

Взагалі ж треба ще раз підкреслити, що майбутність письменників, які вийшли з угруповання „Абатство“, безперечна. Від них тільки один ступінь до найлівіших французьких письменників комуністів.

Перше місце серед останніх належить, розуміється, Барбюсові. Надзвичайний успіх його книжки про війну зробив його не тільки героєм дня, але примушував іти далі, робити висновки що до того, як запобігти повороту того становища, коли „30 мільйонів людей роблять те, чого вони не хочуть“. Барбюс стає активним борцем за соціальної революцію та пише роман „Світ“, де, як каже один з істориків літератури, романтична фабула мало ховає його намір, показати, що „єдиний людський голос, який гармонізується з самою природою, з розумною музикою (la musique repaite) зорі та сонця, це пісня Інтернаціоналу“ (слова самого Барбюса). Нагадаю, що Барбюс спробував у 1919 році заснувати Інтернаціонал письменників, завданням якого було об'єднання останніх в інтернаціональному масштабі, з метою боротися з невідомістю мас, виявити „всю мерзість, усі провинності сучасного суспільного устрою“, та домогтися „зміни“. З французьких письменників до цього об'єднання, назва якого була „Clarté“ (Світ), ввійшли, крім Барбюса, абатиси: Ж. Дюамель, Жюль Ромен, потім А. Франс, та Поль Колен, Віктор Саріль, Ноель Гарн'є, Шарль Жид, Раймонд Лефевр, Магдалена Маркс, Е. Д. Морель, Едмонд

Пікар, Шарль Рише, Вайан-Кутюр'є та інші, а з не французьких—Георг Брандес, Ендшмід, Томас Гарді, Бласко Ібаньес, Андре Ляцко, Рене Шикле, Ептон Сінклер, Стефан Цвейг, Герберт Уельс та Ізраїль Зангвіль. Різниця в політичних поглядах довели об'єднання потім до розпаду, але наслідком його існування залишився цікавий маніфест „Клярте“. Під назвою: Барбюс—„Світ із бездн“, Державне Видавництво України вже в 1923 році надрукувало російський переклад цього маніфесту. Сам же Барбюс з 1923 року ввійшов до комуністичної партії та став одним з найактивніших співробітників (і директором) комуністичного журналу „Clarté“, що почав виходити в 1922 році та виходить і досі.

Але про цей період творчості Барбюса.—як і про його товаришів, що з них найвідоміші Вайан-Кутюр'є та Ноель Гарн'є,—я маю дати окремі інформації на сторінках нашого журналу.

ЛІТЕРАТУРА Lalou—Histoire de la littérature française contemporaine (1870 до нашого часу), 34-те видання. 1924; Bédier et Hazard—Histoire de la littérature française illustrée (2 томи 4^o, 1924 рік) з окрема т. II ст. 280-316); різні статті по франц. журналах „Nouvelle Revue Française“, „Mercure de France“, „Europe“ та „Clarté“ за 1923—5 роки. Цікаві статті в також в російському журналі „Современный Запад“ (1922—4 р.р.), наприклад кн. IV (1923) (про кубістів та переклад: стор. 132—147, 159—175); кн. III (1923), 130—148 та IV, 142—159 (про дадаїстів); кн. I (1922) 145—146, та V (1924) 126—145 (поезія про війну). Нарешті статті проф. А. І. БІЛЕЦЬКОГО в журналі „Червоний Шлях“.

ОЛ. КИСІЛЬ

НОВИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

Вже минуло повних вісім років, як з українського театру спали пута, що гнітили його протягом десятиліть і заважали йому розвиватися природно. З перших же днів революції перед ним відкрилися необмежені простори художніх можливостей і,

здавалось, що він одразу зможе стати на потрібній височині.

Але часи неволі не минулися даремно й полишили по собі тяжкий слід: за цей час наш театр мимохіть далеко одстав від сучасних йому форм європейського театру. З хви-

лини свого визволення він зміг тільки розпочати засвоювати собі те, що стало вже давно здобутком європейських його товаришів. Щоб стати нарівні з ними, український театр мусів наздоганяти їх, прищеплюючи собі вже витворені там форми.

Роки 1917—1919 були такими роками наздоганяння європейського мистецтва, й тому те, що ми бачили тоді нового в українському театрі, було новим лише для нього самого. Навпаки, в європейському театральному мистецтві, форми психологічного театру, що їх засвоював собі наш театр, вже вичерпали були себе до кінця й там ішло напружене шукання нових стежок і досягнень. Це скоро відчули на собі й українські актори; наймолодші з них, об'єднавшись в товариство „Молодий театр“, одразу стали намагатись стати врівень з вимогами часу. Але зробити це було не легко, особливо в часи страшної руїни всякого культурного життя. В роботі „Молодого театру“ було більше завзяття й добрих намірів, аніж справжніх досягнень, і тільки з 1920—22 р.р. появилися перші спроби намацати нові підвалини для справді нового театру. В спробах Л. Курбаса, а трохи пізніш—М. Терещенка позначилися були перші контури тих форм, що характеризують наш театр сьгоднішнього дня. Повніше й виразніше вони виявились у роках 1923—1925, переважно в роботі двох київських театрів—„Театра ім. Михайличенка“ й майстерень об'єднання „Березіль“. В Харкові тими ж шляхами в останній час пішов „Державний український театр“ під проводом Г.н. Юри.

На нашу думку, ще не прийшов час робити якісь висновки й підсумки цій роботі наших передових театрів; ще менше є рації подавати їм якісь поради й приписи, бо ці поради мусить подавати їм саме життя. Можна тільки поки що означити виразніші риси й намітити ті лінії, що їх пройшов у своїй попередній роботі й проходить нині наш театр. Обмежуючи круг своїх спостережень майже виключно Київом, ми й хочемо поділитися з читачами де-кількома

думками про новий український театр та його попередню роботу.

Театр найбільше, як инша якась форма мистецтва, звязаний з громадським життям і мусить брати в ньому як найактуальнішу участь. За всі часи свого існування у культурних народів він завжди свідомо чи несвідомо ставав знаряддям в руках тих чи інших соціальних груп, що відігравали якусь ролю в громадському житті, і фактором переведення в ширші кола їх вимог та ідеалів. Надто це мусів робити театр поважний, що не хтів бути лише порожньою забавкою, а намагався глибше впливати на свою аудиторію. Непереможний хід подій зробив український театр в межах У. С. Р. Р. виразником змагань пролетарської класи й борцем за її лозунги та ідеали. Це одразу означило собою ті лінії громадської ідеології, що їх мусів держатися в своїй роботі театр.

Приступними йому, як мистецтву, засобами, він підносив революційний дух борців пролетарської класи, оспівував їх героїзм та перемогу, надавав їм моральних сил для дальшої боротьби. Одночасно він популяризував її ідеали, тлумачив її лозунги, агітував, притягав до неї симпатії широких мас. Не обмежуючися цією, мовляв, будівничою роботою, театр втягався сам в боротьбу, руйнував пережитки старого, і його зброя тут була гостра сатира на соціальних та ідеологічних ворогів робітничої класи.

Біля цих трьох моментів—оспівування, агітації та сатири—і скупчувалися переважно головні лінії ідейного змісту роботи наших театрів у перших їх постановках, головним чином за роки 1922—1924. Майже всі постановки цього часу висувають або один з цих моментів, або об'єднують їх в собі одразу. Мотиви революційного патосу, захоплення перемогою й визвольного ентузіазму голосно брешуть в таких речах, як „Небо горить“ та „Перший будинок нового світу“, що йшли в „Театрі ім. Михайличенка“ або „Жовтень“—в театрі „Березіль“. Навпаки, революційна сатира переважає в „Карнавалі“, „Універсальному Некрополі“ („Т. ім. Михайличенка“) та „Секретарі проф-

спілки“ чи „Пошились у дурні“ („Березіль“).

Здебільшого обидва ці елементи об'єднувалися з третім, органічно зв'язуючись в цілому спектаклі. Такого характеру постановки „Газа“, „Джиммі Гіггінза“, „Машиноборців“ у „Березолі“, „Вира“—у Михайличенківців. Там сатира перемішується з агітаційними тенденціями та апотеозом—або в послідовному чергуванні, або в нерозривному й органічному цілому.

Нові потреби й вимоги що до революційного театру руба поставили справу з репертуаром і спричинилися тому, що український театр на деякий час вийшов за свої національні межі, принаймні з боку зовнішнього вигляду. Річ у тому, що драматична форма—це чи не найтрудніша з літературних форм, і коли нова українська література придбала багато ліричних поетів, то драматургів в неї майже не знайшлося зовсім. Ті нечисленні п'єси, що з'явилися за цей час, були непридатні до вистав або ідеологічно або через художні хиби. Режисери наших театрів мусіли самі братися за утворення репертуару, й вони справді стали робити це, так-сяк пристосовуючи до сцени чужі романи, оповідання, навіть інсценізуючи ліричні вірші. Переробки ці здебільшого без внутрішньої динаміки і як драматичні твори, та й з літературного боку—речі слабкі; але вони давалися до сценічної обробки, й їх хиби не кидалися в вічі, особливо при постановці з гіпертрофією театральних засобів та зовнішніх трюків.

Їх внутрішня особливість—занадто велика абстрактність,² де переважають символізм та алегорія. Позитивний бік цих п'єс здебільшого виявлявся в формі агітки, не виправданої художніми засобами і тому мало цінної в театрі. Навіть сатирична частина п'єс, завжди конкретніша самою своєю природою, не виділялася з цього боку в спектаклі й тому не справляла того враження, що могла-б справити при іншому характері п'єс.

Постановки останнього часу, власне вимового сезону 1924—25 р.р., рівняючи до попередніх років, ніби

більше наближаються до сучасного буденного життя.

За останні роки, коли темп революційних подій став спадати, почали виразніше виявлятися типові риси облич різноманітних соціальних груп сьогоднішнього дня й головні прикмети їхнього побуту. Це до деякої міри означилося й у театральних постановках: для інсценізацій та переробок стали вибирати найбільш театральні п'єси з старої української драми й надавати їм рис переважно побутових. В них помітно виразну тенденцію одійти від узагальнень у бік конкретніших образів і сучасних жанрових, іноді з плівкою злободенности, малюнків.

Так стоїть справа з внутрішньою частиною українського нового театру, поскільки вона виявилася в репертуарі й його трактовці. Цікаво зазначити, що вказані тенденції нового театру проймають всі без винятку постановки останніх років. Навіть стара Шекспірова трагедія „Макбет“ мусіла відчувати на собі ці вимоги часу й перетворитися частиною в буфонату. Правда, Шекспір не витримав операції, й постановка провалилася, але не це важно: в даному разі має значіння задум і наміри сучасного режисера.

Переходимо тепер до чисто сценічного боку нового українського театрального мистецтва.

Революція соціальна й величезне зрушення всіх підвалин сучасного світогляду не могли не зачепити і формального боку старого театру. Натуралізм, символізм, чистий естетизм театральна критика давно вже здала в архів, теоретично намічаючи й майбутні стежки нового театру. Але зрушити з місця старий театр змогла тільки революція, бо вона зв'язала старі театральні форми з формами старого політичного й соціального життя. Новий театр в першу чергу виголосив війну рутинізованим театральним звичаям та засобам, висунувши натомість неясні й невиразні скоріш передчуття, аніж сталі уявлення нових театральних можливостей. Але раніше, ніж починати будівництво нового мистецтва, театральні діячі взяли за руйнування старого.

В українському театрі це власне була в значній мірі війна з вітряками, бо старий побутовий театр давно вже перестав претендувати на ролю керовника й диктатора, залишивши собі скромне, хоч і почесне, місце суто академічного, а тому й безпечного для впливу на смаки широкої публіки, театру. „Психологічний“ в старому розумінні цього слова театр у нас не міг міцно прищепитися вже хоч би й через те, що для нової, переважно робітничої чи селянської аудиторії він був далеким і чужим. Тонкощі психології далеких і ворожих новому глядачеві класів та навіть і загально-людські проблеми в тій формі, в якій вони там підносилися, не могли зацікавити сучасного глядача. Але в войовничому запалі наші театри, непомітно може й для себе самих, перейшли від шукань нових засобів виявлення художніх емоцій переважно до руйнування звиклих форм театру та боротьби з міщанськими смаками. Тут були різноманітні ухили в різноманітні боки й напрями, просто протилежні шаблонним і сталим звичкам старого мистецтва.

Узурпація влади режисером в старому театрі привела до перебільшеного висування ролі актора й доведеного до логічного викінчення „колективного методу“ в театрі Михайличенка. Потреба вивести актора з тісної для нього площі звичайної сцени з писаними декораціями довела до того, що на сцені замість декорацій почали ставитися т. зв. „конструкції“, де актор міг повною мірою використати всі плани й усю просторинь сцени. Конструкція давала змогу акторові розв'язати рухи свого тіла, що їх раніше зв'язувала необхідність копіювати на сцені форми й рухи буденного життя, в такій же звичайній, буденній і не пристосованій для потреб сценічної гри одежі.

Потрібні й навіть необхідні вимоги ці, що виникали з самої природи театру, як у першу чергу мистецтва руху, в дальшому розвитку й polemічному зав'язатті привели до кінцевих висновків. Театральна сцена при перебільшеній еволюції „конструкції“ приводила од театральної сцени до циркової арени („Пошились

у дурні“ в театрі „Березіль“), або до одкидання всіх декораційних прикрас і оголення театрального „виробництва“ та машинерії („Секретар профспілки“ та инш. постанови там-же). Гіпертрофія, перебільшення руху актора робила його врешті акробатом, що потребував уже не сцени, а трапедії чи турніку, гіпертрофія театральності всупереч старому реалізові наближала актора до клоуна, а гіпертрофія темпу й бажання захопити в одній виставі таку силу подій, що їх вистачило-б на три спектаклі, примусила театр подати руку кінематографу.

Ця загальна „гіпертрофія“ по всіх напрямках, що дійшла свого найвищого пункту, в постановці „Пошились у дурні“ в театрі „Березіль“, ніби стала спадати в останній момент, хоч сказати це напевно тут поки що ще не можна. Остання постановка театру „Березіль“—„За двома зайцями“ (за Старицьким) видається нам спробою вже гармонійно поєднати де-які з придатніших засобів нового театру з здоровішими елементами старого. Ця постановка у всякому разі дуже симптоматична.

В „Театрі ім. Михайличенка“ так само не можна визначити певного ухилу від попередніх шляхів. Постановка „Виру“ й особливо „97 незможників“ відрізнялася від усього, що було раніш у цьому театрі, й ніби означала поворот в його роботі. Але „Камергер“ (за С. Греєм) показав, що це власне був теж лише експеримент, і на жаль для цього театру експеримент невдатний, бо молоді актори, виховались на цілком іншому репертуарі, не справилися з своїм завданням у постановці побутової. На чому зупиниться цей театр надалі—поки що сказати не можна.

Така в коротких словах еволюція українського театру на протязі останніх років. Як бачимо, і в царині репертуару та його трактовки, і в царині суто сценічних форм новий театр одійшов за короткий час дуже далеко не тільки від дореволюційного українського мистецтва, але й від взагалі рутинованих театральних форм. Спроби й шукання його, часом вдатні, часом і невдатні, проте безупинно

посували його вперед, поглиблювали досвід його працівників, поширювали обрії їх художнього світогляду. Нехай те, що ми нині маємо, ще тільки є натяк на мистецтво завтрашнього дня, передчуття майбутнього, але й це вже є величезний крок уперед, є нова позиція, нове досягнення.

Наприкінці ми торкнемося ще питання про те, чи можна новий український театр визнавати за театр широких мас. Біля цього питання часто скупчуються суперечки й дискусії про театр, і відповіді на нього можна почути цілком протилежні. Нам здається, що поскільки ми говоритимемо за театр, приступний пролетаріату своїм змістом і зрозумілій формою, то навряд чи можна визнати сучасний український театр за театр широких мас. Остаточну відповідь на це питання могли б дати розроблені й систематизовані відповіді на анкети серед глядачів, що провадилися після

вистав в театрі „Березіль“. Те, що нам доводилося чути від поодиноких представників чи не численнішої категорії одвідувачів нового театру— від студенської молоді ВУЗів та їх робфаків, свідчить, що нові театральні форми перешкоджають їм добре сприйняти й засвоїти ідейний зміст вистав. З цього погляду український сучасний театр ще не виховав своєї аудиторії і не наблизився до неї вщерть.

Але коли ми поставимо питання про те, звідкіля ж саме виросте майбутнє театральне мистецтво, серед якої з відомих нам театральних течій лежать зернята майбутнього пролетарського мистецтва, то відповідь, здається нам, може бути лише одна: серед нового українського театру. І поскільки нам дороге й цінне майбутнє театральне мистецтво, мусімо берегти його нечислені осередки, допомагати їм морально й матеріально. Це наш громадський обов'язок.

М. КОВАЛЕНКО

К І Н О Н А С Е Л І

Із усіх мистецтв, по моєму,
найважливіше для Росії—кіно.
Л е н і н.

В умовах капіталізму кіно є засіб провадити в мозок працюючих ідеї капіталізму, ідеї власності з одного боку, а по друге—кіно-виробництво в капіталістичних країнах дає власникам кінопідприємств надзвичайно великі прибутки.

На збільшення цих прибутків звертається найбільше уваги.

Не зайвим буде навести деякі цифри що до розвитку кіно-виробництва в Сполучених Штатах.

Сполучені Штати в 1905 році зробили закладку першого ательє. Тепер кошти, вкладені в кіно-виробництво, досягають півтора мільярдів доларів. У виробництві мають постійну роботу 300.000 чол. На рік випускається 800 картин. Гонитва за наживою дає що року 200 картин перепродукції, що йдуть в інші країни.

Ці коротенькі відомості дуже яскраво характеризують зріст кіно-виробництва в Сполучених Штатах за 19 років.

19 років тисячами різних „боевиків“, „над-боевиків“ затлумачувались голови пролетаріату, що ніс до кишені кіно-королів сотні тисяч і мільйони доларів.

Значно нижче стояло кіно-виробництво в Росії. Це головно залежало від загального низького рівня техніки і по-друге—від обмежености коштів.

Зміст картин російського випуску відповідав своєю ідеологією колишньому державному устрою. Буржуазія добре знала, що за допомогою кіно б'ється два зайці: в прибуткові книги записується 5—6 нольну цифру і народу дається „освіту“.

Російські та закордонні капіталісти, відпочиваючи і залічуючи боки, що трохи потерпіли під час Жовтневої Революції в Росії, до цього часу не