

九

I-0467



671.4051

歐米局

100

樂一

公第



昭和四年十二月拾六日

在オデツサ

領事島田



卷之六

外務大臣岡田外務大臣岡田

才ヲサレテ
ハナニシテ
ヨクハ
漢書卷之

圖
報
光
復

市に於て河東諸藩官兵、同役、同
工ハ十月二十日附公船、
新嘉坡に要其後、
河東諸藩官兵、

イ
エ
フ
市に於て大如評ヲ博シタル上各地ニ
移サレ十一月十三日何一週同市内各販
大張常宮奥坊フルンエ館ニ於テ開催セラル

右、國々金のうり、對外文化協會、別添即
刷物、如子行シ之、名は「國際體」
十一月十日迄、五十年富黨機關、國体、志
瑞機同考、代表者、ハ、我輩ノ兼テ、以
韓、人、爲シ、更ニ、正成、日本、現常
皇兵及之、同之展覽會、國會、式ヲ舉
行シ、司令者、例ハ全ク、對外文化協
會支部長、アルナリトシ、氏、ウケイナ
術協會支部長、スエリヤレスキ、氏、外交事務

CII



I-0467

要如此

影画技術上非常、良、出来たり

二、
男優、
唐登、
于念、
袁哲、
陳慶、
任佳、
十、
十、

三 女 優 表 情 小 過

八
 十
 一
 二
 三
 四
 五
 六
 七
 八
 九
 十
 十一
 十二
 十三
 十四
 十五
 十六
 十七
 十八
 十九
 二十
 二十一
 二十二
 二十三
 二十四
 二十五
 二十六
 二十七
 二十八
 二十九
 三十
 三十一
 三十二
 三十三
 三十四
 三十五
 三十六
 三十七
 三十八
 三十九
 四十
 四十一
 四十二
 四十三
 四十四
 四十五
 四十六
 四十七
 四十八
 四十九
 五十
 五十一
 五十二
 五十三
 五十四
 五十五
 五十六
 五十七
 五十八
 五十九
 六十
 六十一
 六十二
 六十三
 六十四
 六十五
 六十六
 六十七
 六十八
 六十九
 七十
 七十一
 七十二
 七十三
 七十四
 七十五
 七十六
 七十七
 七十八
 七十九
 八十
 八十一
 八十二
 八十三
 八十四
 八十五
 八十六
 八十七
 八十八
 八十九
 九十
 九十一
 九十二
 九十三
 九十四
 九十五
 九十六
 九十七
 九十八
 九十九
 一百

七月 二十 日

五十七
人
日
明
造
何
サ
レ
ル
ヤ
限
在
ハ
之

3
丁
カ
カ
ン
ヤ

之
ち
り
々
々
々
ア
レ
ノ
古
水
陸
三
三
五
ス

人、ル

上
姓、
系、
生、
仁、
不
姓、
養、
子、
女、
姓、
十

—
4
7
1
2
4

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525

九 月、人ハ梨馬上年ナリヤ、月、馬多ナリヤ。

十、
田
下
不

土
人
W
m
W
什
二
大
刀
帶
同
也
シ
P

十二 漢代 五ノ方ハ 米五斗ノ食アリ

大勢を以て

[illegible]

十
四
五
六
七
八
九
十
十一
十二
十三
十四
十五
十六
十七
十八
十九
二十
二十一
二十二
二十三
二十四
二十五
二十六
二十七
二十八
二十九
三十
三十一
三十二
三十三
三十四
三十五
三十六
三十七
三十八
三十九
四十
四十一
四十二
四十三
四十四
四十五
四十六
四十七
四十八
四十九
五十
五十一
五十二
五十三
五十四
五十五
五十六
五十七
五十八
五十九
六十
六十一
六十二
六十三
六十四
六十五
六十六
六十七
六十八
六十九
七十
七十一
七十二
七十三
七十四
七十五
七十六
七十七
七十八
七十九
八十
八十一
八十二
八十三
八十四
八十五
八十六
八十七
八十八
八十九
九十
九十一
九十二
九十三
九十四
九十五
九十六
九十七
九十八
九十九
一百

七章

增進
杜魯士

在オデッサ日本帝國領事館

ДЕРЖКИНО ІМ. ФРУНЗЕ.

3 ВІВТОРКА,

12-го листопада

Всеукраїнське Т-во КУЛЬТУРНОГО зв'язку з закордоном—ВУФКУ

Уперше на Україні ЯПОНСЬКЕ КІНО

виробництво СІОЦІНУ-КІНЕМА ТОКІО

ДЕМОНСТРУВАТИМУТЬ

1) **ХОРОБРІЙ з КІОТО**

історична драма.

2) **Фудзікині ПУНДИКИ**

сучасна побутова комедія.

У фойє театру **ВИСТАВКА ЯПОНСЬКОГО КІНА.**

Обидва фільми демонструють на один сеанс.

在オデッサ日本帝國領事館

13/ **ЯПОНСЬКЕ КІНО В ОДЕСІ**

Останній рік у нас позначився надзвичайною, зацікавленістю до японського мистецтва. Завдяки діяльності товариства культурного єднання з закордоном, до Радянського Союзу приїхав на гастролі національний японський театр «Кабукі» (на жаль, він не відвідав Одеси), була виставка японської дитячої книжки й дитячих малюнків, а тепер ми знайомимося з вражками японського кіно-виробництва. Не треба проводити, скільки таке взаємно зближення й ознайомлення з художніми цінностями та своєрідною культурою далекого народу не тільки цікаве, але й корисне. По суті японське кіно до останнього часу було нам повністю невідомо, і ми тільки тепер уперше з ним знайомимося. А тимчасом японська кінематографія за останні роки досягла колосальної моці, довела свою кіно-продукцію до випуску 900 картин щороку. Це дало їй змогу витиснути зі свого прокату на 70 відс. американські й європейські фільми.

На превеликий жаль, ми ще досі зовсім не бачили японського кіна. Ця прогалина, тепер заповнюється першим демонструванням нас двоє оригінальних японських фільмів: «Хоробрий з Кіото», «Фудзікині пундики», а також виставкою фото-матеріалів, рекламних плякатів та кіно-літератури. Громадський перегляд цих картин, що був кілька днів тому в Будинку Преси дуже зацікавив нас цією зовсім незнайомою нам галуззю японського мистецтва. З двох показаних фільмів більшу цінність являє собою «Хоробрий з Кіото»—типичний зразок національного японського кіна, зроблений на жанровому, матерійлі феодальної доби (боротьба кланів за родову першестево та головування в керуванні опільною кланів). Друга картина «Фудзікині пундики» відображає сучасну Японію. Це комічна фільма, що фаболою та режисерською постановою дуже нагадує американські комічні фільми.

Сьогодні ці обидві фільми, а також виставка японського кіна будуть у театрі ім. Фрунзе для широкого робітничого глядача.

Г.

Відкриття виставки японського кіна 14/ XI

Учора в держкіно ім. Фрунзе відбулося урочисте відкриття виставки японського кіна. Голова одеської філії всеукраїнського товариства культурного зв'язку за кордоном тов. Арнаутов відзначив величезну роль виставки, що має ознайомити нас з досягненнями японського кіна та зміцнити культурний зв'язок між Японією та СРСР.

Представник виставової секції Воксу тов. Рудянов—схарактеризував розвиток японського кіна. Потім вітали японський консул в Одесі п. Шімада та представник всеукраїнської асоціації сходознавства проф. Сухов.

Перший вечір демонстрації японських фільмів дуже зацікавив глядачів. Кіно не могло вмістити всіх, що бажали побачити виставку.

I-0467

アジア歴史資料センター
Japan Center for Asian Historical Records
<http://www.jacar.go.jp/>

ВІСТАВКА ЯПОНСЬКОГО КІНА

Учора до Одеси приїхав представник всеукраїнського товариства культурного зв'язку з закордоном тов. Рудяков, що має влаштувати в Одесі виставку японського кіна. Виставку вже демонстрували в Москві, Ленінграді та Києві. З Одеси виставку відправлять до Харкова та Дніпропетровського.

Відкрити виставку мають у кіні «Фрунзе» у вівторок з 12 до 3 год. Виставку відвідуватимуть робітничі екскурсії та колективи. З 6 год. веч. — звичайні платні сеанси.

В Одесі покажуть фільми «Хоробрі з Кіото» та «Фудзікіні пундики». Виставка надзвичайно цікава. У Києві виставку відвідало 27.000 чол.

ВІСТАВКА ЯПОНСЬКОГО КІНО

В Одесу приїхали експонати виставки японського кіно, яка організується всеукраїнським товариством культурного зв'язку з закордоном у кіні «Фрунзе». На виставку представлені образи художественних фільмів, культурних і шкільних фільмів, театральні плакати, живо-преса і т. д. Наряду з цим буде демонструватися японський фільм «Хоробрі з Кіото» та побутовий фільм «Фудзікіні пундики». Виставка уже демонструвалась в Москві, Ленінграді та Києві, де пользовалась великим успіхом.

З технічних обставин виставку й кіно відкрито на середу, 13 листопада

ДЕРЖКІНО ІМ. ФРУНЗЕ.

Всеукраїнське Т-во культурного зв'язку з закордоном — ВУФКУ

Уперше на Україні ЯПОНСЬКЕ КІНО

виробництва СЮЦІКУ-НІМЕА ТОНІО

ДЕМОНСТРУВАТИМУТЬ

1) **ХОРОБРІЙ З КІОТО**

історична драма

2) **ФУДЗІКІНІ ПУНДИКИ**

сучасна побутова комедія

У фойє театру ВІСТАВКА ЯПОНСЬКОГО КІНА.

Обидва фільми демонструють на один сеанс.

在オデッサ日本帝國領事館

НА ПРОСМОТРЕ ЯПОНСКИХ ФИЛЬМ

(В Доме печати).

Совсем недавно, благодаря деятельности О-ва культ. связи с заграницей, мы имели возможность ознакомиться с выставкой японской детской книги и детских рисунков. Сейчас мы знакомимся с образцами японского кино, представляющего для нас значительный интерес не только своеобразной экзотичностью своего содержания, но и мастерством технического выполнения.

Несмотря на свою сравнительно молодость, японская кинопромышленность достигла необычайной мощности, позволяющей ей успешно конкурировать даже с Америкой. Так, например, уже в 1926 г. Япония выпустила 875 картин, на 120 больше, чем выпустила в том же году Америка. Правда, японская фильма не завоевала европейского зрания, но свой прокат она заполнила на 70 проц. Развиваясь технически под влиянием американской кинематографии, заимствуя приемы и методы у американских кино-режиссеров и актеров, японское кино тематически сохраняет свой национальный характер и глубокую связь с историческим прошлым. Японская кинематография, как и японский театр, черпает свою тематику, главным образом, из летописей феодальных войн, из преданий о воинских подвигах и «правдивом» величии самураев.

Такова, например, показанная у нас фильма «Хоробрі з Кіото» — типичный образец такой самурайской картины, отображающей быт и нравы японского дворянства эпохи конца феодализма. Картина проникнута своеобразными понятиями доблести, чести, долга, храбрости, национальна по своей культуре. Она, конечно, чужда нам по своей тематике, далека от показа социально-политического лица современной Японии, но представляет значительный интерес со стороны техники и актерского мастерства. Особенно бросается в глаза необычайная тренированность актера, подвижность его тела и мимическая выразительность лица.

Вторая картина «Фудзікіні пундики» рисует Японии современную. Это — картина комическая, сильно напоминающая по режиссерской манере и фабульному строению американские комические фильмы. Ее назначение чисто развлекательного характера, но ее юмор очень специфичен и поэтому не всегда целиком доходит до нашего зрителя.

Таковы общие впечатления от первого знакомства с японскими фильмами. Демонстрирование японского кино следует признавать фактом большого культурно-художественного значения.

Е.

ЗАВТРА ВІДКРИТТЯ ВІСТАВКИ ЯПОНСЬКОГО КІНА

Завтра о 6 год. ввчора в держкіні ім. Фрунзе урочисте відкриття виставки японського кіна, що влаштує всеукраїнське товариство культурного зв'язку з закордоном. Демонструватимуть японські фільми «Хоробрі з Кіото» та «Фудзікіні Пундики». У фойє виставка, що характеризує різні галузі японського кіно-виробництва.

在オデッサ日本帝國領事館

I-0467

Кіно

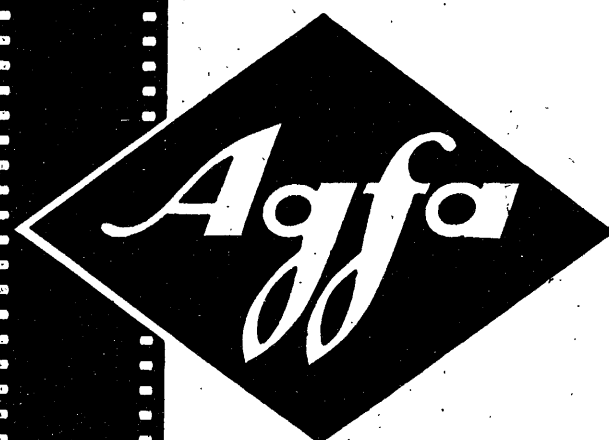
ДВОХТИЖНЕВИЙ ЖУРНАЛ
УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

日本活動寫真



I-0467

РОСІЙСЬКИЙ ВІДДІЛ:
Генеральний представник
WALTER STRENLE G. M.
B. H.
BERLIN SW 48,
FRIEDRICH STRASSE 8.



КІНО-
ПЛІВКА

Всесоюзне Товариство Культурного Зв'язку з Закордоном
Харків, вул. Садового-Ковалівська

U. R. S. S.

ASSOCIATION UKRAINIENNE POUR RELATIONS S. L'ÉTRANGER
INTELLECTUELLES AVEC L'ÉTRANGER
Kharkiv, Sadovo-Koulikovska 7.

„Кіно—це найважливіше для нас мистецтво“
(ЛЕНІН).

„КІНО“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

4-й рік

Вересень, 1929 року

№ 17 (63)

ЗМІСТ. „Ми мусимо вчитися“—І. Воробйов, Наші нотатки, „До ліпшої роботи“—М. Файер, „Япоцький кіно-плякат“—Д. Аркін, „В одвічному гуркоті“—М. Опришко, „Кіно в Японії“—Н. Конрад, „На тисячах метрів“—М. Романівська, „Хоробрий з Кіото“—Г. Зтворницький, Новини техніки, „Кіно радіом“—І. Шпильгаген, „Кіно-світанок“—О. Кесельман, Наш конкурс, По кіно-фабриках світу, „Справи кіно-освіти“—І. Врона.

МИ МУСИМО ВЧИТИСЯ

Українська кінематографія щороку має все більші досягнення в справі виходу на закордонний ринок. Факт виходу української кінематографії на закордонний ринок, зрозуміло, не можна розцінювати лише з погляду господарчих міркувань, а це, насамперед, є факт великого політичного й культурного значіння. Мільйони людей, дивлячись продукцію української кінематографії, мають змогу обізнатися з культурним будівництвом країни Рад, а, з другого боку, масовий закордонний глядач має змогу переконатися, як швидко розгортається, за умов будівництва соціалізму, нова культура, що виникає з надр нової системи, яка перебудовує весь життєвий процес.

Цього ми не можемо сказати про кінематографічну закордонну продукцію, яка демонструється в нас. До цього часу ми з цієї продукції, за винятком лише невеличких одиниць, не могли взяти нічого такого, що було б корисне для нашої країни. Зрозуміло, закордонна продукція має для нас колосальне значіння в розумінні піднесення нашої культури, збагачення нашої культури й техніки новими винаходами, елементами культури інших країн, але культури справжньої, а не зливної з чужини (не кажучи вже про ідеологічну цінність) своєю художньою якістю кінематографічних виробів. Тут треба прямо визнати, що з цього боку вплив закордонного кіна на продукцію нашої кінематографії навряд чи позначається. Якщо в галузі малювання, графіки, музики і театрального мистецтва нам є чого навчитися закордоном з погляду формального, то радянській кінематографії вчитися у закордонній кінематографії щодо формальних напрямків, за винятком техніки, майже нема чого, принаймні в тій продукції закордонної кінематографії, яку ми маємо змогу дивитися наш фахівець, наш масовий глядач. Це почасти не лише наша кінематографія, а й найбільш революційні едватні митці кінематографії закордонної.

Але це зовсім не значить, що ми не повинні обізнатися з усіма досягненнями кінематографічної техніки, оскільки поєднання американської й європейської кінематографічної техніки зі змістом та широким розмахом творчої роботи наших режисерів, сценаристів тощо, безумовно, піднесло б на неосяжну височину кінематографічну культуру нашої країни. Ми мусимо рішуче визнати, що нам нема чого вчитися в буржуазній кінематографії по лінії змісту й ідеологічних засад, але нам є чого навчитися там з галузі техніки, з галузі творення нових форм, особливо у тих кінематографічних продуцентів, які все більше

й більше відходять від старих традицій буржуазної кінематографічної культури.

Тимто нам і треба так, як слід, заходитись коло поширення зв'язку з закордонною кінематографією по лінії техніки, організації процесів виробництва й почасті—форм. У цій справі ми покищо жодних наслідків не маємо, бо будь-яких серйозних зрушень щодо цього не зробили: ні кінематографія, ні спеціальні організації в справі культурного зв'язку з закордоном. Систематичного культурного зв'язку з закордоном, обміну досягненнями нашої й закордонної культури досі ще не налагоджено. Досить нанести хочби такий факт, що до цього часу ще не було влаштовано ні у псеосоюзному, ні у всеукраїнському масштабі кінематографічних виставок, не кажучи вже про більш солідні заклади—музеї тощо. З цього треба зробити відповідний висновок, а саме:—нам треба на всю широчину поставити питання про культурний зв'язок з закордоном і навколо цієї справи треба мобілізувати увагу суспільної думки, щоб по-справжньому розпочати роботу по лінії використання найкращих культурних здобутків, які є закордоном по лінії кінематографії.

У цій справі ми маємо тепер лише першу спробу—це показ японської кінематографії і, хоч це тільки перша спроба, але і з цього можна вже зробити висновок про велику техніку японського кіна, яку треба й можна використати в нашій творчій кінематографічній роботі. Наше виробництво багато чого може запозичити в японської кінематографії щодо техніки. Зрозуміло, що це не значить наслідувати техніку японської кінематографії за методом копіювання, а треба використати досягнення японської кінематографічної техніки, пристосувавши їх до наших конкретних умов.

Нам здається, що ця надто важлива й корисна для нашого виробництва робота не повинна обмежитися лише одною спробою—виставкою японського кіна, а треба нам нарешті побачити й техніку Чарлі Чапліна, Абеля Ганса та інших видатних закордонних кіно-митців, бо це конче потрібно для нашої практичної роботи. За першим почином—показ японського кіна—треба організувати систематичну роботу в справі ознайомлення з закордонною кінематографічною культурою, й цим самим ще більше збагачувати нашу кінематографію.

І. Воробйов.

I-0467

НАШІ

Заметки

Треба вчити географії

Культурфільмові треба приділяти якнайширшу увагу, він бо має сприяти ширенню знання, не кажучи вже про інші завдання, як от піднесення свідомості, виховання тощо.

Краєзнавчому фільмові, розуміється, належить теж брати діяльну участь у виконанні цих завдань. Але трапляється й тут часом біда, а найгірше, коли вона трапляється з тими, хто бере чільну участь в кінокультурному процесі, з органом преси.

Так, в № 40 «Советского Экрана» надруковано кадр з культурфільму «Зима в Шамоні», під ним підпис «Швайцарія». Колиж ота гостинична Швайцарія встигла анектувати Шамоні, яку на її заставки рекламують французькі туристичні довідники?

Не годиться не знати географії.

М. Земельний.

Апарат Гозу на селі

Останніми часами наші села почали обслуговувати кіно-пересувки з прибудинною, що дуже незручна в роботі з багатьох причин.

Перша з них, що кіно-механіки на

селі доводиться набирати цілий штат людей (від 4 до 8 чол.), що мають крутити динаму. Здебільшого люди ці ніякої уяви про електрику не мають і крутять так, як їм на думку спаде. Через те в час демонстрування бувають непередбачені витівки з енергією. Буває часом, що на екрані темно, а то й зовсім світла нема, а буває перерантаження. Тоді раптово перегорають лампки, й доводиться припинити сеанс.

Певна річ, що це відбувається на економії пересувки, певна річ, що всі ті труднощі, що з ними доводиться мати справу кіно-механікові, тільки заважають працювати. Та не в цьому головне: головне в дискредитації самої справи просування кіна на село, бо після кількох отаких сеансів селянин більше не піде до кіна.

А разом з тим справу цю можна було б, хоч в деяких селах, наладити, варт тільки нав'язати стосунки з тими організаціями, що мають трактори. Використання енергії від трактора і дешевше обходиться, і краще відбувається на праці.

Крім того, це позбавляє механіка потреби весь час кричати, щоб або повільніше крутити, або скорше. Та й ефект від праці зовсім інший: селянин ідує з задоволенням до кіна й лайок на адресу кіно-механіка нема.

Тому я рекомендую кіно-механікам піти за моїм прикладом, і в разі змоги використовувати як джерело енергії трактор. Кіно-механік В. Кляк.

ДО ЛІПШОЇ РОБОТИ!

21-24 вересня при правлінні ВУФКУ в Києві відбулась Всеукраїнська нарада завідувачів та інструкторів всіх краєвих відділів ВУФКУ. Мета цієї наради була — встановити нові форми роботи ВУФКУ на місцях у зв'язку з майбутньою реорганізацією крайвідділів, розглянути промфінплан українського кіна та розв'язати питання поточної роботи.

Мережа кіна останніми роками зросла так швидко, що теперішні 6 крайвідділів ВУФКУ ніяк не можуть добре обслуговувати її, а тим більше розгорнути потрібну громадську роботу навколо заходів української кінематографії. До того ще відділи є аж надто нерівні щодо обсягів своєї роботи. ВУФКУ має такі відділи, що охоплюють по 4 округи (Дніпропетровський) та такі, що охоплюють аж 13 округ (Київський). Отже дальший зріст мережі вимагає від ВУФКУ безпосереднього наближення до низових одиниць, і тому й правління ВУФКУ, і нарада висловила думку, що треба збільшити кількість крайвідділів та реорганізувати їх роботу. Нарада, висунувши перед Правлінням думку про потребу заснувати на кінець п'ятирічки відділ ВУФКУ по всіх округах України, вважає, що 29—30 року треба утворити 12 краєвих відділів, себто ще 6 по таких округах: Поділля, Сталіно, Зінов'євське, Конотоп, Черкаси та Проскурів. Щоб перевести в життя директиви партії про повну господарчу відповідальність підприємств, вирішено надати всім підприємствам ВУФКУ цілковитої самостійності та відповідальності за свою роботу, що позбавить крайвідділи обов'язків порпатися в дрібницях, і це зможе поліпшити якість принципного керування. Для поліпшення керування крайвідділами й зокрема держкіно-театрами, що тепер набувають більшої самостійності, — визнали потребу організувати при фінансово-комерційному відділі правління ВУФКУ окрему частину, що відатиме виключно питанням експлуатації власної кіно-мережі ВУФКУ.

Другою важливою справою, яку розглянула нарада, було ствердження так принципів побудови, як і конкретних чисел промфінплану української кінематографії (окрім виробничих підприємств) на 29—30 рік.

Нарада визнала, що взятий кооперацією та іншими організаціями курс на кінофікування села пересувними апаратами, тягне за собою загрозу відсталості сільської кіно-мережі, загрожуює планоності роботи й взагалі позбавляє село опірних пунктів культурної роботи.

Отже, треба вести рішучий курс на встановлення стаціо-

нарних кіно-апаратів по селах, де понад 1500 душ населення, та, як виняток, по менших селах тимчасово припускати демонстрування кіно-пересувними апаратами. Визнавши, що головною формою кінофікації села є організація кіно-кооперативних товариств, нарада ухвалила мобілізувати навколо справи поширення сільської кіно-мережі всю радянську громадськість та організації, що працюють над культосвітньою справою на селі. Щодо дальшої кінофікації робкобів, то нарада постановила звернути увагу профорганізацій на цю справу з тим, щоб майбутнього року виконати передбачення п'ятирічки (для 2-го року) щодо кінофікації клубів.

Щодо держкіно-театрів, то промфінплан передбачає низку заходів, щоб поліпшити обслуговування кіно-глядачів, організацію дитячих кіно-ранків тощо. Ухвалено завести єдину абонементну систему й давати знижку до 30% з номінальної вартості квитків. Зокрема ухвалено організувати театри культур-фільму по великих містах, а по тих містах, де є по два держкіно, один з них протягом двох днів на тиждень має демонструвати культур-фільми.

В галузі капітального будівництва держкіно-театрів, намічено будувати 6 нових держкіно, а також вкласти значні кошти в ремонтнування тих кіно-театрів, що вже є. Щодо підготовки та перепідготовки технічних кадрів кіно-мережі, визнано за потрібне організувати курси кіно-механіків та курси перекваліфікації завідувачів кіно-театрів.

Далі нарада розглянула ролі інструктажу в системі кінематографії. Інструкторський апарат по крайвідділах запроваджено лише з грудня м-ця 1928 року, а при правлінні — з лютого 1929 року. Відзначивши, що основним завданням інструкторів кінематографії є організація кіно-мережі та регулювання її зросту, притягаючи до цієї справи громадську увагу, нарада розглянула всі моменти, що гальмували в минулому роботу інструктажу й намітила практичні заходи, щоб усунути ці хибні.

Нарада звернула увагу на стан кіно-хроніки. Визнавши, що треба поліпшити продукцію кіно-хроніки, ухвалено рішучіше просувати хроніку на місця.

Ця нарада, безперечно, відіграє велику ролі в житті української кінематографії й значно поліпшить роботу ВУФКУ та його периферії.

М. Файер.

Театр і кіно

В № 41 журналу «Рабис» вміщено цікаву статтю Всеволода Меєрхольда «Про кінофікацію театру», в якій автор висловлює чимало цікавих та оригінальних думок.

«Театр, що намагається використати всі технічні досягнення сцени, запровадить ще й кінематограф; таким чином гра драматичного актора на сцені буде йти в черзі з його грою на екрані. Або видошище драматичного театру виникає як свого роду огляд, де гра актора переводиться в способи гри то драматичного, то оперного актора, то танцюристи, то еквілібриста, то гімнаста, то клоуна. Так втілюються на арену елементи інших мистецтв, щоб видошище захоплювало, щоб його краще сприймав глядач».

Далі В. Меєрхольд переходить до справи конкуренції театру з кіном: «Ми, що будемо театр, який має конкурувати з кіном, ми кажемо: «дайте нам до кінця довести наше завдання кінофікації театру, дайте нам здійснити на сцені цілу низку технічних способів кіно-екрану (не в тому розумінні, що екран ми повісимо в театрі), дайте нам можливість перейти на сцену, устатковану за новою технікою, за новими вимогами, які ми ставимо театральному видовищу, й ми влаштуємо такі вистави, які будуть притягати не меншу кількість глядачів, як кіно-театри».

Новий театр має вступити в одвертий бій з кіном не на життя, а на смерть. Переможцем ніби має вийти, за Меєрхольдом, театр. Кіно, мовляв, спиткється.

Театрал.



Кадр з японського фільму (до виставки японського кіна на Україні).

I-0467

ХОРОБРІЙ З КІОТО

Щоб європейцям зрозуміти всю своєрідність прийомів роботи японських кінематографістів, — треба не тільки бачити японський фільм, а й добре знати ті вихідні точки видовищної культури, що від них йде японське кіно.

Річ в тому, що не тільки сюжети, але й робота актора в фільмові японського кіна — є точна репродукція фотографування театральної вистави, що теж відбувається в часі й просторі, але що не змінилася в методах гри актора.

Отже, коли ми дивимось фільм національного японського кіна — ми бачимо живу фотографію акторського мистецтва, мистецтва, що не тільки не хоче підлягати законам кіна, але й змінює ці закони на свою користь.

Прикладом такого варварського використання кіна тільки, як технічного засобу для репродукції пластичних (театральних) образів, може бути фільм „Хоробрий з Кіото“.

Ставив фільм режисер Кіногасі, що пройшов школу японського національного театру „Кабукі“.

Роль „Хороброго“ виконує славетний театральний трагік Хаясі Цітозюро.

Фільм зроблений на жанровому матеріалі феодалної епохи: (боротьба кланів за родове першество та головування в керуванні спільною кланів).

Історична розшифровка теми „Хороброго“ складна і на цей раз не має великого інтересу. Фабула, що її демонструють актори перед об'єктивом знімальної камери, така своєрідна й наївна на погляд європейця, — фабула ця затримує на собі більшу частину нашої уваги при перегляді і затушовує основний тематичний малюнок, зрозумілий виключно японському глядачу.

Про те, що саме абсолютно незрозуміле нам (європейцям), що хвилює японського глядача і ставить „Хороброго з Кіото“ на п'єдестал шедевр національного мистецтва, мова буде далі.

Зараз же познайомимося із змістом фільму.

Дочка вчителя фехтування Оріє та один з кращих учнів її батька Мінокуро — кохаються.

В Оріє закоханий і другий учень її батька — Рокуро.

Між суперниками відбувається бійка, в яку вплутується випадково боєць Тодо.

Він викликає на герць всю фехтувальну школу, але батько Оріє хворий і не може взяти участі в ньому. Він просить Мінокуро й Рокуро замінити його, обіцяючи віддати переможцеві Оріє.

В день герцю Рокуро провокує Мінокуро і той не бере участі в бійці. Батько Оріє переконаний, що Мінокуро богуз і тому не виступив проти Тодо. Він виганяє його з школи.

Злочинець Рокуро вбиває старого вчителя і розповсюджує чутки, що це зробив Мінокуро, та Оріє не вірить в це. І т. д. і т. д.

Сюжет дуже романтичний, часом навіть занадто сентиментальний, але як це не парадоксально, для японського глядача суть цього фільму не в сюжеті а в мечах, що ними орудують головні дієві особи.

Особиста трагедія це лише тло для блискучого показу, що таке меч.

Нас може здивувати: нашою японці подають фабулу фільму, коли справа лише в показі меча.

Але справа демонстрування меча значно складніша, ніж ми звикли, логічно спрощуючи асоціації, мислити.

Побут японців, складаючися і кристалізуючися (протягом багатьох століть, за свій вияв взяв речову культуру, і феодалні традиції породили особливий культ меча.

Меч це не тільки знаряддя боротьби, але й великий символ змісту життя й честі (однозначні поняття для японця).

Меч — жива річ для японця. Він герой життєвих ситуацій.

З культом меча зв'язана ціла наука поведінки з ним.

Вона вивчалася й вивчається також дбайливо, як і кожна інша дисципліна.

Тому то для японського глядача важливі не страждання маленької Оріє, дочки вчителя фехтування, а те, як володіють мечем руки Мінокуро, Тодо або Рокуро.

Нам тяжко зрозуміти таку далеку й абсолютно чужу нам філософію, але коли ми нічого не знаємо з них, то ніколи й не розшифруємо японського мистецтва, зокрема японського кіна.

„Хоробрий з Кіото“ — може бути наочним підручником для вивчення, що таке японська культура, і хоч фільм зроблений на матеріалі, що давно одійшов у небуття, він своїм психологічним настановленням досконалий для японського глядача.

І в цьому його функціональність для нас — радянських глядачів.

Г. Заторницький.



Кадр з фільму „Хоробрий з Кіото“. Праворуч — актор Хаясі Цітозюро.

ЯПОНСЬКИЙ КІНО-ПЛАКАТ

Японське кіно не минуло долі, загальної для всієї художньої культури сучасної Японії. Як і все японське мистецтво, кіно так само нібито поділене на два світи, що поки що чекають свого синтезу. Плакат японського кіна цілком відбиває цю роздвоєність.

Наймолодше з мистецтв, кіно, не могло захистити себе від тиску старшого японського театру. В цьому захисті йому не допомогли ні електрика, ні хемія, ні механіка, що входять до виробничого процесу кінематографії, — ні американське тренування акторів та операторів. Виявилось, що фото-хемія та механіка придатна не тільки для відтворення сучасності на екрані, а й японської феодалної давнини. З'явився дивний художній феномен — кінофіковані „Кабукі“. Ціні стародавнього театрального жанру прорідились й до кіно-ательє, на плівку, на екран. Не задовольняючися своєю надзвичайною живучістю в сучасному японському театрі, жанр „Кабукі“ в деяких своїх елементах пристосувався й до вимог кіно-глядача.

А в той же час Америка, — цей другий (поруч з феодалним пасивізмом) гегемон сучасної японської культури, — обдаровувала японське кіно своїми дарунками. Культурі традиційних акторських образів, запозичених з національної драми, протиставлявся культ американських „зірок“, складні інтриги „самурайських“ фільмів знаходили свою паралель в авантурному бойовику. Обов'язковий оптимізм американського кіно-сценарія і кіно-моралі урівноважувалася також обов'язковою для японських фільмів апологією феодалних гідностей.

У плакаті весь цей обширний одяг японського кіна може бути показаний з більшою ширістю, аніж на самій плівці. До того ж, з боку своєї барвистості природи, японський кіно-плакат має на собі ще інші, не менш могутні впливи: в деякій своїй частині плакат — безпосередній спадкоємець старої кабукійської, або, більше того, — старої японської гравюри, що так охоче й широко трактує театральні теми і образи. І от сучасний плакат японського кіна сполучає в собі всі ці елементи. Він намагається одразу, одним і тим же засобами передати „національний стиль“, тобто — стиль старої гравюри, — і бути подібним, разом з тим, на американську рекламу, справляти враження традиційними акторськими образами — масками, і одночасно не випадати з комплексу сучасної міської вулиці.

Кажучи про цю останню, про галасливу токійську Гінзу, з її електричними вогнями, миготливими рекламними встановками, автомобілями та універсальними крамницями, кіно-плакат намагається бути цілком американським. Герой історичного фільму, який небудь побірник самурайської честі, набуває на плакаті, не дивлячись на свої списи, лаковано-чорний вузол волосся, кімоно і гета, — щось спільне з мужнім Фербенксом, блискучим Наваро і навіть... рожевельним Гарольдом Ллойдом.

Але кіно розташоване не тільки на магістралях великих столичних вулиць, серед метушливих автобусів та голосних таксі. Улюблені квартали кіна — ті ж



Зразок японськ. кіно-плаката на цюок. тканині.

славетні театральні вулиці, на зразок осацької Дотомборі або токійської Асакус, де старанно зберігається „суто-японський стиль“. Тут незчисленні кіно-театрики стоять у безпосередньому сусідстві з „осе“ — стародавнім каба, театрами жанру „Кабукі“, ляльковими театрами. Плакат не може не урахувати цього оточення, що цілком відповідає до того ж і стилеві „історичних фільмів“. І от перед нами плакати, що привертають увагу глядача до фігур і масок стародавньої театральної афіші та гравюри.

Стиль японської гравюри взагалі має в собі великі можливості для мистецтва плакату. Достить згадати за ту роль, що відіграли японські майстри в розивковій найновішій європейській плакату. Площина композиція японської гравюри, фронтальність її фігур, енергійна чіткість її лінійних та кольорових елементів, зробили непереможний вплив на нових західних плакатистів — від Дотрока до Мора.

Проте, використання цих ресурсів старого національного мистецтва і, особливо, японського кіно-плакату далеко не завжди дає високий художній ефект. Дуже часто справа обмежується досить грубим сполученням туристського „японського стилю“ з незграбними прийомами американської реклами. Зате тим більшого інтересу набувають ті зразки японського плакату, що в них знаходиться своє щасливе розв'язання проблеми всього сучасного японського мистецтва: сполучення, що було б не голою стилізацією, а новим самостійним стилем. З цього боку справжній шедевр виставки — це невеличкий плакат з портретом Чапліна. Обличчя американського коміка і текст анонсу виконано тут у стилі японських тушових малюнків, і цілий плакат мусить нагадувати „какемоно“ — сувій з малюнком і з віршованим текстом, що висить у кожній японській кімнаті.

Велику роль в японському плакаті, як і у всій японській образотворчій культурі, відіграє „герогліфічний шрифт“. Тут не місце багато говорити про особливості японського сприймання герогліфічного тексту, — сприймання, що в ньому поруч з процесом читання фігурує також зовсім чужий нашій звуковій абетці процес образотворчого розуміння тексту. Герогліф — не тільки умовний знак, але й певний художній образ. Текст в японському плакаті являє собою, всупереч європейському плакату, не службовий, а основний елемент композиції. Це тим яскравіше позначається на кіно-плакаті, бо низка герогліфів — це ланцюг кінематографічних кадрів де з окремих літер-образів складається, динаміка своєрідного текстового фільму.

Глядач, що не вміє читати по-японському, сприймає герогліфічний взірць з суто декоративного боку, — але і в такому звуковому сприйманні цей елемент японського плакату зберігає свою велику художню силу.

Отже мистецтво японського кіно-плакату, неважаючи на деякі його специфічні, не гаразд зрозумілі європейському глядачеві, риси, являє собою великий інтерес.

Д. Аркін.

КИНО СВИТОЧНОМ

Крим відіграв ролю колись для української кінематографії. На Ялтинській кіно-фабриці вперше був випущений фільм під маркою ВУФКУ. До цього були спроби в Одесі, в порожньому, холодному Ханжонківському ательє, створити цикл радянських фільмів за метою „Російської Золотої Серії“, але далі за „Оповідання про сім повішених“ виробництво не посулося.

Роботу спинили важливі причини тих днів — голод, холода, руїна. Коли, після громадянської війни, ВУФКУ взяло до своїх рук на зеленому березі Криму невеличку фабрику, в активі першої української кіноорганізації культурних радянських сил не було.

Творити перші українські (з назви) фільми прийшли майстри школи Ханжонкова, Ермольєва, Дранкова та інших „культуртрегерів“ дореволюційної кінематографії. Школа заснувалася під владою каси. Кількість карбованців прибутку визначала цінність картини.

Заступили молотки теслярів, що будували декорації для першого, начеб то революційного фільму „Привид блукає Європою“. Тема — війна, що загрожувала, через капіталістичний лад, пораненій, закритій країні. Персонажі за сценарієм мали яскраво поділитися на дві класи. Імператор, що дає надхнення всім війнам, — із своїми прислужниками в білому мармуровому палаці, — і пригноблений нарід в жалюгідних халупах.

Режисер показав все так, якби він бачив з кутка Ермольєвського павільйону. Ролю Імператора доручили Фреліху, актору, що про нього дівчата того часу, виховані на Вертинському та Холодній, казали — „душка“. Нарід, підвладний Імператорові, мав такий дикунський та бандитський вигляд, що кожна поява маси на екрані викликала жах. Імператор добре переживав, нарід його брутально збив і, в наслідок, симпатії публіки з ласки режисера лишилися на боці царя. „Млинень“ вийшов невдалий. Але замінили режисера не було ким. Він знав всі, нікому невідомі „кіно-таємниці“. Коло нього ходили навшпиньках і розмовляли пошепки.

Права, творилися, в більшості, п'яцтва й гультивство, але й це якось терпіли. Адже дивацтва, мовляв, — властиві всім талантам. Всі пам'ятають вже в пізніший кіно-період режисера ялтинської кіно-фабрики, що хрестився підчас зйомок і хрестився акторів, меблі та, навіть, реквізит. Зйомки нагадували швидше службу божу в церкві, аніж виробничу роботу в павільйоні. Звичайно, тісно співробітництво з богом не допомогло. Картина вийшла погана. Знов таки цілковита відсутність наших радянських майстрів, що знали б і відчували побут сьогодення цього дня, примусила користуватися з послуг режисера-святохи.

Радянська кіно-зміна готувалася також під керуванням ер-



Окрім фокстроту, в студії нічого не викладалося...



Кожна поява маси викликала жах.

мольєвських майстрів та корифеїв. У Московському готелі в Одесі, в приміщенні колишньої біліярної, містилася перша кіно-студія ВУФКУ, що нагадувала школу танців. Окрім фокстроту, що тільки-но прийшов до нас зі Заходу, в школі нічого не викладалося. Кіно-мистецтво намагалося викладати корифей Салтиков, що сховався з екрану.

Про покійників говорять лише добре, але всеж беру на себе сміливість згадати, що навчання відбувалося лише тоді, коли вчитель був п'яний у міру, а не до нестями.

Зовсім тверезий він не був. У вільний від п'яцтва й навчання час, педагог ловив своїх учнів, обіцяючи все можливе кіно-шастя, за умовою, що йому позичать п'ять карбованців. Все це того часу звалось підготовкою кіно-зміни.

Коли частину перших зйомок перенесли з Ялти до Одеси, в місті творилося щось подібне до паніки. Для фільму „Кандидат в президенти“ акторам, що знімалися в ролях герольдів, треба було пройти по місту до місця зйомки. Збиралася така величезна юрба, що про неї, як про масовку, може тільки мріяти кожний режисер.

Міліціонери, що погано розбіралися в кіно-справах, звичайними прийомами пропонували юрбі розійтися, кажучи: „Розійдіться, громадяни! Що, божевільних не бачили?“

Про людей у фраках та циліндрах обивателів на вулицях говорили, як про окупантів. Спекулянти запевняли, що їх обдурити не можна й вся ця метушня веде лише до підвищення податків. Дивно про це згадувати тепер, коли Одеса стала найбільшим кінематографічним містом Союзу, де важко знайти людину, щоб її вже не фільмували кілька разів.

Тяжко торувалося шлях української кінематографії, коли брак робітників позначався на всьому. Викликалися кіно-сцени з Німеччини, яким платили добрі гроші. Але й цей експеримент успіху не мав.

Українську кінематографію німці не створили й створити не могли. Везну в українській кінематографії створили молоді культурні сили. Несміливо прийшов вчитися художник Довженко, щоб, не маючи за собою корифейського минулого, сміливо й зухвало показати „Звенигору“, перший дійсно український фільм. З „Березою“ прийшов до кіна талановитий Бучма і лишилася там назавжди, поклавши початок зросту українських кіно-акторів.

Одеський кіно-технік, створений замість фокстротної кіно-студії, випуск за випуском поповнює лави висококваліфікованих кіно-робітників, що їх минуле не в „Золотій Серії“, а біля токарного верстату, парової молотарки або доменної печі. Тому мистецтво, що створилося тепер, нам зрозуміле й близьке. Минуле ж кінематографії має багато в минулому чудернацьких, але й повчальних анекдотів.

О. Кесельман.

В ОДВІЧНОМУ ГУРІКОТІ

Ранкова мла ще чіпляється сірими пазурами за берегові лози, ще вогні її пасма снують між камінням.

Сіріє... Зітхає Дніпро кришталевим подихом: розбудили його крики чайок. Біля острова Кізілева сплять на привалі плоти. Ще здавна зупиняються вони тут перед найстрашнішим порогом Ненаситцем.

Чутуй, лоцмане! Ненаситець не вміє жартувати. Ув'язуй ко-лоддя, перевірй снасть...

Здалеку чути, як реве Ненаситець, але його довгий шум ще збільшує тишу й рани-ковий спокій.

І раптом гучно прокочується над волюю:

— Вставай!

Зникає тиша — починається життя...

— Вставай-а-й!

Це кричить старший лоцман, і його поклик розганяє млюсе зачарування липневого ранку.

На сході з-за низької довгої хмарки, що, злається, ще ле-жачи, відпочиваючи на обрії, ось-ось бризне сонце...

З дошатих та диктових будок висуюються кошлаті голо-ви, босі ноги — це прокину-лися нащадки запорожців, що здавна проганяють плоти через страшний порог.

Нас розбуджує той же роз-котистий голос:

— Аго-о-в, вста-а-ва-а-а-й!!!

Зараз же вскакуємо, заспані і в'ялі після короткого сну.

Туалет — з плоту прямо в Дніпро, і за хвилину група „Ос-танній Лоцман“ Київської кіно-фабрики готова до роботи.

Хтось ще робить ранкові виправи, хтось ще ув'язує на-день речі, а доккола усе вже готується до довгого літнього фільмового дня. Гримуються актори, на хистких колодах встановлюють апарат.

Прорвався перший соняшний промінь, в прозорій воді ку-пається...

— Пі-й-дніма-а-й!.

Плінають якорі, і пліт за плотом повагом рушає.

Посунулися нехотя назад береги, плывуть плоти до Нена-ситця.

Всі на місцях, чатуємо. Перед нами тиха, мов велетенське св'ячало, вода.

Пліт пливе хутко, на стерні стоять люди, ждуть команди. Зараз Ненаситець.

Чуті вже виразно його кле-кіт, а нічого не видно, бо там вода спалає через камінні лави все нижче й нижче.

Ми уже знаємо, що весь Ненаситець плоти пропливуть дуже хутко, за декілька хви-лин, нам треба встигнути зняти декілька кадрів.

Наш режисер т. Кордюм дає останній розпорядження.

Пліт рветься вперед. Дехто з старих лоцманів хреститься, тільки спокійний старий лоцман Шрам — навіть у боки взявся.

— Давай право перед!

Опустилися стерня, налягли люди і пліт повагом, але не-впинно подає праворуч.

— Ще раз піддай, хлопці...

Ось він Ненаситець... зараз,

зараз... летить пліт, реве вода...

— Давай, давай, голубчики,

давай, рідненькі...

Гнущься стерня під дужим натиском загорілих рук, знають всі, що тут зараз боротьба на життя.

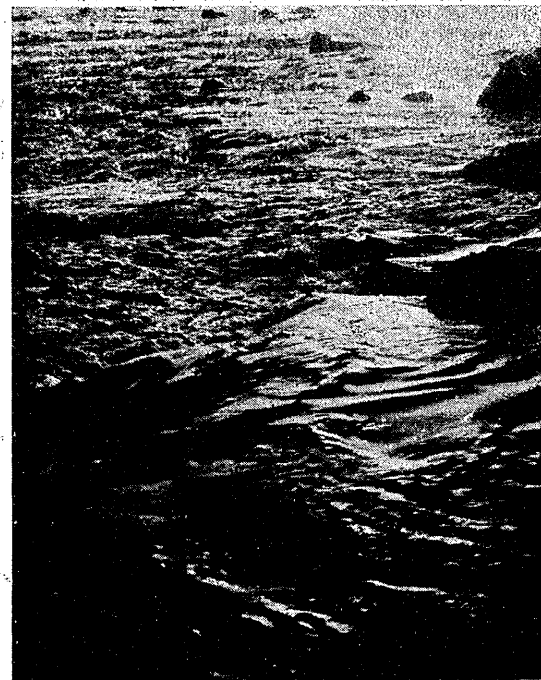
— Добре, хлопці, а ну, ще разочок!.

А з другого боку, покриваючи рев порогу, чуємо...

— Приготувалися, почали!

Ми не бачимо, але знаємо, що почав працювати апарат.

Смикнуло пліт... перша лава. Перегнувся пліт, клякнув но-сом, пірнув у бурхливі хвилі. Клекіт порогу, лоцманська та режисерська команда. Дві хви-лини хаосу і серед нього не-впинно, ритмічно воркоче апа-рат, вихвачує з цієї біганини і напруженої праці потрібні кадри.



Кадр з фільму „Останній лоцман“. Пороги.

Ми стоїмо на горі, перед нами розкинувся Дніпробуд. Скірзь, куди не повернись, ки-пить робота.

Ось, саме перед нами, ве-летенська підойма підносить черпака з камінням. Підняла ягору, повернулася, немов якась дивовижна потво́ра і обе-режно спустила черпака на плятформу вагону.

І не одна, багато підойм за-бирають каміння та землю, по-дають, рейки, залізо. Бігають позди і скрізь люди, люди...

Між велетенськими грані-тними скелями, біля цих ма-шин, люди здигаються комахами. Позають комахи ззад, вперед, вгору і вглиб...

І вглиб... бо довають камі-не дно, виймають цілину кріп-кого граніту.

Уже відтиснули з обох бе-регів воду і крок за кроком, невинно, невблаганно закріплю-ють за собою ґрунт.

Кругом стукотить, дерко-тить...

А на горі заводи... Не віриться, що недавно тут був степ, що це все зроблено за якихось два-три роки.

І тут, під гудки паровозів і вибухи динаміту, ми наводимо шкляне око апарату, щоб на довгі роки зафіксувати героїчні зусилля нашого будівництва.

Крутиться ручка, і на мертвій плівці кадр за кадром зоста-неться те, що далеким і минулим здається колись прийдешнім поколінням.

І тут, як і на порогах, гамір, але це гамір нового, наступного життя.

Там реве дика сваволя, — тут співає організована сила.

І на порозі майбутнього ми вихвачуємо кадри і тут і там, ми творимо свій фільм про „Останнього Лоцмана“.

Цей фільм має відбити бо-ротьбу з стихією, цей фільм має бути переможною пісню людських рук, людського ро-зуму, що з кожним роком за-воює все ширші простори.

Цей фільм, нарешті, бальора легенда про молодість, що му-сить пройти крізь віки й про-мовляти майбутнім поколі-ням про нашу героїчну добу.

Тому нам так приємно вслу-хатися в гуркіт порогів і бряз-кіт машин, тому нам так при-ємно робити цей фільм.



Арт. Садовський та Кузнецов у фільмі „Останній лоцман“.

М. Опришко.

кіно в японії

Історія кіна в Японії починається з 1896 року. Того року до Японії був завезений перший кіно-апарат-сінематограф бр. Люм'єр. Того ж таки року одночасно з ним, вже з другого боку, прийшов і Едисонівський вітаскоп. Коротенькі європейські фільми першого періоду, що прибули разом з цими апаратами, покладали початок першим у Японії кіно-сеансам.

Спершу японці не знали, як назвати цей новий винахід. Взяти чужоземний термін було незручно, створити свій — не так просто. Один час змагалися дві назви: „дайдзю-генка“ (рухливий туманний картини) та „каудзо-сясін“ (жива фотографія). Дуже швидко перша назва відпала й лишилася друга, що й нині є загальною назвою для кінофільмів. Відомий драматург театру Кабукі — Фукуті Огі.

Слідом за короткометражними фільмами почали з'являтися й фільми повнометражні. Японський глядач, слідом за коротенькими сценами, почав дивитися й повнометражні картини. Спочатку для демонстрації пристосовувалися залі театрів, але вже в тому ж таки 1896 році з'явилися і перші спеціальні будинки для кіна.

До цього ж періоду стосується народження й того інституту, пояснювачів, що становлять відмінну рису японського кіна й обернули в Японії кіно-мистецтво на розмовне. Перші фільми були дуже короткі, на довгий сеанс їх не вистачало, демонструвати їх в більшій кількості за один сеанс було неможливо. Тому, під час перших кіно-демонстрацій намагалися заповнювати час виступами лекторів. Ці лектори намагалися розважати глядачів науково-популярними лекціями, пристосованими до змісту картини.

Одночасно з цим на таких лекціях стали покладали й пояснення до картин. Картини ці тоді виключно довозилися з-за кордону. Вони змальовували природу, життя й побут незнайомих широкому глядачеві картин. Все це треба було пояснити, щоб картина хоч трошки доходила до глядача. Через те лекція про демонстровану картину одразу ж сполучалася з лекцією про життя та побут європейців. Більше того, така лекція не тільки попереджувала демонстрацію, але й давала пояснення під час самого сеансу. Згодом відчувалася потреба пояснювати ще один момент. Міміка й рухи японців на багаті різняться від міміки європейців. Японський глядач, спостерігаючи героїню фільму з виразною мімікою, дуже часто, особливо в 90 роках минулого століття, не міг зрозуміти, що ця міміка мала визначати. Тому кацубен (як почали звати цих лекторів) мусив з'ясувати, що саме ця героїня в даний момент переживає. Важка для зрозуміння була й ще одна обставина. Для європейця якнайбільше ситуація на екрані завжди сполучалася з певним розмовним змістом. Для японця ж, поперше, всі рухи можуть бути інші (наприклад, замість обіймів, на кінець любовної сцени, — соромливе відвертання одного від другого); подруге, слова, що в такій сцені говоряться, звичайно, значно відрізняються від слів, що їх вживають у Європі. Тому кацубену доводилося не тільки пояснювати, що така ситуація є ніщо інше, як, прикладом, любовна розмова. Тому, щоб не було якогось непорозуміння та комічного ефекту, лекторів доводилося казати, що „він“ або „вона“ в цей момент говорить.

В такий спосіб просте пояснювання обернулося на яскраве розигрування фільму. Кацубен став поганою скорочувати вступні частини й переносив всі свої пояснення на саму де-

монстрацію. Він почав говорити від особи героїв не тільки тоді, коли цього вимагало умовне розуміння глядачів, але й у всіх інших місцях. В наслідок цього вся картина почала супроводитися звуковим словом, що пояснювало, або говорило за діями осіб.

Для більшої натуральності кацубен почав змінювати голос: бас вживав він для передавання мови злочинців, тенор — для героїв-коханців, фальцет — для героїнь. У зв'язку з цим дуже швидко змінилася й роль кацубенів. Вони обернулися на особливий тип акторів, їх пояснення стали певною галуззю декламаційного мистецтва, що досягає часом надзви-



чайно високого ступеня виразності.

Тепер в японському кіні часто можна зустріти вже не одного такого декламатора, а й кількох; вони поділяють між собою персонажі фільму, при чому для виконання жіночих ролей запрошуються вже кацубени-жіночки. Кацубени здебільшого містяться збоку екрану й становлять тепер неодмінну приналежність японського кіно-театру. Серед них є кілька всеславних декламаторів, що їх запрошують на гастролі по всій Японії.

Зрозуміло, що перший час на японських екранах демонструвалися виключно європейські картини. Японського виробництва ще не існувало. Зрідка з'являлися видові, але й їх фільмували чужоземці, що мандрували по Японії. Зафільмовані в Японії кадри йшли в Європу, монтувалися і вже в готовому вигляді довозилися в Японію. Так було аж до 1898 року, коли почали з'являтися японські національні фільми. Звідси власне й починається народження японського кінематографу.

В квітні того року було випущено фільми: драму „Новий шедевр Дандзюро“, хроніку „Візд пожежників“ і танковий „Танок Асібаодорі“. Але й ці картини фільмували не стільки японці, скільки чужоземці. Проте, все ж з цього моменту починає існувати японське кіно-виробництво, що, поступово розростаючись, посідає потім все більше й більше місце на японських екранах.

Перші японські фільми йшли слідом за японськими театральними виставами, що в ті часи виразно поділялися на дві половини: одна з театром Кабукі на чолі репрезентувала собою японське традиційне мистецтво; друга, в особі так званої „Сімпа“ (нова школа), намагалася прищепити японський

сцені драматургію та сценічні прийоми європейського театру. Японське кіно-виробництво потрапило в полон цих двох стилів: з одного боку, почало давати на екрані п'єси репертуару Кабукі, з другого — стало створювати кіно-драми в новому європейському стилі. Перші брали, головним чином, сюжети авантюри, змови, злочини, або ж оповідали про подвиги героїчних самураїв. „Сімпа“ постачала екрану мелодрами, переважно на сюжети нещасного кохання. До того ж ніхто з акторів ні театру Кабукі, ні нового театру не дивився серйозно на свої виступи в кіні: для них це був лише побічний заробіток. Проте вже й тоді голосно лунало одне велике ім'я: Оное Мануноске став відомим не тільки як актор сцени, але й як актор екрану.

Наскільки кіно було в залежності від театру, показує той факт, що діячам його навіть не спало на думку змінити візовий звичай Кабукі: випустити на жіночі ролі не чоловіків, а жінок. Зрозуміло, що японська національна кіно-індустрія за таких умов не могла претендувати на значне місце на екрані. Тому перший час, аж до самої світової війни, японський ринок був заповнений переважно чужоземною продукцією, головним чином фільмами, німецького, французького та італійського виробництва. Але ж з часів світової війни їх швидко почали витісняти американські фільми. Американські картини справили дуже велике враження і на прихильників європейського кіна, і на аматорів японських кіно-п'єс. Вони ж відіграли велику роль і в справі притягнення до кіна нових кадрів глядачів: люди, що до цього часу прихильно ставилися до кіно-мистецтва, познайомившись з американськими картинками, почали заповнювати залі кіно-театрів.

Становище японських фільмів в такому оточенні продовжувало залишатися надзвичайно тяжким. Вони не могли конкурувати з чужоземними ні своєю технікою, ні своїм змістом. В той час, як Захід виробляв спеціальну кіно-мову, створював певну кіно-виразність, завоював для кіна самостійне місце серед мистецтв, японська кінематографія все ще пленталася за театром, японські фільми все ще продовжували бути копією з театральних постанов. В кіні сталася криза, вихід з якої був лише один: порвати з театром і перейти до створення спеціальних кіно-картин. Піонером цього руху виступив відомий кіно-дід, співробітник найбільш серйозного кіно-журналу „Кінема-рекорд“ Кіяма, що вкупі зі своїми однодумцями створив у 1918 році новий для того часу фільм „Дівчина з гір“. До цієї течії пристав діяч кінокомпанії Тенкацу-Ріма, що створив „Пісню журби“. Ці фільми були вісниками майбутнього відродження японського кіно-справи та її подальшого розвитку.

Але прокласти собі дорогу на екран молодій японській кінематографії було не легко. Нові фільми аматорів західного кіна, що не досить задовольняли: прихильники ж старих японських театральних фільмів з незадоволенням дивилися на недоречні, на їх думку, новини. Проте справа не припинялася. Рух за „чисте кіно“ проти „театрального кіна“, як тоді казали, збільшувався і поширювався. Кіяма й Ріма здобували все більше визнання і врешті не тільки кам-

панії Нікацу й Тайкацу, що в них працювали ці два режисери, але й Сісіку й Тайкацу, що тоді виникли, стали працювати на користь „чистого кіна“. Особливу енергію виявила компанія Тайкацу, що мала в своєму розпорядженні режисера Куріхара, який пройшов добру школу в Америці, і притягла до роботи, як літературних консультантів, відомих письменників, як от, наприклад, славетного романіста Танидзакі Дзюнітіро. Компанія Сісіку також почала притягати до роботи техніків американської школи, як от Отані, що здобув собі ім'я ще в Америці. Фільм „Нове життя“ був першим зразком нової роботи. За ним „Примара на дорозі“ — фільм, що його поставив режисер Мурата у співробітництві і під керівництвом відомого діяча Нового Театру в Японії Осанай. Цей Осанай разом з Мурата став на чолі групи діячів „Нового Кіна“, що серед них були такі імена, як Усіхара, Сімдзю, Судзукі та інші. Тенденції „чистого кіна“ прийшли і в найбільш консервативну з компаній — Нікацу, що мусила розпрощатися зі своїми акторами на жіночі ролі і ввести артисток. „Танок кістяка“ — фільм у постанові режисера Танака був першою великою роботою цієї компанії в новому напрямку.

Великий землетрус 1923 року затримав дальший розвиток японської кіно-справи й скерував його частини на інший шлях. З одного боку, центр кіно-виробництва на перший час перейшов з Токіо до Кіото; з другого — глядач почав виявляти нахил до історичного жанру, де головним змістом були бойові сутички самураїв. Ці „фехтувальні п'єси“, як їх тоді звали, один час мали велику популярність, яка не зникла цілком і на сьогодні. За ці роки якраз у цих п'єсах висунувся і кіно-артист Сакато Цумазабуро. Смуга цих фехтувальних п'єс не минула без сліду для японської кіно-справи. З одного боку, вони продемонстрували можливість подати історичний матеріал в однінному від театральних п'єс вигляді, з другого боку, вони зробили значний вплив і на картини нової школи. В наслідок цього почали з'являтися нові фільми на сучасні теми, в більшості на сюжети популярних газетних романів. Чимале місце серед них займають фільми з головним героєм-студентом.

Останні роки позначилися повним зміцненням позицій „чистого кіна“ і перемогою його над „театральним“. Фільми, що відображали вистави Кабукі, остаточно вмерли разом зі смертю головного представника цього жанру Мацуноского. До кіна потяглися письменники. В кіні почали працювати кращі актори великих театрів. Відомий режисер-новатор ставить „Божественну сторінку“ в стилі нео-експресіонізму. Режисери Мурата, Усіхара і той же Кінугаса — в пошуках нового досвіду — їдуть закордон (Кінугаса до СРСР). Японське кіно-мистецтво виходить на великий самостійний шлях, що дуже мало спільного має з іншими кіно-виробництвами.

На превеликий жаль, ми досі дуже мало обізнані з японським кіно-виробництвом. І ці кілька невеличких статей та заміток, що їх було вміщено в радянських кіно-журналах, не дають нам повної уяви ні про економіку, ні про культурні набуття в японському кіні.

Щоправда, ці прогалини в деякій мірі заповнює виставка, що має бути влаштована по найбільших містах нашого Союзу.

Але й вона знайомить нас з станом кіно-виробництва в Японії теж в недостатній мірі. Проте, навіть ті кілька картин, що їх побачить глядач, свідчать про ті високі шаблі, що їх досягло японське кіно.

Особливо велике враження справляє на нас виключна гра акторів, що своїм тренажем, умінням плакредити в потрібному місці той чи той рух, умінням передати психологічні риси ролі, ставити їх в одні з перших місць світового кіна. І якими жалюгідними вправами здаються нам трюки Фербенкса з канюком чи шаблем, коли побачиш японського актора з мечем, з мечем, що, ніби блискавка, протинає екран.

Але хай про це судить сам глядач.

Ті фільми, що демонструватимуться на виставці, дадуть, нашим глядачам уяву і про традиційний „фехтувальний“ жанр японських фільмів („Хоробрі з Кіото“), і про американізований жанр їхніх комедій („Виховання молодого самурая“).

Проф. Н. Конрад.



НА ТИСЯЧАХ МЕТРІВ

Закордонному пригодницькому фільмові треба було пройти незрівняно-великий шлях, щоб від Гаррі-Пілевських детективів дійти до „Людини з зеленою жабою“, від примітиву кримінальних фільмотек до фільму художнього майстерства... Від приголомшення глядача низкою найнеможливіших жаків, до „культурної“ художності. Пара ділків-авантюриків... Молоді закохани, що незабаром одружаться... Поважний батько й мати-грішниця, що компромітує всю родину. І ось — таємничий злочин, вбивство... Вбито „папашу“ і все метушиться, жахається. Арештовують одного, другого... Поважний батько ледве не стає невинною жертвою... Шість молоді пари під загрозою. Алеж добрячий дядя „з зеленою жабою“ викриває злодія й жабка віщує молодим добру годину — щастя...

Усі агрибути буржуазного пригодницького фільму... Нічого нового по змісту. Безсмертний кіно-Шерлок-Гольмс відживає на екрані. Немає будьчого цікавого для нас, але немає й надто шкідливого впливу. Від „Людин з жабою“ — волосся не підіймається догори, фільм для розваги — лишається розвагою.

Що ж цінного в „Людин з жабою“? Чим вона вища за всі попередні закордонні кримінальні фільми? Відповідь дає надзвичайно вміле побудування трафаретної фабули та зовнішня художність режисерського оформлення (режисер Гергард Лямпрехт).

„Людина з зеленою жабою“ має всі формальні риси прекрасно збудованого детективу. Він дотримує просте і таке складне для виконання правило: тримати глядача з початку до кінця у такому напруженні, щоб йому „аж пекло“ знати розв'язку.

Для зв'язується з кількох ниток (три пари, людина з жабою і Брюно), заплутується міцним вузлом і збирає підозріння глядача в кожній нитці зокрема, аж поки не розрубується вузол.

... Все це дратує глядача, розбиває його увагу по кількох нитках, викликає підозру до кількох осіб і загострює зацікавленість до максимуму.

Гайнрих Жорж, американський Еміль Яннінгс, після своєї драматичної ролі в фільмі „Зонг“, — далеко кращий в напів гротесковій ролі людини з жабою. Бачимо тут ще непоганого актора — молодого Вальтера Рілла. В надто трафаретному плані подано ролі двох авантюристів Гюге. Вони пасують лише до якихось „Акул Нью-Йорку“.

„Людина з жабою“ не комедія, але вона й не „жахає“, як кримінальна драма. „Людина з жабою“ зацікавлює, як дотепно зроблена загадка... Зате цілу зливу веселощів, сміху викликає американський фільм „Мавпячий театр“ (режисер Чарльз Райснер).

Досить наївна буфонада, в перших частинах фільму, переходить у низку дотепних комічних ситуацій. Обминаючи кілька заязлених типово-американських трюків (пригоди Артура на пароплаві, висівня в кімнаті на ланцюгах над головами розлютованих левів, тощо), можна вважати „Мавпячий театр“ за добру американську комедію.

На тлі павільйонної, досить таки наївної „Африки“ — пригоди шалапуталопця, якому довелося грати ролю відомого лорда-мисливця, щоб зберегти його від зазіхань примхливої дівчини, що „ладна“ одружитися з першою-ліпшою мавпою в штаних...

Але ж тримає увагу глядача зовсім не манірний, Артур — муштрувальник левів, штампований герой американських фільмів з дикими звірями, а мавпа, що так бездоганно виконує свою ролю. Мавпа побиває своєю грою всіх акторів... Ціла частина, дві частини, навіть три, збудовані на її жартах, захоплюють глядача.

Наш екран, що залишив від років громадянської війни, стриманість до комедії, коли сміх над свіжими могилами здавався блюзнірством, він і тепер унікає сміху і, на жаль, найгірше буде комедійні фільми...

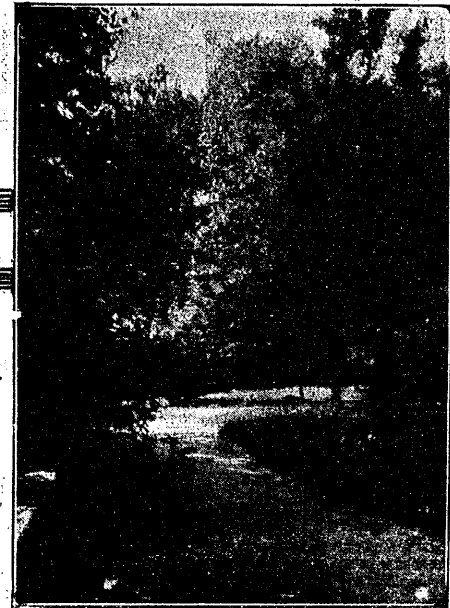
М. Романівська.

Вгорі кадр з фільму „Мавпячий театр“, внизу: з фільму „Людина з зеленою жабою“.

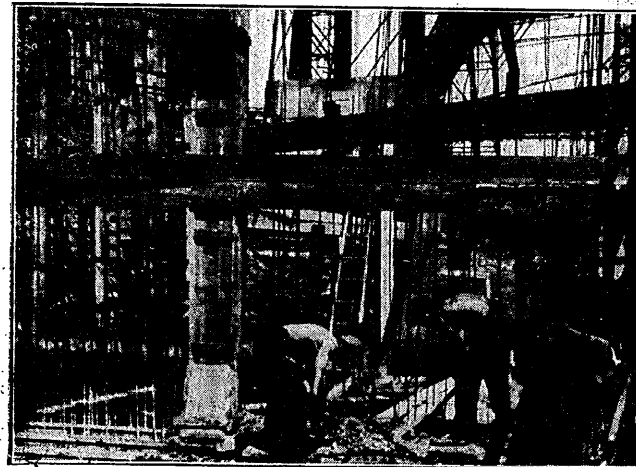


НАШ КОНКУРС

Див. журнал „Кіно“ № 6.



19



18



20

I-0467

КІНО РАДІОМ

Проблема передавання фільмів на відстані (Fernkino) стала близькою до розв'язання лише тоді, як винайдено було спосіб передавати образи по проводах та бездротово, через радіо, розкладаючи образ на світлові елементи і посилаючи їх за допомогою світло-електричних насаг.

Насіаги, як реакція на різну міру ясності елементів образу, що їх посилюють, передають телеграфні знаки, які, коли їх приймають, обертаються на світловий так, що з них втворюються переданий телеграфом образ.

Усе питання полягає лише в тому, щоб досягнути такої швидкості передавати образи, яка відповідала б темпові пере-

світлі Мігалі розв'язав справу про передачу рухомих образів на екран в далечині, бо він збудував приладдя—кіно-посилач та кіноприймач, що дають можливість за допомогою дроту або без дроту проектувати кіно-фільми на далекому віддаленні. Мігалі встановив контакт між кіно-приймачем та радіо-приймачем.

Потроху, ця справа посувається наперед, хоч для практичного реалізування, винахід Мігалі й надати йому ширшого поширення.

Таким чином, щоб бачити, немає вже перепони: європейське набув можливість за найкоротший час чути та бачити, американську, азійську, африканську та австралійську дійсність.

Апарат, що має поле проєкції 9×12,5 сантиметрів, коштує сто марок (50 карб.), а з полем 21×23 сантиметр.—400 марок.

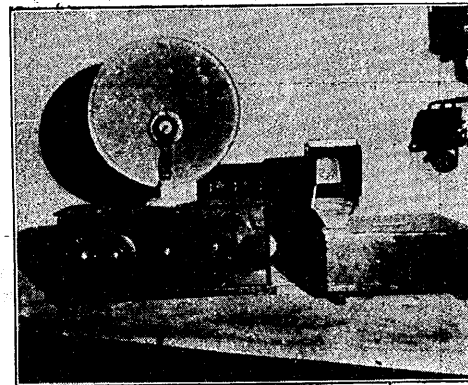
Німецьке міністерство пошти зараз вивчає справу, щоб удосконалити винахід Мігалі й надати йому ширшого поширення.

Потроху, ця справа посувається наперед, хоч для практичного реалізування, винахід Мігалі й надати йому ширшого поширення.

Союзу насамперед.

І. Шпильмен.

На малюнок дано: згорі праворуч—пересува устатка, щоб передавати образи на віддалі, її можна включити в перше лінійне передавання; ліворуч—апарат, щоб приймати образи, системи Мігалі; посередині сцена з першої англійської кіно-драми „на віддалі“ „Вокс та Коко“, внизу—переносна окринька, щоб передавати образи на віддалі.

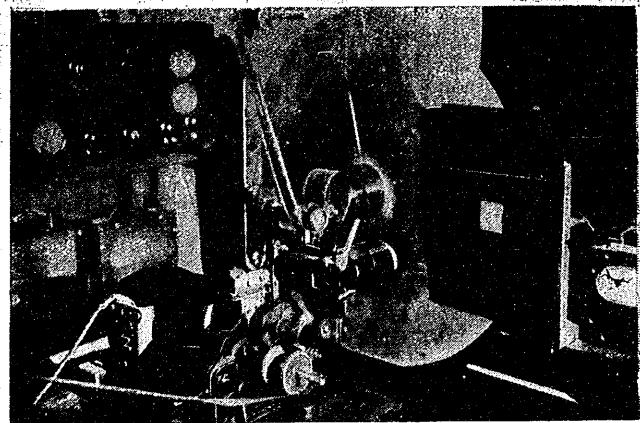
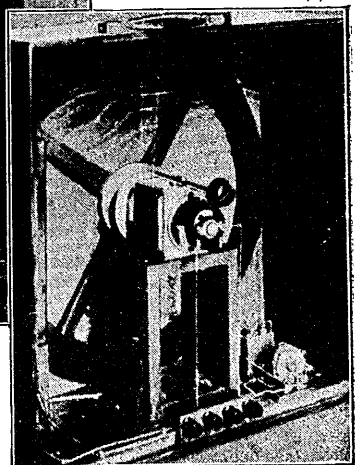


бігу кіно-фільму. І от пощастило настільки збільшити цю швидкість, що стало можливим передавати образи, які складаються з 2500 світло-частинок (елементів образу). Але в кіні за хвилину проходить картини, що складаються майже з 500,000 частинок. А це значить, що для кіна на відстані швидкість передавання образу треба збільшити у 200 разів, або треба встановити 200 радіо-пересилачів для одного кіно-передавання. І те, й друге неможливе тепер через господарчі та організаційні умови.

А проте, кіно на відстані, радіо-кіно, тепер перебуває в стані, близькому до здійснення, а передавання примітивних картин—цілком здійснена річ. Наприклад, „Бела-Кампані“ торік зробила вдалу спробу: Гувера, теперішнього президента Північно-Американ. Сполучених штатів, що балакав по телефону в Нью-Йорці, показав було на кіно-екрані у Вашингтоні. Інженер Мігалі (Denes von Mihaly) винайшов чималі поліпшення, а Каролос сконструював апарата, що дає змогу розділити образи на 10000 елементів і цим збільшувати швидкість передавання в 4 рази.

Як повідомляє Берлінська газета „Роте Фане“, винахід радіо-техніка Денеса фон-Мігалі дає нову можливість заощаджувати час та простір: по-

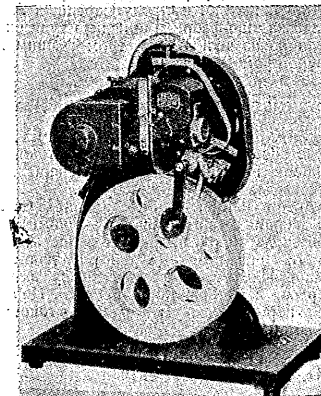
Приймач Мігалі дає образи на екрані розміром 21×23 сантиметри, що розташовані в глибині шухляди, й тому немає потреби користуватися темною кімнатою. Загалом конструкція приймача дуже проста й користуватися приймачем дуже легко.



ПРВИНИТЕХНІКИ

„Графометр“

Американський оператор Макс Ласки винайшов прилад „Графометр“, що дозволяє вирахувати точно кількість світла, потрібного для даної зйомки за будь-яких оптичних умов: у глибині



копалень, чи на свіжому повітрі в сонячний день. Цей прилад працює так точно, що при одержаних за його допомогою негативах, коли роблять копії, не треба зовсім міняти освітлення. Винахід, на думку фахівців, має велике значення.

Стереоскопічний фільм

У Німеччині зараз роблять дуже цікаві спроби розв'язати питання про пластичність (стереоскопічність) фільму. Бажаючи надати фільмові трьохмірність вже давно непокоїть фахівців кіна. До цього часу американські техніки намагалися діяти цієї мети шляхом збільшення півки та екрану. Але цей велетенський „Магніо-фільм“ коштує шалених грошей.

Чепер німецький винахідник Густав Гаас-Меллі робить спробу розв'язати цю проблему в найпростіший спосіб: він зробив викривлений екран, що його повернуто до проєктора угнутих боком. Образ, що відбивається на цьому екрані, відповідно перекривлюється й глядач має враження трьохмірності в кадрах, що проходять перед ним.

При цьому винаході треба переробити тільки екрани, всі апарати та півки лишаються незмінними.

Кіно слугує техніці

Образи, що їх зазнято звичайним адіймальним кіно-апаратом, коли їх проєктували з такою ж швидкістю, з якою їх було зазнято, показують нам рух такої швидкості, яка була в дійсності. Коли збільшити швидкість знімання, тобто збільшити число образів, зазнятих на протязі одної секунди, але зберігти при цьому звичайну швидкість демонстрування, то ми спостерігатимемо на екрані зазняті образи довший час, начеб то час розтягнуто, збільшено. Знімальні кіно-апарати, що фільмують значну кількість знімків на секунду, називають

вають тому кіно-лупами, або „лупами часу“. Звичайним кіно-апаратом можна знімати до 40 знімків на секунду. Щоб знімати більше, потрібні апарати спеціальної конструкції, або допоміжне устаткування та приладдя.

Послуг „лупи часу“ особливо вимагає техніка, для неї бо важно знати, як, наприклад, на токарному верстаті відділяється від металової болванки стружка, як шліхувальний круг відділяє первинності, як йде нитка в швейній машині, як рветься той чи інший матеріал підчас спроби.

Особливо цікаві досягнення в галузі електро-техніки. Тут зазнято розтягнення світових дуг, як проходять іскри тощо.

Щоб знімати такі явища, потрібні могутні „лупи часу“. Тут досягнуто 1000—1200 знімків на секунду. Але вже досягнуто, дякуючи винаходів берлінського інженера Тула, кількості в 50,000 знімків на секунду.

Більших наслідків (до 100,000 знімків на секунду) досягнуто з іскровим кінематографом, коли разом з рухом фільму відбувається освітлення предмету, що знімають, короткими електричними іскрами великої світляної сили. Те, що знято на протязі одної секунди зі швидкістю 100,000 знімків, спостерігають на екрані на протязі 1½ години.

Іскровий кінематограф ще не досяг межі можливого збільшення часу: можливі ще більш досягнення.

Аматорський кіно-апарат

Кіно-аматорство в Німеччині досягло значного розвитку, ознакою якого треба визнати випуск фірмою „Цейс-Ікон“ нового зразкового аматорського кіно-знімального апарата для вузького фільму під назвою Кінамо S 10.

Оцей кіно-знімальний апарат—найменша камера в світі, бо вона має 10 сантиметрів височини, 9 сантиметрів ширини та 6-ти сантиметр. завтовшки й важить тільки один кілограм. Камера має заводний механізм для рухання півки й тому її можна вживати без штативу. Для знімання вживають фільм 16-ти міліметрів завширшки.

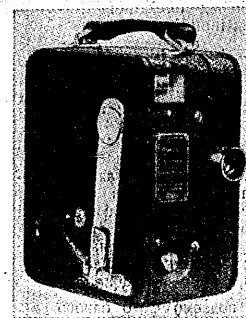


Фото № 1

Цією камерою можна знімати при не дуже яскравому освітленні: можливо знімати навіть у кімнаті.

Та ж фірма Цейс-Ікон випустила й аматорський кіно-проєкційний апарат

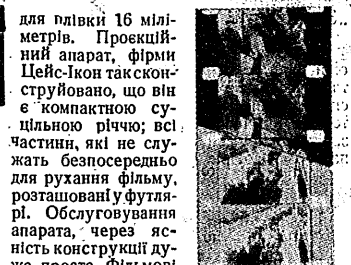


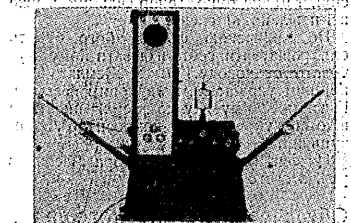
Фото № 2

для півки 16 міліметрів. Проєкційний апарат, фірми Цейс-Ікон так сконструйовано, що він є компактною суцільною річчю; всі частини, які не служать безпосередньо для рухання фільму, розташовані у футлярі. Обслуговування апарата, через ясність конструкції дуже просте. Фільмові бобіли беруть 120 метрів вузького фільму, які вимагають 15-ти хвилин для демонстрування. Джерелом світла є металюва дротова лампа форми трубки. Проєктора можна безпосередньо включити до струменю в 110 або 120/125 вольт.

На фотографії № 2—маленька півка Цейс-Ікон в натуральний розмір (це—найменша півка світу). На фоті № 1—знімальна камера Кінамо 10.

Щоб не псувалася півка

Важливою справою в догляді за фільмом є утворення відповідного оточення для його зберігання та попередження передчасного зношування за допомогою апаратів, які очищують фільм та полірують його. Апарат для такої роботи випустила недавно фі-



ська фірма „Фільмової машинерії“ в Гельсінгфорсі, назвавши його „Імпрегнатором“. Це невеликий переносний апарат, який „відроджує“ копії й водночас попереджує швидке висихання та утворення рубців на краях фільму. „Імпрегнатор“ очищує старі та нові фільми, освіжає та полірує їх. Рідина, що її вживають в апараті, просякає так цілорічну основу фільму, як і емульсію; вона підтримує гнучкість фільму та зовсім знищує уразки. Намотування й розмотування фільму відбуваються дуже швидко, без шарпання. На фоті—апарат „імпрегнатор“.

Кіно-велетень у Лондоні

Джон Роз, власник багатьох кінів у Англії, після повороту з Америки, вирішив збудувати в одному з передмість Лондону величезне кіно на 3,000 глядачів за зразком відомого н'ю-йоркського кіна „Роксі“. Заля нового кіна буде довга, з подвійним завширшки екраном та рухливою стелею. Крім того, буде влаштовано сцену, місце для оркестру, буде орган, будуть ліфти, кафе й, розуміється, повне устаткування для звукового та розмовного фільму. Кіно коштуватиме 120,000 фунтів стерлінгів й буде розташоване на дільниці землі, що виходить на чотири вулиці. Це дасть можливість якнайкраще використати стіни для світляної реклами.

„Земля“

Режисер О. Довженко кінчає ставити свій новий великий фільм „Земля“ з життя сучасного українського села за власним сценарієм. Фільмує картину оператор Д. Демуцький, що працював уже разом з О. Довженком над фільмом „Арсенал“. В головних ролях фільму зніматимуться актори С. Свашенко, Масоха, Шкурат, Михайлов та інші.



Фільм знімався на Полтавині, в селі Яреськах, та на околицях Києва: в Гололіві, Китаєві тощо. Тепер фільмують уже всі півдніонні сцени.

По закінченню фільма, його будуть синхронізувати, себто надавати йому звукового супроводу. Отже „Земля“ буде першим українським звуковим фільмом. Гадають, що музику до „Землі“ писатиме відомий український композитор Л. Ревуцький.

На фоті ми подаємо актора Масоху в ролі з цього фільму.

Обговорення тематичного плану

Зараз по всій Україні ВУФКУ, за допомогою комсомольських, культурних та професійних організацій, а також ТДРК, розпочинається широке обговорення тематичного плану ВУФКУ на наступний рік по підприємствах, на зборах громадського активу та по червоноармійських частинах.

Грудняці в цілому ухвалюють тем. план ВУФКУ, подаючи дуже цінні зауваження та додатки.

Фільми до Жовтневих свят

До річниці Жовтневої революції ВУФКУ виготовить три спеціальних короткометражних фільмів про індустріалізацію країни, про колективізацію сільського господарства, а також фільм „Червона армія на захист Жовтня“. Буде також виготовлено відповідні кіно-гасла та кіно-хроніку.

Німецький письменник Вальден у Києві

Німецький письменник Герварій Вальден, представник німецького товариства друзів С.Р.С.Р., 25/IX-29 р. одвідав Київ. Метою його подорожі було знайомлення з мистецтвом і побутом Радянської України. Герварій Вальден пише книгу про СРСР, яку зобов'язався в першу чергу надрукувати в перекладі на українську мову.

Одвідавши всі мистецькі заклади, тов. Герварій Вальден оглянув Київську кінофабрику, де йому показували кращий

ПО КІНО ФАБ

фільм українського режисера О. Довженка „Арсенал“. Цей фільм дуже сподобався т. Вальдену, і він був дуже здивований, що мистецькі кола Німеччини досі так мало знають про цей талановитий світовий твір, а також зазначив, що там ще досі нічого не знають про українську кінематографію. Фільм „Арсенал“ О. Довженка тов. Вальден ставить на перше місце й вважає його за кращий, ніж фільм Айзенштайна „Панцерник Потьомкин“.

„Бігунський острів“

Режисер-оператор Московської кінофабрики Совкіна—Разумний фільмує антирелігійний фільм „Бігунський острів“ за повістю В. Іванова. Тема фільму—побут



допетровських емігрантів-сектантів, що, втікаючи до Сибіру, ще й досі зберегли допетровський побут, звичаї тощо.

Головні ролі в цьому фільмі виконують артисти Штраух та Фердинандов, яких ми й подаємо на нашому фоті.

Японський кіно-плякат

В статті, що її вміщено в цьому номері „Кіно“, розказано про мистецтво японського кіно-плякату, мистецтво, що має свої особливості, специфічно японські риси, відмінні від плякатного мистецтва інших країн.

Є одна дуже цікава галузь японського кіно-плякату—це плякати із тканин. Вони робляться опуклі, наче горішки, й обшиваються шовковими тканинами та замальовуються. Це вельми коштовні та розкішні плякати. Кілька їхніх візрів буде виставлено на виставі японського кіно, що цими днями має в Києві відкритися. Потім виставка ця переїде до Одеси, Харкова тощо.

Ми подаємо фото одного з плякатів із шовкової тканини—це реклама фільму „Хоробрі з Кіото“, що демонструватиметься на виставі японського кіно. На плякаті зображено актора Хаяси, що виконує в цьому фільмі головну роль.



„Дорога вогню“

У половині липня з Одеси виїхала кіно-експедиція ВУФКУ, що фільмуватиме великий художній фільм „Дорога вогню“.

Сценарій, що написав його Уайтінг, трактує гостру й дражливу тему—Афганські події, природно, щоб краще висвітлити побут і природу Середньої Азії, Одеська кіно-фабрика вирядила туди експедицію на чолі з режисером Тасним та оператором Бельським.

Звукове кіно на Україні

На Київській кіно-фабриці ВУФКУ, де буде зосереджено виробництво тонових фільмів, почали устатковувати спеціальне ательє для фільмування звуків.

— Автор фільмів ВУФКУ „Одинадцятий“ та „Людина з кіно-апаратом“—Данга Вертов зараз виїхав на Донбас з операторами Б. Цейтліном та К. Куляєвим для знімання фільму „Симфонія Донбасу“ за матеріалами Рутера та Майського. Це буде перший документальний тоновий фільм ВУФКУ.

„Охоронець музею“

Така назва нового художнього фільму, що його розпочали фільмувати на Одеській кіно-фабриці. Сценарій „Охоронець музею“, що написав його М. Зап, розповідає історію націоналістично настроєного професора, що в вірі революційних поглядів і стає на бік Радвлади.

Ставить „Охоронця Музею“ режисер театру „Березіль“ Б. Тягно з асистентом А. Гершковичем; оператор Б. Завелєв, художник Й. Шпінель.

Головні ролі виконують: Ніна Лі, заслуж. артист І. Заміковський, Шагайда, Подорожний та інші.

РИКАХ С ВІТУ

Петро й Катерина

Минувшина царської Росії є для закордонних халтурників невичерпане джерело кіно-тем. У Німеччині білий емігрант режисер В. Стрижевський виготовив чергову „перлину“—„Витівки царя“.



Катерини І-ї в цьому фільмі грає кінозірка Ліль Дагвер. Петра І-го грає „душка“—тенор у відставці Дмитро Смірнов. На фоті маємо „фамільний портрет“ Катерини І-ї та Петра І-го.

Грифтіс працює

Славнозвісний американський режисер Д. В. Грифтіс зараз вивчає життя Абрама Лінкольна, відомого діляка й колишнього президента Сполучених Штатів Північної Америки, щоб поставити замовлений йому звуковий та розмовний фільм.

Пат і Паташон—„людожери“

Пат і Паташон, що прибрали собі вже златі всі амплуа на суші та на морі, вступають у новому фільмі в ролі кані-



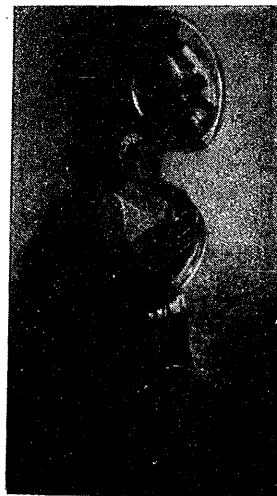
балів. Власне кажучи, їхні люджерні тенденції не такі жахливі. Це є просто новий засіб здобути собі симпатії чарівної та шпиристки з мюзік-голу.

Кіно переганяє театр

За статистичними відомостями про виручки паризьких місць розваги в 1928 році, виходить, що кіно займає перше місце за загальною сумою виручки. З суми в 589 мільйонів франків кіно виручило 204 мільйони, театр—160 мільйонів, мюзік-голу—144 мільйонів, решта припадає на цирки, скетчинги, тансинги, музеї та боксові матчі. Кіно Парамонта, що виїмає 3000 глядачів, одно виручило за рік 20 мільйонів франків.

Теж зірка

До чого може дійти буржуазія, показує фотографія берлінської циркової артистки Ломі Ворт, яка вигадала новий інстру-



мент, щоб звеселити німецьких бюргерів. Ця вигадка зробила кар'єру Л. Ворт: ви-нахлібно разом з трубою запрошено грати у звуковому фільмі.

„Андалузький пес“

Молодий еспанський фільм Л. Буиуель шойно закінчив 450 метровий комічний фільм під назвою „Андалузький пес“, що гостро висміює еспанські забобони



звичаї. Ця спроба, як зазначає французька критика, цілком вдалася. Подаємо кадр—„Ісусові ніхотинці“ (католицькі семінаристи) в тяжкому стані, бо їх зв'язали й тягнуть злочинці.

Жак Федер в Америці

Бельгійський Жак Федер, що виїхав на режисерську роботу до Голівуду, після трьохмісячного ознайомлення з американськими методами роботи почав за власним сценарієм поставу картини „Задрість“ для компанії Метро-Гольдвін-Майер. У головній ролі виступатиме артистка Грета Гарбо. Фільм буде звуковий, але без розмов. Це буде останній

„німий“ фільм, що його ставитимуть на фабриці Метро-Гольдвін-Майера.

Ожили грецькі „богині“

Французький режисер Гастон Равель шойно закінчив історичний фільм під назвою „Намісто королеви“, де скомпо-



нував таку сцену: герой потрапляє у Версайському парку на групу статуй старогрецьких богинь. Побачивши красуня, богині раптом оживають.

На нашому фоті—кадр з цього фільму.

Фільм про Туніс

У Південному Тунісі є місто Меденіа, яке зветься рурковим містом через особливий характер його будов. Там працює



тепер експедиція німецької кіно-фірми „Уфа“ над поставою краєзнавчого культурфільму.

На кадрі подаємо загальний вигляд цього міста.

Пуарьє крутить „Каїна“

Автор „Вердена“ Л. Пуарьє приїхав на острів Мадагаскар, де знімає натурні сцени нового великого фільму



„Каїна“. Пуарьє запросив мадагаскарську Рама Гаге грати роллю Зогурі. Подаємо артистку на відпочинку між окремими сценами.

СПРАВИ КІНО-ОСВІТИ

Стаття дискусійна.

Третій рік, як існує при КХІ зорганізований 1926/27 навчального року теа-кіно-фото відділ. До його організації управа КХІ підійшла дуже обережно, зваживши на всю трудність цієї нової для КХІ справи, для якої, до того ще, потрібне спеціальне устаткування, кошти, педагогічні сили (що їх майже немає не лише в нас) та неввичені й неперевірені організаційні та методичні передумови. Крім того, до організації цієї справи КХІ вжився без потрібної договореності з ВУФКУ, в чому виною не лише КХІ, але й ще в більшій мірі правління ВУФКУ, яке не приділяло й ще досі не приділяє підготовки кадрів та кіно-освіті належної уваги, ніби утворення Одеського Кіно-Технікуму цілковито справу цю розв'язало (як відомо, ці надії не виправдалися). Чому ж КХІ всеж таки взявся за цю справу?

Треба насамперед сказати, що всі, або майже всі ділянки тих мистецьких «виробництв», на які орієнтувалося в своїй роботі КХІ, як просторово-образотворчий ВИШ, є в такому стані щодо чіткості та ідеологічної й організаційної визначеності своїх шляхів, що годі було б чекати саме від цих ділянок мистецьких виробництв активних та продуктивних вимог щодо підготовки потрібних кадрів фахівців. Це однаково можна сказати й відносно архітектури, малярства, театру й поліграфії, кераміки, текстилю, оформлення побуту, скульптури й художньої педагогіки, — всього того, за що взявся КХІ 1924 року, й крок за кроком він сам своєю роботою доводить, що став на правдивий шлях, переборюючи косність і консерватизм, ведучи піонерську щодо організації художньої й художньо-педагогічної культури роботу.

Київський Художній Інститут поставив собі за завдання підготувати кадри вищої кваліфікованої сили в ділянках так зван. образотворчого (чи просторового) мистецтва, при чому виходив він із цілком правдивої думки про педагогічну, методично-виховну та принципово-ідеологічну й організаційну доцільність готувати ці кадри в єдиному синтетичному, політехнічному ВИШ'і — комбінаті всіх споріднених між собою мистецтв (просторово-зорових, просторово-образотворчих).

Серед тих ділянок, які КХІ вважав і вважає за належні до цілого комплексу просторово-зорових образотворчих, є кіно-мистецтво, що своєю природою є певний, новий, своєрідний вид просторово-образотворчих мистецтв, не тотожний ані з малярством, ані з графікою, ані з скульптурою, тим менше з архітектурою, але разом з тим має зо всіма ними та й з іншими, так званими «образотворчими», мистецтвами спільні коріння, основу, формально-просторову культуру, мистецькі принципи.

Не обговорюючи проблеми, наскільки центральна постать серед художніх кіно-кадрів, а саме — кіно-режисер, мусив би бути художником-образотворцем і мати певне, художньо-просторове виховання, КХІ обмежується двома фахами, що їх вважає безпосереднє і безперечно приналежними до обсягу роботи КХІ, саме: кіно-художника (декоратора) й кіно-оператора, розглядаючи останнього не як технічну силу, а як відповідального художника, що від мистецького культури його залежить доля фільму не в меншій мірі, аніж від сценариста, режисера, художника.

Підготовку кіно-художника й кіно оператора КХІ вважає за неможливе й невірне прив'язувати до якогось більшого чи меншого спорідненого фаху (наприклад, малярства, архітектури, графіки), а натомість будує самостійний і окремий відділ за виробничою ознакою, як і всі інші свої факультети та відділи. Це не мусить бути ані архітект, ані маляр, ані графік, чи ще якийсь художник, а новий тип фахівця (як новим видом образотворчих мистецтв є кіно), з іншою сумою, системою та характером знань, підготовки й виховання, проте на базі спільної образотворчої культури. Як

була колись хибна думка, що художника театру немає чого спеціально готувати, а що на театрі можна використовувати взагалі художника (майлера тощо), так і тут в кінці, цю думку нині скрізь обдирили.

Раніш у КХІ існував театральний відділ, що готував художника театру, та фото-відділ, утворений після прилучення до КХІ київського фото-технікуму. В підготовці кіно-художника, безперечно, є багато спільного з підготовкою художника театру (при всій розбіжності шляхів кіна й театру), в культурі кіно-оператора є багато також спільного з культурою фото-художника, — і от цілком правдиво та слушно КХІ наблизив і сконтактував виховання і підготовку всіх цих фахівців. Звідси й виникла ідея організації теа-кіно-фото-відділу, що має випускати фахівців з 4-х фахів: художник театру, кіно-художник, кіно-оператор, фото-художник.

На останніх курсах виховання кіно-художника й кіно-оператора йде цілком поруч, поєднані один з одним, залишаючи художника театру та фото-художника йти своїми самостійними шляхами.

Така структура теа-кіно-фото-відділу, на думку КХІ, якнайкраще забезпечує всі моменти, що є передумовою для належного неізолюваного виховання цих потрібних кіно-кадрів, забезпечуючи загально-мистецьку культуру саме в системі і складі образотворчого ВУЗ'у, спільні основні конструктивно-декоративної культури, а також фото-культури (для оператора).

Теа-кіно-фото-відділ існує лише 3-й рік, курс же навчання в КХІ чотирьохрічний, отже, перший випуск (без диплому) може бути лише 1930 року. Тепер на цілому відділі вчиться 62 чол., з них з фаху кіно-художника та художника-оператора коло 35 чол. У складі студентства цілого відділу 22% робітників, 14% селян, 63% українців, 21% комсомольців.

Безумовно, бракує фахової кіно-педагогічної сили, якої, зрозуміло, до початку роботи кіно-фабрики в Києві, не було й яку тепер, з розгортанням роботи останньої, є цілкомита змога притягти до роботи (зокрема, кіно-операторів, кіно-режисерів).

Які шляхи надалі перед кіно-фото-відділом?

Перший шлях — даліше удосконалення своєї роботи, зміцнення її та поглиблення, без кількісного поширення (бо-ж численних кадрів кіно-художників та кіно-операторів виробництву не треба, а треба лише висококваліфікованих). Для цього абсолютно потрібна цілкомита ув'язка з виробництвом (ВУФКУ й кіно-фабриками), що її тепер немає, виробнича практика й стажування, збільшення і зміцнення устаткування відділу, підсилення педперсоналу (особливо з кіно-дисциплін).

Все це потребує визнання, так би мовити, «усиновлення» відділу в частині, зорієнтованій на кіно, з боку ВУФКУ, як своєї школи, що в долі її вона зацікавлена.

Інакше ж доведеться відділ цей ліквідувати, якщо ВУФКУ не визнає роботи відділу за потрібну, цінну та правдиву.

Останнє слово в цій справі — за управою ВУФКУ. Якщо стати на шлях ліквідації відділу, то це, на нашу думку, буде означати випадіння з аж ніяк нерозв'язаної проблеми виховання та підготовки художніх кадрів української кінематографії двох дуже важливих ланок — кіно-художника й кіно-оператора. Іх бо, очевидно, за таких умов не будуть готувати, адже проблеми кіно-художника ніхто не розв'яже, а кіно-оператора вищої художньої кваліфікації Кіно-технікум дати не зможе, бо в нього немає потрібних для цього передумов.

І. Врона.

Київський Окріт № 2038

Вит. ВУФКУ.

Київ, 1-ша друкарня, Сінний майдан, № 14. Зам. 4037—10000—1929.

ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ ЖУРНАЛ КІНО НА 1929 РІК
ЄДИНИЙ ЖУРНАЛ
УКРАЇНСЬКОЇ
КІНЕМАТОГРАФІЇ

КІНО

Четвертий рік
видання

Виходить 2 рази на місяць
РІЧНИМ ПЕРЕДПЛАТНИКАМ БУДЕ ВИДАНО ПРЕМІЇ

ПЕРЕДПЛАТА:

на рік (з 1/1 до 31/12)—3 крб. 50 коп., на 6 міс. (з 1/1 до 1/7 і з 1/7 до 31/12)—1 крб. 75 к. На місяць—30 к.
Окреме число—15 коп.

Передплату приймається на кожен місяць тільки до 5-го числа попереднього місяця. Всі числа журналу, що вийшли раніше, можна купити по ціні 15 коп. за число.

ЗАМОВЛЕННЯ Й ПЕРЕДПЛАТУ НАДСИЛАЙТЕ НА АДРЕСУ:

Видавництво ВУФКУ,
Київ, бульвар Тараса Шевченка, 2.

ВИДАВНИЦТВО
СПІЛКИ РЕВОЛЮЦІЙНИХ ПИСЬМЕННИКІВ
„ЗАХІДНЯ УКРАЇНА“

ПОЕЗІЇ	
Бобинський В. Слова висті. З передмовою Дмитра Загула	—
Загула Д. Вибір німецьких балад. Ілюстрація нім. художника Передмова О. Бургарда	—6
Кічура М. На стаоті Книжка поезій 4	1.2
Кобилівський В. Збірник творів. За редакцією Д. Загула	—
Малицький Ф. Хома Гора. Обкла. Я. Струманчука	—4
Фальківський Д. Поезія	—
Яблонський В. Над Дністром. Балади й оповідання. Ілюстрував у дереві О. Рубан	—7
ОПОВІДАННЯ	
Ковалюк П. Хапівські гаради. Обкла. В. Пури	—95
Козоріс М. Дні сині. Ілюстрував Я. Струманчук	—6
Мамушицький К. Семен Хруц. Переклад польського художника І. Смерекові шуми. Обкла. В. Касіяна	—65
Цвайг С. Збірник творів. Перек. В. Бобинський. За редакцією Д. Загула	1.40
Цвайг С. Амок. Перек. В. Бобинський. За редакцією Д. Загула	—60
Цвайг С. Лист невідомої. Перек. В. Бобинський. За редакцією Д. Загула	—55
Цвайг С. Загиб серця. Перек. В. Бобинський. За редакцією Д. Загула	—50
П'ЄСИ	
Ірчан М. Підвешена Галяччина. П'єси на 5 дій. Обкла. динка О. Рубана	—55
ЗБІРНИКИ	
„Західна Україна“. Літературно-мистецький та громадсько-політичний збірник. Зшиток 1	—75
„Західна Україна“. Зшиток 2	—1
„Західна Україна“. Зшиток 4	—1
Револуційні пісні Західної України	—15
Руку братам! Мистецький альбом	—1
Атаманюк В., Загула Д., Рудик Д. Антологія зах.-укр. літератури XIX віку	—
Рудик Д. Історія зах.-європейської літератури XIX віку	—
ПОПУЛЯРНІ НАРИСИ	
Берля П. Україна потойбіч. З передмовою М. Барана	—75
Лакша І. На руїнах поводи. Нарис зі світлинами. Обкла. В. Крюкова	—45
Тячківський С. З кривавої книги Західної України. Обкла. В. Пури	—
МАЛЮНКИ й інші	
Касіян В. Весна	—15
Козіс М. Портрет поета Дмитра Загула	—25
Струманчук Я. Анархістський похоронний суд на удушливості	—25
Панасюк М. Іван Франко. Бюст	—5

ВИДАВНИЦТВО „ЗАХІДНЯ УКРАЇНА“
Київ, поштова скринька 71. — Телефон 41-13.
„Okcidenta Ukraina“, Kiev, posta kesto 71, Ukraina.

МАСА ВИДАВНИЧА АРТИЛЬ РЕВОЛЮЦІЙНИХ ПИСЬМЕННИКІВ МАСА

Поезія

Атаманюк В. Зажурені фляри. Обкла. В. Касіяна	1.20
Вавзюк О. За всіх скажу	—55
Косаченко Г. Віхоли	—60
Схід сонця	—65
Лан О. Отави косять	—60
Осьмачка Т. Клеїт	1.10
Плужник С. Рання осінь	—75
Поліщук В. Геніальні кристали	—90
Терещенко М. Оповідання	—
Фальківський Д. Обрії	—60

Оповідання

Антоненко-Давидович Б. Земасю українською	—
Борзак Д. Під дощ	1.10
Брасюк Г. В потоках	1.10
Гадяч М. Друкарка	—55
Жигако С. Бдинний постріл	—55
Іщенко М. Порвано дорогою	—55
Качура Я. Без хліба	—60
Козоріс М. Село встає. Повість	—
Косинка Г. Політика	—55
Підмогильний В. Проблема хліба	1.25
Тась Д. Ведмеді танцюють	—55
Тешета Б. Лист з Криму	—55
Чаная В. Малоучок	—55
Ярошеко В. Кримінальна хроніка	—40

П'єси

Микитенко І. Іду	—55
------------------	-----

Збірники

Атаманюк В. Літературні пародії. (Шаржі, епіграми, акростики, фейлетони, гуморески, афоризми й карикатури) Обкла. О. Рубана	2.10
---	------

Критика

Лакша І. Письменник і критик. Статті	1.10
Савченко Я. Проти реставрації	—75

Літературні портрети

Серія популярних літературно-критичних нарисів про сучасних письменників.	
Ф. Якубовський. Степан Васильченко Д. Загула. Пана	
Тичина Я. Савченко Юрій Янонський. Б. Якубовський. Дмитро Загула. Д. Загула. Микола Терещенко.	

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ Й ВИДАВНИЦТВА:
МАСА, Київ, пошт. скр. ч. 70.

I-0467

Кіно 15 коп.

КІНО-КАЛЕНДАР ВУФКУ

НА ЖОВТЕНЬ м-ць 1929 РОКУ

по всіх кіно-театрах ВУФКУ протягом жовтня демонструватимуться такі фільми й по таких відділах:

КИЇВСЬКИЙ ВІДДІЛ

ЛЮДИНА З ПОРТФЕЛЕМ. ● ПІСНЯ ВЕСНИ.
СУДЯ РЕЙТАНЕСКУ. ● РЕВНОЩІ.
ПРОБУДЖЕННЯ ЖІНКИ.
ДВІ ЖІНКИ.
ЛЮДИНА, ЩО СМІЄТЬСЯ.

ОДЕСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ ВІДДІЛ

ЛЮДИНА З ПОРТФЕЛЕМ. ● ТЕМНЕ ЦАРСТВО. ● КУЗНЯ УТЬ. ● РЕВНОЩІ.
ГАДЖІ КАРА. ● ЕКСПОНАТ З ПАНОПТИКУМУ. ● НОВИЙ ВАВИЛОН.
ОСТАННЯ ШВИДКІСТЬ. ● ЛЮДИНА, ЩО СМІЄТЬСЯ.
ДВІ ЖІНКИ. ● ПІСНЯ ВЕСНИ.
ДЖЕНТЕЛЬМЕН І ПІВЕНЬ. ● ШІСТНАДЦЯТИЙ.

ДОНЕЦЬКИЙ ВІДДІЛ

ХИМЕРНА ЖІНКА.
ЛЮДИНА З ПОРТФЕЛЕМ.
ЕКСПОНАТ З ПАНОПТИКУМУ.
СИН ЗЕРО. ● ДВІ ЖІНКИ.
МАРІ КУТЕР. ● МАТИ Й СИН.
БУДИНОК НА ВУЛЬКАНІ.
ЛЮДИНА, ЩО СМІЄТЬСЯ. ● А ЧОМУ ТАК?

ЛЮДИНА З ПОРТФЕЛЕМ. ● ХАБУ. ● РЕВНОЩІ. ● ПРОБУДЖЕННЯ ЖІНКИ.

ОСТАННЯ ШВИДКІСТЬ. ● КІОЛ ЛЮВАЛЬ.

ЛЮДИНА, ЩО СМІЄТЬСЯ. ● ДЖЕНТЕЛЬМЕН І ПІВЕНЬ.

ДВІ ЖІНКИ. ● РАПО-ЛЕВ. ● ДОЧКА ГІЯНА.

МАТИ Й СИН.

КІНО-КАЛЕНДАР ВУФКУ

I-0467