

Культура і Побут

№ 14

Субота 7-го квітня 1928 р.

№ 14

Зміст: Стан театральної справи промова Наркомосвіти тов. Сириніна. — Нечес. До підсумків партійної міно-наради. — Дніпро Грудина Апатія кустарництва. — Іван Дорожній. Комедорів. — Юх. Гедзь. Швидка робота. — Остап Вішня. Замичковський. — Вс. Зуммер. Соціологічне вивчення мистецтва. Нові книжки. В. Ступницький. Слобожанські народні пісні для школи. „Польня“ білоруський журнал літератури, політики, економіки, історії. — Ів. Канустильський. Зразковий ювілей. Шахи й шахи.

Стан театральної справи

Промова Народного Комісара Освіти тов. М. О. Сириніна на нараді директорів театрів 14-11—28 р.

Перше питання, що стоїть перед НКО—це твердо провести фінансові межі для діяльності кожної театральної інституції і вжити заходів для того, щоб зберігти ті межі, не припустити виходу поза них. Ця фінансова постановка є конче потрібна і обов'язкова. Досвід минулого року показав, що ця постановка має значіння не виключно фінансове, а й політичне, культурне й мистецьке.

Минулого року, як вам відомо, дефіцит наших опер був в 600.000 крб., а разом з театрами щось із 800.000 крб. крім субсидій.

Це було перше питання, і мені довелося цією справою зайнятися з перших днів, як я прийшов в НКО. Вісімсот тисяч дефіциту! До чого може привести це? До ліквідації театрів, до того, щоб держава відмовилася надалі мати театральні підприємства, що давали б їй що-року такий дефіцит.

Тому перед нами стоїть завдання забезпечити українському театрові і українській опері тверді рамки кошторисних розрахунків. Це значить, скласти тверду базу матеріальну для дальшого розвитку театру. Досить мрійності, геть з ідеалістичними побажаннями, з обіцянками, що їм жодної ціни нема, що їм жодної вартості, що ними обдурюють діячів і робітників театру та опери і призводять до болю, до бача та руйнування українського театру. Твердий розрахунок, кошторис, повинен бути реальний. Так поставив справу НКО цього року.

Тимчасовим чином буде заведено кошториску дисципліну.

Візьмемо з принципового боку всі кошториси, що є у нас.

Чи вони реальні? Гадаю, що реальні. Там є один розрив, це місце, що належить від організованого глядача і слухача. Коли буде організовано глядача, притягнено робітництво, притягнені слухачі, трудящі маси, тоді кожен з державних театрів повинен вийти з цього загального стану дефіциту. Без жодного дефіциту—от пасло. Справа зараз в забезпеченні від дефіцитів, а це означає вихід нашого театру із старого стану бюрократичного керування ним і старих розрахунків каровників театрів на дрібно-буржуазного глядача, на новий шлях відшукування і організації нового організованого глядача. Чи можна це провести, чи не можна? Приклади маємо у нас. Справа абонементу і опера закупівлі вистав заводами, фабриками, профспілками, може бути поставлена на реальну базу і її можна провести. Що для того треба? Для того потрібний інший підхід директорів театру, опери, тобто треба від старого кустарного підходу перейти на нові шляхи. Раніш каровники театру мав перед собою шорпанку масу одиначів, яка кожна по своєму підходила до театру. Глядач купував білет, а іноді абонемент. Це було невелике забезпечення театру, і коли таким чином ми не можемо йти і не можемо ніяким робом придбати відповідного числа глядачів, то перших на нові шляхи зайняття мас—через профспілки, через організації трудящих мас перед нами стоїть, як ніколи потреба.

Які шляхи впливу, і чи можуть впливати маси на театр і на утворення нової художньої вартості театру і опери. Які шляхи? Три шляхи є. Перший—маса, другий—аплідисмен-

ти і третій—рецензії. Три шляхи було у глядача для впливу на театр. Всі вони залишаються, зрозуміло, і ми маємо ще один новий шлях, це більший—це ті обговорення постановок, що відбуваються після вистав, закупівлі заводів чи профспілками. Це є вплив не випадкових виявлень, не грошовий (цей вплив теж має значіння велике), а вплив постійний. Театри, йдучи цими шляхами, повинні розраховувати не на смаки художні або нехудожні дрібно буржуазії, поодинокого міського обивателя, а на художні смаки організованої профспілкової пролетарської маси.

Отже, справа в тому, що вже перші кроки твердих кошторисних розрахунків призводять нас до того, що ми бачимо перед собою змогу скласти пролетарську атмосферу навколо нашого українського театрального мистецтва.

Здається новелізм це питання про твердий кошторис, але воно приводить до таких величезних наслідків, бо кошторис це перша справа планової єдності.

Для того, щоб зрозуміти мою постановку, візьмемо такий приклад. На рік доводиться давати 20—25 ріжних постановок. В тому числі приблизно 5—8 нових постановок. Така перспектива стоїть перед нашим театром; виходячи з цього зрозуміло потрібний більший підготовчий сезон, отже і більші витрати на підготовчий сезон, на придбання нових декораций і на нові постановки. Це справедливо. Ця лінія, ці думки, які є у товаришів правильні, коли прийняти установку, що на рік треба 20—25 ріжних постановок, в такому разі безумовно логічно виникає потреба поширити підготовчий період, збільшити витрати на декорации, збільшити витрати на постановки. Тут вихідний пункт правильний. Неправильно, що треба 20—25 ріжних постановок на рік. Такий чи можливо це? Порівняючи з російським Мєрхольдом, там «Ряби Кітай» йшов цілий сезон, що-дня. Звичайно своїм масштабом Москва більша, ніж Харків, Київ, Одеса, Дніпропетровськ, але цей приклад показує, що не обов'язково мусять бути 20—25 постановок. Ми перепускаємо через свої театри, маючи 20—25 постановок на рік, одну і ту саму публіку, що подивиться один раз, 2—3 рази, гай 5—4 більше не піде, і тоді треба мати нову виставу для тієї ж самої публіки. В цьому причина, що на рік треба було 20—25 ріжних вистав. Оскільки провадилося вистав? Найбільш 5—6; візьмемо всім. Коли у нас можна провести найбільше, як 8 раз одну виставу, то значить, що все коло глядачів обмежено 10—15 тисячами, а в Харкові населення коло 400.000, а з них маємо для театру лише 12.000. Отже, коли ми виходимо з твердого кошторису в неможливості мати 20—25 постановок на рік, то ми ставимо перед собою завдання зламати це коло, що перешкоджає нашому театрові. Не 10—15 тисяч глядачів треба мати, а 70 тисяч, 80 тисяч глядачів. Коли ми матимемо коло 76 тисяч глядачів, що одивують театр, це дає в 5 раз більшу можливість ставити одну і ту саму п'єсу.

Тепер у нас в Харкові маємо 63% робітничого глядача, 75% в Одесі, 82% у Києві. Ми стоїмо на вірному шляху до нового театру,

соб-то театру, розрахованого на пролетарські маси, на трудящі маси на пролетарські відповідні організації.

Дозвольте мені запитати, а що значить це з художнього боку, чи не означає це зменшення художньої вартості? Перед нами руба стоїть завдання підвищити культурну цінність нашого театру, утворити художню вартість наших постановок. Нам треба добути, треба завоювати такого глядача, таку масу глядачів, щоб можна було за цілий сезон ставити лише 5—10 постановок. Мати обмежену кількість постановок, але виготовити їх як слід, оботчати так, щоб дійсно було нова художня постановка—це значить, давати підвищену якість і це дуже впливає на маси.

Тепер дозвольте мені поставити декілька запитань присутнім тут директорам театрів. Наш київський театр ім. Франка має й малі дефіцит. Подивимося, як вони вийшли зі свого кошторису? Вони поширили свої витрати, поширили свої витрати. Хто буде платити? Держава намітила й дала свої гроші і більше не дасть. Хто ж врешті буде платити? З якої причини умовно-визначений державою в галузі театральної роботи в Києві на свою відповідальність, поширюючи штати, зламав план і примушує відкидати від інших і давати йому. З якої речі?

Візьмемо другий приклад—Харківська опера. Дефіцит по Харківській опері був приблизно п'ятдесят—п'ятдесят п'ять тисяч крб. Цей вихід за межі кошторису був потрібний. Це загрошення обиваків. На це було дано дозвіл, а справа йде про те, що планом не передбачено. Поставлено питання перед ХОБК про субсидію і коли це питання стояло на Президії, то навіть не повідомлено Харк. Окрг. інспектора Народ. Освіти, хоч він і член Президії ОВК. Коли так ставити, значить заздалегідь провалюватися. Друга справа поширення витрат. Мені доводилося вказувати адміністрації Харк. опери на недостатні заходи що до притягнення глядача, потребу звернутися до широкій робітничої маси, до робітничих організацій. Потім були вжиті заходи, зроблені доклади на заводах, фабриках. З початку дефіцит був коло 70—75 тис. крб., а коли, згідно з моїми вказівками—притягнути до сового організованого глядача, скласти Харк. пролетарське оточення навколо опери, в один час на третину і дефіцит зменшався. Далі слід поширювати роботу, ставити наголос на масу робітничу, наближати мистецтво до широким мас, до робітників, до селян, знайти нові шляхи, щоб гуляти до тієї самої маси, ось чого треба від директора театру, від робітників нашого нового пролетарського театру.

Після цих заяв дозвольте мені зробити висновок. Ми маємо кошторис і більш не дамо. Я це вже зазначив і гадаю, що це є стимул, аби наші театри краще працювали, знали театральну справу й утворювали нові театральні цінності. Гадаю, що давати далі додаткові суми, це давати премії за недостатню роботу. Ми таких премій не даватимемо.

Коли в одному театрі буде дефіцит, то його можна покращати лише коштом іншого театру. А справа планової роботи призведе до єдиного фронту разом з НКО проти тих, хто порушує план в приватній частині, не рих-

важчи саходів до притягнення глядача, або поширюючи витрати.

Нам треба також поширити свою роботу в галузі підвищення художньої цінності театру. У нас є досягнення, у нас є опері, наприклад, виявилися нові кола робітників—нові співаки, що рік лише, як закінчили наші музичні вузи й виявили себе у нас досить добре, виявилися й деякі музичні сили композиторські, оркестрові. Є досягнення й в справі театральної постановки. Наприклад, я у Дніпропетровську, дивився «Рыцарь Китай» (у Месерхольда постановка його коштувала 27.000). Нічого собі, гарна художня постановка. Вразіння робить. Я сам бачив і чув думки досить широкіх кол населення. Постановка коштувала всього 700 карб. Коли б дати 27 тисяч, все рівно—витратили б, а був твердий кошторис, зробили за 700 карб., зробили добре. От приклад: замість 27 тисяч треба ставити за 700 карб. Зумійте так. Це подібно до того, як було у «Художу»: по 100 тисяч на картини витрачали, були кепські картини, стали витрачати по 30 тис., стали хороші, коли будуть тратити ще 10 тисяч, будуть ще ліпші.

Ми не вміємо організувати наших художніх рад. Художні ради у нас—це організації кваліфікованого, досвідченого глядача. Є широкі художні ради—це ті обговорення вистав, що відбуваються після постановок, закуплених професіоналами. Чи є розходження між думками художньої ради й цієї глядацької ради? Є й будуть, і досить серйозні. Маємо три думки—директора, режисера,—це одна, думка художньої ради,—це друга, і думка організованого глядача—третя думка. Може я кепсько знаю глядача, але на мій погляд, ще не вжито всіх потрібних заходів, щоб усі ці три різні думки впливали одна на одну й створювали одну суспільну художню думку. Візьмемо приклад. В Києві було поставлено оперу «Нікитка». Тутка співучасників цього процесу була позитивна, художня рада не висловлювалася проти, думка групи глядачів, що були на генеральній репетиції, теж позитивна, думка широкого глядача—як раз навпаки: два рази поставили й аніяли. Я не знаю, чи треба було вжити чи ні, але знаю, що провідником тієї думки була каса, а не обговорення серед широкого масового глядача. Я не вірю такій касовій оцінці. Касова оцінка може бути правильною, може бути вірною, але вона може «намагавно» омониторити волю й енергію індивідуального, місцевого порозненого глядача, і я не вірю думці цього порозненого індивіду. Я не спеціаліст в театральних справах й тому підходу виключно в організаційного боку, з планового боку. Для мене має значіння те, щоб ви план виконали й завоювали нового масового глядача, давши йому художню вартість в постановках і щоб об'єднали навколо театру ширші робітничі маси.

Іван Дорожній

Комдорович

Начальник Віленської тюрми пан полковник Шпазевський, ранком на 12 березня 1928 року встав зі сну в надзвичайно тугому настрої.

— Що б воно могло бути,—питався пан полковник у своєї дружини Стефи Карлівни, старшої пані, нащадків Кшецьких.

— Сте, — відповідала дружина потягаючи на шовкових подушках.

— Панові полковникові треба менше звертати уваги на арештантів... Хай їх шлях трапить...

— Як, — дивився полковник. — Таке бидло, як Абрам Комдорович може скільки йому бажано дискредитувати авторитет начальника перед судом, — лить на панову голову помні перед суспільством, а ти пане полковнику мовчи. Не звертай уваги. Та того Абрама Комдоровича повести треба в карцері, як то було повіщено відомого бусурмана Івана Цірку. Хлопське бидло буде пад нами панувати. Процес «Романи», докази пана Ваха хіба не свідчать за нашу правду.

Стефа Карлівна ніколи в своєму житті не сумаречила панові—так і на цей раз, прощадивши крізь іржаві зуби: «Пан полковник має свою волю й силу—перевернулася на другий бік бажання таріничко заснути... Ще спочити... хай досягнеться чарівни»... «н.

До кіно-парт. наради довго підготовлялися, на неї чекали, підготовляли питання і, треба сказати, підготовлялися не тільки ті, що працюють в кінематографії, до неї підготовлялися вся громадська суспільність, парт. робітники, що стоять на постах культосвітньої праці; до неї підготовлялися всі літературні організації і професійні. За 6 місяців до парт. кіно-наради було відкрито широку дискусію, цій кіно-наradі було присвячено цілі сторінки газет, було видано декілька книжок спеціального характеру. І це не дивно.

Кіно заняло і по своєму зростанню і значінню великий сектор в загальній системі культурно-виховальної праці цілого Союзу, до цього треба ще й додати гасло 15 парт. в'язу, що кіно є могутній фактор комуністичної освіти і агітаційне завдання кіно—це поступово замінити собою прибутки від горілки, але крім цього кіно в своєму зростанні мало надзвичайно багато негативних ухилів, хиб, де-які з них були в самому кіно, інші шемали поза межами його.

Питання дальшого розвитку нашої кінематографії; накреслення шляхів цього розвитку стали на обговорення парткінонаради.

Як і у попередній до кіно-наради дискусії, так і на партнаradі досить гостро стояло питання про так званий господарчий ухил кінематографістів. Цей ухил з одного боку привів кінематографію до збільшення коштів за рахунок невиконання соціального замовлення в кіно і з другого боку—мав до повного розриву з суспільністю.

Особливо допомогло цьому те, що кінематографію занадто мало керували партійні і культурно-освітні організації, внаслідок чого кінематографія має у своєму невеличкому активі матеріальні досягнення і колосальні хибі художньо-ідеологічного порядку.

Але саме головне, на чому зупинила свою увагу парткінонарада, це те, що кінематографія гонючись за зміцненням матеріальної бази залишила і мала тенденцію і в дальшому залишити виконання політичних завдань, що їх висунуто партією перед радянським кіном.

Кінематографія намагалася ухилитися від керівництва партійних культурно-професійних і громадських організацій і заховатися під крило ВРНГ або трестуватися, щоб мати, таким чином, можливість поспішатися на комерційне зростання ставити в дальшому картини подібні до «Рейс містера Ллойда», «Ведмеже весілля», «Княжна Мері», «Таміла».

Партнарада у своїх постановках засудила ці тенденції—ніяких кіно-трестів, ніяких пере-

ходів у відання ВРНГ. Навпаки, було ухвалено організувати при ЦК ВКП комісію в справах кіна для повного і всебічного політичного керування кінематографією, особливо в галузі розгляду та затвердження тематичних планів кіно-виробничих організацій, щоб кінематографія виконала у найближчий період соціальне замовлення та усунути випадки паралелізму в роботі, що були до цього часу.

Партнарада дала кінематографії таку формулювання: «Кіно, найважливіше з мистецтв може й мусить зайняти виключно широке місце в справі культурної революції, як засіб широкої освітньої праці і пропаганди, організації та виховання мас згідно з гаслами та завданнями партії художнього виховання їх доцільного відпочинку і розваги».

Поруч з визначенням завдань кіна, і взявши до уваги, що майже цілком не задоволено інтересів села, що бракує дитячих, культурних і виробничих фільмів, а також не цілком задоволено інтереси робітника глядача—нарада перейшла до формулювання тематичної лінії кінематографії.

а) Художня фільма повинна зробитися засобом комуністичної освіти й агітації, засобом партії в справі виховання і організації мас згідно з основними проблемами та завданнями періоду будівництва соціалізму; при цьому сила впливу всякої художньої фільми на глядача, треба забезпечити її цілісністю, вона повинна бути близькою широкому робітничо-селянському глядачеві, відповідати інтересам широкого масового аудиторії (розуміється без будь-якого пристосовування до дрібно-буржуазних обивательських смаків).

б) Треба у більшій мірі використовувати кіно для біжучої агітації (короткометражні агітаційні фільми, мультиплікації і т. інш.), а також широко розгорнути хронікальний фільм, даючи більш повне і різнохарактерне освітлення подій політичного, господарчого і культурного життя ОРСР і закордону.

в) В зв'язку зі збільшенням громадсько-політичної ролі кіна, треба шукати і вживати нові форми кіно-жанра (кіно-фейлетон, кіно-крокодил, виробничий сюжетний кіно роман та інш.).

г) Особливо треба, як найсильніше розвивати культурні і шкільні дитячі фільми.

д) Треба у більшій мірі обслуговувати кіно-інтереси різних національностей ОРСР, більш широко використовувати для кіна матеріали із історії боротьби і соціального будівництва в національних республіках та краях.

Великий жартівник пан полковник. Його жарти особливо гостро торкаються арештантів.

Чи кому надіти петлю на шию. Чи когось прибити до смерти. Чи кудю кому пустити в спину підчас повертання з вечірніх робіт. Панова точна система. Великий досвід. Тюрмні товсті книжки «регістрації» чудесно розповідають діла полковників. От хоч бж: «Абрам Комдорович, 35 років, — більшовик... заарештовано на таємних зборах—група «а». Тримати в одиночці... Двічі на тиждень допитувати—перевіряти свідчення...». Хіба це не система. Хіба не запис. Хіба не точні дати. Селянин Волженського повіту... Хіба не досвід.

Вчора, о 8 вечора з паном полковником трапилася прикра пригода. Перевірявши всіх арештантів в 43 камерах, він підсвідомо зайшов у карцер до Комдоровича... Запитати:

— Ну, що, жидівська морда, будеш інше брати на суді та ганьбити пана полковника? Ще будеш плямити його велику свідомість пана Яна? Що рази плюватиму тобі в жидівську морду до того часу, поки не арештаєся...

Пан плюнув в обличчя Абрамові Комдоровичу, а той ударив пана полковника по голові паручиними кайданами...

Полковник наказав доглядачеві Францишквичу:

— Спороти шкуру... Посипати сіллю...

«Треба добитися рішучого перелому в справі виробу картин, що по змісту відповідають інтересам села і завданням партійної політики на селі».

Ця лінія в кінематографії має бути виконаною під безпосереднім доглядом, контролем і за допомогою партійних, професійних і громадських організацій. Кіно-виробництво повинно через організацію художніх рад зв'язати свою працю з вищезазначеними організаціями. Одночасно з цим кіно-нарада на завдання розв'язала суперечку між комерційною фільмою і ідеологічно-художньою в тому розумінні, що художньо-цінна та ідеологічно витримана картина, яка захоплює глядача може бути також і прибутковою фільмою.

КАДРИ КІНО-РОБІТНИКІВ.

Парт. нарада вважає, що головними умовами для художньо-цінної та ідеологічної продукції кіна є політично-витримане керівництво, близькі замовлення нашого сьогодні, сильні в своїй художній значимості сценаристи, режисери, оператори, актори.

Наявність таких кадрів занадто мала, особливо, якщо, а тому партнарада ухвалила до кінця операційного року організувати центральний інститут кінематографії з відповідним поглибленим програмом для підготовки робітників кіна у всіх галузях до адміністративного відділу, а також переорганізувати місцеві кіно-технікуми, пристосувавши їх до умов і завдань кіно-виробництва. Ці учбові установи повинні зробитися головними резервуарами, які-б потовпили відповідні кадри кіно-робітників.

До випуску робітників з вищезазначених інститутів поповнення кадрів покладається на самі кіно-організації, які підбирають потрібний кадр робітників шляхом притягнення на виробництво кадрів радянських літераторів і шляхом організації сценарної майстерні на виробництві де-б поруч з навчанням літераторів могли-б за тематичним планом, за певним замовленням виготовлювати сценарії.

Особливо гостро стоїть питання, що до режисерського молодняка. Кадр таких робітників по маю збільшується за принципом відбору. Це коштує надзвичайно дорого для кіно-виробництва. Система фабричного виховання режисерського молодняка є актуальною в умовах сьогоднішнього дня, але треба намагатися з найменшими витратами більших наслідків шляхом виховування молодняка через асистентуру, притягуючи до цієї праці найбільш культурних, що мають художні здатності—осіб, які-б за дві три постановки

Швидка робота

Редакція одеського щотижневого журналу «Шквал» бере збірник творів письменника Олександра Копиленка «Певія» й починає друкувати в останньому № 12 оповідання «Іменем українського народу» (ідея прекрасна, вітаємо). А щоб читач мав деяке уявлення й про особу самого письменника Копиленка—редакція перед початком оповідання розмовляла з читачем:

От тут і пішло:

— Олександр Копиленко український письменник, входящий в состав всеукраинской организации крестьянских писателей «Плуг»...

— Що ви кажете? Копиленко «входящий в «Плуг»?

— А чому б і ні?

— Та Копиленко вже три роки тому, як вибув із «Плуга».

— Копиленко?

— Ну да, Копиленко.

— Ай-ай, як швидко час іде.

Отже час іде, люди плодяться, ростуть, паруються. Літературні організації організовуються, призуться, реорганізуються й дезорганізуються. Письменники пишуть, друкуються, переходять з організації до організації,— відбуваються певні культурні процеси, а редакція Одеського «Шкалу» бурчить в животі, наче б вона стоїть перед кафе Фанкомі...

Дальші відомості про письменника Копиленка теж не краді.

«Родился он в семье крестьянина».

«Крестьянское происхождение», як і дальші відомості редакція підкреслює очевидно для того, щоб бути поступовою. Щоб виправдати перебування Копиленка в «Плугі». Раз, мовляв, «входящий в состав крестьянских писателей», значить мусить бути неодмінно «исходящий из крестьян».

«Сам выучился читать».

Правильно. Але Копиленко тепер кається, що вивчився читати. Як би каже, був знав, що мені доведеться читати про себе одеську

біографію—краще оженився б і ходив неписьменний...

Але особливо важним для біографії Копиленкової, редакція «Шкалу» вважає те, що Копиленко переїхавши до Харкова «бедствовал и голодал».

І ось це «бедствование и голодание», на думку «Шкалу», спричинилося до того, що в 1925 году Госиздат Украины выпускает большой сборник Копиленка «Буйный Хмель».

Не Америка може? І в Америці. Не в тому Америці, що «Госиздат выпускает» а в тому, що імпульсом до письменницької творчості Копиленка була не революція — цей буйний хмель, а «бедствие и голодание».

А чому б і ні? Принаймні редакція «Шкалу» такої думки.

Не тільки про Копиленка. Вона в наступному номері «Шкалу» (14-му) похитилася подати інформацію ще й про письменника Сергія Пилипенка. О, мовляв, на Україні такий письменник. А щоб читач і тут мав уяву,— який саме—до послуг редакції перший плужанський альманах. Вона закачує рукава, бере цей альманах, відшукуює там карикатуру на письменника... Івана Кириленка і раз—два Пилипенко готовий.

Читач здивований. Надзвичайний номер Невидана спиритистів рук!

Дозвольте — може навіть заперечити. Адже Пилипенко з вусами, а цей...

— Просимо не хвилюватися. Ми Пилипенка ка погодили.

І все гаразд.

Читачі, не знаючи особисто Пилипенка задоволені. Кириленко реагує цілком спокійно.

— Я, каже, не маю нічого проти. Я, каже, тільки буду просити редакцію «Шкалу», щоб вона, коли подаватиме ще якогось письменника пам'ятала, що є письменники з вусами і є письменники безвусі.

Один Пилипенко похитнувся.

— Умгу!—каже. Це ще нічого, що мене підмінили Кириленком. А як би Бенеу Криком?

могли-б самостійно виконувати режисерську працю. Парткінонарада зазначає, що для цього треба використати кадри кіно-технікумів, літературних і театральних організацій.

Виховування акторів, операторів і художників також повинно ширити через систему асистентури і організації відповідних майстерень на самому виробництві та силами самого виробництва.

Партійні організації повинні взяти на себе не тільки обов'язок повсякденного керування політично-ідеологічного, але й перегляд кадрів робітників кіна, укомплектування кіна відповідними марксистськи-витриманими культурними робітниками.

Францискевич перестарався...

Він викинув Комдорович. Життя його ще потрібно прокурорів, дефензив, панові Янові.

Ось від чого Пшизевському ніяково... От чому снілися важкі сні... Сіла на полковниково серце гнітюча.

Не встиг пан полковник прийняти душ, як задзвонив телефон.

— Ало... ало... пане полковнику...

— Хто говорить?

— Канцелярія прокурора. Негайно пан полковник має прийняти пана Брука. Тимчасово передати арештанта Абрама Комдоровича № 01754. В справі викриття «нової таємничої організації злочинців».

Пшизевський затанцював на місті... Задзвонив помішникові: підготувати папери... Лікареві: оглянути Комдоровича, скласти акта, допомогти лікуванням.

Пан полковник чудесно пам'ятає номер 01754—обійчик прокурора про право допускати чиновників під час слідства в камеру. В окремих випадках передавати злочинців в розпорядження прокурора.

Випивши лікеру та надівши уніформу Пшизевський тільки вийшов до канцелярії «перевірити справу», як відчинилися двері—й три польських молодих офіцерів ритмічно вдарили острогами. Один з них чорнявий таїдук віддавши пошану стримано сказав:

— Полковнику... Маєте наказ. Чи Абрам Комдорович у канцелярії. Чи давонили вам про офіцера Брука.

— Одну хвилиночку, панове... Одну хвилиночку... Так, знаю... Знаю... Приведуть. Ще тільки 8 год. ранку... Офіцери встигнуть виконати розпорядження—відповідав Пшизевський розгублено. Щоб скоротити час чекання полковник почав розглядати пошту, запропонувавши офіцерам по ситарі.

— Пане полковнику, Комдорович у канцелярії... Вигукнув вартовий жандар через хвилину.

— Так... так... пане Брук. Будь ласка підписуйте акта. Пане доглядачу, введіть Комдоровича. Секретар, запишіть свідчення панове, вигукував полковник радіючи... «Ослава тобі боже, кінець неприємностям».

Заграла машинка «Ундервуд». Заскрипіли пера. Закашляв Абрам Комдорович:

— Куді це ще потягнете мене? Мало вам катування. Гнівні слова гостриками впилися в полковниково тіло.

— Хіба полковнику ще не досить плювати мені в обличчя? Бити шамполами, адирати шкіру?

Офіцер Брук гнівно зауважив:

— Прошу без агітацій. Поводьтеся чужо... Вам нічого жахливого не затрощує, пане Комдоровичу...

— Не пане, а хаме, бидло—було вигукну Абрам, але закашлявся кривавим харкочинням, сір на стільці й замовк.

Одну хвилину підписувались папери. Одну хвилину Комдорович сидів.

Полковник запитав офіцерів: чи не дозволяє й мені на вашому авто поїхати разом до прокурора.

— Будь ласка. Ми хотіли вас прохати... Це ж так швидко... Прокурор охоче прийме ранком нас усіх.

Полковник подзвонив заступникові про свій виїзд і пішов останній до аста.

Комдорович спльовував кров коли сидів пан полковник до пана Брука.

В останнє відчинилася брама тюрми... Авто вилетів назустріч волі, до річки Вілії і проминувши центр—«звіринець» несподівано для пана полковника звернув на шлях до «Снітінки».

Отефі Карлівні снілися вовки. На «Замковій» горі вони хижою тічкою ніби шарапали біле тіло полковника.

Пан полковник не повернувся до Стефи Карлівни.

Згодом виявилось, що прокуратура ніякого пана Брука не визнавала до тюрми та що більшовик Абрам Комдорович помстився своєму катові, розстрілявши його в яру за «Пшизевським».

СУСПІЛЬНІСТЬ І ПРЕСА.

Як Всеукраїнська партнарада так і Всесоюзна у своїх постановках визначила, що кінематографія може розвиватися і відображати свою роль як культурно освітній фактор виховування широких мас лише при повному зв'язку в своїй роботі з суспільністю і за її допомогою.

Одним з головних центрів збирання суспільності біля кіна, одним з найголовніших борців за ідеологічно-виробничу і художньо-цінну фільму—повинна збиратися преса.

Широка пропаганда завдань кіна серед широких мас, здорова критика фільмів, виховання глядача, виправлення практичних помилок кінематографії—ось ті завдання, які преса цілком повинна взяти на себе.

Масові організації ТУРК, різні художньо-літературні об'єднання, професійні організації, виробничі наради—повинні взяти на себе разом з пресою через художні ради фабрик, через попереднє обговорення тематичних і виробничих планів, через попереднє обговорення сценаріїв перед постановкою, через широке та всебічне обговорення критичку готової продукції; повинні взяти саму активну участь у розвитку і виправленні, а також і у виконанні завдань кінематографії.

Суспільність повинна також допомогти кінематографії, висунути та організувати кадр відповідних робітників та взяти на себе функції науково-дослідчої праці і в першу чергу—вивчення глядача. Кіно-організації у найближчий період повинні утворити такі умови та форми, в яких би радянська суспільність змогла б виконати ті завдання, що їх висунуто всесоюзною парт. кіно-нарадою.

ПОШИРЕННЯ СІТКИ КІНО-ТЕАТРІВ.

Сітка кіно-театрів по всьому Союзу занадто мала. Як що у місті можна припустити, що один театр обслуговує до 5000 досрелх, то на селі один театр обслуговує 92000 осіб. Поширення сітки театрів конче потрібна для збільшення культурно-освітнього обслуговування мас, а також і для збільшення матеріальних ресурсів кіна. Збільшення сітки кіно-театрів, зв'язано з потребою мати великі кошти (приблизно до 120 міль. карб.). Держава дати потрібні кошти зі свого бюджету не може.

Ці кошти треба знайти самій кінематографії, а також шляхом виявлення місцевої ініціативи в підшукавання коштів на будівництво театрів і влаштування кіно-установок.

Парткінонарада з метою збільшення коштів кіна—ухвалила всі прибутки від кіна обернути на розвиток кіно-справи. Податків, в тому числі і Соцстрах, виплачує кінематографія в 3½ рази більш ніж інші види промисловості і їх треба переглянути і зменшити, що дасть декілька мільонів карб. карб.

Зниження орендної плати, збільшення банківського кредиту до розміру 3-хмісячного обігу, а також до всього цього коштів місцевих бюджетів на культурно-освітні потреби, відокремлення коштів для кіна з культурфондів, кооперативів, профсоюзів, Наркоматів, використання цих коштів для фільмів спеціального призначення—всі ці заходи, як що їх буде реалізовано, безумовно дадуть великі кошти для поширення сітки кіно-театрів і особливо по робочих районах та селах.

АПАРАТУРА ТА ПЛІВКА.

Парт. кінонарада детально зупинилася на питанні про потрібну апаратуру для кіна, сировину і окремо плівку.

Проекційну, з'йомочну, освітлювальну, лабораторну апаратуру, а також плівку купуємо за кордоном. За це кінематографія виплатила валютою до 3 міль. карб. в минулому році і до 6 міль. треба буде витратити щорічно, беручи до уваги перспективи поширення кінематографії, а тому парт. кіно-нарада своєю постановою доручила ВРНГ негайно організувати виробництво різної апаратури, поширивши його до можливості, задовольнити потреби кіно-проекційними апаратами, поширивши вироб оптики для кіна, організувавши вироб освітлювальної та з'йомочної апаратури. Крім того, маючи на увазі наслідки дослідчих праць в питаннях виробу плівки, ВРНГ приступити до устаткування заводів по виробу плівки з розрахунком вперше випустити до 30 міль. метрів. Всі ці заходи ВРНГ повинна перевести з таким розрахунком, щоб радянська кінематографія на майбутнє могла цілком емансипуватися від закордонної.

ЕКСПОРТ ТА ІМПОРТ КАРТИН.

Кіно-нарада зазначила, що експорт наших картин не стоїть на потрібній височині, що радянські картини за цей період експортовано занадто мало—лише на суму до одного міль. карб., що система експорту картин надзвичайно дорога і були картини, на яких витрати до експорту рівнялися тим тратам, що їх було здобуто від прокату.

І з імпортом картин справа стоїть також не дуже щасливо: часто-густо проходять з закордону картини не художні, а макулатура і такі картини досить багато.

Парт. нарада у своїх постановках дає міцну директиву кіно-організаціям, що до зменшення до мінімуму ввозу закордонних картин.

Цей мінімум треба добре перевіряти, вибираючи найкраще, те, що підходить нам, а також треба збільшити експорт радянських картин. І особливо треба ліквідувати паралелізм, а іноді і неадекватну конкуренцію на закордонному ринку наших кіно-організацій, для чого треба організувати за кордоном бюро із 3-х осіб представників найбільш міцних кіно-організацій для погодження питань експорту та імпорту.

Партнарада детально зупинилася на питанні кінофікації села, і дала директиви кіно-організаціям скласти 5-тилітній план кінофікації села, для чого притягти сили кооперації і суспільності. Підготувати достатній кадр кіно-механіків, забезпечуючи село потрібною для селянського глядача кіно-продукцією, що задовольняла б його інтереси.

Партнарада зупинилася також і на питаннях, що до системи прокату, раціоналізації виробництва, капітальних ремонтів і т. інш.

Всі ці питання було розв'язано у належний спосіб.

На прикінці можна сказати, що не дивлячись на цілу низку дефектів всі кіно-організації СРСР за цей період зробили великий крок вперед і парт. нарада зазначила ті досягнення, що їх має радянське кіно у всіх своїх галузях.

НЕЧЕС

Остан Вишин

Містечко СІМЧЕТІ

Замичновський

Тепер Іван Едуардович Замичновський — заслужений артист республіки...

Тепер Іван Едуардович Замичновський один із найкращих фігур нашого радянського українського театру.

Тепер про Івана Едуардовича Замичновського цілі виробничо-функціональні аналізи пишуть...

Тепер...

Але для цього треба було Іванові Едуардовичу Замичновському сорок літ попрацювати на українській сцені.

Але для цього треба було Іванові Едуардовичу Замичновському взяти своє 16-тилітнє тіло й свою 16-літню душу у свої юнацькі, але друкарсько вже працює стружені руки і принести їх (і тіло й душу) до, дуже сердитої колись на українських акторів, Мельпомена й сказати:

— На! Іж!

І сорок років ота сама Мельпомена гримала й тіло й душу Івана Едуардовича Замичновського!

Будемо, у всякім разі, справедливі: не взяла, дуже сердита колись на українських

акторів, Мельпомена, душі й тіла Івана Едуардовича Замичновського.

І тепер іще думає Івана Едуардовича Замичновського, сказати, «не з лопуцька», та й тіло ще таке, що при нагоді може дати фору молодому тілові в п'єсах, на тім місці, на яким колись вимагалося: «Підскочила, гошнула!», тепер вимагається чарльстон...

Не вдалося Мельпомені скропити Івана Едуардовича Замичновського на довгий, голий каменем пошпаний п'юти українського актора.

А скільки народу ота Мельпомена знищила?!

Та то колись було!

Тепер обов'язки колишньої Мельпомені виконує Посередрабис, і ми бачимо, що хоч і ще богины, не воясь, сказати би, всемілостива, проте білі її вітари трупу акторського не видно...

**

Життєва п'юти Івана Едуардовича Замичновського...

От, от п'юти...

Забув я (полююся, я її не дуже й знав!) вже арифметику Малиніна й Буреніна, щоб вирахувати на кілометри, чи хоч би на милі скільки тої п'юти пройшов за своє життя Іван Едуардович Замичновський!

Ходив Іван Едуардович...

Ходив отам скрізь де в отому вірші говориться:

«От Кавказа до Алтая
От Амгура до Дніпра».

Може в тому вірші й не так говориться, так тоді візьміть малу колишньої Російської імперії і покажіть мені пальцем де не був Іван Едуардович Замичновський!

Спробуйте!

Не знайдете ви на тій малій талого місця...

Не знайдете, бо «ходив» Іван Едуардович не мало не багато, а всього тільки сорок років.

**

Побачив світ І. Е. Замичновський 1869 року в Київі, в родині механіка Київської цукроварні.

Умирає батько. Голод. Холод.

Шести років Іван Замичновський працює в друкарні.

Власне не він працює, а над ним «працюють»...

Він бігає по горілку для майстрів, а за це відповідає його потилиця.

Тяжко. Треба випити.

Вік хлопчик з друкарні.

Апологія кустарництва

«ИСЦЕЛИСЯ САМ»...

В № 8 «К. і П.» від 25-П—28 р. Б. Вольський, як довідуємось, одержав Америку: «відсутність плановості у вихованні акторського молодняка». Факт, що й казати, досить таки сумний.

Н. деяких моментах статті т. Вольського я зауважив тут, бо в ній є чимало моментів, що їх слід би сподвергнути дискусії.

Насамперед, про що йде мова? Зветься стаття, що за неї ми говоримо: «Про виховання молодого актора». Яка ж «установка» автора на цей предмет?

Дамо слово автору. «Я гримна людина, по-винен тут одверто сказати, що йшовши відносно спеціальник шкіль в даному разі (що до підготовки молодих акторів Д. Г.) не мало і думаю, що не помилюсь». Як бачите, установка досить конкретна. Цікаво довідатися, а що пропонує шан. автор внаслідок безглуздя «спец. шкіль»? Театр. О—т. виробництво. Ось що мусить прийти на зміну безплановості у вихованні акторського молодняка.

Проте, на жаль автор не навів ні фактів ні цифр, що йлюстрували б правдивість цих тверджень. Читачеві очевидно треба погодитися з автором на віру.

Ми дивимося на справу трохи «напалк» і так просто погодитися з ним не можемо.

Насамперед за доцільність і користь наших спец. шкіль. На Україні є одна помилка, з певним ставком, Радянська Театральна Школа, що вже мала декілька випусків і... зовсім не поганих... Це Київський Муздраматичний інститут. Лисенка—звідки ми маємо і молоді професури ВУЗ'ів і режисури великих театрів і чимало такі акторів, хоча... установка інститутів—не готувати акторів, а інструкторів—організаторів мистецтв. Ще є два муздраматичні інститути—зовсім молоді—Харків, Одеса. У Харківському, наприклад, тільки торік був випуск 15 чоловік по відділу драми і давали вони—ці 15 чоловік—свою показову роботу не деінде, як в театрі Держдрами, і не якусь там «аматорську» а таку складену рік, як «Ревізор». І за свідченням критики і глядача,

аіграли настільки непогано, що виставу купували аж на 10 постановок... Випускники всі працюють на виробництві: з них 8 чол. в театрі «Веселий пролетар». 3 чол. з випускників поїхали до Ленінградського Інституту Історії Наукової діяльності, а решта обслуговує кілька робітничих клубів міста Харкова одночасно працюючи в семінарі підвищеного типу, керували яким згодилися такі особи як проф. Білецький (теорія) та нар. артист Л. Нурбас (практика).

Вже з цього учебного року автор цих рядків, як керівник ВУЗу, договорився з художнім керівником «Березоля» про планову участь студентів, а передостаннього курсу в практичній роботі театру. Не зліп справа стоїть і в інших ВУЗ'ах спец. шкіль.

За нормативним учебним планом наших театральних шкіль останній рік митиметься саме в практичній формі роботи на підприємстві на виробництві: театр, клуб і т. інш.

Отже—уці доводи тов. Вольського за те, що наші спец. шкіль не досягають належного ефекту—насправді щоб мали під собою якусь реальну підставу.

Той же факт, що т. Вольський заперечує шкільну освіту лише для театральної молоді (спасибі йому, що він залишає шкільну освіту хоча для художників: живописи, скульптури, архітектури, і... музики...) говорить не за «веретинність думок», а за апологію кустарництва з одного боку і... непослідовність міркування—з другого. Бо, коли не можна виховати актора в умовах шкільних, де бракує, на думку Вольського, виробничої атмосфери «справжньої роботи», «справжнього виробництва» то як же можна виховати музиканта, дирижера, хормейстера. Адже шкільні хори, оркестри—теж саме що й шкільні вистави.

«Аргументація» т. Вольського, що на шкільних постановках, часто густо «не поганих» «милых» «лежить немилуча печатка якщо не аматорства, то в усякому разі «недостатності»,

примітиву»—досить таки «собоюдогостра», бо в таким же успіхом можна навести спільки хочете прикладів, коли й наші театри, на багатьох своїх постановках також мають печатку... ще лише недостатності й примітивізму, а й безграмотності, убогості, спільки, калтури.

Анекдот про якусь панночку 1926 року, що з останнього курсу кіно-факу прийшла найматися до виробничого відділу ВУФКУ і... як виявилось, нічого не зміла робити, як-раз переконує нас у зовсім іншому.

Цей анекдот, зовсім ще не аргумент за «фабричне навчання», хоча «фабричне навчання» ніхто не стане заперечувати, як не заперечували об'єднані комісії музична і театральна Держ. Наук. Методкому (за тов. Вольського, прибувшистю), коли обговорювали питання організації оперних студій при театрах із... студентів-технікумів... всього місяця тому, як не заперечував ВУК Робітосу на пропозицію Упрофосвіти НКО проти того, щоб зменшити сітку Театру в той спосіб, щоб додати виконавчі відділи акторські (і інші) до наших Муздраматичних, де зібрані кращі педагогічні сили і де таким чином буде дана прищеплена гарантія за належне виховання нашої театролюди.

А от проти ідей т. Вольського, пропонує «систему» підняти художньої освіти в умовах шкільного закладу—аматоризацію і кустарництво в умовах «фабричного виробництва» особливо театрального, де не то, що року, а що сезону, міняється провідний керівничий персонал, де кожна постановка має свій своєрідний сенс і інтерес, де та молодь, не тільки не висунеться, а відсунеться на кілька десятків років, то певно, проти такої постановки, а тада, заперечувалими не я один.

І, парешті, за... Пролеткульт?.. (?). А причому тут ця пановна організація! Хіба тільки тому, що вона вже організувала і театральну і оперу і кіно маїстерню і... ніяк не мож організувати себе і тих сил, що є в неї. І тому, що за влучним виразом т. Вольського ця організація—«стоїть на голові».

І одні само організації треба доручити відвідувальну роботу «виховання молодняка?».

Треба їх подати так, як взагалі подає свої ролі заслужений артист республіки Іван Едуардович Замічковський!

І. Е. Замічковський — актор старої школи!

Але це аж ніяк не стало йому на перешкоді зайняти одно з перших місць в сучасному українському театрі.

Що це значить?

А як по вашому?

Це значить те, як пише про Замічковського В. С. Василько, — що Іван Едуардович «один з виняткових талантів українського театру», що він «актор колосальної творчої інтуїції», що «він мав силу зберегти й донести до часів відродження українського театру мистецьку чистоту, високу майстерність, перетравити в собі нові принципи не тільки мистецького, а й революційного театру, знайти в собі, після 35 років праці в старому театрі нові фарби, нові засоби для виявлення нового змісту».

От що це значить!

Амлігуа І. Е. Замічковського — характерні ролі, і в цьому амлігуа — він рівний з найкращими, і прекрасний серед рівних...

А далі?

Що ж далі?

А далі, як би я був діяком, а б «про-возгласив», а так я тільки крикну:

— «Довгого віку та журавлиного крику!».



І. Е. Замічковський.

Нейль», Дурцев («Полум'я»), Генерал («Маяк»), Сотник («Вій»), Сірко («За двома зайцями»), Гори («Сон»), Мерчик («Республіка на колесах») і т. д.

Мало?

Тут поки напишеш, рука болять, а їх же ще треба зробити, треба фільмранно їх обробити й подати...

Чотири дні сидів у вушах над Дніпром. Становий пристав. Знову друкарня. Знову потиличники...

Книжка в майстра. «Кобзар». Краде Іван Едуардович «Кобзаря» і за тим «Кобзарем» учитися читати...

Дев'ять років починає виступати, як декламатор.

А потім вистави в кліві.

І в кліві — поліція. Трус. Арешт.

Шістнадцять років кидає І. Е. Замічковський друкарню і вступає до професійної трупи, в балет.

І почалося...

І не кінчається й досі...

І хай ще довго не кінчається

В яких трупах грав І. Е. Замічковський?

А в яких не грав?

Які ролі виконував І. Е. Замічковський?

А яких не виконував?

Краще давайте так поставимо питання: які найкращі ролі в репертуарі І. Е. Замічковського.

Так можна.

В старому, народному репертуарі ці ролі такі: Микита («Дай серцю волю»), Бурлака, Мартин Борули, Букса («Попились у дурні»), Карась («Запорожець за Дунаєм»).

В європейському репертуарі: Подольський («Одруження»), Городничий («Ревізор»), Лисовий («Лісова пісня»), Журден («Міщанин-шлюб»), Артан («Скапен»).

В сучасному революційному репертуарі: Болотник («97»), Кеді («Композитор

Театру, бачите, за Вольським, нічого не варті не за їх реорганізацію він говорить, не їхні хити він направляє а... за пролеткульт — який стоїть не на ногах, а «на голові», по-дає своє слово тов. Вольський.

Одне діло виправляти хити наших учбових закладів, а друге — заперечувати самі ці заклади. Одне діло висувати акторський молодняк, а друге... можливість цьому молоднякові навчатися чого-небудь. Одне діло практична робота молоді в умовах «фабричного навчання» після набуті теоретичної підготовки в школі, а друге — одядання необхідності цієї підготовки і заміна її сурогатом теа студії, звідки будуть виходити талановиті недоуки, яких багато було, та ще й є, на жаль, в нашому театрі.

Соціологічне вивчення мистецтва

Соціологічний підхід до мистецтва не є тільки єдиний можливий до нього підхід, проте він для нас найважливіший, бо-ж «соціалізм є міра нашної доби й ритм майбутнього». І спроби в мінливих образах мистецтва виразити «закопи художніх ритмів», неодмінну повторюють схожих рис і закономірностей змінюються повної виразності й конкретності тільки тоді, коли розв'яз мистецтва розглядають не в будь-якому безповітряному середовищі, а коли його «стваряють у зв'язок з загальним розвитком суспільства: тільки тоді речі стоять не головами, а ногами». Ця широта порівнянь, ясність групувань, що забезпечує соціологічний аналіз, є так само цінна педагогічна прикмета.

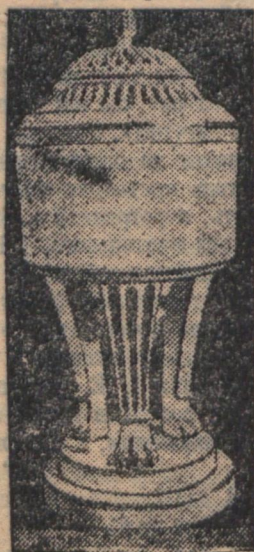
Завдання цього побіжного нариса — показати на конкретному матеріалі, як соціологічний підхід розуміння мистецтва й свідоме до нього ставлення допомагає орієнтуватися в мистецтві.

2.

Скільки не наводити будівельних матеріалів, будівлі з цього ще не буде; скільки не накопичити фактів, науки з цього ніякої: треба матеріали ті систематизувати, факти організовувати. Такими, приблизно, словами починає акад. Ф. І. Пліт свою книгу «Закопи Історія (введення к курсу всеобщей истории искусства)».

Ось перед нами безмежна кількість мистецтва. Але як орієнтуватися у цій строкатій масі? Кажуть, пам'ятки мистецтва можна поділити на групи за стилем, щоб-то за тим або тим добром форм, що характеризує обличчя даної групи. Але ходове визначення стилів, — за століттями і народами, за королівськими й династіями («стиль доби переселення народів», «англійська готика», «стиль Людовика XIV», «стиль перших Романових») — не можуть задовольнити вже тому, що не показують, у чому суть стилю, чим даний стиль відрізняється від інших, або чим до них подібний. Треба встановити якісь інші, внутрішні прикмети, що характеризують художні завдання, «творчу волю» кожного стилю. Завдання ці — для різних часів різні, і всяке мистецтво по своєму хороше. За творчою волею, що виявляє своє в стилі, він може бути: строгий — пишний — визерунковий. Усі стилі світового мистецтва можна поділити за цими трьома рубриками. До їх послідовної зміни сходять вся історія мистецтва.

Творячи, мистець може виходити з призначення мистецького твору, і керуватись міркуваннями самої тільки доцільності. Тоді, відійшовши до будівлі, що він збудував, ми відразу ж пізнаємо, що саме перед нами:



ВАЗА (Відень поч. XIX ст.).
(із збірок Харн. Дер. Худ.-
іст. музею).

На мою думку, в такій постановці питання, як його ставить тов. Вольський, криється не тільки велика «еретичність», а й не аби яка небезпека. При такому підході до справи наша робітнича молодь так ніколи й не вдобуде собі серйозної підготовки, а наш театр так і не матиме загально-розвинутого й мистецьки освіченого актора.

Театральні школи повинні існувати, а театри і нервовники їх, повинні до тієї молоді, що з цих шкіл до них приходять, як найуважніш, а не казенно, по бюрократичному, ставитись.

Тоді само собою зникне й проблема «про висування молодого актора».

ДМИТРО ГРУДИНА.

грам, житло чи пташечка. Дивлячись на будівлю зовні, ми зможемо уявити собі її план і внутрішню будову. Ми зрозуміємо, де тут вага, і де опора, — будівничий покаже нам, як складено стіну — з цегли й цементу чи з великих кам'яних плит, як зведені склепіння, чим досягнуто роспір. Форми для будівлі архітектурні ефекти базуватиме на грі прямих і частин кола. Нічого — для оздобу, щоб порадовати око, — нічого, крім потрібного того, що вимагає сама конструкція. Це — строгий стиль.

Але художник може намагатися створити враження величності й пишності. Роскішна декорация заступає — й призначення, й розміри, й конструкцію будівлі. Важкий, темний прикрашений фасад не зв'язаний з внутрішньою будовою; архітектурний радий обманити око глядача, примусити його вважати будівлю за монументальнішу, ніж вона є справді. Муровання закрите тиньком, зликуванням, ліпними оздобами. Форми складні й невизначні: криві, овал, еліпсис. Все вишиться, гнеться, закручується. Багато архітектурних елементів (колонни, що нічого не несуть, кам'яні плити, що нічого не закривають) нічим не виправдані, крім бажання вразити, збагатити, прикрасити. Це — стиль пишний.

Нарешті завданням мистця може бути — витонченість, вишуканість, вибагливість. — Невеличкі, дрібні форми складаються у химерний визерунок, — його осявола розкладає останні рештки архітектурної потреби й логіки. Форми летять і викидаються, стіни здвигнувшись й звисають у визерунок. Садовий павільйон, театральна бутфорія, ось остаточне враження від таких будівель. Це — визерунковий стиль.

Так в архітектурі. А як же інші мистецтва? Архитектура — тісно зв'язана з життям, з безпосередньою потребою людини в житті. У добу строгого стилю архітектура домінує над іншими мистецтвами й ними керує: і малярство і скульптура тоді залежать від архітектури, вони архітектонічні. Малярство зв'язано з площинною стіною, площинними подобами людей і предметів виділяючи основні архітектурні лінії. Скульптура, як частина будівлі, — проста, нерухома, симетрична.

В епохи пишного стилю малярство руйнує площину, силкується дати ілюзію опуклості тіл, що видаються наївні, далей, що відходять у глиб. Скульптура теж вільна від архітектонічних завдань, розломлює могутні тіла в перебільшеному виявленні руху й пристрасті.

Нарешті в епохи визерункового стилю малярство сходять до вішечки, скульптура — до порцелянової дрібнички.

Щоб ми не взяли, — речі прикладного мистецтва, художнього ремесла — посудину, скриньку, меблі, — залежно від пануючого стилю, вони хоч прості й доцільні, хоч вигадливі-важкі, хоч дрібно-визерункові. Ці основні риси пануючого стилю ми можемо помітити й у зовнішності людей, у крої їхнього одягу, манері шоводитись, модах і т. інш. Ми спостерігаємо зміну стилів у образотворчих мистецтвах, але ми могли б встановити повну відповідність і у паралельному розвитку поезії, музики, театру... Пануючий стиль є за даної доби стилем всього життя.

Стиль, спочатку простий, розбухає в пиш-

ний, пишний стиль дрібнішає і стає визерунковим, — визерунковий знову міцніє в неоконструктивний і т. інш. Цей рух стилів можемо спостерігати в античності, у середньовіччі, у нові часи; і XIX в. Почавши з конструктивного класицизму, через пишний «стиль 2-ої імперії», через визерунковий модерн приводить нашу добу до нового конструктивного стилю. Діалектичний розвиток стилю це — той пункт, «де закони історії мистецтв переходять у закони історії людства».

3.

Та хто-ж це впливає на творчу волю стилю? Чому змінюються стилі?

— Звичайно, не тому, що починається «автома почуття форм», що, надокучивши суворістю простотою, око вимагає різноманітності, — багатства форми; нарешті надзвичайна пишнота починає втолювати, здаватися занадто важкою й позбавленою витонченості, що, знову, пересичення роззолоченими бонбоньєрами викликає реакцію до простоти, органічності, конструктивної виправданості кожної речі й її призначення... Ні, мистецтво змінюється тому, що змінюється життя; що міняються в мистецтва хазяї, міняється «соціальне замовлення» на мистецтво.

Міцним формам організації суспільства відповідають й міцні стилі мистецтва.

Невиразністю визерункових форм позначається мистецтво, що втратило своє внутрішнє значіння й зрозуміло тільки для небагатбох — мистецтво рештків, що втрачають ґрунт під ногами. Цю відповідність між мистецтвом й соціальним оточенням, що його створило, можна простежити й ближче — за тою соціальною функцією, що і при різних організаціях суспільства виконує мистецтво.

Голодні мисливські племена — хоч в палеоліті, хоч в сучасності, — творять свої надзвичайно експресивні відображення тварин, на яких вони полюють, з чаклунськими магичними діями. Ці відображення — закляття повинні забезпечити мисливцеві успішне полювання, як от пісенька-примовка: «кенгуру біг швидко, а я ще швидше; кенгуру був жирний, і я його з'їм».

Релігійно-культове мистецтво феодального суспільства відбиває «ступінь, частість» влади в ньому. Візантійському імператорові, що сидить на троні військовій отаман-вельможі подносять моделі переможених міст. Христові, що сидить на троні, імператор підносить моделі храма, що сам збудував. Земну організацію закріплює надбудова верхнього поверху: Христос коронує імператора, імператор вручає привілеї васалові. І церемонії небесного двору відображають на зразок церемонії двора земного, тільки цареві-Христові служать архангели в одязі візантійського імператора.

У суспільстві монархічно загостреному (що, звичайно, є наслідком співробітництва двох могутніх класів, — дворянства й буржуазії) мистецтво абсолютному радо-б перекопати, що монарх і є бог. Єгипетського фараона богиня годув груддю або зустрічає, як дружина. За пізніших часів така прямота шокують утво-



Глечик (Персія)
(із збірок Харн.
Дер. Худ.-іст. музею).

рюється компромісний мітологічний жанр, де деспот виступає з атрибутами поганського бога, або йому служать ті, шапі-алегоричні боже

Мистецтво буржуазії — переважно, площинно-жанрове. Проте, коли буржуазія, що зро-

Мистецтво буржуазії—переважно, площинно-жанрове. Проте, коли буржуазія, що зростає, знає у жанрі моралізації й підкопується під владне дворянство, викриваючи його моральну зіпсованість і стверджуючи добрі звичаї—буржуазія, що бореться, викликає в своєму мистецтві громадянську відвагу, а пануюча буржуазія культивує внутрішню безпослідовність мистецтва.

Розкажуть, що один раз пор так по соціальному полював мистецтво: «Ось відображення крамарки, що торгує насінням: це, значить, дрібно-буржуазний ухил в мистецтві. А ось намальовані селянини і робітники: це — відображення ідеї зміцнення». — І Остаде і Мілле малюють селян. Проте, як-що Остаде малює гульню, робить в неспрабних селян грубих мавп, посьміховище для багатих голландських купців, то Мілле своїми епічними образами селян, що працюють, славить працю. Та справа не в зовнішньому: не в тому, що за одної епохи будують храми, палаци, а за другої—народні будинки, а в тому, як, незалежно від теми, міняються самі прийоми художника. Соціологія мистецтва — є соціологія стилю.

4

Звичайно історія мистецтва відмовляється розглядати сучасне мистецтво, бо для нього історія ще не прийшла і «сучасники не мають для своїх висновків потрібної історичної перспективи, ні досить об'єктивного критерію». Це наче-б то ставить сучасне мистец-



Харківський Держав. художньо-історичний Музей.

тво нижче за мистецтво минулого, що ввійшло вже в науку, робить його невизначним, ніби-то воно не варте уваги дослідника,—а це кенське відбивається на художній культурі сучасності. Переходова епоха, що ми переживаємо, природно, позначається, різноріччям художніх течій, боротьбою стилів, що відбивають боротьбу класів. І якщо мало не задовольняло нас сучасне мистецтво, — мистецтво це наше, ми винні в ньому, ми несе-мо за нього відповідальність. Хай ми робитимемо помилки в наших твердженнях про сучасне мистецтво,—міркувати про нього ми повинні бо нам треба в ньому брати участь. І, здається, внутрішній критерій, — із відповідності між художніми засобами, що має да-ти мистецтво й тими завданнями, що воно собі ставить,—паралелізм у розвитку мистецтва й суспільства й закон діалектичного розвитку стилю,—дадуть змогу орієнтуватися і в болючих питаннях художньої сучасності. «Переходова епоха, переходове мистецтво», Але, якщо ми знаємо, до чого переходове, якщо ми можемо пророкувати мистецтво, що йде на зміну нашому,—у міру наближення до цього майбутнього мистецтва ми оцінюємо й досягнемо сучасного. Ми вивчаємо минуле, щоб допомогти майбутньому. Художники-реформатори у найсміливіших своїх новаторствах—завжди шукають підпори в досвіді минулого мистецтва,—завжди знаходять її в творчій діяльності тої-ж творчої волею, як і в тім, що вони накреслили.

5

Наприкінці кілька слів про майбутнє (можна сподіватися) огнище соціального вивчення мистецтва в Харкові — Харківський Державний Художньо-Історичний Музей. Художні колекції збирали при Харківському університеті ще в 1803 р., з Каразіньських часів, утворюючи послідовно кабінет мистецтв, музей мистецтв. 1922 р. вони з Центрального Художньо-Історичного Музею перейшли до фондів музею нового типу — «Соціального музею ім. Артема», але так з основної маси своїх у фондів й залишилися. І цілком зрозуміло, коли мистецтву надавали тільки ілюстраційної ролі, то можна було повісити кілька картин і портретів і виставити торку порцеляни у кімнаті «дворянського побуту». Можна було, але тільки в деякій мірі розглядати

НОВА КНИЖКА ТА ЖУРНАЛИ

В. СТУПНИЦЬКИЙ. Слобожанські народні пісні для школи. Музика для дітей. ДВУ, 1923 р. Стор. 24. Ціна 300. Ц. 65 коп.

Не дивлячись на те, що ознайомлення з народною піснею є дуже важливий чинник в музичному вихованні дитини, таких збір-ок, які б давали вчителю певний матеріал, цілком пристосований для дітей матеріал, у нас дуже мало. Керівники доводяться пере-роблювати пісні з різних хорів, кожен переробляє по-своєму, переробка не завжди буває задовільною.

Тому, поява збірки Ступницького саме вчасна. Ця збірка містить в собі такі народні пісні: 1) «По той бік гора», 2) «Чайка», 3) «Корольок» (дит. пр.), 4) «Між двора», 5) «Ой, вербасе», 6) «Ой, ти орел», 7) «Брати мої», 8) «Повій вітере», 9) «Не хмара нечир», 10) «Ой, що то за верба», 11) «Ой, садове мое яблучко», 12) «Ой, прощай», 13) «Про віре утін». Всі ці пісні автор записав фотографічно в кол. Новочисельському, Лебедівському та Сумськом повітах на Харківщині. Призначено їх для двуголосного хору в супроводі фортепіано.

Пісні для збірки з музичного боку підби-рано дуже вдало—всі вони співатимуться дітьми з охотою. Для свого виконання му-зика пісень не потребує великої технічної підготовки ні від хору, ні від акомпаніатора. Тут все просто: партії голосів мають середню темпур, з ритмічного боку не заплутані, без нудних довгот, акомпанімент несклад-ний, легко читається. Що до акомпаніменту, то треба відзначити, що й те, що підписано його окремо від слів та голосів, а тому не може бути плутанини. На правельний жаль цього ми не бачимо в багатьох збірках: пісні подаються або зовсім без акомпанімен-ту, або вписуються слова в клавир; незгідно з яким міркування це робиться—чи з мірку-вання друкарської техніки, чи просто авторіві ліньки трохи більше попрацювати.

Не торкаючись кожної пісні окрема, ска-жемо тільки про пісню «Ой, садове яблучко», що має характер частушки й записана в руському стилі. Дуже шкода, що автор дав тільки переклад на українську мову, а русь-кий текст зовсім відкинув і цим позбавив можливості руським школам використати цю пісню; та й наші українські школи дуже цінувалися національними піснями інших народів. Що до слів деяких пісень, то тут керівникові треба бути обережним і завжди мати на увазі свої діти і передбачити той чи інший вплив тексту.

Взагалі збірка стане в пригоді шкільному хорі й поповнить потну дитячу літературу у відділі народних пісень. Особливо цінна збірка для наших слобжанських шкіл, бо з неї вони матимуть пісні свої місцевості в художній обробці.

І. М.

«ПОЛІМІЯ» білоруський журнал літерату-ри, політики, економіки, історії, № 1. 1928 р.

Журнал вступив в 6-й рік свого існування. Він також веде твердо свою лінію щодо об'єд-нання країн білоруських письменників та вчених. На сторінках його за минулі п'яті років бачили всі видатні діячі слова Червоної Білорусі.

В першому № починається новий роман Я. Ньоманського «Дранєжнікі» (грабіжники). Частина перша розповідає про дореволюційні часи, приїзд в Петербург студента—сина вчи-теля, зустріч з сестрою, що почала служити на заводі пана Ясновського.

Далі добре подано сцену урочистого від-криття гуті. Підчас першого вивудання піла, раптом лопається пляшка і ранить очі робіт-ниці. Пани утікають з гуті, а Зося—сестра студента виводить робітника. Сцена трохи схожа на початок «Борислав зміється» Фран-ка (оціна закладки будинку і нещастя з ро-бітником).

Цішка Гартні взяв темою свого оповідання («Господар») завод, показує висування сло-саря Якова, якого призначено було на заступ-ника директора заводу. Невелика частка ро-бітників проти нього, бо він надто вже «гос-подар», але решта—за підняття виробництва і заходи Якова підтримують. Трохи збігло кінець оповідання, воно лишає враження не-докінченого. Вгавання Якова, виступи на ви-робничій подано добре.

В журналі початок роману Іогана Бехера «Одзіная справядлива війна» («Лютиза»), з яким білоруські письменники підчас торго-ричної подорожі за кордон особисто познайоми-лися.

Багато місця відведено поезії. Тут уривок з поеми Якуба Коласа «На шляхах волі», вір-ші Ал. Дудара, поема А. Александровича «Цегі на сонці», вірші Е. Пфляунсаума, Н. Вишневецької.

З статтів звертають увагу полемічні виступи М. Байкова та Гадаря Глибецького («Літе-ратурна балора»), скеровані головним чином, проти «Узвіннця», білоруського об'єднання письменників—подібного до нашого (Влі-те).

В кінці подано автобіографію Язєпа Гори, видатного чехо-словацького письменника і ре-дактора чеської комуністичної газети «Руде Право».

В № невеличкий, на жаль, бібліографічний відділ (є рецензії на №№ 1, 2, 3 журналу «Гарт»), та проліка культурного життя Біло-руси й України. Інтерес має статут нового об'єднання білоруських письменників «Полі-мія», яке утворилось минулої осені і вже встало себе виявити, яке літературно-про-модьба організація.

М. Б.

картину Шипікіна, як експонат «болотняної флори» для природно-історичного відділу, а дві-три скульптури, як зразок «нормальної будови людини» в відділі соціальної тілосні. Та що було робити — з 2 тисячами картин, з 2½ тис. порцеляни, з 7 тис. правир і малюнків, з 200 меблів, зі зброєю, тканинами, кришталем, шклом, бронзою? І ось усі ці ко-лекції (між ними часто перепорядні своїм худ-ожнім значінням), були для «соціального» музею непотрібним баластом — чередили з поріш в сляни, вони біглили, пріли, шували-лися... Цілком природно було забрати від Соціального музею непотрібне йому майно й спробувати з художніх колекцій реконструю-вати музей мистецтв. Проте, цей крок, який потрібний і доцільний, чи не є це крок на-зад? Поруч з Соціальним — чи не організо-вувати часом музей антисоціального, чи не відроджувати «кунсткамеру», естетичний му-зей, «музей витонченого мистецтва».

Що сті всі культурно-історичні музеї є

соціальні, оскільки вони подають речі з мате-ріальної історії суспільства. Особливо со-ціально-промовисті пам'ятки мистецтва, ви-кристиалізоване минуле, матеріалізація ко-лішнього життя, її квінт-есенція. І коли со-ціологічний підхід уточнює наукове вивче-ня пам'яток мистецтва,—коли він наближає можливість зрозуміти його навіть випадко-во глядачеві музею,—то хіба-ж не природно покласти його в основу — і наукового опра-цьовування музейного матеріалу й пошука-ваторської роботи музею. Мистецтвознавство; соціологія мистецтв; художня культура: отаг вгадуємо ми завдання нового художнього музею. Ми розуміємо, що випадкові збірки му-зею добиралися не за соціологічним принци-пом—і що тут можливі найпримірніші прога-тини. Проте, у міру можливості ми подба-ємо—і самий музей, і ті часткові виставки му-зейних збірок, що ними ми будемо примуне-ні на перші часи, обмежити нашу експозицію будувати по соціологічному. ВС. ЗУММЕР.

Зразковий ювілей

Мають свою долю й книги. Це прислів'я давніх часів особливо багато ілюстрацій має за наших днів. Буває досить часто, що книжка не встигне вийти, як її вже хоронять, — до місто частенько виконують, хоч би тіж склепи ДДКУ. А нерідко трапляється й так, що книжка не встигне вийти, як її вже розхитали, з'являються нові видання, переклади, навіть розвід про неї. До цього спричиняється не тільки ім'я автора, а й зміст, угаданий момент, розлік на широкого читача.

Така сприятлива доля за наших днів спитала не тільки Винниченкову «Соняшну машину». Вона також випала й на долю скромної «Дешеві» бібліотеки красного письменства, що її на десяти роковини Жовтня почало випускати видавництво «Український Робітник». Можливо, що цей ювілей має навіть ширше громадське значіння: за 3 місяці випустити 100 книжок з середнім тиражем — 12.000 (а дійсності він сягає на різних книжках од 8.000 до 15.000), — це, значить, дати на ринок біля 1 мільона книжечок (1.600.000 відбитків), тоді як Остап Вишня за 5 років має тираж лише півмільйонний, а це — найзначитиший автор.

Продажна ціна — 5 коп. за аркуш, з рекордом дешевки, що його наші вид-ва ще не досягали.

За конкурента «Українському Робітникові» тепер можна вважати хіба вид-во «Ойво», що воно ц. р. випустило біля 2 десятків книжечок теж «Дешеві» бібліотеки красного письменства. Але й воно дає книжки удвоє дорожче, аркуш пересячно за 10 коп., при гіршому папері. Перевага його — хіба в кольористолуб'яній обгортці, як раніше йшли видання. Ситина для народу, та в передмові про автора й його творчість що їх тепер починає давати й «Укр. Робітник», при одноманітному типі обгортки, додаючи лише авторського портрета. Коли прийняти до уваги, що останньому доводиться сплачувати гонорар сучасним письменникам, воно має накладних витрат більше, й спочатку давало книжки навіть собі на збиток. Але час показав, що така книжка прибуточно свій обіг закінчує найбільше за 3 місяці, тоб-то за цей час розійшовшись вона вже становиться на чергу до другого видання. Її швидко розсипують і видавництва, і читачі. Це факт дуже показовий. Він свідчить за те, що зросли нові кадри читачів. Це не тільки українізований урядовець, що походить мують на чомусь кривавийся, а й робітник, селянин, чи школяр, що вони до книжки, куплену за свого кривого п'ятака, чи максимум — за 25 к., смачують від складу до складу темних зимових вечорів. Отже, для цього читача книжка несе черве літературне виховання. І для нього такий масштаб доки ще цілком відповідний. Лише трохи згодом він доросте до європейських класиків, що їх раніше чи й тепер включає в свої приватні видання «Універсальна Бібліотека». Доки ж він удовольняється класиками й сучасними українським красним письменством, зрідка перекладами з російського, сюжетно близькими українському побуту («Хазура» В. Короленка).

Тепер, що до підбору творів цим єдиним доки єдиним продукцією вид-вом. «Український Робітник» орієнтується переважно на українських передреволюційних класиків — В. Винниченка (17 назв.), М. Коцюбинського (6 назв.), Марка Вовчка (...1 назва), Ів. Франка (6 назв.), В. Грінченка (3 назв.), О. Василенка (3 назви), В. Стефаника (4 назви), О. Коцюбинського (4 назви), Т. Бордуляка (1 назва), О. Черкасенка (3 назви). Це добре, хоч про добір творів в окремих випадках можна б сперечатися.

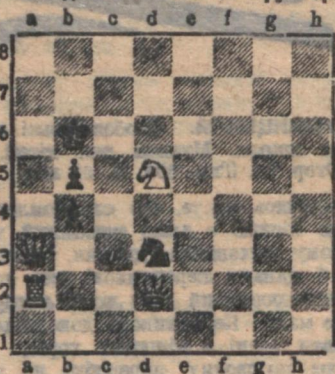
Із новітніх письменників сюди увійшли доки лише О. Огісаренко (6 назв.), О. Кошленка (2 назви), А. Любченка (1 назва), А. Голубовича (3 назви) і небагато інших. Отже, на чергу стає збільшити кількість видань сучасної літератури, простушої масовому розумінню, бо власне вона єдина ідеологічно цілком витримана. Вона підлягає маси до рівня вишом, що їх досягнути ставить завданням Радянська влада.

Шахи й шашки

7 квітня 1928 року.

За редакцією І. Л. Янушпольського.

Завдання № 15. Е. Бруннера.

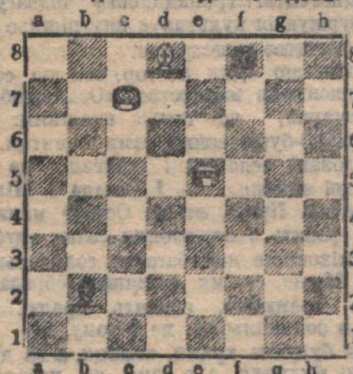


Білі—Кр b6 Фd2 Та2 Кd5 (4)

Чорні—Кр a4 Фa3 п. b4, b5, (5)

Мат за 2 ходи.

Етюд № 15. Д. Шебедева.



Білі—Дамка d8, шашки c7, e5 f6 (4)

Чорні—Дамка b2 шашка f8 (2)

Білі виграють

ХРОНІКА.

Наслідки турнір-чемпіонату м. Харкова 1928 р.

1-й тур. Виграли білі: Терещенко у Григоренко, Янушпольський у Ромашкевича, Орель у Рутштейна. Чорними: Кирилов у Сербінова, Порт у Альтшулера. Парті Стрєгий-Ойстрах і Бланкштейн-Жіляєв незакінчені.

2-й тур. Біліми виграли: Ліфшиць у Жіляєва, Ойстрах у Бланкштейна, Рутштейн у Строгого. Чорними: Сербінов у Григоренка, Парті Порт—Янушпольський і Терещенко—Терещенко закінчили у нічию. Незакінчені: Ромашкевич—Орель і Кирилов—Альтшулер.

3-й тур. Біліми виграли: Орель у Порта і Жіляєв у Ойстраха, Янушпольський—Кирилов—нічию. Незакінчені партії: Сербінов—Терещенко, Альтшулер—Григоренко, Стрєгий—Ромашкевич, Бланкштейн—Рутштейн.

4-й тур. Виграли білі: Порт у Строгого, Терещенко у Сербінова, чорними: Бланкштейн у Ромашкевича. Незакінчені партії: Ліфшиць—Ойстрах, Рутштейн—Жіляєв, Кирилов—Орель, Григоренко—Янушпольський і Терещенко—Альтшулер.

Без програшу йдуть Кирилов, Ліфшиць, Терещенко і Янушпольський.

Отже, збільшити по амозі продукцію для підслужовителю письменства, давши, хоч би невеличкий і театральний відділ, — є одним з початкових завдань.

Ще є слабе місце в цій бібліотеці, — це брак поетів. Пояснюється це тим, що читач прозу більше полюбляє. Але поезія Т. Шевченка («Сон» і «Кавказ» таке видано), П. Куліша за доби його розквіту, Я. Щоголева, з його чудовими малюнками ремісничого життя, В. Грінченка, поета сільської праці, численних байкарів старих і нових поетів сучасності, співців громадянської війни, техніки заводу, пролетаріату, як В. Сосюра, П. Тичина, В. Поліщук, Ів. Кулик, П. Усенко й ін., — може мати далеко більше ще виховане значіння. Відповідна передмова, ідеологічний одбір, деякі пояснення що до форми приступність тем, — все це можна орієнтувати на широкого читача. А він такі зазвичай читачі й поети, нерідко цікавиться ними й доас, хоч у якійсь мірі відтучи свою добу чи й пошину, як-разові образи і музичні форми віршу, зрозуміти, чим так уславився поет, що про них за обов'язок вважає згадати кожен курс літератури, критичний огляд, стаття, рецензія.

Ще є одна галузь, де можна виявити теж видавничу ініціативу, — це народна творчість. Казки, особливо сатиричні, про кріпацький і панський лад, прискіп'я і згадки з класовою й робочою установкою, пісні, що стосуються сільської праці чи виробництва, а також громадських тем, пісні з нотами на слова сучасних поетів — все це теж можна, хоч би для проби, подати цьому читачеві.

Тільки після цього стане ширше питання про переклади з чужих мов, про критичні розвідки, що до окремих письменників, видання збірок шевного призначення, тематичних (робітничих, виробничих, сезонних, на бойове гасло дня, то-що).

Можна ще звернути увагу, як на читабельний матеріал, на сатиру й гумористику, віршовану й прозову, що її теж нерідко можна подати в тематичній установці (1906 чи 1917 р. у сатири, кріпацтво в сатиричному освітленні й т. д.).

Коли б дозволила матеріальна огорожа, сід би ще обгортку дати не одну на всі книжки, лише в різноманітних кольорах, а теж підхожу до змісту книги, хоч би й спрощено виконали. Це дозволило б читачеві легше орієнтуватися в сотнях книжок-летушок, що за короткий час будуть перед його очима. Зорові асоціації відіграють певну мнемонічну роль і є також зорим засобом естетичного виховання.

В усякому разі слід визнавати ініціативу «Українського Робітника» за вчасну. Відомий «Маладик», що видає сучасні «Варшавські Художники, Турла, Олександровича, то-що, деякі російські й напівросійські, спроби в цьому напрямі свідчать, що потреба в цьому назріла. Поліграфтехніка дає для цього широкі можливості, а нові кадри авторів художників, дослідників, то-що можуть постачати увесь потрібний для цього матеріал. Отже, щиро вітаючи не перше масове досягнення видавництва, найбільше серед інших подібних спроб, ми певні, що це буде лише першим кроком в подальшому розвитку масово-видавничої продукції на Україні.

Ів. Капустянський.

Українські письменники за роботою

Минин В. виготовив до друку книжку під назвою «Аліа». Закінчує велике оповідання «Розхристане серце».

Пилипенко С. Видано руською мовою його оповідання під назвою «Просте серце».

Шиманський О. Закінчив повість «Бунт крові».

Яковенко Г. Діями накладом ДДКУ виходить його книжка «Вербоване».

Дукин М. Видавництво «Плуганин» друкує збірку його оповідань «Матіола».

Нова п'єса

Драматург Я. Мамонтов закінчив і здав до Республіки нову свою п'єсу «Миліна Вікторія» — трагікомедія на 3 розділи та з однією в часів громадянської війни. Дія відбувається в монастирі Пантелеймона на березі Дністра недалеко прикордону. До автора надійшло кілька пропозицій від режисерів українських театрів про постановку п'єси.