дуже сміливий, до утворення справжнього й небуржуазного ідеологією мистецтва екрану. А може й пів-кроку тільки.

Зовсім ниша річ—«Луні» Роберта Вольфа.

Але, перш за все (чи, радше, нарешті)—хто такий Вольф і що таке Луні.

Тов. Роберт .І. Вольф—це молодий, ще й талановитий економіст і революційний письменник; пише більше віршів, ніж прози; член Робітничої (комуністичної) Партії Америки, хоч і не дуже активний. Він добре знає капіталістичну машину, бо й сам вийшов з табору ворогів: батько його визначний фабрикант і власник залізниць, а сам Роберт Вольф, підчас війни, пішов охочекомонно на фронт.

Отже, в його устах це звучить особливо переконуюче, коли він називає американську капіталістичну систему—«Луні».

Луні—це скорочене «лунатик». Означає воно на англійській мові не просто «лунатик» у нашому розумінню цього слова, а радше—божевільний, скажений.

Луні—це законне (узаконене) рабство робітника в лабах машини—залізної машини капіталізму й капіталістичної залізної машини; луні—ті, що гноблять, бо цей лад гноблення давно вже вийшов з їх послууху, оволодів ними; луні—гноблені, що вважають цей лад найвільнішим на світі та люблять своїх директорів; луні—страйкарі, що слухають угодовця—«миротворця» (в нас було-б: меншовика) у повільному копірі; луні й сам цей угодовець, що думає переконати директорів та покрити себе слявом слави, а закінчує кар'єру—навіть не пшиком—чорнильною плямою; луні—наглядач, що був колись, очевидячки чесним робітником (аджеж у нього є годинник—

подарунок від братви); луні—салдати, що в танках виходять на здавлення страйку; луні—директори, що так наївно намагаються танками, поліцією, обіцянками «бути добрими», убиванням окремих борців—знищити більшовизм, знищити класову боротьбу.

Антитеза до луні—це більшовики, їх праця, їх газета, їх упертість і завзяття, що не виснажуються, не зникають і після того, як їх лави розчавлено бочками луні-газу, поліцією.

Боротьба між луні-ладом—і провісниками нового ладу, здорового, мускулястого, нормального.

Тов. Р. Вольф—поет, і його «Луні»—поема, хоч і написана прозою. Гарна, художня поема.

В цій поемі немає нічого зайвого. Позіхання ралівника—хіба це не свідчить, як його пудить марудна, тупа робота? Муха на босій нозі робітника—свідчить про те, як його задурманено релігійними забобонами: він не відважується ворохнутись підчас молитви,—ворушить лиш пальцем ноги. Муха на дверях кабінету директорів показує вагання угодовця в передпокою. Павук з павутиною на завмерлих мавинах—відповідь на запевнення буржуазної газети, що на фабриці все гаразд, не вважаючи на страйк. Тютюнова жуйка салдата—ознака звички до механічності дії й міркування.

Ну, може трохи символізму є—хробак там, атраментова пляма й т. п. Та ні, то не символізм, а лиш образна мова поезії, бо не забувайте, це-ж—поема.

В сценарії майже ніхто не говорить словами, але розмови показано образами, сценами: хіба-ж це не краще?

Героїв нема; окремі особи фігурують не часто, і завжди—як представники мас, класів: імен нема—їх і не треба.

Сценарій кінчається поразкою робітників, більшовиків; але поразка тимчасова: у двері знову влітає зфальшована газета. Так буде аж до перемоги. Песимізму—нема.

Для Америки—«Луні» лише фільм майбутнього. Але твір т. Р. Вольфа може стати фільмом чи п'єсою сучасного для наших радянських кіно й театрів.

І. Кулик

Монреаль, Канада



Кадр з фільму „Жебрак на коні“. Сон композитора



# Хроніка закордонного кіно

## Міжнародна театральна виставка в Нью-Йорці

15-го Лютого у Нью-Йорці відкрилася міжнародна театральна й кіно-театральна виставка. Виставку організував трест «Колд-Театр-Компані», що об'єднує 14 театральних товариств, які мають біля 3000 театрів по всій Америці. На виставці представлені експонати усіх країн крім Бельгії, Данії, Швеції, Швейцарії, що не мають власної театральної культури. Виставка буде открыта протягом трьох тижнів.

Пола Негрі відновила контракт з т-вом «Парамоунт» ще на два роки за плату по 10000 доларів на тиждень!

26 січня у Берліні відбулось відкриття нового Уфобського театру «Глорія-Палас» на Курфюрстендам. Пишно оздоблений у стилі барокко театр розраховано на 1200 чоловіка. Вентиляція нової системи підтримує постійно свіже повітря. Велика сцена має усі найновіші конструкції. Оркестр складено з 335 чоловіка. Проектційна будка має два апарати УФА нової системи та 4 прожектори, щоб освітлювати артистів на сцені й оркестр підчас виконування увертюри.

Загальнонімецьку економічну кризу дуже відчувають театри. Прибутки театрів за останній час дуже знизилися. Краще за інші театри працює «Палас ам Зоо». Картини «Чарівний вальс» та «Варьєте» дали зиску 12.000-14.000 марок що-вечору.

## «Тартюф» на екрані

Треба мати досить сміливості, щоб чудовий класичний твір Мольєра переробити на кінематографічний фільм.

І ось цією картиною «Уфа» відкрила свій новий кіно-театр у Берліні, що зветься «Глорія-Палас». Ставив фільм відомий німецький режисер М. Мюрнау.

## Кілька цікавих цифр

Протягом 1925 року по екранах Німеччини було демонстровано 939 картин, що з них:

Німецького виробництва . . . . .	380.
Американських . . . . .	351.
Французьких . . . . .	65.
Австрійських . . . . .	49.
Італійських . . . . .	23.
Англійських . . . . .	18.
Датських . . . . .	18.
Шведських . . . . .	14.
Чеських . . . . .	8.
Угорських . . . . .	8.
Радянських . . . . .	2.
Іспанських . . . . .	2.

та по одній норвезькій, польській і голандській.

В Німеччині що-дня відвідують кіно-театри 2.000.000 людей. В Америці—7.000.000.

Пересічна американська картина коштувала в 1925 році 250 тисяч доларів. Пересічна китайська картина—3.500 доларів.

В Лос-Анжелосі (Америка) що-року виплачують артистам, художньому й технічному персоналу 87 мільйонів доларів.

В Японії 8.000 чоловіка виступають яко «пояснювачі» по кіно-театрах, з'ясуюючи публіці демонстровані картини.

а грали в ньому Еміль Янінгс (Тартюф) та Ліль Даговер.

Критика зазначає, що не зважаючи на участь таких видатних акторів, класичному твору Мольєра на екрані не пощастило. бо картину дивитися часом аж нудно.

## Смерть Барбари ля-Мар



Барбара ля-Мар, що недавно вмерла через тяжке нервово зворушення, належала до найпопулярніших «зірок» американського екрану. Гарна жінка, непогана акторка, вона грала виключно «демонічні» ролі. Американське міщанство боготворило її.

Найбільшим сценічним успіхом її була картина «Жінка-диявол», щось подібне до «Кармен». В СРСР її бачили в фільму «Білий метелик».

Режисер Ернест Любіч гадає ставити в Америці картину «Ревізор» за Гоголем.

В Америці недавно відбувся конкурс на найкращий фільм. Золоту медаль одержав Гуго Ризанфельд за картину «Голос Солов'я».

## Фільм у фарбах

І у Франції, і в Америці чимало працюють по студіях та лабораторіях, щоб винайти засіб робити кольорові фільми.

Досі ані одному винахідникові не щастило. Але зараз одержано відомості, що інженери з Голівуду винайшли щось цікаве в цій галузі. Іхній винахід зветься «техніколер». За допомогою цього винаходу готуватиметься новий фільм американського режисера Колен Моора.

В новій американській картині «Ми—Сучасники» демонструється катастрофа в повітрі: на дирижабль налетів аероплан і обидва, спалахнувши в мить, летять на землю.

Відома американська акторка Корінна Гриффітс, що недавно кінчила зніматися у картині «Жінка Цезаря», гадає виступити в травні цього року в ролі Анни Кареніної для фільма тієї-ж назви, що матеріалом для нього взято роман Л. Толстого.

З американських артистів найбільший заробіток протягом минулого року мав Гарольд Ллойд: він одержував 40.000 доларів що-тижня



Сцена з «Тартюфу». Еміль Янінгс та Ліль Даговер



## Оце Голлівуд

80% всіх картин, що випускаються в Америці, знімаються в Голлівуді, оцьому «місті чудес» американської кінематографії. Коли з'єднати всю плівку, що на неї в Голлівуді знято картини, то цією стрічкою можна двічі огорнути всю земну кулю по екватору.

Що - року зі всіх кінців світу приїздять до Голлівуду десятки тисяч людей, хворих на кіно-манію. Єдина мрія їхня—зробитися видатним кіно-актором. Але досягти цього тут не легко. Потрібно або дійсний хист або неймовірне щастя. Тепер в Голлівуді живуть більше як сто тисяч кіно-акторів, але тільки 86 чоловік з них є видатні прем'єри та не більше тисячі забезпечено вірним заробітком. Решта—а нічим не забезпечена юрба, безкінечний об'єкт визиску для кіно-підприємців.

Честь «винаходу» Голлівуду належить Джессі Ласкі, колишньому нещасливому шукачеві золота та авантюрику, що стоїть тепер на чолі одного з наймогутніших кіно-підприємств Америки.

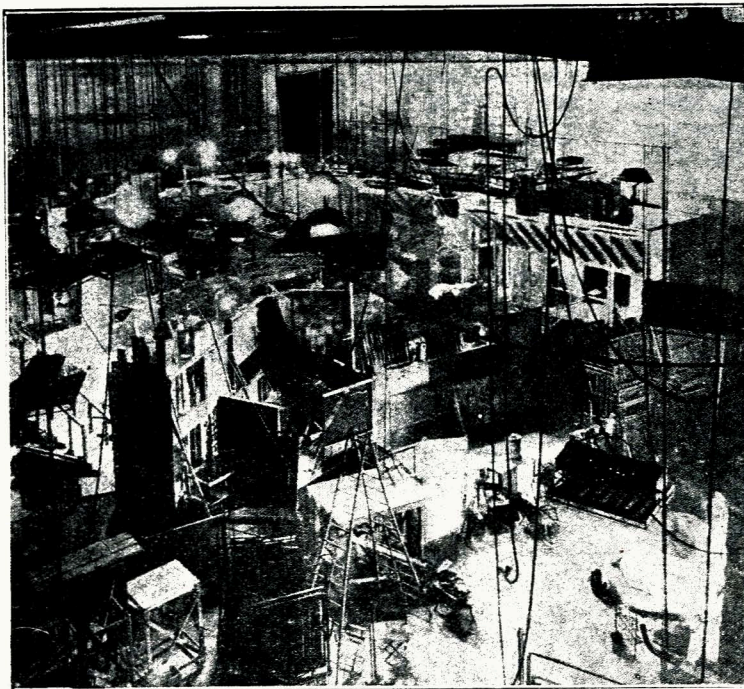
До того часу, коли цей Ласкі разом з режисером Сесіль-де-Міллем «викрив» Голлівуд, себ-то п'ятнацять років тому, тут був собі лише невеличкий хутір.

Тепер тут міститься біля двадцяти великих фірм, що мають в своєму розпорядженні 400 ательє.

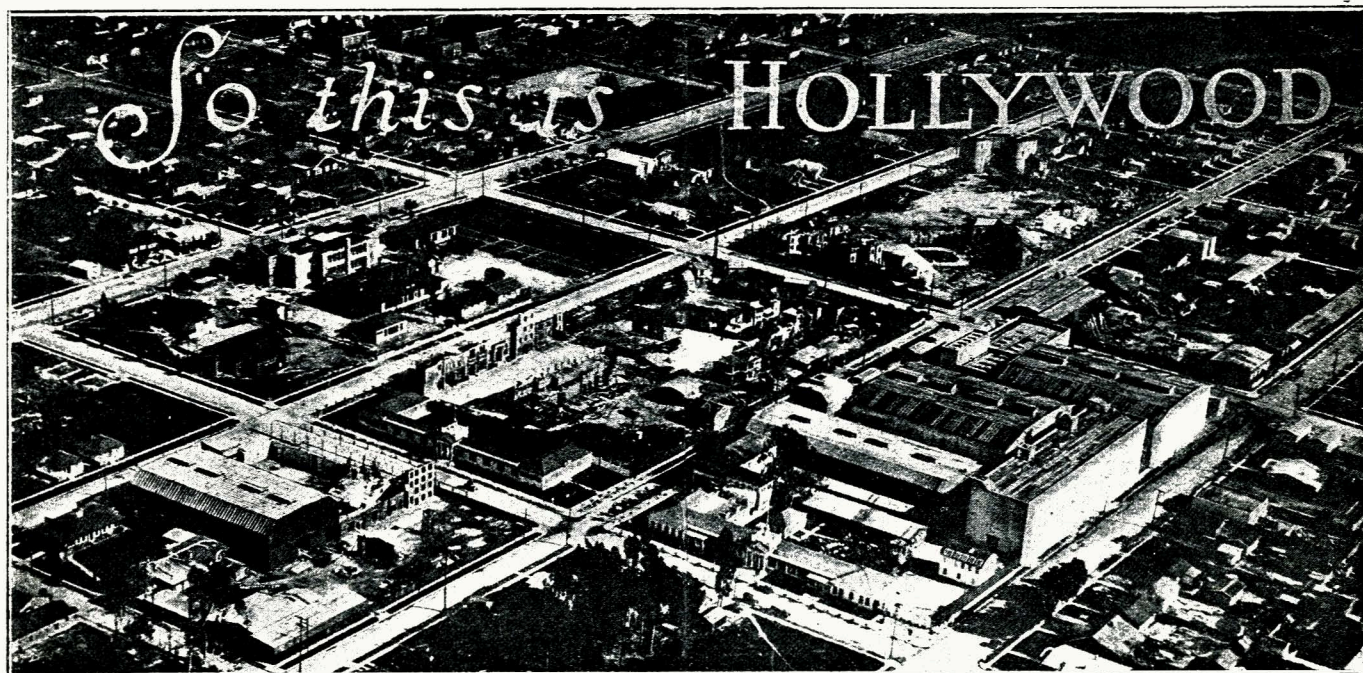
Отже, цілу низку таких кіно-містечок розташовано тут. Не мають потреби їздити по далеких краях і закутках американські режисери, розшукуючи натуру для знімання. Каліфорнське сонце та вправні руки садівника дають змогу знімати, пікуди не виїжджаючи, пейзажи Цейлону, Яви то-що. Найбільший з таких кіно - містечок «Юніверс Сіті», що його дають на тимчасовий прокат для знімання, має власні звіринці, аероплани, гармати, коні то-що. По його костюмерних складах лежать сотні одягів усіх часів та народів.

Тут будувався Багдад під час знімання «Багдадського злодія», вежі й мури замків для «Дороти Вернон», столітні діброви й прирви для «Робіна Гуда».

Величезні масштаби міста, так, наприклад, головна вулиця «Юніверс Сіті» має завдовжки шість верстов, дають змогу режисерові бути щедрим на розкіш. Проте, кіно-підприємці не дуже на це скаржаться, бо ось, протягом 1924 року, одна лише фірма «Ласкі Корпорейшен» мала зиску 5<sup>1</sup>/<sub>2</sub> міль. доларів.



Внутрішній вигляд одного з кіно-ательє Голлівуду



Загальний вигляд Голлівуду



**ПЕРЕДПЛАТА**  
НА ЩОМІСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ  
≡ УКРАЇНСЬКОЇ  
КІНЕМАТОГРАФІЇ „КІНО“

**ПРИШЛАЄТЬСЯ:** У Харкові—Майдан Рози  
Люкеєлбург, 12. ВУФКУ.  
У Київі—Крайовий Відділ ВУФКУ, вул. Воровсь-  
кого. В Одесі—Крайовий Відділ ВУФКУ.

**УМОВИ:** На 6 місяців 1 карб. 50 коп. ≡  
На рік 3 карб. Окремий № 30 коп.

В журналі беруть участь  
найкращі сили української  
кінематографії та  
літератури.

≡ ВИДАЄ ≡  
Всеукраїнське  
Фотокіно  
Управління.



Ціна № журналу 30 коп.

# ВЕЛИКИЙ ІСТОРИЧНИЙ ФІЛЬМ

---

---

**Т-А-Р-А-С**  
**ШЕВЧЕНКО**

---



ПРОБНИЦТВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО  
ОТО-КІНО-УПРАВЛІННЯ