

Теоретична ж постановка т. т. Є. Холостенка та Рокицького є не що інше, як такий контрабандний ввоз. Правда, їхня настановка багато поступовіша і революційніша за настановки Врони — Бойчука, але й у ній ще дуже багато несучасного.

Така настановка в практиці втілюється в ті ж самі носи Мадон, руки святих та іконні композиції, до яких пришито сучасний зміст і сучасну ідеологію.

Ми вважаємо, що ця група товаришів, яка уже виразно поставила себе за межі бойчуківської школи, мусить рішуче відкинути й форми монументального мистецтва, трансформуючи свій технічний девіз, і, ставши на шлях винахідництва та шукань нових форм, характерних для нашої доби, ця група справді стане в передові лави українського малярства і візьме тоді найактивнішу участь в нашому соціалістичному будівництві.

Що ж до бойчукістів, цих київських богомазів, ми мусимо спільним фронтом, разом з молодими революційними художниками і письменниками, оголосити їм війну, бо їхня робота є шкідлива і реакційна так з мистецького боку, як і, головним чином, з боку громадського.

Особливо слід звернути увагу на те, що бойчукісти псують молодь, тероризуючи її та залякуючи репресіями. Цим слід зацікавитись і широким громадським колам.

ПРОЧИТАЙ ЗМІСТ №



ТА ЗАУВАЖЕННЯ РЕДАКЦІЇ

ЧИ ПОТРІБНА КОМУ ОПЕРА?

АНАТОЛЬ ПЕТРИЦЬКИЙ

Здається, що спільного мають „Нова Генерація“ і Опера? „Нова Генерація“ — орган футуристів-революціонерів мистецтва в пляні радянських завдань і найреакційніший і безглуздий гатунок театрального мистецтва — опера. Мені здається цілком природним, що „оперовим питанням“ займеться „Нова Генерація“, бо завдання „Н. Г.“ бути передовим шукачем нових форм побуту і культури. „Н. Г.“ не може бути пасивною ні до одного явища радянського побуту на культурному полі.

„Н. Г.“ сміливо зазирає і становить проблеми там, де деякі філістери від культури через свою консервативність або доктринерство бояться здатись „несучасними“ або стати на рівень побутових явищ. „Н. Г.“ ніколи не хоріла на „аристократизм“, і тому явищам побуту завжди робила аналіз і доходила негативних чи позитивних висновків. Коли Радянська держава за сучасної тимчасової вбогости, підчас напруження всієї країни для здійснення індустріалізації і ліквідації неписьменності витрачає величезні кошти на оперові театри, коли оперовий театр відвідують за офіційною статистикою 95% організованого глядача, тобто членів профспілок, тоді „Нова Генерація“ повинна уважно вивчити, придивитись до цього побутового

явища, поставити діагноз і висловитись за чи проти цього явища в культ. будівництві.

Оперове мистецтво має довгий стаж свого існування, з 1594 р. до 1929 р. майже чотири сторіччя. За чотири сторіччя опера мала 6 фаз розвитку. Коліска опери — Італія. Перша опера (текст Рінучіто, муз. Пері) ніби відновлює античну драму і, прищеплюючись в Італії, ступнево віддаляючись від античної драми, збагатилась інструментовкою, хором, запровадженням арій і дуетів (другий етап).

Третій етап опери розпочало 17 сторіччя, коли опера зменшує значність хору і надає значіння солістам, запроваджуючи драматичну дію. 4 етап — в 17 сторіччю опера проникає до Франції, Німеччини, Англії. В 18 віці італієць Россіні і німець Моцарт доводять оперу до великої музичної майстерності. В 19 віці опера набуває найрізноманітніших і найбагатших музичних нагромаджень, збагативши мелодію аж до індустріальних ритмів (Брандт, Кшенек, Хіндемйт). Революція в Росії знайшла оперу з перевагою національних і націоналістичних елементів, які були або прославленням імперіялізму, царизму, або були чистим естетизмом, як „італіянина“, і, звичайно, не маючи часу зайнятись оперою, Революція одержала всі ці елементи опери і залишила у себе спадщину буржуазної оперової культури. Така опера, звичайно, чужа і тематично і формою сучасному глядачеві й слухачеві. В той час як драма через свою легкість легко пристосовувалась до завдань і потреб Революції (як обслуговування армії і агітка), опера залишилась в своєму первісному стані. Вся увага культурних сил була звернута на драму, і, як більш гнучке театральне мистецтво і за допомогою широкої громадської держави письменників-драматургів, драму зробили актуальним, корисним і потрібним родом мистецтва. Опера залишилась законсервованим музичним відбитком чужих дворянських і царських ідеалів і естетизму, шкідливих своєю „аполітичністю“ або, певніше, політичністю щодо прославлення всіляких царів, князів, просто містики. Та частина літератів, що віддали свою працю і увагу театрові, часто по-філістерському іронічно ставляться і досі до опери, вважаючи її нецікавою, віджилою формою театру. Я знаю багатьох драматургів, які на залик написати „нову оперу“ відповідали, що в опері можна зробити? в опері не можна поставити проблеми, напр., „міщанства“, „побуту“ та й взагалі опера повинна бути „вампукою“. Я гадаю, що багато з тих, що так гадають, або через свої фізіологічні вади не можуть сприймати музику, або, що ще гірш для них самих, це — наслідок їхньої незліквдованої музичної неписьменности, яка не дозволяє їм відрізнити Вагнера від фокстроту. Звичайно, легше написати драму чи комедію, ніж оперу, бо конструкція і фактура опери набагато складніші за драму (звичайно, гарної опери і гарної драми).

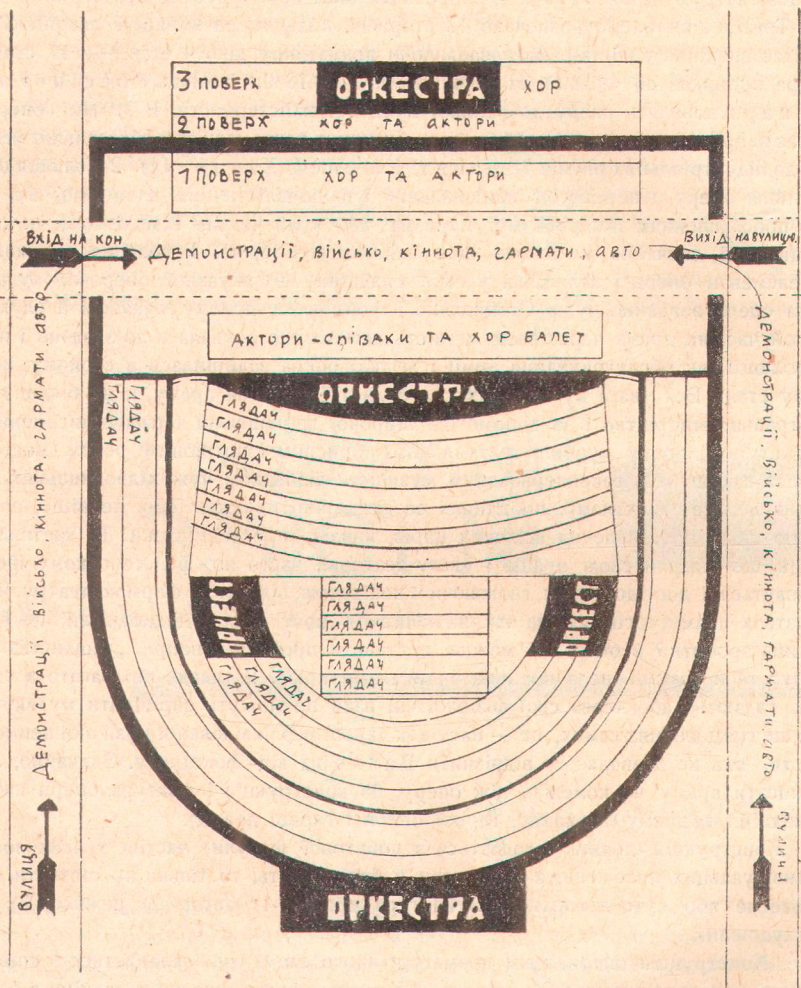
Конструкція драми складається з побутової фабули, частіш з психологічно-індивідуальних положень, а маса коли й бере участь, то тільки як статисти, як тло словесне або суто декоративне. Фактура драми: 1) автор 2) режисер 3) актор, 4) художник.

Конструкція опери, крім драматургічного елементу, складається з співвідношення хорового співу, арій, музики. Фактура ж опери значно складніша і багатша за драму: 1) автор словесного матеріалу, 2) автор музики, 3) режисер, 4) диригент, 5) співак, 6) музика, 7) концертмайстер, 8) художник, 9) хормайстер, 10) балетмайстер.

Крім того, дуже капризний матеріал — голос і слух, що вимагають довгої і ретельної підготовки. Ось чому опер менше пишуть і важче їх оформити на сцені, бо кожна частина фактури оперової композиції нерозривно з'язана ритмом і розміром. В драмі режисер з своєї волі розтягує дію і слово, а в опері все розраховано за метрономом, одна частина фактури залежить від іншої (напр., спів і музика).

Ті, хто бували в оперових театрах, бачили залі переповнені глядачами, і ці глядачі організовані (за офіційними даними тут 95% членів профспілок). Ціком природно виникає питання — чого ж глядач, і до того ж робочий глядач, іде до

опери, а в деяких драматичних театрах саме цього розбору глядачів бракує? У чому ж справа? На це слушно відповідає один з надзвичайних режисерів нашого часу — новатор театру, режисер комуніст В. Є. Меєрхольд. В одній із своїх останніх лекцій — агітації за нові форми театру — Меєрхольд говорить, що театр військової доби, доби громадянської війни, театр агітка вже застарів, тепер часи радощів будівництва, а тому й свята. Меєрхольд влучно відзначив, що глядач іде до



Анатоль Петрицький

Проект опери

театру як на свято, як на культурну розвагу, іде, щоб відпочити від щоденної праці, а тому театр має бути пишний, святковий, має бути місцем, де людина одержує зарядку для нової роботи. Виходить, що театр має бути не тільки агітка, не тільки газетна передовиця, не тільки публіцистична стаття, що становить „проблеми міщанства й побуту“.

Отож наколи суттю своєю театр може займатися розв'язанням побутових психологічних питань (театром драми), то остільки ж рівноправний може бути й театр — видовиська бадьорости, театр для зарядки. Якщо порівняти театр драми, що має в своєму розпорядженні порух акторів, і слово з театром, що має порух акторів і слово хор, музика, оркестру, (один два, три декілька хорів, декілька оркестрів),

то цей останній розбор театру може дати сильнішу емоційну зарядку, такий театр розроблятиме не тільки побутову, психологічно-індивідуалістичну проблему, а й створюватиме побутовий патос, героїку, патетику. Оцей театр і є театр оперовий.

Візьмімо прикладом народне свято, торжество перемоги на політичному або будівничому фронті і поставимо на цей випадок нову оперу, де на сцені співатимуть чоловіка 300 хору, чотир-п'ять оркестр в різних місцях театру, де (якщо це відбуватиметься в спеціально пристосованому театрі) можна буде перепустити через сцену військо, демонстрацію робітників тощо,—то уявіть собі, яке величезне вражіння, що його зможе одержати маса глядачів, яку міцну зарядку організованої радості. Я гадаю що жоден драматичний театр не спроможний буде конкурувати з таким видовиськом, бо всі психологічні, моральні, наукові питання драматичного театру здадуться маленькими, буденними в порівнянні з такого розбору оперовим видовиськом. Тобто,—наколи опера ще може бути театром такого розбору, то вона ще не вмерла, то оперовий театр ще необхідний, і тим більш, що наш Союз за п'ятирічку ліквідує неписьменність, збудує Дніпрельстан і індустріалізує країну. Ми потребуватимемо патосу, свята. Наприклад, у Харкові радянська влада будує театр, де через сцену можна буде перепустити військо з артилерією, з кіннотою, зможуть проїздити автомобілі, автобуси т. ін. Уявіть собі таку картину (див. малюнок).

Я вертаюся до будування нового оперового театру, що має бути закінчений на 15-річчя Жовтня. Такий театр будуватиме український пролетаріят і цей театр буде найліпшим в СССР.

Чи має ж право увійти до цього нового будинку такий оперовий театр, який він є тепер у Харкові. Ні. Не має права. Треба не механічно переїхати на інше приміщення, а треба йому відповідати. Треба, щоб Харківська опера готувалася до переходу, щоб вона перейшла свою дворянсько-князівську добу й разом з переходом до нового будинку спалила своїх Аїд, Ігорів, Годунових, Лебедині озера й інший мотлох, щоб Харківська опера стала на інший, на радянський шлях і щоб за три роки цей шлях міг вивести її до ліпшого, цілком одмінного становища. Що ж для цього треба?

Найперше, що треба констатувати, це та криза, що її переживає оперовий театр у цілому СССР; сьогоднішнє становище оперового театру подібне до становища, що його переживав Драматичний театр з 1917 аж до 1924 р., тобто бракує радянського репертуару. Найперше необхідно створити репертуар і такий репертуар, щоб міг би відбити радісну добу соціального будівництва, репертуар, що міг би давати зарядку для нових зусиль. Репертуар відображення перших 15 років боротьби, боротьби дужої і радісної, для цього треба притягти нових лівих лібретистів і поетів, треба писати героїчні ораторії з перекладом на музику. Я згадую перші революційні спроби М. Терещенка в театрі ім. Микхаліченка 1920 р. постановок масового дійства на слова з поем М. Семенка, революційного патосу, революційної радості. Ось форма майбутньої нашої оперової форми, і те, що не пощастило здійснити М. Терещенкові, першому радянському новаторові Укр. театру, те повинна здійснити опера, потрібен балет не „Червоний Мак“, а фізкультурне дійство, ритм праці і індустрії, які М. М. Форергер ставив в Москві в Мاستфорі і про які знає весь культурний світ, але які не можуть розвинути в велике радянське плястичне дійство, через відсутність уваги і умов. Нова форма нової опери і „балету“ повинні бути радісними, ясними, яскравими святами загальнодержавного масового значіння, а для цього Репертком повинен не тільки замовляти, а цілком забороняти писати опери і балети на історичні сюжети з „народною“ музикою, яке користується виключними заохочуванням в нашому оперному репертуарі.

Правильно зауважує про „народню“ музику т. Блюм („Дайош“, № 9, 29 р.), що вона переважно селянська з ідеологією селянства царських часів, тобто супе-

речній доби індустріалізації. Не можна в 1929 р. замовляти „Марусь Богуславку“, „Самійл Кішок“ і інші безпринципово-естетичні опери, що якістю гірші за Ігорів і Годунових.

Для цього Репертком повинен до оперної літератури ставитись так само, як і до драматичної. Я не думаю, щоб Репертком замовляв би для театрів Березіля, Франка драми: Маруся Богуславка або Русалку за Олесем. Потрібне чітке ставлення до конструкторів, які хворіють на особливу „оперову хворобу“. Потрібний деякий „зажим“, інакше оперовий театр не вийде з оперового тупця. Лібрето треба заповняти людям, що відчують сучасне життя індустріального урбаністичного пульса, бо серед старої оперової літератури і без того досить „стилізаторських“ опер, що музично значно кращі за тих, які тепер мають написати, і проте, це, не зважаючи на велику музичну майстерність, балаяст, які заважає їти уперед, будувати свою культуру як музичний матеріал. Треба звести до мінімуму старі опери і не витворювати нових з тематикою і музикою минулого стилізування, бо прийде час, коли ні режисер, ні художник не зможуть їх оформити. Я знаю, що новий радянський репертуар оперового театру перші будуть бойкотувати „аматори опери“. Але ну їх к бісу! Не на них треба рівнятись; тут потрібне більшовицьке ставлення до нового репертуару без жантильності до старої краси і її аматорів. Для того, щоб мати новий репертуар в опері, звичайно, потрібна підготовка, потрібний новий кадр акторів, і він вже в нашій Укр. радянській опері, на щастя, намічається. Основний кадр акторів ще не придбав традицій „оперових богів“, а тому акторів нашого оперового театру легко перевиховати, або вірніше, довиховати. Вони, на щастя, самі цього прагнуть, а ті, хто буде змагатись, самі відвіються. Потрібне експериментаторство, студійна праця, треба ступнево відходити від „Князів Ігорів“ і „Червоних Маків“.

В програмі цього року Харк. оперовий театр починає працю над двома сучасними балетами і однією оперою.

Це будуть перші кроки до будівництва нового репертуару, нового стилю оперового і балетного театру.

Треба якнайшвидше піти геть од постановок „Князя Ігоря“, Годунова і дивитися на них так, як дивиться М. М. Фореггер, що це, мовляв, тимчасовий балаяст. Їх доводиться ставити через те, що немає репертуару, а минула дирекція й НКО не потурбувалися про створення нового репертуару, як турбується за свій репертуар театр драматичний. Треба зрозуміти, що сучасному режисерові й художникові бридко й тяжко робити Ігорів, що Ігорі — це данина злиденності оперового театру, це тимчасова переходова робота і театру, і його керівників.

Треба ще раз „нажати“ на режисуру, на художника, на директора і головним чином, на композитора й лібретиста. Треба відмовитися від продукування старих опер і дати можливість виробляти нові, сучасні опери. Інакше оперовий театр вмере й гроші, вкладені до будівництва нового театру пропадуть замарно, бо не буде для чого цей театр будувати. А майбутній глядач подасть нам рахунка, і коли ми не зможемо сплатити того рахунка, то новий глядач обдарує нас призраком.

Наш Харківський оперовий театр має усі підстави тому що в нього немає традицій колишніх імператорських театрів, як „Большой Московский“, що вже завалився й гние всередині, що його не врятує вже ніяке впорскування. Неможливо чекати на щось нове й од „молодої“ студії ім. Станіславського, бо в неї традиції емираючого, прекрасного в минулому М. Х. Т. Зараз менше, аніж колись, треба оглядатися на ці два Московські театри.

Треба прикласти всієї енергії, щоб виправдати існування оперового театру й виправдати будівництва нового, досконало встаткованої будівлі оперного театру. Треба будувати для оперного театру не тільки будівлю, але й його внутрішню істотність і значіння. НКО й радянська громадськість мають колективно переглянути це. Ми, фахівці-режисери, художники, поети, композитори, маємо завести нашу

роботу до п'ятирічного шляху, бо пролетаріят якнайбільше потребує спочинку зараз, коли напружує всі свої сили й іде на житьові жертви, щоб індустріалізувати країну, і ми маємо бути готові, щоб задовольнити його культурні потреби, дати йому радість спочинку, зокрема оперовий театр.

„Нова Генерація“ повинна пропагувати це, допомогти нам перебудувати й будувати, допомогати організувати всіх тих, хто хоче йти в ногу з соціалістичним будівництвом.

ЧИТАЧУ, ТИ МУСИШ ПЕРЕДПЛАТИТИ НОВУ ГЕНЕРАЦІЮ НА 1930 РІК

*КОНКРЕТНУ УВАГУ ТЕАФРОНТОВІ
ЄВГЕН ДРОВ'ЯЗКО*

Колись ми, ліві робітники теамистецтва, весело гадали: „От ще півроку, од сили три чверті — і старому театрові — каюк!“

Було це тоді ще, як наші спільники — малярі, майстри лівого, навіть не малярства, а взагалі образотворчого мистецтва (перевага фото, навіть фотомонтажу над картиною) — мріяли, як невдовзі в бозі упокоїться станковізм.

Але життя показало себе консервативніше за наші думки та мрії, — і досі ще живуть та плодяться оті підфарбовані й підрум'янені червоненьким бабусі-повії, старенькі „Аполлонові сестри“, майже не змінилися по суті й ведуть свої лінії старі театри, кожен — свою колишню лінію: той — дворянську, той — купецьку, і жоден фактично — робітничої.

Що з того, що Малий театр роздраконює „Любов Яровую“, а Художній — „Бронепоезда“, коли з-над швандиного кльошу вилазить хлестаковський, а то й взагалі добре пошитий фрак, а з-під папахи партизана Вершініна дивляться погони полковника Вершініна (Качалов грає обох), або його незаконних, проте рідних дітей — братів Турбінних.

Ні, краще вже за таке пристосовування усіх цих колишніх „императорских“ Вов і інших „бывших людей“ до об'єктивних обставин, — краще чесне невизнання всього нового з боку тих „корифеїв“, що й досі їм, як ковбаса, Наталка Полтавка та чарка — то й минається й сварка, й війна, і революція... (тільки у мріях, на їхній жаль).

Але старі — нехай спокійненько довіковують собі, оці всі діди. Гірше те, що вони молодь псують — молодь і активну, ту, що оце допадається до сцени, з усяких клубних драмгуртків пнучися до „студії“, що їх понарозсаджували оті „развратители малолетних“, псують вони й молодого глядача, так мило й привабно змальовуючи наших ворогів, аж починаєш за ними шкодувати, й прищеплюючи звички до мистецтва вбитої ворожої класи.

Нечисленні революційні театри у цій навалі старих повій та ярмаркових перекупок, що так нахабно з кожного вуличного рогу сують вам в вічі свій обдрипаний та ледве помащений червонуватеньким крам,— теж починають здавати свої позиції й хитатись. Меєрхольд — цей ватажок радянського Жовтня — з одчаю почав перетряхати старе клясичне барахло, інші без сорому попереходили до лав одвертих наших ворогів, Березиль, і собі на горе, й громаді на шкоду, потрапив у надра „академізму“ й „кулішівки“.

І помилка буде вважати, буцімто радянський театр існує: є старий, передрадянський театр з репертуаром на радянські теми; ті ж самі актори і режисери і так само, як колись грали вони Винниченка, Арцибашева й Карпенка-Карого, тепер жарять Файків, Дніпровських та Ромашових. І справді — що на сцені змінилось? Методи театральні в масі лишилися старі: — тільки й зміни, що Шельменко-денщик потрапив на дійствительную во флот — і змінив прізвище на Швандю.

І найживіша частина мистців мусіла або кидати це мертве діло, або втікати до кіна; хоча ці останні якось не розуміли, що від способу передачі з реакції не стане революції; і скільки не передавай радіом „Неждановой старенький визг“ — він від цього не стане ні сучасним, ні радянським. І ці ліві майстри ревтеатру, пішовши до кіна, також здають один за одним свої позиції, — як от Калюжний, що з театру ім. Михайличенка й „Першого будинку нового світу“ почавши, кінчає свою кар'єру як оператор „Зливи“ — бо далі, правіше нема куди йти, хіба що до Гардіних, Івановських, Чардиніних, та інших музейних мумій.

Не в самому бо тільки „змісті“ або самій тільки „формі“ мусить полягати революційність. Це — трюїзм, це всім відоме, але кожне все ж таки робить „по старинке“ і, головне, привчає нових споживачів та молодих виробників мистецтва так само „по старинке“, від дідів, прадідів уторованим шляхом тягти й далі безчасний театр.

Дуже показно з цього боку, що найкращі, справді революційні вистави на весь Радсоюз ішли на тексти найсуворішого й найпослідовнішого з ліф-ів. „Земля дыбом“, „Противогазы“, „Слышишь Москва“, „Рычи, Китай“ — оце те, що хвилювало й тепер ще хвилює зо сцени тисячні маси робітничого глядача справжньою революційністю, а не „бронепоездами имени Турбиных“ — це все тексти С. Третьякова.

Укр. лівий фронт мистецтв не звертав до останнього часу уваги на теа. Не знати, де тому причина; може, була думка, що театральна гора підійде до Магомета, „а не идет, так и чорт с ней“. Але гора ця, швидко зростаючи, обернулася вже на грізне пасмо велетенських верховіть міщанства, контр-революції і побутової, і політичної, назадництва й малахіянства.

Далі байдужими бути не можна, бо поки сонце метамистецтва зійде, роса очі виїсть, надто така рясна роса, що труйними своїми крапельками халтпересуванців укриває геть усі клюби й культурні осередки радянського робітництва. Тому весь лівий фронт, особливо робітники спеціально театральні, повинні увійти в практичну теароботу, узятися до здійснення нашої лівої політики в теагалузі.

Надруковані в останніх №№ „Н. Г.“ статті й протокол доводять, що ВУАРКК вже звернула нарешті увагу на теанебезпеку. Конкретно: в цьому сезоні у Харкові розпочинає свою роботу новий театр — Українська Музична Комедія.

Треба, щоб ВУАРКК звернула якнайбільшу свою увагу на це нове огнище теамистецтва й культури та запобігла йому впасти в деякі помилки й небезпечні місця і обернутися ще на одне джерело теаестетотрути.

Небезпек перед цим театром одкривається сила-силенна; вони можуть бути тим шкідливіші, що він, здається, береться обслуговувати інструктажем знову таки робітничі осередки.

Театризм малих жанрів — це взагалі найвпливовіший вид теа. Тут немає глибокодумних або „стрррастних“ викрутасів, тут немає обридлої навмисности голих гасел, тут немає незграбности оперового „великолепія“, тут немає безглуздости балетного ногодригу. Власно кажучи, тут усе це є, але його взято такою мірою і змішано так, щоб дістати дуже їстівний вєнігрєт: і смачне, й корисне. Бо це найприступніша для мас галузь теа, привабна своєю веселістю й нескладністю, різнобарвним своїм миготінням.

І тут одразу стають перед новою, ще навіть не доорганізованою справою укр. оперети великі труднощі.

1. Треба, щоб це була оперета, рев'ю або ще щось таке, того ж таки жанру. Отже потрібний і відповідний репертуар, і персонал, що міг би подати цей репертуар весело, жаво, дотепно, не громоздячи картонового Пеліона на фанерну Оссу і не примушуючи глядача ламати собі голову, доки розболиться, угадуючи: що це перед ним — чи сільська хата, чи брама біля палацу маграджі. Це не тільки про сценічне оформлення, — це стосується всього, що буде на сцені робитись: треба, щоб усе це було зрозуміливе, легкосприйнятне, щоб, милуючи очі й вуха глядачеві, давало йому приємний відпочинок (це ж театр легких жанрів), не забуваючи і про щось інше (й головне). А саме.

2. Українська. Тут питання ускладняється. Бо незручно ж (хоча, проте, як кому!) ставити тепер „малорусские оперетты в 3 действиях, с танцами и с пением“, як от „Не ходи Грицю“ або „Коза-дереза“. Знову ж таки — українізувати паризько-віденську прекрасну баядерку теж негаразд.

Справа вся в тому слові, що його немає в назві нового театру, але воно очевидно „подразумевається“.

Радянська.

Оце найвідповідальніше слово! Воно накладає на робітників нового театру величезні обов'язки. Ніде бо в Радсоюзі, крім хіба що Ленінградського ТРОМ - у, немає справжньої радянської оперети. Усі ці Тєтяни Бах та К⁰ — це ж тільки жалюгідне малпунвання з буржуазної оперети, розквітлої усіма своїми орхідеями розпусти й порнографії.

Треба не дозволити бруднувати червоний колір нашої Рєспубліки й саме навіть слово „червоний“ паскудною, огидливою порнографією такого гатунку, як отой „Червоний мак“ (я бачив його в Київській лише постанові, але гадаю, що він і всюди був такий). І я дуже боюся, що саме тут і полягає одна з найголовніших небезпек. Деякі шановні т-ші, відповідаючи на анкету „Вєчірн. Радіо“ (№№ 194 та 195) про завдання нового театру, спеціально підкреслювали, що не треба боятися „гривуазности“. Але тут таке склизьке місце, що вдержатися на ньому дуже важко. Приклад: „Лізістрату“ в Московському театрі ім. Нєміровича-Данченка розхвалювали понад усяку міру деякі „авторитетні знавці“, звиклі саме до західно-європейських норм мистецьких, — а це ж навіть неприхована порнографія (за кордоном, до речі, вона теж мала успіх підчас гастролів). Ті ж таки „знавці“ обурено ухилили з „Вєликодушного рогносца“ — хоч там є фізіологія, а не порнографічно підкреслюваний зо слиною з беззубого рота імпотентського сексуальний момент, — навіть не момент, а місце.

Отже, обійдемося без порнографії! Справедливо писав небіжчик Лєонід Скрипник: „Нормальне статеве почуття, як відомо, не потребує додаткових роздратовань до тих, яке дає нормальне життя. Відомо також, що такі роздратовання калічать нормальне почуття“ („НГ“, 1929, № 4). Якщо порнографія ця потрібна прогнилому буржуа, то нашому молодому й здоровому робітництву вона тільки шкодить.

Але, з іншого боку — не можна вдарятись в пуританський ригоризм і, не наче оті дурні й лицємірні чєнці з МХАТ - ів, обліплювати янголяток фіговим листячком — бо саме це й ставить наголос на заліплене місце.

Отже, безчервономачних голих жінок, але й без соромливо-лицемірного паскудництва Лізістрати — взагалі без наголосу на статевий момент, хоч він завжди був вісью буржуазного „легкого жанру“.

А нам наголос треба перенести.

Раз що оперета й взагалі малі теаформи є найвпливовіше з теагалузів, то й треба використовувати її вплив на розвиток не статевої здібностей, а на щось республіці корисніше. Отже потрібен певний агітмент, але не голий, не такий, що сам в віці пнеться й галасує: ось де я! — ні.

Ми багато пишемо й сперечаємося про мистецтво взагалі, але досі ще не вміємо фактично того, що так бездоганно вміє виконувати буржуазне мистецтво — це впевняти, пропагувати, агітувати непомітно для сприймача, підсвідомо для нього. Придивіться ближче до будь-якого закордонного фільму, зверніть на це увагу в закордонній літературі — й ви здивуєтеся, як майстерно приховано момент агітації (або реклами, — це по суті теж саме) у найневинніший з першого погляду речі, в найбезглуздішому з Фербенксових фільмів (не кажу вже про змістовніші).

До речі — час вже зняти питання про агітмайстерність (а не взагалі про агіт) і в нас.

Справа тут у тому, що закордонні (та й наші передреволюційні) майстри здебільшого й не турбуються за ідеологію: просто вони так сприймають світ, так його відчують і розуміють. А наші — як почне накручувати ідеологію! — аж тріщить, — і виходить такий „пришийкобильхвіст“, як от в тому ж таки клясичному своїм розумовим убозством „Червоному маку“ з Ленінським мавзолеєм серед клясичних балерин або з цією вмираючою актрисоповією, яку — невідомо нікому, чому саме — так шанобливо оточують повстанці-кулі. Або так, як вийшло з „Гопля ми живем“ у театрі Революції, де ура-революційний кінець геть псує враження від дуже пристойної взагалі вистави.

Отже, нехай виставу — і текст, і оформлення, — і все інше роблять радянські люди, а не радянізовані, не такі, що побіч „ідеології на людях“ десь по закутках своїх мозків ховають протухле барахло перед, ба навіть протирадянських думок.

Не треба нам таких, чоловічків, що сполучають чин радянського письменника з роботою автокефального псаломщика! Радянський театр творити можуть тільки радянські люди, а не пристосованці.

Треба винайти секрет Офенбахівської оперети — як і чим вона, глузуючи з усіх повалених кумирів, могла агітувати й рекламувати в той час переможну буржуазію; треба викрити причину того грандіозного поспіху, з яким вона пройшла усією Європою і навіть більше — усесвітом, — винайти все те, щоб скористатися з цього для наших завдань, для нашої мети.

Тверде усталення на соціально-значний, соціально-потрібний театр, що у веселій, дотепній, не переобтяженій для сприймання, цікавій формі допомагав би глядачеві розв'язувати питання радянського сьогодні й завтра, нашоствхував би глядача на ці розв'язування, вів би перед у піднесенні цих питань — отака має бути позиція нового театрального колективу і в цьому йому ВУАРКК повинна допомогти.

Серпень 1927 р.

ПЕРЕДПЛАТИ

„НОВУ ГЕНЕРАЦІЮ“

НА 1930 РІК

ІНДУСТРІАЛЬНА ПОБУТОВЩИНА

І. ТЕРЕНТЬЄВ

За обідом в Сталінському „Нархарчі“ розбалакався з сусідою.

Забійщик шахти № 30 — Серьогін — 25 років.

Мені було потрібно перевірити деякі свої думки про те, наскільки для робітничої аудиторії може бути цікавим і потрібним т. з. „Історичні вистави“ — зокрема „Чорна Рада“ — П. Куліша і „Ревізор“ — Гоголя.

Думки окремого робітника можуть й не бути тотожними з думками пролетаріату, але все ж таки поговорити, послухати — корисно.

„В театр раніш я ходив зовсім рідко, — сказав мені Серьогін, — і дивився п'єси не вдумуючися, — більше пореготати, поспівчувати... знаєте взагалі відношення робітників до театру: раніш, кажуть, гроші на церкву збирали, а тепер збирають на театр. Приблизно так і я відносився до театру. Але потім довелося зацікавитися. Деякі товариші висміяли: „Дикун“ — кажуть — чого не ходиш в театр? І я став ходити. Вирішив, що треба зацікавитися. Прочитав дещо з історії театру, критику... Читав про „Ревізор“ Гоголя, статтю про те, що Гоголя чорт зіпсував... Не пам'ятаю, хто автор статті...

Я думаю, що у вас не вистачило б квитків коли б ви тут поставили „Ревізора“. Робітники дуже цікавляться бачити, яке життя було раніш... Робітникам дивитися на сучасне — нудно!“

Я давно знаю, що робітничий глядач з найбільшими вимогами. Він непідкупний аналітик. Товариш Серьогін дуже гостро висловився про сучасний репертуар, і коли б на моєму місці був не член „Нової Генерації“ — то він би або дуже уразився нашою сучасністю, або покепкував би: Ось, мовляв доагітувались, що робітники стали мріяти про „красиве минуле“ і нудьгують від сучасности. І почалася б суперечка кругом та біля культурних завдань пролетаріату. Ця суперечка нікому не потрібна. Селянин вірить театрові на слово, вірить для власного задоволення, як в бога.

Інтелігент любить театр і ненавидить, як самого себе. Непман цінить в театрі чорну біржу культури.

А робітник?!

В „живому“, „конкретному“ робітникові борються всі ці елементи. Звідціль і виникає постійний казус з робітничою аудиторією: сміються, здивовуються плещуть в долоні, а на диспуті, коли розпочинаються „висловлювання“, кажуть: — „взагалі — буза“.

Зараз в комсомолі виник „теоретичний рух“.

„Буза“ — сумне слово, воно говорить, про нікчемну плутанину. Щоб розплутати „бузу“, — оволодіння технікою абстрактного мишлення стало черговим завданням робітника-активіста (т. Серьогін рахує себе не вправі залишатися „дикуном“). Зростає зацікавлення до вивчення Марксівської філософії. Коли б наші драматурги зуміли піти в авангарді „теоретичного руху“ — нудної „сучасности“ не було б. Індустріальний характер нашої епохи ввійшов би у театр як побутова бутафорія.

Не люди індустріалізовані, а індустріальні атрибути пішли б на заправу до одноманітності — вічно біологічних картин життя. Пролетарій — гегемон — Серьогін бажає знати, розуміти, володіти, а йому дають в театрі індустріальну побутовщину для збудження революційних почуттів.

Звідціль — нудьга — результат незадоволення вимог культурно вирослої робітничої маси.

Хотілося б почути, що Микитенко, Кіршон і інші пролетарські драматурги захопилися вивченням філософії марксизму.

Нам не потрібна сучасність, без сучасних проблем. Ми повинні відкинути поверховий поділ репертуару на „сучасний“ і „класичний“. Для марксиста немає іншого шляху, як вивчення і минулого й теперішнього часу, — на однакових основах.

Треба відкинути невизначений „наш“ час.

Ми повинні знати, в чому саме полягає наш і не наш.

Знати досконало, ясно, просто, — фактично і теоретично.

Тоді не буде нудьги.

Гегемон Серьогін читає, наприклад, у газеті „Молодой Рабочий“ серед 11 вересня цього року № 109 (Сталіне) такий уривок: „Орієнтуючись на кваліфікованого робітника-глядача, подавати оформлення умовно-реалістичне запроваджуючи в оформленні елементи конструктивізму, тобто уводити певну раціоналізацію як у костюмах акторів, так і в декорації (підкреслення моє — І. Т.).

Це пишеться перед відкриттям сезону.

„Буза!?“

Яка може бути „раціоналізація“ при такій „філософії!?“

Що значить „умовно-реалістичне“! Теоретично — це абсурд і означати щонебудь не може, а практично це заслона, за якою ховаються політично спустілі режисери.

Ясно, що робітничий театр повинен піднімати свою працю раціональними способами, а не якнебудь.

Це факт реальний і безумовний.

Такою повинна бути праця театру: безумовною і реальною.

Театральним фронтом багато бродить людей покалічених філософією. Одна з них під ім'ям „умовного реалізму“ поширилась з Московського Камерного театру по всьому Союзу, на жаль, ця ерунда потрапила і в Донбас.

Гонити таку ерунду треба з Москви, з Києва, а особливо з Донбасу. Реалізм це насамперед — звичайна точка зору на речі. Всяке відступлення від звичайного, від безпринципного, опортуністичного відношення до дійсності розглядається як відхід від „реалізму“ і викликає дискусію. Бути „реалістом“ і тільки „реалістом“ стало не корисно в нашу революційну епоху... Через це сучасні реалісти чепурять себе різними „умовностями“, „монументами“, „конструкціями“, тоб пак модами... Лівий фронт мистецтва висунув замість всіх „філософій“ — термін — функціональності, тобто насамперед ціль, а звідділь висновок до засобів — як? Функціональне, тобто цілеспрямоване мистецтво, багне обґрунтувати себе марксистським розумінням своєї справи. Функціональне мистецтво є не що інше, як політична культробота і до жодного естетичного угруповання не має нахилу. Треба вивчати теорію функціонального, політичного театру, руйнуючи спекуляцію опортуністів. Недостатня увага до теоретичних питань готує ґрунт для поверхового розуміння сучасності, як матеріалу для теоретичної спекуляції. „Умовний“ реалізм є філософія „індустріальної побутовщини“.

Так, я думаю, можна домовитися з т. Серьогіним, якого прохаю дати нам відповідь по зачеплених мною питанням — в „Нову Генерацію“.

БЛЮКНОТ „НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ“

Наш бюллетень, за термінологією деяких тупоголових писак — „голобелініми“ замітками, казати правду, робить свою корисну роботу.

Журнали, що їх було взято під обстріл, стали більш сумлінно добирати або „заверстувати“ сторінки римованим матер'ялом.

Та й постачальники цього „духовного“ матер'ялу, крім „одушевлення свйше“, почали ще й головами думати.

Хіба інколи Гр. Плискунівський бабахне щось на зразок:

«творить життя у згоді колосків»

(Службовець, № 28, 29 р.)

Звичайно, що голова тут, як п'яте колесо до воза, колоском вірш надуманий. Але провінція. Літературна провінція, як Київ. (Да, да! — І. М.), Дніпропетровське та інші округові міста, де ще непохитні традиції, де традиційна непохитність і зашкарублість.

Маємо „Зорю“ № 7 за 1929 рік. Це та сама „Зоря“, що недавно змінила свій формат, що має на третій сторінці обкладинки список учасників — харківських і уманських.

Але наша робота зараз полягає в тому, щоб розглянути віршову продукцію „Зорі“ або, чим саме „доверстують“ сторінки в ньому.

Без зайвих балачок будемо оперувати матеріалом. Перший вірш, що розпочинає журнал, вірш Д. М. Чепурного, поета Київського масштабу, якому чогось здається, що він дійсно таки Гомерчик революції. Він в „Літ-газеті“ боронить лірику, в „Молодому Більшовику“ „картає“ „ново-генератів“ за незрозумілість.

В цьому числі „Зорі“ його чергова римована балаканина зветься „Над руднями“ з підзаголовком „З циклу — „Залізне Криворіжжя“.

Вітаючи „Над руднями“ і „плаваючи“ в цій тематиці, автор виголошує:

«За небосхилений поріг

За лісову зелену стріху (?)

Останній промінь сонця ліг

І вечір з півночі приїхав»

Нема там, дорогий римосуче, лісів, неправдива Ваша пейзажна ситуація. А все тому, що Ви вибрали погану точку для споглядання.

«Я (цебто автор) на кварцитовій горі

Стою задумано і тихо».

А, — скаже наш черговий учень, — знаємо Вас, крикунів, еквілібристів, інтелігентів (та ще й лівих) — ходите по гуртожитках, клюбах, спускаєтесь в рудні й пишете незрозуміло, а ми „тихо“ взяв і писнув лірично і зрозуміло, ну хоч би:

«Хіба... шакалів гнів

Коли земля жадає крові».

і пише всього бо:

«Я бачу рудні в далені

Величні насипи казкові»

А взагалі, таких непотрібних і „зрозумілих“ віршів ми навіть в бльокноті не передруковуємо. Місця шкода. Попрацюйте т. Чепурний, тоді ми більше скажемо, а то зараз Ви надто захопились проблемами лірики.

А насправді це не тільки лірика, а навіть більше схоже на старослов'янські панегірики.

З цим „всекийівського масштабу“ поетом ми й покінчимо.

Далі, перейдемо до місцевих.

Коли читаєш, робиться погано, впадаєш у розпач. Є чого. Дніпропетровське — хіба не центр важкої індустрії в Радянському Союзі? Хіба не тут найбільші металюобробчі й металургійні заводи? В віршах це так (дійсно, якась „малороссийская степь“):

І. Пронченко — „Йду степами...“

Опада роса,
Як дмухне юга...
У руках коса
Наче рай дуга...
Буду я яснить
І косити ще

Розіллю пісні,
Щоб полить поля...

М. Яценко — „На вгороді“

«А до річки замислена стежка
Мимо мене співає, йдучи,
Задається квасоля сережками,
Гарбузівня плазує в кущі».

О. Пашкевич — „Я так хочу“

«Я так хочу у шуми весняні
Зелень поля в завод однести...
Із запалом в прийдешнє незнанє
По дорогах сонячних ти!!»

Дм. Литовченко — „Чого ж нам бути у журбі“

Чого примружились в журбі
В цю ніч очей дві пари?
У мене очі голубі,
У тебе очі карі.

Перечитавши все це, розведеш руками і скажеш: „На вгороді бузина, а в Києві Чепурний“.

Провінція! Коли в головах степи, то хай очі які не будуть і стежка, хоч гопака відбиватиме, а діла не буде.

Віршів також не буде.

Товариші, не ходіть „сонячними дорогами“, а про автодор писнули б, про рудні, про заводи, бо такі поети не визволять з біди.

Є чого бути в журбі.

Передплатіть краще „Нову Генерацію“.

І. Моловічко

Один молодий хлопець з тих, що „не розуміють“ — т. Федоренко, з пересердя написав листа — „Чого молодь не розуміє молодих поетів“ — до газети „Молодий Більшовик“ № 42. А редакція „М. Б.“ послужлива для тих, що „не розуміють“. І пішло обговорення цього листа.

Найбільше за всіх дійшлося футуризмові і персонально Олексі Влизькові за його вірш „Балакають“.

Редакція „М. Б.“ взагалі чомусь ворогує з футуризмом і особливо Влизьком.

Обговорюють листа; лають футуризм, лають Влизька, Семенка, Шкурупія, Вера, Бажана; і навіть дійшлося І. Ю. Куликові — зовсім невинній особі.

І це не дивлячись на те, що лист стосується лише „Молодняківців“.

Перше лаяла молодь, а тоді почали і „поети“.

Озавсь Чепурний Д.м. в № 50 „М. Б.“ (не диво сільському парневі, а то і поет „не розуміє“ — А. М.). Він пише:

— «На мою думку, що про Влизька та інших письменників з «Нової Генерації» і говорити не слід, бо їх твори незрозумілі не лише для селянського, а і робітничого читача. Вони пишуть виключно для інтелігенції і, коли не гостро сказано — для міщанства“.

А для кого Д.м. Чепурний пише? хто знає?..

А подобаються йому „тільки Молодняківці“.

М. Скуба не стерпів такої огульної критики й відповів Чепурному таке в „М. Б.“ № 52:

— «Така думка (вищеподана — А. М.) Чепурного свідчить за необізнаність із тим, що він критикує. Справді: як же це «Нова Генерація» лише для міщанства? Аджеж «Н. Г.» бореться з ним, висміює його на кожному кроці, а інколи навіть переборщує, в цьому сама собі шкодячи» і т. д.

— «Щож до незрозумілості «Н. Г.» то журнал розраховано на культактив. Але автори «Н. Г.» беруть жваву (найбільш, ніж хто) участь в масовій періодиці, друкуючи там масові речі» і т. д.

Отже, і сліпому видно, що М. Скуба тільки правдиво і об'єктивно розцінює панфутів.

А. Клоччі („марксівець“) це чогось удесятерилось і він у Скуби почув щось інше.

Він в „заключительному“ пише: „М. Б. № 56:

— «Заперечую думку М. Скуби — хорошого поета лівої форми (правильно! але це у Вас звучить, як комплімент — А. М.), що вся сіль землі (бачите що і як? — А. М.) у футуристах» і далі.

Звертається до Семенка:

— «Хай пробачить мені Семенко, але їх памфлетна і особливо прозова творчість ніщо інше, як репортаж, нарис, фейлетон, це є форма швидше руйнування. А зараз, здається, (а нам дійсно! — А. М.) доба будівництва, а в будівництві футуристи ще нічого не вклали.

Більше за вас т. „Клоччя — Молодняк“!

Отак щось зо два місяці „балакали“ про Влизькове „Балакають“.

Приказка каже: „Правда очі коле“.

Наша порада — кинути Вам цювати Влизька. Ні до чого це не доведе.

Приходиться пожалкувати, що дехто таки повірив „теревеням телепнів“, та жаль паперу.

Андрій Михайлюк

5/IX ц/р. в місті Березівці в літньому клубі сельбуду було повно людей. Міська інтелігенція: агрономи, вчителі та молодь з різних шкільних установ зібралися сюди, щоб заслухати доповідь на тему „Сучасна українська література“ інструктора Одеської політосвіти т. Жесліна, який провадить тут семінар для завідувачів сельбудів у районі.

У великій доповіді т. Жеслін встиг раз із п'ять згадати, що, крім Гарту, Плугу й Молодняка, на Україні є ще одна група, що зветься футуристами. „Вони

мають свій журнал „Нова Громада“ (невже цей інструктор не читав і цього журналу, бо тоді, очевидно, не наплів би такої нісенітници — Г. В.) і „являють собою групу, що гониться більше за формою, ніж за змістом“.

Цікаво було б знати, що ж то за форма, що в отій „Новій Громаді“ запроваджують футуристи! Де хто із слухачів, що знають і „Нову громаду“ і „Нову Генерацію“, думав, що, може, інструктор просто помилився, змішавши обидва журнали, але коли слово „футуристи“ відмінялося поруч з „Новою Громадою“ раз із 5 — 6, один з профшкільників просто таки не стерпів і попросив слова. „Це ж одеський арап, а не інструктор; у нас щодня дискусії з приводу футуристів, а він навіть не знає жодного журналу“, — почав він хвилюватись.

На радість чи на жаль, в залі було стільки публіки, що бідолашний товариш не міг добратися до трибуни, щоб виголосити свою думку. А інструктор продовжував. „І от ці футуристи з „Новою Громадою“ поки що існують у Харкові“.

Так, нещасний інструкторе! Існують. І не тільки в Харкові, а навіть в Березівці, де ви зовсім не сподівалися їх зустрічати. І будуть існувати, доки не знищать усіх таких, як ви.

Гро Вакар

ЛИСТ ДО ЧИТАЧІВ Л. СКРИПНИКОВОГО „ІНТЕЛІГЕНТА“

ОСКАР РЕДИНГ

Підчас дискусії над Скрипниковим „Інтелігентом“, що її влаштувала спілка „РОБОС“ в Одесі, деякі диспутанти зазначували досить завзято й переконливо, мовляв, покійний т. Л. Скрипник помилився. Він повинен був назвати свою повість „Міщанин“ — і тоді все було б гаразд. У запалі промовляли вони: — „Інтелігент, це надто широко взяте поняття. Не всі інтелігенти такі, як „Інтелігент“... Була частина інтелігенції, що чесно та з запалом пішла боротися за революцію, і зараз уже десять років, як допомагають Компартіям і Радвладі будувати соціалізм. Автор непомірно узагальнив це поняття, і в цьому його велика ідеологічна помилка...“ Противники цього погляду, заперечуючи їм, покликувалися на одне місце епілогу, де автор пише:

„Мені було років з вісімнадцять, коли я у Мережковського прочитав про „прекрасну руську інтелігенцію“, „носителю заповітів Великого Петра“... І нижче трохи на цій же стор. 146 додає:

„Мережковський із кількома сотнями тисяч інших „носителів заповітів Великого Петра“ винесли ці заповіді на паризькі та інші бульвари, де їх носять і досі...“

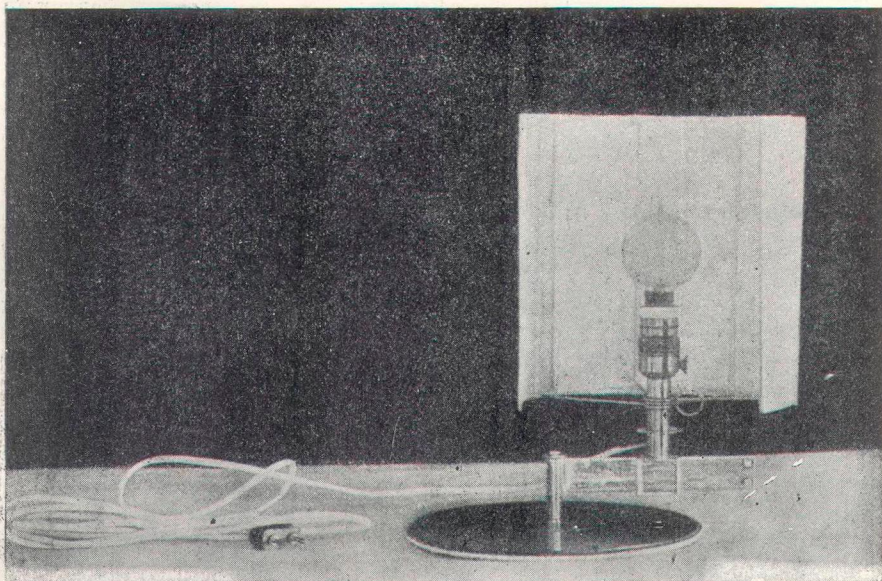
Навіщо я розказав оці два факти...

Та так, про всяк випадок...“

Сказано ясно, і прав був покійний автор, що „про всяк випадок“ одмітив ці два факти, закінчуючи свою книгу.

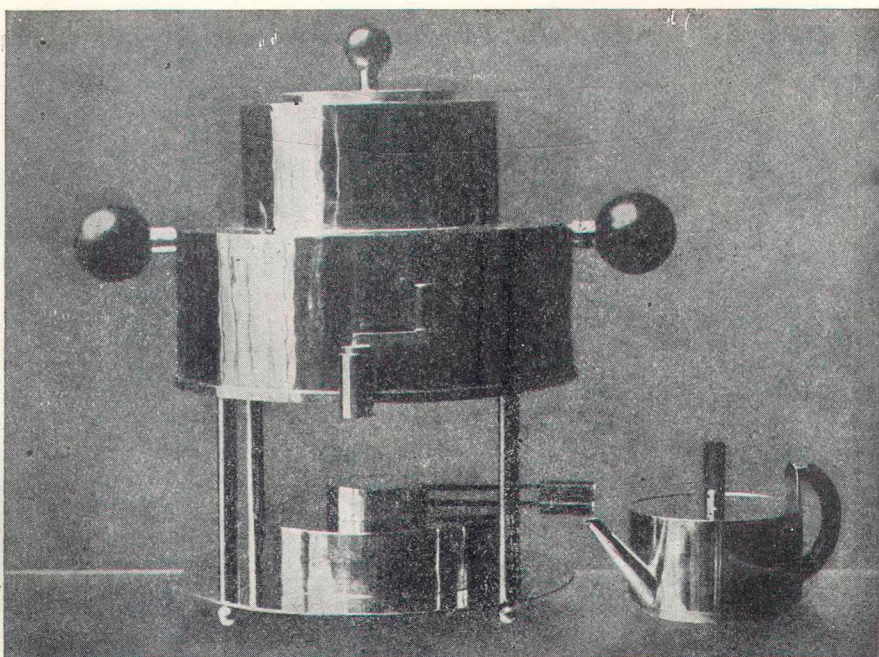
Цією „одміткою“ він вводить цілковиту ясність до питання „Інтелігент чи Міщанин“ і пояснює чорним на білому: „Я писав про прекрасного руського інтелігента“, і це поняття охоплює, розуміється „буржуазного руського інтелігента“, з тим, що — ще раз розуміється — до цього поняття треба долучити також і „прекрасну українську інтелігенцію“ (територіальну та національну), зрусифіковану та незрусифіковану, малоросійську, українсько-хуторянську і, земля їй пером — птлюрівську. Цю із табору Шелухіних, Шаповалів, Левитських і Скоропадів...“

А чи ж мало епігонів цього історично-побутового типу залишилося і в нашій вільній радянській землі?



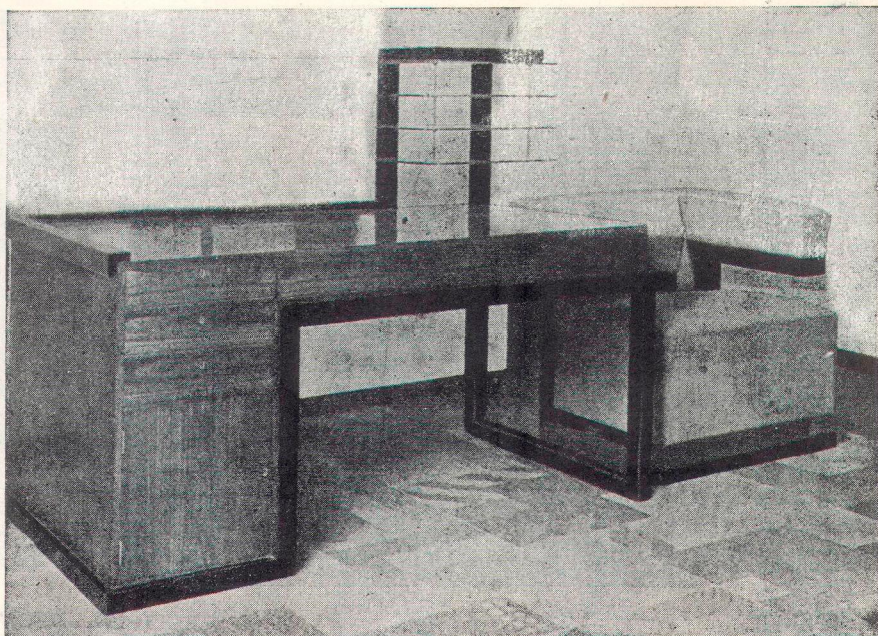
К. ЮККЕР

ЕЛ. ЛЯМПА



И. КНАУ

СПИРТОВИИ САМОВАР

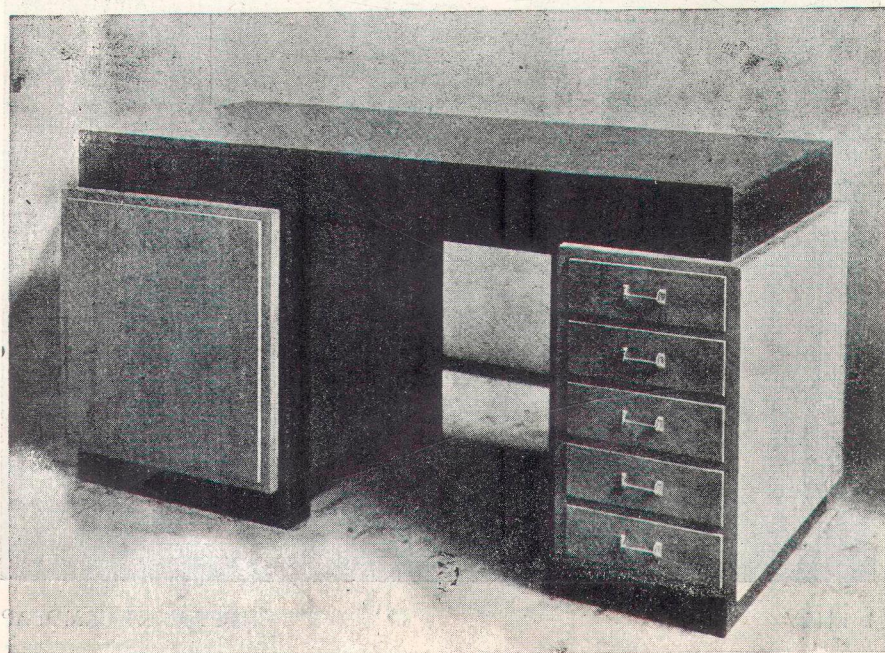


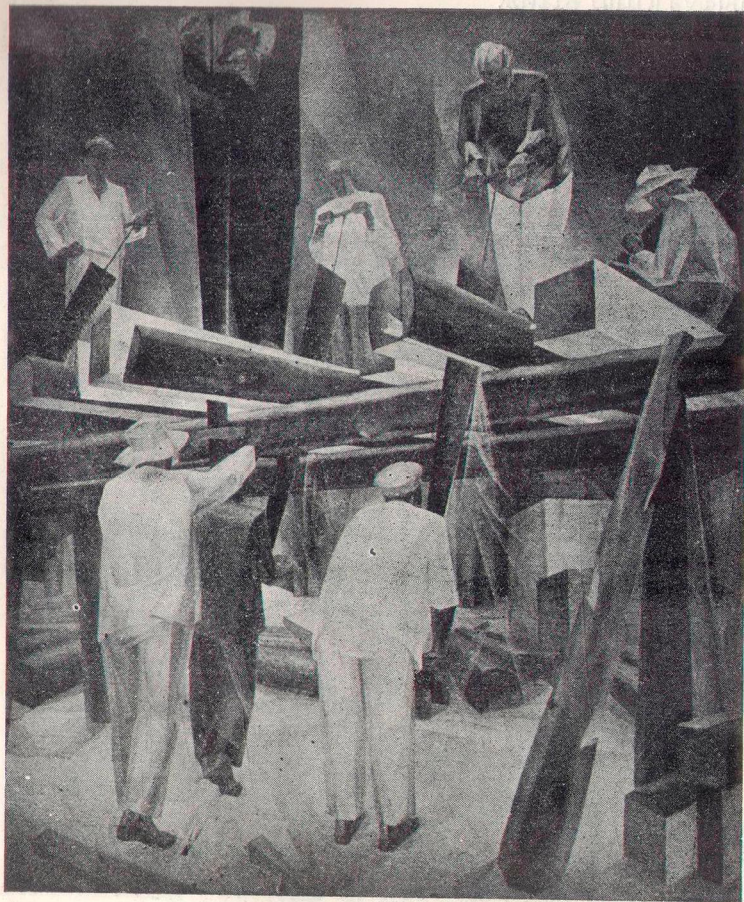
В. ГРОПУС

СТІЛ

Е. ДІКМАН

СТІЛ





БОГОМАЗІВ
ПІЛЬЩИКИ

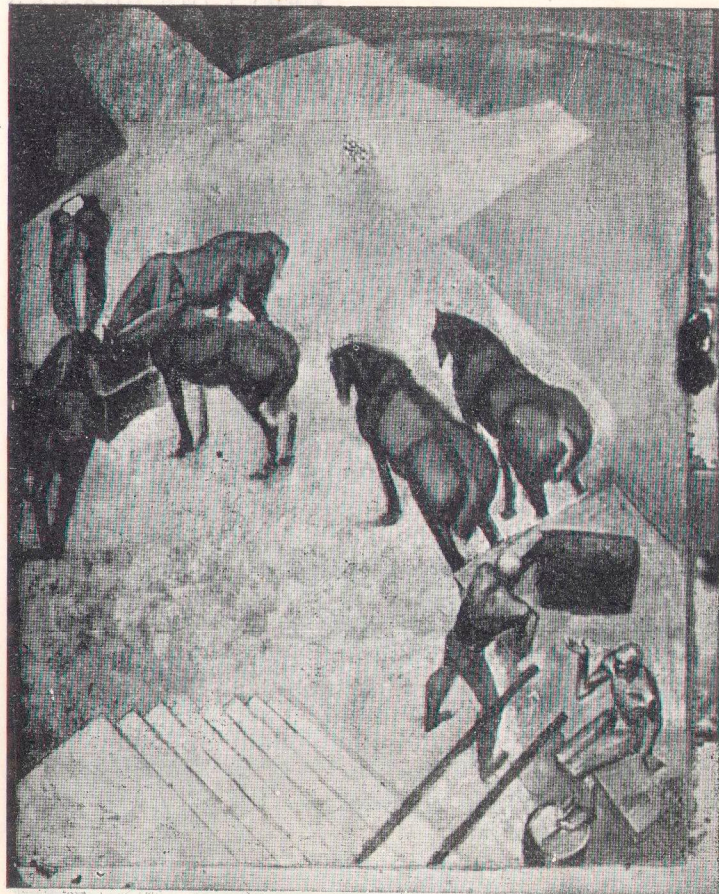
БІЗЮКОВ
ПІЛЬЩИКИ

ІІ ВСЕУКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ ВИСТАВКА



ТОЛКАЧОВ

ЖИТТЯ (ЛІТОГРАФІЯ)



ДМИТРЕНКО

НАВАНТАЖУЮТЬ

ІІ ВСЕУКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ ВИСТАВКА

Кілька сотень тисяч, як зазначає т. Л. Скрипник, виїхали з Мережковським. Але ж не встигли виїхати не менше за два мільйони, і почали пристосовуватися, вrostати в „клятий більшовицький режим“.

1921 рік, початок нової економполітики, розкрив перед ними нові перспективи „трудового вrostання“, а зараз правий ухил, примиренство і т. ін. дозволяють їм продовжувати — з початку до кінця — екранізований роман Л. Скрипника... Точнісінько — від слова автора „До читача“ та „Прологу“ до кінця шостої частини, що на ній кінчить роман, хоч насправді — кінця він не має і не може мати — все повторюється в означених періодах формування нових поколінь цього буржуазного „Інтелігента“, нащадка частини цієї прекрасної інтелігенції, що нею захоплювався — Мережковський... І так: названня повісті — „Інтелігент“ не помилка, а свідомий, твердий вибір автором даного словного визначення, з тим, що вся повість є, розуміється, ідкою сатирою на цього ж буржуазного інтелігента. Гаразд — скаже дехто. Але водночас поставить таке запитання:

— Так чому ж віддавати скільки праці типові, що сьогодні є, так би мовити, вимерле плем'я? Чи варто було вкладати скільки творчих переживань, скільки гострого мислення, скільки іронії й глузу на минуле? Чи не краще, взяв би покійний автор сучасну нашу інтелігенцію і в більше доступній, не екранізованій формі показав би типи, хай і негативні, сучасної інтелігенції — радянської...

Тут два питання!

— А вимерло дійсно це плем'я, екранізоване у повісті автором?

І друге:

— Чому екранізована форма, що так добре узагальнює, типізує цього типа — „Інтелігента“, менше доступна для масового читача за звичайну стару форму сюжетного роману від Н. Левицького та Кобилянської до Івченка, Хвильового та А. Любченка?

І на ці питання є такі відповіді, точні та однозначні. Якби плем'я „прекрасного інтелігента“ у всеукраїнському та всесоюзному масштабі вимерло, то в нас напевно соціалізм був би ближче, ніж гадають найкращі скептики, опортуністи та ліквідатори з правого боку. Тоді наш державний і всякий інший апарат не саботував би або не перекривлював би директив партз'їздів, пленумів ЦК та їх ухвал. Тоді зайвою була б чистка партії радянського та спілкового апарату, тоді напевно не було б Астрахані, справ комосередку Держбанку, Кабуки і Одеських Комунальників або Харківського Фінвідділу, що їх „герої“ так чудово продовжують в безчисленних варіантах „життя і діяння“ Скрипникового „Інтелігента“...

Розуміється, автор на 149 стор. не міг подати і розмалювати всю диференціацію та типажові комбінації свого узагальненого „героя“. Він не без причини у своєму слові до читача зазначає:

„Великі труднощі для мене — показати тридцять п'ять років життя мого дорогого героя...“

Тим більше, що:

„завдання ускладнюється тим, що з усього життя зроблено витяг — небагато насичених крапель. Тридцять п'ять років життя мого героя пройнуть перед вашими очима за якихнебудь три години...“

І Л. Скрипник дав насправді головне. Крім цього, в це головне можна вмістити незліченне число типажових варіантів, що ними так пеститься наша преса від „Правди“ та „Комуніста“ до найменших округових газет, на них гострить свої леза критика й самокритика робітничих і селянських мас. Отже, який висновок щодо цього питання? — питає учасник дискусії.

— Цілком простий. Вогонь на ці численні ще шеренги варіантів Скрипникового героя. А цей герой — вам же зараз цілком ясно —

конденсований і узагальнений тип: прекрасного руського інтелігента (буржуазного), що ще й сьогодні і на Україні, і в цілому Союзі — суший... Він навіть хитро й зворотливо використовує радянську конституцію та законодавство.

А щодо другого нашого питання: „Ах, чому ж ця екранізована форма? Чому він не написав просто і зрозуміло, як, наприклад, писали та пишуть наші колишні клясики, як Нечуй-Левицький, наприклад, або дехто із сучасних, лише більше „вирихвістною мовою“ та європеїзованою манерою, як наприклад, дехто із „Літературного ярмарку“. То, бачите, тут справа не лише особистого смаку і революційності авторової у стилі, а ще більше в цьому, що автор мав цілком безперечне право вибрати оцей „екранізований стиль“ — це перше, що треба довести, мовляв, якими моментами оця „екранізована форма“ менше доступна за, наприклад, форму „Бур'яну“ або „Міжгір'я“, або навіть — „Вуркаганів“. А цього довести — надзвичайно важка штука. Тут повинен мати слово читач, масовий читач, лише без консервативних звичок, що повість формально повинна бути така і така. Є читач, що виховувався на Левицькому і Квітці, на Чехові та Толстому, на Винниченкові та Коцюбинському. Є різний читач. Робітничий і селянський, менше або більше кваліфікований, є читач український і українізований. Є велика кількість „типажу“ читачів! І ми впевнені, що „екранізована форма“ повісти свого читача знайшла і ще більше знайде. Бо цей читач подумає: „А ось, не написав так, як пишуть сотні інших, а проте читається з цікавістю“. Повість розворушує думку. Хоч би тільки читач затримався на цих трьох питаннях:

1. Вимерле плем'я, чи не вимерле?

2. Інтелігент, чи міщанин?

3. Погано або гарно, що автор написав „екранізовану повість“ з коментарями та написами, а не написав — як всі пишуть.

Ці три питання, а на них читач напевне знайде відповідь, зацікавили не лише нашого масового читача, а й рецензентів із журналу „Критика“, де рецензент Л. Старинкевич („Критика“, № 6, ст. 160, 161, 162) висловлює такі серйозні думки:

„Прочитавши цей екранізований роман, погоджуємося, що герой, дійсно „не живий“, „плискатий і безбарвний“, але від цього він не стає більш, ніж живий (курсив Л. Старинкевича). Мертва абстрактність змалюваного в романі образу є зумовлена не тільки невдалим суто формальним сполученням трафаретно-біографічно-романного стилю з „деструктивними“ змаганнями (чергування „кадрів“ з ліричними відступами) — головню й поверховною соціологічною спрямованістю самої теми, й непевністю художньо-літературного задуму“.

Чудовий абзацик, що так яскраво пригадує такий абзац із одного нашого підручника української літератури.

Увага: —

„Сухий алегоризм остільки заплутаний і мало зрозумілий, ще до того присмакований непотрібно-цінничною еротикою, що аж ніяк і т. д.“.

Нам цього досить, щоб наочно показати, як априорна метода роблення висновків декого із критиків у „Критиці“ не пішла далі поверховних, суб'єктивних фраз із підручника літератури, виданого, „Книгоспілкою“ другим виданням у 1926 р. Це так на маргінесі, щоб негайно далі проаналізувати думки рецензента із „Критики“, що спадають з нашими трьома питаннями, але ведуть до цілком протилежних висновків. Проте ще до цього маленьке зауваження на тему „комірця та пенсне“, що їх художник так чудово „осимволізував“ на окладці Скрипникової книги. Цей художник безумовно десять разів краще зрозумів „Інтелігента“, зробивши цю змістовну окладку, ніж рецензент Л. Старинкевич із

„Критики“ № 6, написавши свою рецензію. В дореволюційних і навіть наших часах „комірець“ і „пенсне“, а за останні два роки рогові окуляри, були й є в нас символом певної, так би мовити, „європеїзованості“. При чому треба конечно відмітити, що вони, ці — „комірець“ і „пенсне“, переминають лише зверхній вигляд їх носителів, і звичайно ці поверховно європеїзовані типи залишаються такими ж „прекрасними“ у своїх психологічній суті, як і були до цього часу, коли їх автор „Інтелігента“ узяв за предмет своїх, як каже Л. Старинкевич, сатири й сарказму, не розрізняючи цих двох визначень.

А власне „комірець“ і „пенсне“ є для Л. Скрипника чинниками, що символізують оцього „прекрасного героя“, в розумінні найповерховнішої європеїзованості, при чому його зміст залишається і надалі: трусливий, хитро-пристосований до різних режимів політичної влади, шкурницький та егоїстичний щодо збереження своїх мізерних матеріяльних цінностей у нашійникові собачки-больонки.

І так, до певної міри, символи „комірця“ і „пенсне“ є досконалі атрибути цієї поверховної європейськості, що за нею захована вся нікчемність громадська і проміжність соціальна „Інтелігента“.

І не варто було Л. Старинкевичевій придиратися до цих Скрипникових символів. Вони б'ють в точку і, мабуть, рикошетом поцілили деяку частину (назадницьку) психіки нашого противника й шановного рецензента, як це не дивно, із марксівської „Критики“.

Аналізуючи літературне оформлення, рецензент відмічає „бліді й позбавлені оригінальності кадри екранізованого роману“ та ще дуже авторитетно запевняє читача, що „описи кадрів — без ніякої конкретизації й поновлення“ (стор. 161).

Тут ми вже аж ніяк не розуміємо:

1. То умови народження „Інтелігента“ неясні, неяскраві, неконкретні?! Чи справді важко зобразити, читаючи оці „екранізовані“ малюнки, кого, що і як описує Л. Скрипник?

2. Чи не яскраво змальоване освідомлення „Інтелігента“ в ставовому питанні чи не глибоко типові малюнки малини й повій, цих колишніх „університетів“, де юнак ставав мущиною і так часто потім таємно лікувався від „гонококів“ та „люеса“?

Л. Старинкевич немов говорить: — Що ж тут нового, і формально й історично-побутово? Хто цього не знає! Де ж тут мистецькість опису?

Але відповідати таким чином — це називається або не хотіти розуміти, або — не хотіти признати того, що видне перед самим носом.

Бо де, в українській літературі, або і в російській та іншій, прочитав автор рецензії із „Критики“ такий простий, нібито „об'єктивно-сухий, безпретенсійний, але так узагальнений і типовий для життя опис народження й переростання „Інтелігента“ із юнацтва в мущину?

Л. Старинкевич замахує аж куди далеко, аж до кіно-роману „Доногоо-тонка“ Жюль Ромена. Чому аж так далеко, коли так мало зв'язку між ним й „Інтелігентом“? Але шукайте поближче! Є щось подібне у нашій далеко ще „не екранізованій“ літературі? І. Ле показує, наприклад, у перших розділах „Міжгір'я“ подібне до батьків „Інтелігента“ подружжя, трохи лише подібне, оцього хірурга і його дружини, з якої міг зродитися „Інтелігент“. І. Ле не бере його під обстріл побутово-аналітичної критики. Він ламає своє ставлення і розгублює потім усе в неясно поданих проблемах „ариків“ і великого будівництва, збиваючись з побутової проблеми на цілком інші, яких не розв'язав. Навпаки, Л. Скрипник з самого початку поставив надзвичайно ясно проблему стилю свого роману і проблему ставлення свого (авторового) до героя. І з цієї ясної „світоглядкової перспективи“ (художньої та побутово-пізнавчої) виник яскраво ви-

значений формально й глибоко проаналізований з побутово - пізнавчого боку твір мистецький, що його назва „Інтелігент“.

І, безперечно, через ці свої якості „Інтелігент“ в українській літературі доби 1927 — 1930 р. (а ми цей період посміємо назвати періодом спроб на писання великих романів) залишається на фоні формальної сірости та побутової неглибокості цих спроб явищем як скравим і оригінальним.

Бувають так часто випадки в літературі, що невідомий автор, кидає несподівано на ринок свій мистецький продукт, і відходить.

Замовкує або навіть вмирає...

А твір залишається певним типовим зразком, що хвилює, злостить, навіть обурює консервативного читача, привиклого до літературних штампів, а поміж критиками викликає дискусії, загострені полеміки, суперечки, навіть здивовання і крайні розбіжності поглядів, бо завжди розбіжні погляди викликає поява якогось нового патенту чи стандарту.

Скільки таких випадків було в літературі!

І так докази про відсутність „конкретизації та поновлення“ відпадають, а про „мертву абстрактність“ „Інтелігента“, стверджену в Л. Старинкевича, соромно згадувати. Ці визначення, висловлені так апіорно, проти всяких законів діалектики та просто для ефекту на читача, мають таке значіння, як зацитований нами абзацик із підручника літератури, виданого „Книгоспілкою“ раз у 1927 р., а потім в 1926 р.

І до чого доходить наша критика рецензування. Напише якийсь автор твір, в якому мало крапок та протинок — погано! А Л. Старинкевича розгнівало, навпаки, це, що Л. Скрипник „вживає безліч крапок, знаків запитання, оклику!“ Не важливо це, чи вони правильно вжиті. Важлива їх безліч (!), чого на діл немає. Навпаки, кількість їх не надмірна, і вжиті вони цілком за правилами граматики й стилістики. Можна б ще багато полемізувати з Л. Старинкевичем із „Критики“, проте залишаємо цю нуднувату справу і переходимо до висновків.

І. Цілком не помилився Л. Скрипник, коли взяв „Інтелігента“, оцю суспільну категорію, а не абстракцію, за предмет своєї художньої, побутово - пізнавчої аналізи й так її назвав. І цілком правильно, що подав його узагальнено, на певному історичному тлі і власне у такій „екранізованій формі“, як він це зробив. Це виникає із усіх наших попередніх думок. Це не вимерле плем'я, ні! Воно ще живе, і то не, як дехто думає, в постаті міщанина, але навпаки — інтелігента, і то буржуазного інтелігента, що його ми, наша доба отримала в спадщині від дореволюційної доби. А чому, власне, цього — буржуазного інтелігента узяв Л. Скрипник під обстріл своєї сатири, це можна зрозуміти із цього, що „вродив“ автор свого інтелігента ще до революції, та увів у революцію вже до певної міри закінченою людиною, як викристалізований соціально - побутовий типаж. Це питання актуальне, іноді пекуче, бо боротьбу з буржуазною спадщиною (звичками, традиціями, поглядами) у побуті сучасної інтелігенції ще провадимо, і вона не зменшується, а, навпаки, розгортається. Чи треба доказувати? Ні, досить читати нашу пресу.

Отже, не „вимерле плем'я“, а живе, з ним треба ще нещадно боротись, щоб бити те, чого не встиг убити до щенту перший розмах революції. І не „міщанин“, а, навпаки, „Інтелігент“, що, зустрічаючи у своєму житті та побуті нову класу, яка переформовує життя, ще живе традиціями та спогадами минулого, дореволюційного, лише дуже поволі, а часто лише поверховно, про людське око пристосовується ніби до нових умовин епохи будування соціалізму, залишаючись у своїй внутрішній цілості буржуазним інтелігентом.

І так: ідеологічне та політичне устанавлення Л. Скрипника правильне, воно гостро врізується лезом сатири та іронії в рештки побутових буржуазних традицій інтелігенції на тлі наших днів.

2. Ах! Ах! Екранізований роман... Так би мовити, скандал у затишші формальних звичок, у родині тих, що не шукають, а пишуть.

Мені пригадалося на одному одеському кіоску з зельтерською водою така приманчива реклама:

Ай! Ай! Ай! Холодна вода!

Ай! ай! — закричав дехто із нашої критики, на нову спробу подачі матеріалу.

Чому ж мені не закликати:

„Ай! ай! Як ми любимо протерті стежки, як нас жахає, коли на місце старих бур'янів виростає нова, добре брукована дорога.

Ай! ай! Сумнівався дехто, як на яругах за т. зв. „Ботанічним парком“ у Харкові виріс Будинок промисловости.

Ай! ай! Як він придушив вільний український степ.

Ну просто — ай! ай!

Так, формальний бік Скрипникового роману „Інтелігент“ немов придушив вільний (читай — відстало-провінційний) ще степ наших літературних звичок і традицій, до рецензента із „Критики“ включно. Чи не дивовижне диво!.. А проте фактом є, що оформлення „Інтелігента“ на тлі формальної сірости нашої літературної продукції — чи не свіжий подих весняного вітру? Чи не різкий удар у формальні традиції „Бур'яну“, „Сонячної машини“, „Міжгір'я“ та „Вуркаганів“?! Напевно різкий удар, і через те — дехто чухає це місце, де болить — і пише рецензії — у „Критиці“...

Тут, напевно — почую репліку:

Ваша стаття теж рецензія. Чи не вас також ударило оформлення „Інтелігента“? І через те, немов на маргінесі, я повинен відповісти:

Ні, мене не вдарило, а утішило це оформлення, бо бачу, що наша радянська повість пробиває собі шлях до нових засобів оформлення.

Можливо, вони ще не удосконалені, можливо, що це — лише шукання, але шукання з ліхтарем матеріялістичного світогляду цікавіше, корисніше й важливіше, ніж ходження навіть з тим же матеріялістичним світоглядом на стежках старих форм.

3. Чи це оформлення (нове для декого) доступне для масового читача, чи ні? Чи виконує, як це часто говоримо, формально, соціальне завдання?

І тут ми твердо заявляємо, що оформлення „Інтелігента“ з „деструктивним“ змаганням, як це бере в лапки Л. Старинкевич (аж ніяк не могу через нього перескочити), цілком щодо доступности не складніше, ніж „Бур'ян“, ніж жаргонно-макаронна мова „Вуркаганів“, ніж заплутані образи із будови „ариків“ та побутової фабули хірургового подружжя із повісти „Міжгір'я. Це напевно. Не треба лише бути формально упередженим.

В сумі вважаємо, що — формально — роман „Інтелігент“, хоч родився як літературний сурогат, тобто сценарій, у своєму літературному оформленні є закінчений як нова спроба, хай буде „екранізованого роману“ (в лапках або без лапок) з тим, що він, в українській сучасній повісті, пробиває стежку до нових шукань при оформленні романного матеріалу. „Інтелігент“ формально сигналізує:

— Шукайте, рухайтесь з місця пройдених шляхів. Із невеличких літературних електростанцій, в боротьбі за нову т. зв. „форму“, а в дійсности методу оформлення, складається нарешті цілий комплекс не „екранізованого“ нашого роману, а роману електрифікованого яскравим світлом нової, лівої, не менше досконалої, а досконалішої за старі „форми“ українського сучасного роману. Він відповідатиме нашій добі.

ВІКТОР НІКАНДРОВИЧ ПАЛЬМОВ
ДАВИД БУРЛЮК

В. Н. ПАЛЬМОВ ще за дитинства мав хист до образотворчого мистецтва.

Успішно закінчивши курс Пензенської Художньої школи, В. Н. Пальмов восени 1911 року склав конкурсний іспит до кол. „Училища живописи, Ваяния і Зодчества“ в Москві, яке й закінчив з нагородою.

Але тут почалася капіталістична війна.

В. Н. Пальмова женуть на фронт, де він і лишається до Революції, доки народи, що жили в Росії, скинули з себе ярмо царату та припинили війну проти Німеччини.

Контр - революційне повстання чехословаків проти Рад застало В. Н. в Самарі: тут 1918 р. на його руках вмирає батько, якого він дуже любив.

В. Н. їде до Сибіру.

Білі намагаються мобілізувати „досвідченого бойового“ офіцера, яким був В. Н. Пальмов, але художник завжди всією своєю істотою був на боці Революції. Ризикуючи своїм життям, В. Н. тікає на Далекий Схід від служби серед контр - революції. На це йому щастить. На Далекому Сході В. Н. улаштовується викладачем графічних мистецтв у жіночій гімназії у м. Нікольськ - Усурійському.

У 1919 році В. Н. з своєї ініціативи кидає учителювання в Нікольському - Усурійському і переходить до Владивостока, де й починається його кипуча художня робота, якої вже В. Н. не залишав на протязі останніх десяти років.

У Владивостокі саме в той час працювали Н. Н. Асеев, С. М. Третьяков, Н. Чужак та інші представники культурно - революційного життя.

В. Н. Пальмов у Владивостокі малює декорації для театрів, портрети, співробітничав в комуністичнім журналі „Творчество“.

Представник „Роста“ Гончар - Онвей допомагає В. Н. і мені організувати виставку в Японії. Що блискуче протягом 1920 і 21 років й здійснилося.

Біля 20 картин В. Н. залишилось по приватних колекціях і музеях Японії.

У серпні 1921 р. В. Н. повертається з Йокагами через Корею до Чити.

В Читі В. Н. широко розвиває культурно - мистецьку роботу серед трудящих.

Після зими В. Н. рушив до Москви.

Блискучі по техніці та фарбах японські роботи що він привіз, у 1922 році, не оцінили так, як слід, ні голодна тоді публіка, ні критики мистецтв, бо саме тоді в Країні відбувалися велетенські події соціалістичного будівництва, які відсунули питання мистецтв на другий план.

Художникові в Москві довелося бідувати, халтурити і навіть розписувати лазні (розпис дешевший за фарбування).

Але В. Н., не покладаючи рук, продовжував свою роботу для нового мистецтва.

За сезон 1923/24 р. В. Н. запрошують на професора Київського Художнього Інституту по катедрі професора малярства.

В. Н. створює другу серію своїх чудових творів — революційний цикл картин і полотна, що відображають життя трудящих, героїку труда.

За „Леніним“ їде „Зміна“, а потім „Теслярі“, перший варіант яких куплено з виставки у Венеції, І, 28 р. в Америку до колекції доктора — Крісчен Брітона.

В особі В. Н., що вмер 17 липня ц. р., українське мистецтво, до лав якого став небіжчик, понесло велику втрату. В. Н. був не лише талановитим майстром малярства, але він з'умів, не дивлячись на важкі часи що випали на долю країни, виховати в собі чіткі дисципліни мистецьких культур і знання.

В. Н. Пальмов вмер безконечно молодим.

Лише останні десять років його короткого життя доля дала йому деяку змогу працювати.

В. Н. з 1919 року перейшов до лав новаторів, борців за нові, революційні, культурні форми в мистецтві і віддано вже ніколи не зраджував їх.

Наше завдання, усіх земляків небіжчика по країні, по новому мистецтву — зібрати, зберегти і вивчити те, що залишилося від найталановитішого, гострого художника у спадщину.

Картини і малюнки зібрати до роб. музеїв, з них треба вчитися і виховувати смаки мас.

Треба видати монографію, присвячену життю й творчості видатного українського майстра. Внести до неї все найцінніше і цікаве з його продукції, що залишилася.

В. Н. був у Японії, він там глибоко наповнився духом їхньої великої малярської культури.

Треба скористатися з цього і достойно оцінити для власної користі.

Віктор Нікандрович Пальмов, як людина, мертвий, але професор малярства В. Н. Пальмов живий, поки цілі його художні праці і пам'ять про них.

3 серпня 1929 року, Нью-Йорк

КІНО - АНАЛІЗА

М. КАУФМАН

Аналітичний підхід, що я його узяв за основу в роботі над кіно - речами, в наслідок аналізу попереднього і теперешнього досвіду, ступнево кристалізує більш і більш чітку методику роботи над фільмом. Настановлення на кіно - мову, як на багатшу, раціональнішу й зрозумілішу, ніж якісь інші способи вислову, безумовно вірне.

Остання моя робота „На весні“, що я її перевірів на широкій аудиторії, особливо показова в цьому розумінні. Промовляючи чистою кіно - мовою, не удаючись по допомогу літературних пояснень (написів), фільм виявився зрозумілим і приступним для широкого глядача від початку і до кінця.

Що ж це таке кіно - мова?

Що ж це таке кіно - грамота?

Коли ми відштовхнемося від літ - абетки, що зараз існує, то що рахувати за кіно - літеру, що кіно - складом, що кіно - словом, кіно - реченням, кіно - річчю?

Чи можна провести аналогію між мовою літературною й мовою кіно? Безумовно, не можна.

Літера, склад, слово, будучи елементами, що служать для літературного висловлювання, являють собою умовні поняття, а тому приступні тільки письмовній мові. Водночас, кожний кадр, кожний шматок промовляє конкретно, дає копію життєвого явища, серед яких людина зростає. А тому я вважаю, що підчас подальшої аналізу кіно - мови, я буду не порівнювати її, а протиставляти літературній мові. Де в чому можна порівняти кіно - мову з „мовою“ музики (коли можна звичайно балакати про „мову“ музики), як, наприклад, в питаннях ритму і теми. Але в основному робота над створенням кіно - речі найближче підходить до роботи інженера, до роботи хеміка. Ріжниця лише в тому, що інженер чи хемік знає заздалегідь точно матеріал, з якого він будуватиме. Інженер може точно врахувати потрібний йому будівельний матеріал, передбачити його властивості й функціональність. Хемік може заздалегідь точно підрахувати елементи, потрібні йому для складання тої чи іншої речовини.

Підчас здобування матеріалу для кіно - речі далеко не всі елементи, які повинні зробитись будівельним матеріалом для її створення, можна врахувати заздалегідь.

Зате — більший асортимент елементів кіно - вислову, однакових функціональністю для кожного окремого випадку. Останнє неутралізує той мінус, яким є відсутність змоги заздалегідь передбачити конкретний матеріал і повніш себе забезпечити.

Здобування матеріалу, з якого будуватиметься кіно - річ, і створення її з того матеріалу я розглядаю як первісну і другу аналізу.

Отже, в основу роботи я ставлю аналітичне дослідження, користуючись з свого зору для попередньої орієнтації (попередня зйомка), а потім уводячи кіно - апарат, як приладдя значно більш досконалого зору й що володіє здатністю фіксації (зйомка). В цих двох моментах: в „попередній зйомці“ й в „зйомці“ і полягає первісна аналіза.

Попередня зйомка, з одного боку, потрібна для відділення з сум явищ, потрібних для цього випадку, з другого боку — для розкладання явищ на основні, основне на похідні, похідні на найпростіші і т. д. до можливостей, що дає кіно - апарат. Так зорганізоване явище вже є матеріал для наступного етапу робіт.

На спосіб фіксації впливає насамперед:

мета, для якої робиться первісна аналіза,
наслідок аналізу,
характер явищ, що їх фіксується,
середовище, серед якого ці явища перебувають,
індивідуальні властивості явища.

Під середовищем треба розуміти:

умови освітлення,
загальне тло явища,
окремі явища, що утворюють тло,
вплив явищ, що оточують, на явище — що має бути зафіксоване, та ін.

Індивідуальні властивості явищ:

фактура (колір, характер поверхні, розміри її і т. д.),
звичайність чи незвичайність явищ,
живий чи неживий об'єкт,
оскільки підлягає впливові кіно - апарату,
індиферентність речі підчас присутності кіно - апарату,
динамічність чи статичність явища.

Приналежність до тої чи іншої групи явищ визначає: перша частина первісної аналізи — „передзйомка“. Не завжди, звичайно, доводиться мати справу тільки з явищами, що їх відділила „передзйомка“.

Вводячи в якість середовище кіно - апарат і роблячи ним первісну аналізу, доводиться бути озброєним так, щоб зафіксувати тим чи іншим способом максимум моментів, потрібних для оформлення теми, що їх чогось не зафіксовано „передзйомкою“.

Маючи справу зі складними явищами в другому періоді первісної аналізи зйомки, розкладаючи далі явища на складові елементи, з'являються більш - менш важливі моменти, залежно від того чи іншого тематичного настановлення або передбачаючи той чи інший спосіб кіно - висловлювання.

Для того, щоб ясніш уявити собі, що собою практично являє теоретичне настановлення, що я його викликав вище, наведу приклади з останнього мого фільму „На весні“.

- Поминки на цвинтарі :
- Попередня з'йомка дає: 1) нишпорять цвинтарем попи
2) наймають попа відправити панахиду
3) „служба“ (панахида)
4) розплата
5) випивання
6) закусювання
7) наслідки релігійного чину :
навантажені попи,
пияцтво,
бійка.

Цим можна вважати, що попередня з'йомка закінчена. Підходимо до фіксації. Розглянемо деякі з пунктів.

Н^ишпорять попи. Підчас аналізу цього явища визначено, що треба

- 1) зняти прихованою з'йомкою (бо явище підлегле впливові кіно - апарата),
- 2) дати змогу розглянути попа достатню кількість часу (як явище динамічне, що швидко минає),
- 3) зняти на тлі, що найбільш виділяє, або на тлі, що допоміг би темосприймання.

Перше досягається зніманням довгофокусовим об'єктивом з - за прикриття.

Друге — панарамування з фіксацією попа, що йде весь період з'йомки в центрі кадра, що, застосовуючи довгофокусову оптику, дає повну ілюзію знімання.

Той же спосіб розв'язує в цьому випадкові третій пункт, тоб - то виявляє явище на пересувному тлі й навіть, почасти, утворює ілюзію стереоскопічності.

Панахида. Спостереження цього явища в певний досить довгий утинок часу примусило зробити висновок, що воно має певну, з початку до кінця, закінчену схему. Схема ця нами не сприймається, бо окремі моменти її розкидані в часові далі один від одного, ніж це дозволяє наша зорова пам'ять.

З цієї ж причини ми не бачимо руху стрілки годинникової, не бачим повільних процесів руйнування, як, наприклад, вивітрювання породи, осуви та ін.

„Повільна“ з'йомка, що скорочує відстань між окремими моментами повільного явища, розкриває нам кінематографічну схему явищ і навіть розшифровує закони процесу. Плывуючи вулиці й проходи в сучасному місті, береться на увагу, що в місцях максимального збігу руху рух цей підлягає законам рідин. В вузьких проходах утворюються „затори“, при виході збільшується плин і т. д.

Мені пощастило в цьому переконались, коли підчас похмурої погоди (знімаючи роковину Жовтня) довелося зняти „повільною“ з'йомкою демонстрацію.

Цілком зрозумілою зробилась схема руху маси. В фільмові „На весні“, зафіксувавши довготривалу панахиду „повільною“ з'йомкою, я одібрав змогу продемонструвати схему маленького шматка лялькової комедії, яку являють собою всі релігійні звичаї в цілому.

Тут кіно - апарат дав змогу розглянути життєве явище озброєним оком подібно до того, як мікроскоп відкриває нам очі на явища, що неозброєним оком невидимі. Значить, кіно - апарат і тут відіграв роль прилада для кіно - аналізу.

Зупиняюсь тут тільки на найбільш яскравих способах, що виявляють цей істотно - новий підхід.

Рapid (прискорена) з'йомка, що озброює наш зір для аналізу явищ, що швидко рухаються.

З'йомка з неприступних і малоприступних неозброєному окові точок.

Розклад загального вигляду явищ і фіксація крупним пляном моментів, що їх складають аж до макро - з'йомки, мікро - з'йомки, теле - з'йомки і т. д. Все це аналіза через ті можливості, які дає нам техніка кіно - апарата.

В наслідок цього на монтажній полиці з'являється матеріял для майбутньої кіно - речі, яка ще не цілком складена з елементів, з перевагою ще складних явищ, що мають бути ще розкладені. До того ж елемент теж великість і поняття не постійні і розглядається як елемент і речовина, залежно від тематики і форм кіно - вислову.

Таким чином, ми конспективно підійшли до другої стадії аналізу, до аналізу здобутого матеріялу, про що ми маємо подати другий нарис для „Нової Генерачії“.

КУБО - ФУТУРИЗМ

К. МАЛЕВИЧ

У попередній лекції про конструктивізм і кубізм ми відзначили простий розвиток конструктивних і архітектурних побудов од двох течій мистецтва „як такого“ — кубізму і супрематизму, та відзначили, що на Заході, крім чисто утилітарних побудов розвивається художній рух, конструктивно - утилітарне мистецтво, як мистецтво функціональне, що бере за основу тільки форму, як художню ознаку, розвивається у нас. Іншими словами, робиться настановлення на архітектурно - художній рух.

Таким чином, ми мали змогу бачити ту величезну роль нового образотворчого мистецтва, яке внесло в нашу добу нові форми взагалі й архітектурні зокрема, чим і зробило її новою добою.

Зараз нам лишається ще розібратися в мистецтві футуризму й цим закінчити цикл наших оглядів з нового мистецтва, що воно визначилося величезним розмахом у першій чверті двадцятого століття та залишилося головним рухачем розвитку нового мистецтва у нових формах супрематизму, сюрреалізму, симультизму, пуризму, одоризму, панзенетизму, тактилізму, хаптизму, експресіонізму і леженізму.

Як бачимо, футуризм виникає одночасово з кубізмом і народжується саме в літературній атмосфері. Поет Марінеті є один з головних основоположників футуризму та один з найактивніших членів групи футуристів в галузі літератури - поезії. У малярстві: Бална, Северіні, Соффічі, Кара, Руссоло і Пікабіа. У скульптурі треба рахувати Бочіоні. Таким чином, ми маємо формуюче оточення як рух, як динаміку і колектив мистців, який зі свого специфічного боку відрізняється від усіх інших предметових форм мистців, що відбивають у творах рух речей.

Футурист, навпаки, подає не рух речей, а тільки відтворює їхню динамічну міць, що відчуває її поза самими речами, але цього не досить, — рух рухові ріжниця. Є рух малого напруження й рух напруження дужого, а також є такий рух, вловити якого наше око неспроможне, але відчути його можемо. Такий стан в мистецтві має назву руху динамічного. Цей особливий рух був винайдений футуристами як нове, до цього часу незнане явище в мистецтві, явище, що його деяким футуристам пощастило відбити.

Ми бачимо, що в мистецтві футуризму самі предмети своєю формою й своєю як такою мало важать тому, що для футуриста найважливіший момент є динамізм, футуриста цікавлять лише предмети, що мають динамічний зміст. Предмети зі статичним змістом не увіходять у сферу його сприймання, як не входить і естетика машини. Це взагалі чуже відчуття й для динамічного футуризму зокрема, і для нових мистецтв взагалі.

За рахунок цього нового динамічного відчуття футуристи вигодошують тільки те, що найбільше за все має в своєму змісті динамічний рух. Вокзали, паротяги, мотори, пароплави, димарі, фабрики, заводи, електрика, рекорди спорту, бої, війни революцій — все це є природні для футуриста, але він виявляє не вигляд речей, а їхню функцію, їхню динаміку.

Основа футуристичного мистецтва — це динамічність, і цей факт всі повинні взяти за мірило виміру й оцінки кожного футуриста, як мистця. Всі інші мірила будуть неправдиві й дадуть брехливий висновок за той чи той футуристичний твір. Скориставшись з цього мірила, в нашому огляді футуристичних творів ми зможемо класифікувати твори й відрізняти їхні категорії.

Динамізм для футуристичних творів і буде тією формуючою формулою, яка формуватиме кожний твір футуриста, тоб-то динамізм буде тим додатковим елементом, що переформовуватиме мистецьке сприймання одного стану явищ в інший, наприклад, зі статичного сприймання — в динамічне.

Тепер, коли ми визначили формулу футуризму, ми зможемо перейти до розгляду класифікації творів.

Підписи на маніфесті футуристів, документи, що ми їх маємо, та книга Бочіоні змушує нас визнати, що всі перераховані вище імена належать до одного футуристичного напрямку, але розгляд їхніх творів виявляє, що багато з тих, хто підписав маніфест, має дуже мало спільного з футуризмом. Через те спиратися на маніфест і футуристичну літературу нам не доводиться. Треба спиратися на твори малярів і скульпторів, як таких. Підпис на футуристичному маніфесті ще не дорівнює футуристичній практиці.

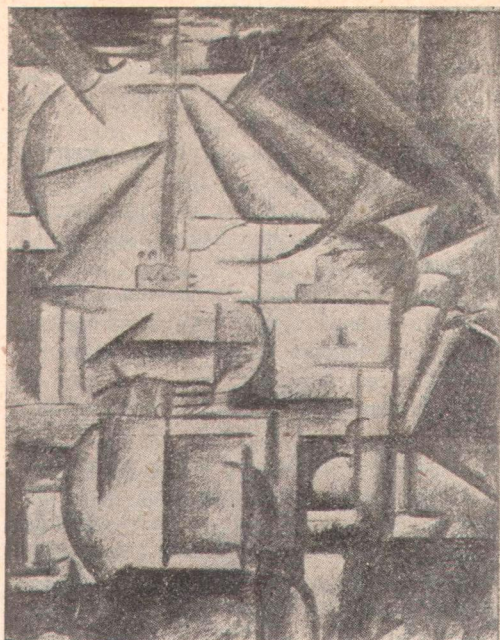
Саме слово футуризм визначає не певну суцільну категорію, а лише взагалі все майбутнє. Через це всі нові мистецтва можна було б віднести до футуризму. Але коли розглядати зміст маніфесту, то побачимо, що все майбутнє змальоване там, як динамічний світ, світ металової культури, техніки. Наприклад, третій параграф маніфесту говорить: „Нехай прийде засліплююче царство електрики, що освітлить світ і звільнить Венецію від продажного світла мебльованого будинку. Ми будемо оспівувати ненажерливі вокзали, заводи, що підвішені до хмар димовими стрічками, мости, які, немов величезні плижки, перекинуті над диявольською сталлю сонячних рік, пароплави, що внюхуються в горизонт, локомотиви з широкими грудьми, що летять по рейках, плавкий літ аеропланів“.

Здавалося б, що автори маніфесту мусять мати однакові настрої й зміст їхніх творів мусить бути тотожний: динамічна сила. Насправді справа стоїть інакше — не всі твори футуристів, що їх вміщено в книзі Бочіоні, можна кваліфікувати як футуристично-динамічні. Узявши за мірило динамічні відчуття, ми можемо перейти до розгляду футуристичного матеріалу на предмет його класифікації. Звернемо нашу увагу на цілий ряд творів, на їхню структуру, малярство й форму, і зараз же побачимо, що численні футуристичні праці мають ту структуру, що й твори кубістичної системи. За цією ознакою ми мали б змогу віднести їх до останньої.

Очевидно, для того, щоб мати футуризм у чистому вигляді, нам треба відібрати такі твори, що в своїй основі з формально-структурного боку не збігаються з іншими футуристично-динамічними творами. З нашого попереднього розгляду кубістичної системи Сезанівського образотворчого малярства ми маємо деякий досвід, що дає нам можливість відрізнити в кубістичному розвитку один твір од іншого, а також засвоїти собі взірць форми й структури кубістичних творів. Все це допоможе нам визначити кожний інший твір нового мистецтва.

Зараз перед нами твір художника Соффічі, що був зроблений 1912 року.

Коли б ми цей твір найшли серед творів кубістичних, ми б не мали сумніву в тім, що він належить до кубістичної системи. Композиція елементів цього



Мал. 1



Мал. 3



Мал. 3 - а



Мал. 2



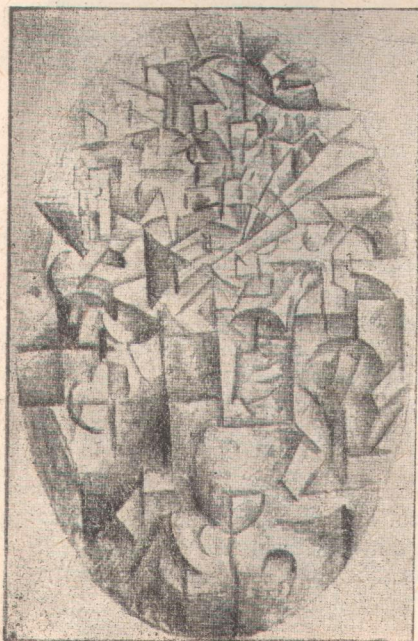
Мал. 4



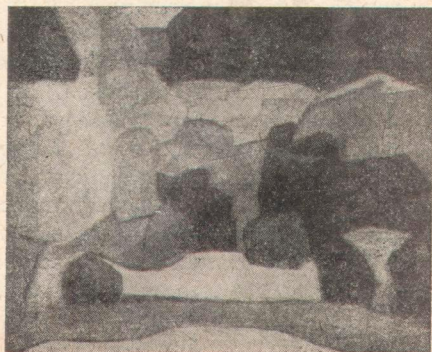
Мал. 5



Мал. 8 - а



Мал. 6



Мал. 9

твору формується обумовленою нами формою — серповидною. Це визначає, що композиційна основа цього твору є композиція контрастів. Також це визначає, що декілька предметів, чи явищ — розчинені на контрастові елементи, ріжницю яких Соффічі побудував на площині картини. У ній немає нічого динамічного, в ній нема якнайменшого відчуття руху. Усі елементи суцільно зорові, зв'язані й утворюють міцну площину, що собою являє структуру статичного співа. Таким чином ми бачимо, що додатковий елемент кубістичної культури вплинув на Соффічі остільки, що він (Соффічі) формував не динамічні, а статичні відчуття. Тому його твори, як і інші кубістичні, перебувають в одному часу й ця одночасовість дає нам право віднести Соффічі до кубістичної системи.

Наколи це можна рахувати за футуризм, то тільки тому, що слово футуризм визначає майбутнє мистецтво. Але тоді й усіх кубістів можна назвати футуристами, бо взагалі істотно — нові мистецтва завжди будуть майбутні. Зробити це можна було б тільки тоді, коли футуристи під майбутнім розуміли різноформні мистецтва, а не були переконані, що в майбутньому буде місце лише динамічній культурі й техніці.

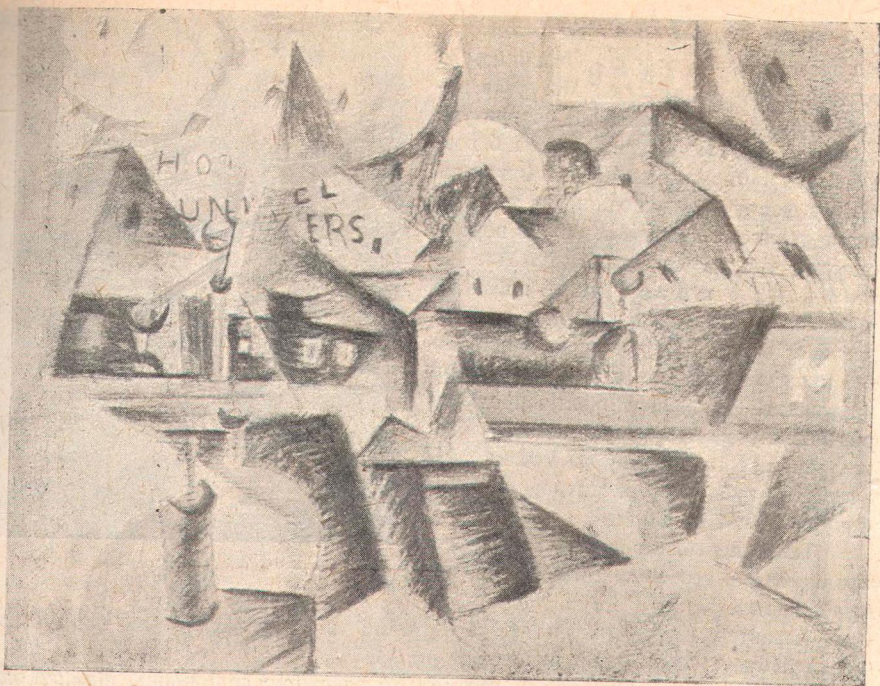
Візьмімо іншу картину Соффічі 1913 року „Синтеза осіннього пейзажу“. Ця картина хоч і писана значно пізніше, але в основі своєї структури нагадує нам віадук Бракка, або ранній кубізм (див. Лекцію про кубізм). Таким чином, і в цьому творі ми не бачимо тої побудови елементів форм, яка б дала нам динамічне відбиття руху форм у часу. Прогляньмо ще два твори Соффічі: один 1913 року (див. мал. № 3) „Танок педерастів“, а другий (див. мал. № 3-а) „Синтеза міста Плятто“. І ці твори ми зможемо цілком віднести до кубізму, в якому ми зустрінемо ту ж структуру, ті ж елементи літер (як елементи контрасту), ті ж сполуки формуючих елементів, теж використання змісту речей в розумінні їхньої контрастивості. Також нема в них (картинах) того намагання мистця внести лад у побудову елементів предмету, лад, що дав би нам динамічне розгорнення предмету, кинутого у вихор кружляння.

Таким чином, ми не схибимо, якщо в цьому разі віднесемо твори Соффічі до кубістичної системи. Але тому, що Соффічі належить до групи футуристичної, не тільки з особистих симпатій, але істотно, то тенденції його кубізму будуть скеровані в бік цієї істотності, через що його кубізм має деякий відбиток неспокійності. Здається, кожна його фраза (щодо побудови) ось-ось розпоршиться під вітром динамізму й стоїть лише через те, що цього вітру не достало у самому Соффічі.

З приводу цього я вважав би, що ми мусимо такі твори відокремити від кубістичної системи й утворити проміжну категорію „кубо-футуристичну“, яка в основі свого формування має одну формулу серповидну, за законом якої намагається формувати динамічне відчуття.

Після творів художника Соффічі ми розглянемо твори художника футуристичної системи Кара (мал. № 4) „Центрифуга“, що зовнішньою своєю будовою й характером структури нагадує першу стадію кубізму й першу картину Соффічі (мал. № 2). Зроблено її 1912 року, тоб-то тоді, коли кубізм, уже досягнувши шедеврів у побудові формових елементів величезної картини кубістичної системи, культура якої, як ми дізналися з творів Соффічі — вплинула й на футуристів. Картина Кара, як і інші його чорнетки, має ще хаотичну побудову структури, що ступенево вирівнюється й у третьому з відомих нам творів вже досягає норм кубістичної структури.

Картини Кара вражають нас несподіванкою, як і картини Соффічі. Ми гадали, що побачимо на футуристичній виставці відмінне від творів кубістичної системи, але виявилось, що знову бачимо знайомі кубістичні твори. Треба великих зусиль для того, щоб одшукати, чим саме ці картини відмінні від кубістичної побудови структури.



Мал. 7



Мал. 8

Треба гадати, що „Центрифуга“ Кара перебуває в русі. Очевидно, за основу цього твору художник узяв вихрясте кружляння, через що структура твору, як ми вже говорили, мала б розвиритися й утворити нову динамічну, елястичну форму. Щось подібне до того, як вихор розпилює кавалок землі й з пороку створює нову елястичну масу. Але і в Соффічі, і в Кара ми не побачимо цього. Перед нами на поверхні картини все ті ж брили твердої маси кристалічної культури, яка ще далека від вихору кружляння. Це образ елементів предмету розчиненого за формулою кубізму. Таким чином, і цю картину ми можемо віднести до кубо-футуристичної, а не до футуристичної категорії.

Тепер перейдемо до розгляду другої праці Кара, зробленої того ж 1912 року (див. мал. № 5).

Характер структури нагадує попередній твір. Та ж формула формує елементи й будує їхнє співвідношення.

Але коли ми порівнюємо ці картини, то одержимо сприймання відмінні одне від одного.

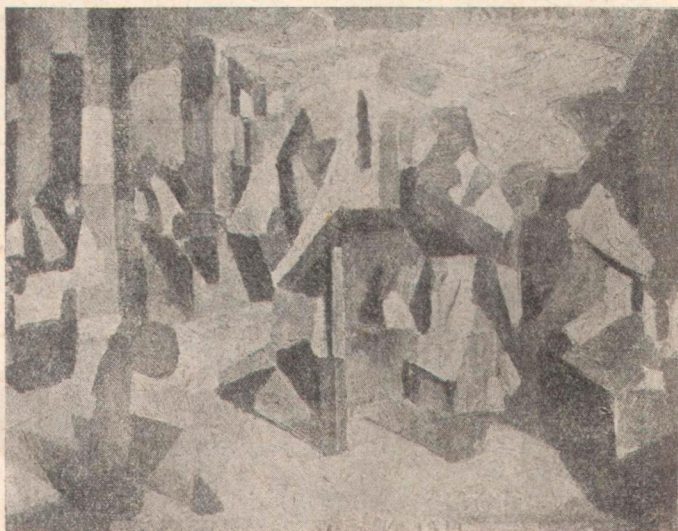
Перша картина створює вражіння кучугурів з кубовидних тіл, що ледве помітно підіймаються з центру картини й звужуються до гори.

Вражіння від другої картини таке, що всі елементи форми зірвалися й перебувають вилученими. Ніби вони загубили свою волю й перебувають у волі сили, що зірвала їх.

І ця картина немов дає нам надію, що в інших творах Кара ми побачимо явища у вихорі динамічного кружляння. А в іншому творі, зробленому 1913 року (мал. № 6) — „Жінка, пляшка і будинок“ ми не бачимо руху. Навпаки, його зроблено за всіма правилами кубістичної системи. „Жінка, пляшка і будинок“ створюють сюжет своїм контрастним характером. Ця картина нагадує нам Брака і своєю структурою, безумовно, перебуває під впливом останнього. І її формовано за



Мал. 10



Мал. 11

серповидною формулою. Таким чином, і ці дві картини ми можемо віднести до кубо-футуристичної категорії, хоч остання з них майже цілком кубістична. Подальші картини Кара не рівноцінні, але всі вони мають ухил до кубізму. Їх ми не розглядатимемо. Отже, закінчивши короткий розгляд творів Кара, приступимо до іншого художника Северіні. Аналізу його творів почнемо з „Пейзажу з будинками, потягами й т. інш.“ (мал. № 4). На перший погляд ця картина віддає основу руху. За своєю структурою вона нагадує кубізм, а деякими елементами (наприклад, димом) нагадує картину Леже з тою ж назвою. Щоправда, картина Северіні є тільки хаос, здвиг форм явищ, але неупорядкованих у будь-який бік, як це ми бачимо у Кара й кубістів-віртуозів свого діла — Брака, Леже, Касіо та інш.

Коли ми пригадаємо картину Брака „Віадук“ 1912 року, то ми знайдемо в картині Северіні ту ж тенденцію до виділення деяких елементів явищ, що з них і створюють нову реальну картину, або образотворче динамічне явище. Характер структури цієї картини без огляду на всі спроби виявити її в динамічному розвиненні, навпаки, зціплювання елементів подібне до того, як це роблять кубісти.

Цю картину, як і попередню, ми можемо віднести до цієї ж кубо-футуристичної категорії.

Далі йдуть дві інші картини того ж художника, зроблені того ж таки 1913 р. (мал. № 8) „Бульвар“. У цій картині без огляду на те, що сюжет її є рух на бульварі, все зберігає кристалічний спокій структури. Просторовий здвиг фігур, розриви елементів в різних площинах часу, або простору — не дають ще динамічного, вихорового руху. І в цій картині, як і в попередній, все розгортається в двовимірній образотворчій площині. По суті ця картина має швидше образотворчу структуру, аніж динамічну, бо просторовий здвиг фігур є чисто кубістичним принципом контрастового здвигу. Але, звичайно, усі здвиги просторового значення, або всі усунення елементів явищ в різні площини часу, мали одну мету в кубізмі, та іншу в футуризмі. Через це картина Северіні не схожа своєю структурою на кубістичну. Картина Северіні повинна мати структуру руху, вона повинна завжди перебувати в русі, й коли б елементи цієї структури побудувати кінетично, вона краще виявила б свій справжній зміст.

Бузумовно, Северіні має свою систему побудови елементів, структуру, даного змісту й тому будувати цю картину в кіні було б дуже легко. Ми тоді мали б не ілюзію, а дійсність того, що хотів би виявити художник. Треба відзначити, що футуристи без огляду на те, що зміст їхніх творів є рух, не використали кіна й, навпаки, кіно не використало ідею футуризму для свого поновлення й врятування від любовних турбот та палких поцілунків.

Коли, таким чином, кубісти мають виправдання робити статичні твори, то футуристи повинні були використати кіно, як нову техніку для передавання динамічних відчуттів. Мені здається, що знайдуться сміливі режисери-футуристи, які розвиватимуть у кіні ідею футуризму. Отже, перейдемо до іншої картини Северіні (мал. № 8-а). Сюжетом її структури, як ми бачимо, був рух. У цій картині яскраво виявлені відчуття руху. Тут Северіні досягнув мети, бо ми не надібаємо жодного елементу, що перебуває в стані спокою. Тут дійсно відбулося розгортання елементів явищ у часу. Тут вихор підняв стовпи пороку й розкидав картину в різні моменти часу й місця. Тут людина підхоплена вихором танку. Вихор розпорошив цю людину на незлічиму кількість часово-просторових здвигів. Таким чином, цю картину треба віднести до категорії кубо-футуризму.

Потім у нас є ще три твори художника Франціска Пікабیا (мал. № 9, 10, 11). Як видно з дат, ці твори ранні. Пейзаж 1909 р., другий пейзаж 1911 року і „Танок Тарантелла“ 1912 року.

Своїм характером ці картини нагадують нам один з періодів художника Кандінського. Розкладання явищ є основним принципом цих картин. Але у нас постає питання, в чому полягає цей розклад і які відчуття становлять зміст цих творів. Це питання нам треба розв'язати, щоб визначити категорію, до якої належить Пікабіа.

Перша картина (№ 9) робить враження пейзажу, що складається з каменевидних брил у нерухомому стані й якнайменшого відчуття руху. Другий пейзаж (№ 10) робить враження деякого неспокою. Отже ж в ньому знаходимо елементи руху. Третя картина (№ 11) різниться від картини № 10 деякою дивовижністю своєї структури. Сюжет її — танок. Очевидно, за центр цієї картини художник узяв теж відчуття, що й Северіні в свій „Танок“. Але картина Пікабіа № 11 замість гострого враження руху такого не дає. Ми бачимо, що її елементи головним чином будуються по нормалі. Решта добудовується до них по діагоналі. Таким чином в ній можна помітити деякий закон формування елементів, що й творить статичне відчуття й ця картина хоч і є краща за попередню, але менше віддає рух.

За своїм характером ці картини роблять швидше образотворче малярське враження, а не динамічне. Художник насамперед захоплюється різнобарвністю кольорових плям, аніж їхнім динамізмом. Твори Пікабіа є цілком безпредметними, в них не можемо здибати і жодної ознаки предмету. І коли для нього за вихідну точку була природа, то від неї на полотні залишився тільки колір, мальовничий тон. Ми бачимо в його картинах нову реальність, мальовничі плями якої розташовані в різних часових відношеннях. Це звичайно, не те, що ми бачимо в картинах футуристів і кубістів. Тут нас вражає, що об'єкт зберіг свій вигляд, зберіг ілюзію своєї суцільності й ось розкладається в різних плямах простору, що різні його частини перебувають в різному часі. Це вражає нас своєю незвичністю тому, що ми звикли сприймати і розуміти кожний об'єкт зі всією його сукупністю в одному часі.

У Пікабіа таких моментів в картині нема. Всяка форма посідає в просторі картини своє місце, як колір, а інші плями будуються в такому ж відношенні один до одного. Тобто ми маємо цілком нову реальність з елементів, композиційне відношення яких повинні дати нам те чи те відчуття, або зміст. Чи можемо ми сказати, що танок Пікабіа є танок кольорових плям? Мені здається, що ні. Ми не можемо цю картину назвати танком, ми не можемо її сприймати, як танок. Ми можемо тільки сказати, що кольорові плями викликають у нас ілюзію статичності, чи ілюзію руху.

Ми сприймаємо картину кольорових побудовань, як таких, і лише ця реальність для нас існує. Це новий тип натури, створений від природи, чи від художника. Цей тип є не що інше, як побудова землі, з якою виросло живе, реальне явище.

З усього цього бачимо, що більшість (майже всі) художників підписують під своїми творами назви, цілком забуваючи, що картина мальовнича, а сюжет ні, і що сюжет не є центр картини, а лише як таковість образотворчого мистецтва. Головний збудник або дратуючий початок у маляра є ясний мальовничий бік сюжету, а не його зміст... Художники, що не висувають наперед зміст сюжету, тим самим відсувають назад справжню істотність сюжету образотворчого мистецтва. Тому картина Пікабіа (мал. № 11) викликає у нас питання, а що ж тут виявлено? І коли вам скажуть, що це танок, то ви або відшукуватимете ознаки людей, або скажете, „чому це не плавання, або ковзання на лижвах з гір“?

І дійсно, коли ми назвемо цю картину „Біг на лижвах“, то від цього ніщо не зміниться в нашому сприйманні, але в художника, можливо, будуть виникати інші кольорові елементи, що їхня будова буде відмінною.

Знов повторюю, що у такому випадку найбільше важитиме в картині не назва, „Біг на лижвах“, чи „Танок Тарантелла“, а художні відчуття.

Отже, твір Пікабіа, як вид чистих, як таких, відчуттів треба віднести окремої категорії, а саме до категорії безпредметних мистецтв.

На цьому ми можемо закінчити огляд футуризму в його кубо-футуристичній стадії. Надалі розглядатимемо другу категорію футуризму, як типу динаміки

ТВЕРДИЙ КРОК АРХІТЕКТ КРАВЕЦЬ

(Про випуск архітектурного ф - ту Х. Х. І.)

Останні 4 роки мені довелося бути свідком низки архітектурних випусків Х. Х. І. І тепер, коли від часу невпевнених еклектичних поривань архітектурна маса Інституту прийшла до яскраво окресленої сучасності і коли інститут з року в рік поповнює і посилює наші архітектурні сили (на цей раз 20-ма новими, в значному відсоткові, талановитими архітектами),— хочеться з піднесенням відзначити два виключно радісних моменти: перше — це та непоборна міць сучасності, яка творить чудо й там, де його не ждано.

Друге — це факт появи кристалізованого, другого в СРСР центру, що дедалі яскравіше і визначніше викреслюється.

Царська Росія була не в силі створити другий центр — з неї було досить і Петербургу.

Після революції архітектурний центр перейшов в Москву, де й був, аж до цього часу, єдиним на весь Радсоюз. Але величезна й все зростаюча стихія будівництва України повинна була створити тут свій окремий центр архітектурної культури. Ми стоїмо на порозі бурхливої кристалізації цього нового архітектурного центру і повинні це своєчасно відзначити, щоб не спізнитись з невідкладними висновками.

Переходячи до огляду робіт останнього випуску Х. Х. І., повинен відзначити, що умови студентського навчання, починаючи з помешкань і закінчуючи керівничим складом, не були тим сприятливим ґрунтом, на якому змогла б розквітнути міцна сучасна архітектура.

Я хочу тут підкреслити, що всіма своїми успіхами і досягненнями студентство зобов'язане виключно собі. Студенти, в більшості не вдовольнившись одержаними завданнями, самі поширили їх сучасними і зробили більш культурними.

Далі спостерігається, як майже загальне явище, мужнє відмовлення від маніпулювання пережитками юнацького періоду нової архітектури, у вигляді спокус застосувань сумнівних ефектів, „модних“ і нереальних мотивів.

І, нарешті, переважна кількість проектів мають відбиток глибокої продуманості, композиції і в більшості, блискуче графічне оформлення, без вигадок чисто виконавчого характеру.

Всі двадцять проектів є розв'язання шістьох завдань.

Перше — „Вокзал“.— Зібравши шість проектів, з яких кращий треба визнати проект т. П а щ е н к а, що дав гарнопродуману і архітектурно різко визначену річ, без зайвих ефектів, що гарантує наявність в авторі серйозної архітектурної культури і дійсного таланту. Авторіві цілком правдиво призначено командировку за кордон. Далі, „Вокзал“ роботи т. Л и м а р я, безсумнівно талановитого архітекта, що глибоко проаналізував свій матеріал і своєрідно та цікаво підійшов до розв'язання завдання, але, на жаль, не утримався від цілої системи вражаючих ефектів, що буквально обезсилили ніжну тканину його творчості.

2. „Палац культури“, що зібрав п'ять проектів,— завдання за рахунок своєї перегромадженості нещасливе і ускладняє можливість створення одного цілого — архітектурного організму.

3. „Театр“. — Проектів 4. Завдання, як видно, дуже настигле тому, що те напруження творчості, яке відчувається в низці показаних робіт, а зокрема в праці т. Мовшовича, явище для ВУЗ'у не звичайне.

Згадана робота, в повному розумінні слова, довершений архітектурний шедевр, в якому автор цілком ввійшов у розв'язання цієї найскладнішої проблеми, показав таку глибину проникливості, таку чіткість організації багатобарвного матеріалу, таку винахідливість, спритність, легкість композиції і таку міць архітектурного вислову, що ця праця є найкращим, найкрасномовнішим доказом того, до якого ступеня архітект є організатором, а не тим оформлювачем, яким він здається ще багатьом до цього часу.

Авторові призначено командировку за кордон.

Ось також єдиний проект „Всеукраїнського художнього інституту“. Т. Костенко являє собою настільки значне явище, що на ньому не можна не спинитись. Автор взяв невелике, порівнює, завдання, але так його виконав, що робиться сумно, що це лише дипломний, а не дійсний проект.

Я розцінюю це, як найвищу пошану.

Я гадаю, що коли архітект зрозумів підібрати матеріал, відчуті його й організувати в бездоганно стійку і закінчену систему, коли він вжив цілком нового способу розв'язання, надзвичайно змістовної проблеми сполучень — так міцно, без найменших натяжок і самообману — з цим упоравсь, що тільки дивуєшся чудово виконаній ним речі; коли так стоять справи, що річ гарна, але не може бути переведеною в життя, а дійсно гарна, вражаючи проста, економічна і потребує переведення в життя, то це найкрасномовніше говорить про витончений талант великого митця і про дійсно сучасного архітекта.

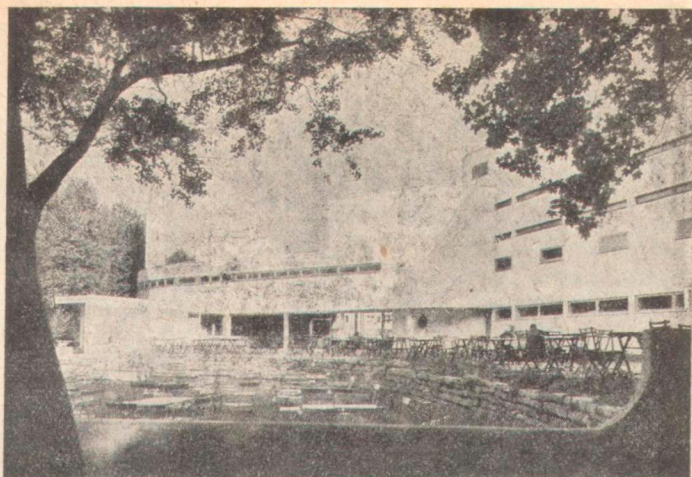
Авторові призначена командировка за кордон. І треба прикласти зусиль, мобілізувати всі можливості, щоб ці три командировки не залишились на папері. Уряд повинен не лише для задоволення молодих талантів, а і в інтересх цієї епохи великого будівництва потурбуватись про кадр архітектів, світогляд яких мусить бути достатньо широким, для того щоб бути в змозі підкорити архітектурі стихію грандіозного будівництва, яка, в противному випадкові, може розчинитись в аморфній невідповідній для епохи формі. Твердий крок цих трьох молодих, але визначних, „носіїв“ нової архітектури повинен бути почутим.

БРЕСЛАВЛЬСЬКА ЖИТЛОВА ВИСТАВКА *С. МИХАЙЛОВИЧ*

„Німецький Промисловий Союз“, надзвичайно активна й поступово-сучасна організація, влаштував минулого літа з 15-го VI по 15-е IX в м. Бреславлі надзвичайно цікаву виставку, присвячену житловій справі та устаткуванню житла під назвою „Житло й приміщення для роботи“ („Wohnung und Werkraum“).

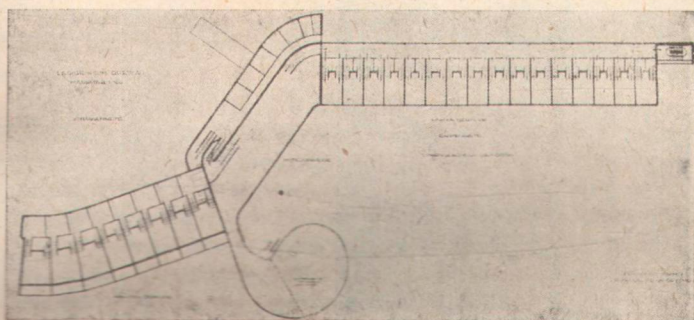
Виставка поділялася на 3 основних частини, що одна одну доповнювали; досвідне селище з будинками різних типів, спеціальний павільйон устаткування та розділ виставки, розташований в ярмарковому просторі приміщенні.

Останній розділ подавав пляномірний огляд будуваних будинку та його устаткування, при чому особливу увагу було уділено справі пляну та конструкцій, що практично було вжито в будинках досвідного селища. Розділ було сплановано й розташовано так, що відвідувач виставки міг оглянути його тільки за встановленою систематичною послідовністю. Цей „примусовий“ порядок огляду забезпечував правильне засвоєння логічно поданого матеріалу 16-ти груп експонатів й головної ідеї виставки — показати шляхи удосконалення сучасного житла через досягнення сучасної техніки.



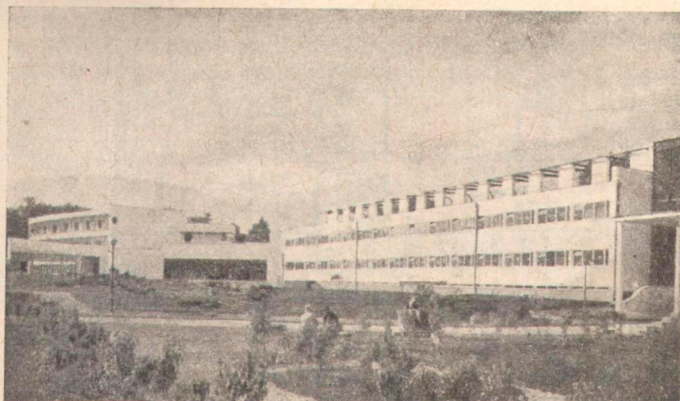
Арх. Шароун

Будинок для бездітних подружжів і нежонатих



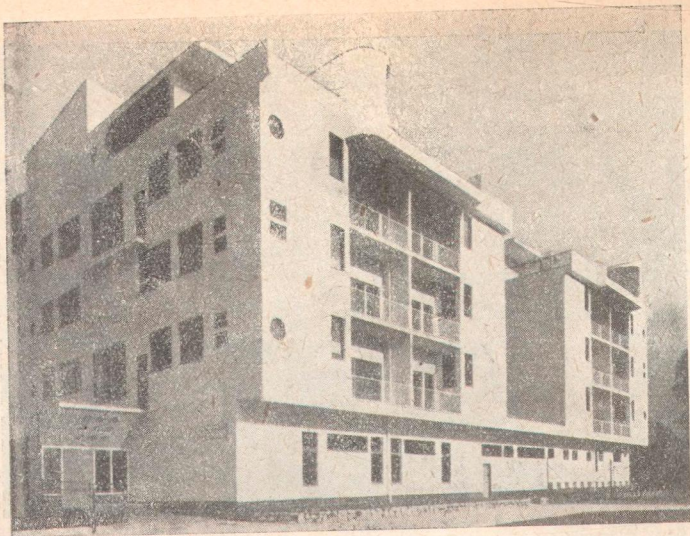
Арх. Шароун

Плян будинку



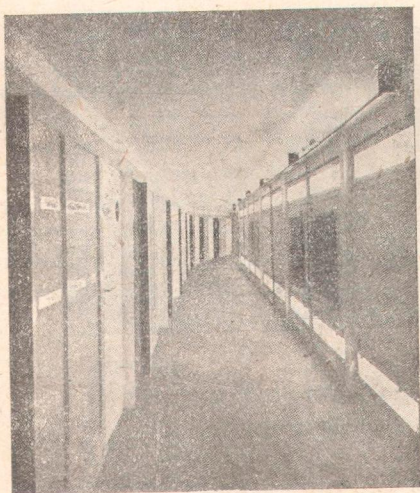
Арх. Шароун

Будинок для бездітних подружжів та нежонатих



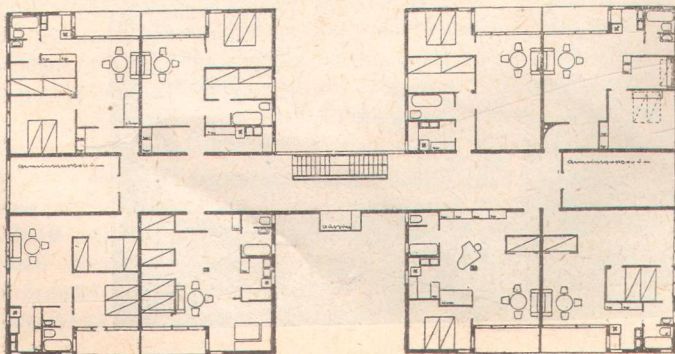
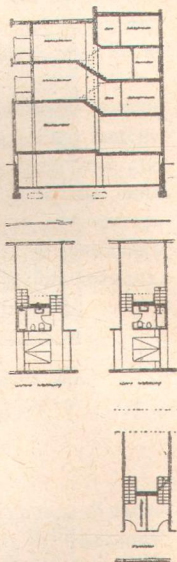
Арх. А. Радінг

Вежовий будинок. Мешкання навколо великого передпокою загального користування. Мешкання в 3 поверхах, в кожному поверсі по 8 мешкань по 56 кв. метрів. Будинок має сталевий скелет, заповнений газобетонною цеглою



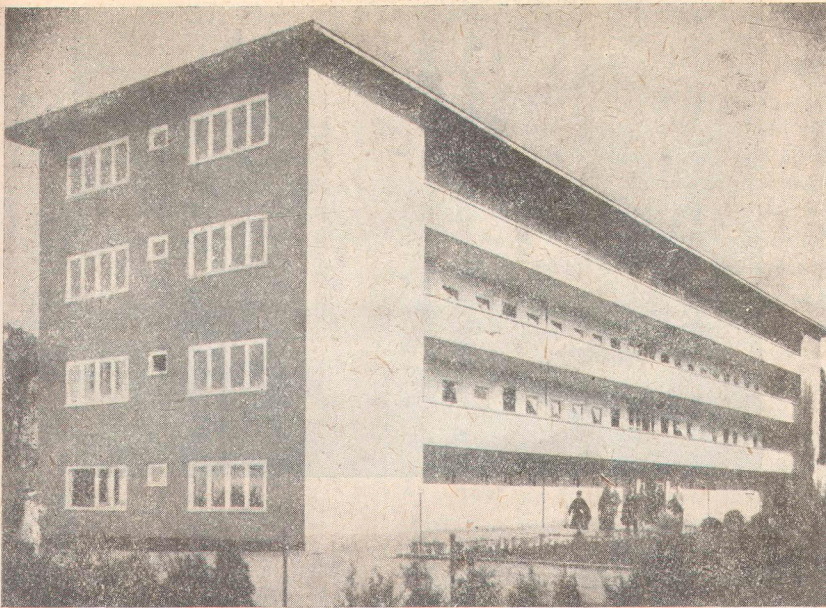
Коридор в будинку арх. Шароуна

Розріз будинку
арх. Шароуна



Арх. Радінг

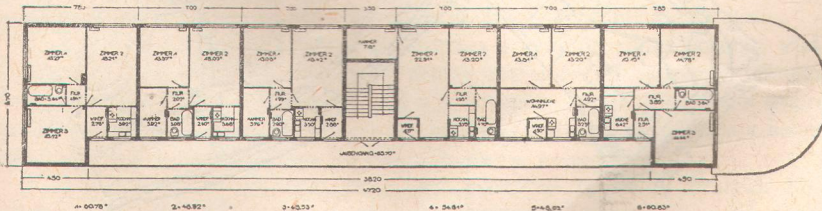
Плян



Арх. П. Гейм і А. Кемптер

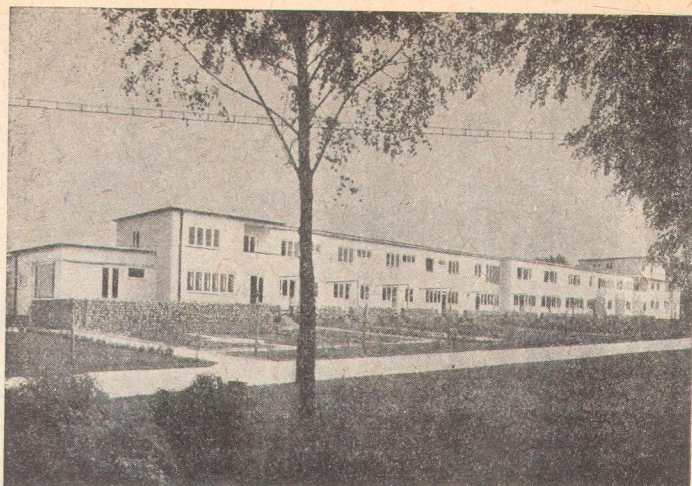
Галерейний будинок. 12 малих помешкань площиною в 48 кв. метр., 6 пом. по 60 кв. м. Конструкція залізобетон. Шлакова цегла та ізоляція з коркових плит

Відвідувач виставки починав огляд з відділу „постання будинку“, оформленого архітектором Куртом Лангером, де показано було все, що стосується підготування та здійснення будівного задуму здебільша в зв'язку з одним з будинків досвідного селища. Далі відвідувач переходив до відділів „сирових матеріалів“, оформлених архітектором Мартенсом та Й. Канецьким; природне каміння, глиняні продукти, бетон, цемент, метали, дерево, скло, ізоляційні матеріали проходили перед очима глядача в найрізноманітніших виглядах — в „сирому вигляді“ та в конструкції, тоб-то у вигляді стін, стель, ізоляцій, дахів, вікон, дверей. Оформлення приміщень з матеріалами в конструкції зробили архітектори Гайм та Кемптер. Звідси глядач переходив до групи „фарб“, оформленої професором Мольцаном та маляром Штрайтом, й переконувався у величезному значенні фарби в сучасній архітектурі. Після того глядач переходив до відділу технічного устаткування житла та приміщення для роботи: опал, водопостачання, провітрювання було показано і в змонтованих устаткуваннях, готових до вжитку, і в моделях, кресельниках та діапозитивах. Цей відділ оформив архітектор Мосгамер. Спеціальний відділ був далі присвячений природному та штучному освітленню, зокрема розв'язанню цієї проблеми через численні досвіди архітекта Родера. Величезний відділ з устаткуванням складали меблі, предмети побуту, щоденний посуд.



Арх. П. Гейм і А. Кемптер

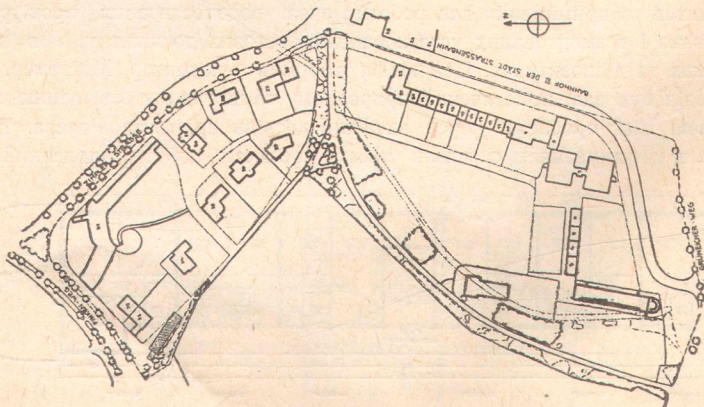
Плян галерейного будинку



Рядові будинки для однієї людини

Цей багатий змістом відділ склали проф. Шароун та архітекти Лянге й Гейзлер, а що до предметів побуту — професори Геніг та Гертель. Цей відділ був доповненням того, що було в досвідному селищі. Після цього відвідувач переходив до відділу конторських приміщень, роботи архітектора Валіха та до спеціальних приміщень для робітників розумової праці: лікаря, лікаря зубів, адвоката, оформлених архітектором Єгером.

Тісний зв'язок, який існує в житті між житловим будівництвом та будівництвом міст, знайшов відбиток також і на виставці. На цю тему подано багато моделей, кресельників, плянів, фотографії та численні таблиці. Старший архітект Бреславля Конвіярц устаткував розділ зелених майданів, що показує найкращі досягнення з поля оформлення зелених та вільних площин, сюди ж долучено майдани для ігор та спорту. Устатковано тут же багатий змістом міжнародній відділ. В „спеціальному міському огляді“ старші архітекти Шірмер та Мюллер дали цінний матеріал сучасних досягнень та пляни щодо майбутнього Бреславля: прорізи, поширення міста, селищна політика. Професор Радінг та архітект Ляутербах у відділі „Житло та селище“ подали історичний огляд розвитку житла та житлової культури й накреслили шляхи майбутнього в цій галузі. В розділі „огляд



Загальний плян досвідного селища „Зелений Дуб“

країн" показано житлові звичаї чужоземних народів та народів, що живуть під іншим підсонням.

Таким чином, обійшовши Ярмарковий розділ виставки, глядач проходив шлях від первісного задуму проекту плану житла до зразкового плану міста, від першої пеглини до перспективи вулиці, тим самим він доходив до систематизованого розуміння зв'язку між окремими галузями проблеми житла та будівлі міст.

Досвідне селище бреславльської виставки показує останні досягнення в галузі будівництва жител. В будинках та групах будинків розташовано 103 малих мешкання та 29 більших. Малі мешкання мають площу від 45 до 60 квадратних метрів. Будинки селища будуть заселені мешканцями після закінчення виставки. Тут є будинки із залізним або дерев'яним каркасом й зі сталевих рам — щодо конструкції. Щодо призначення, то є будинки для більших або менших родин, для подружжів без дітей, для нежонатих, гуртожитки. Організатори виставки в даному разі мали на увазі порівняти окремі форми житла, зприводу яких зараз ідуть суперечки так щодо економічності, як: щодо побутової доцільності. Нарешті звернуто велику увагу на найкраще технічне устаткування мешкань.

В будівництві бреславльського селища, в протилежність тому, що було на Штутгартській виставці „Веркбута“ в 1927, де брали участь архітекти різних країн, взяли участь виключно бреславльські архітекти, чим надано було селищу місцевого характеру. Взяли участь архітекти: Тео Ефенбергер, Моріц Гада, Пауль Гейзлер, Пауль Гайм, Еміль Лянге, Гайнріх Ляутербах, Людвіг Мосгамер, Адольф Радінг, Ганс Шароун, Густав Вольф.

Рядові будинки для одної родини за проектами Мосгамера, Ляутербаха, Ладда, Гейзлера та Ефенбергера, майже рівні своєю величиною, показали різні цікаві просторові розв'язання в планах мешкань. Надзвичайно цікаві також будинок для бездітних подружжів та нежонатих Шароуна, будинок з вежами Радінга та будинок Гейма й Кемптера. В останньому будинку відчувається будівний досвід та продумана проробка плану та конструкції.

Житловий будинок Шароуна на перший погляд начебто складний, але щодо розташування є новиною, особливо те крило, де розташовано мешкання для нежонатих. Кожна житлова клітина-одиниця має житлове приміщення з нішею для кухні та кімнату для відпочинку, в півповерсі, з ванною. Таким чином, між житловим приміщенням та кімнатою для відпочинку кілька ступнів. До житлового приміщення треба, отже, виходити сходами. Житлові одиниці мешкання розташовані одна над одною й попасти до кожної з них можна з одних сіней. Кожний мешканець таким чином має ізольоване мале помешкання.

Цей будинок виходить за межі місцевого значення. Г. Шароун тут звернув увагу на те, на що за останній час в Німеччині не звертали жодної уваги, бо за останні роки будували тільки для родин з дітьми, а про нежонатих ніхто й не думав. Оригінальними в будинку Г. Шароуна є план та розташування приміщень через те, що два мешкання розташовані одно над одним при спільних сінях, а також через те, що житлова кімната та кімната для відпочинку розташовані одна за одною, а між ними ванна, стає можливою не тільки досконала вентиляція, але також значна економія по фронті. Будинок має велику залю для ідальні не тільки для мешканців, але й для сторонніх осіб. На даці розташовано садок.

Будинок з вежами Радінга складається з двох блоків, з'єднаних між собою сходовою кліткою, з якої до блоків ведуть коридори. В кожному коридорі розташовано чотири малих помешкання, а в поверсі — вісім. Мешкання мають височину три метри, вони просторі. Дуже приємно вражає розташування вікон: в одних кімнатах їх розташовано високо, в інших — низько.

Цікавий також дитячий куток, збудований за проектом Ріхарда Конвіярца. Крім театру та шкільного садка, там збудовано дитячий будинок відпочинку. Цей будинок має бути за дитячий денний притулок влітку та зимою. Він має

залю для лежання з відповідним устаткуванням, кімнату ігор, кімнату для медичного огляду, а також санітарні установи. Коло самого будинку розташовано майданчики для ігор, майданчики для гімнастики, басейн для купання й майдан із піском для забави.

Характерним в будинках селища є те, що в них діє просторова уява, яка не обмежується тільки поземною послідовністю приміщень: послідовність іде і вгору. Тому сходи, які до цього часу вважали тільки за елемент, що зв'язує, стають динамічним чинником простору. Просторово мешкання розвивається вже не по поверххах, а кубічно — по трьох вимірах. Висловом цього є розвиток мешкання до саду на даці, до тераси. Тут, в Бреславлі, ідеї Ле-Корбюзьє знайшли яскраве і цікаве втілення.

ПРО ТЕАТР

т.т. Шраменко, Семенко, Сотник,
Я. Савченко, І. Ю. Кулик, Ол. Пол-
торацький

У вересні ц. р. в Харкові відбулася сесія Художньо-Політичної Ради при НКО УСРР.

На порядку денному стояли питання про театральні справи наступного сезону.

Нижче ми подаємо витяги зі стенограм промов зазначених вище товаришів, виголошених на засіданнях цієї Ради.

Тов. Шраменко (Одеська Держдрама).— Коли ми вийшли на шлях визначення ідейномистецьких позицій нашого театру, то ми повинні були б спиратися на якусь підтримку, якийсь досвід. Я просто скажу, що коли ми шукали позитивних наслідків реконструкції якогось театру, то ми, крім декларації, ще ніяких позитивних наслідків не маємо. Перший - кращий театр ще практично не розв'язав питання своєї роботи відповідно вимогам доби соціалістичного будівництва. Не даром товариші висувують питання: «годі говорити про декларацію, говорити якимись «ізмами», а давайте в практичній роботі обмінюватися всіма наслідками, які дає наша робота». Отже, дирекція і художнє керівництво Держдрами Одеси це урахувало й ми розцінюємо 29/30 рік, як переломний момент, коли майже всі театри практичною своєю роботою повинні набути перших позитивних наслідків і певного досвіду. Крім того, ми вважаємо, що немає авангарду, на який можна було б покласти, як на авторитет.

Я не буду тут оцінювати театру «Березоля», про це багато говорили. Я належу до тих, які позицію «Березоля» розцінюють негативно, що досить ґрунтовно вмотивовано. Я вважаю, що сучасна позиція «Березоля» не дає змоги спиратися на нього як на авангард.

Одеський театр не думає зматися за першу позицію. Ми не думаємо робити похід на Харків «со збитом, или на шите», але ставимо перед собою завдання стати радянським театром, театром реконструктивної доби, без всяких склок з іншими театрами.

Ми гадаємо визначити ідейні позиції, ми гадаємо ставити п'єси, які будуть визначати питання класової боротьби, соціалістичне будівництво. Театр мусить бути театром ідейних колізій, класових симпатій і антипатій, він повинен розв'язувати проблеми боротьби людей і т. інш. в протидію тенденції ставитися з симпатією до наших класових ворогів. Ми так само вважаємо, що наш театр буде висвітлювати не тільки негативні сторони життя, але позитивні. Ми не можемо стати на позицію театрів, які забрали патент виключно на те, щоб висвітлювати тільки негативну сторону життя. Ми не можемо висвітлювати також тільки позитивні явища, але ми вважаємо, що буде правильно, коли ми будемо акцентувати в більшій частині позитивне життя, аніж негативні його сторони, бо в наших театрах до цього часу це питання ще не розв'язано.

Нарешті, ми ставимо за завдання створити не головні постаті, не схеми, а живих людей — робітників соціалізму, бо така п'єса, як «Шахта № 7» зокрема, показує, що театр ще не знає і зовнішніх рухів, і професійного руху, він не знає будівників соціалізму, намі театри подають робітника так, що робітник каже, що йому становиться образливо, що його так подають. Треба подавати робітника так, щоб це був робітник соціалізму, а не фотографія.

Тут т. Курбас казав, що кожний театр повинен орієнтуватися на певного глядача. Одеський театр буде орієнтуватися на основного глядача — робітника і тому вся його робота буде йти в цьому напрямку. Ми не будемо, звичайно, припускати колізії щодо цього загалу. Ми намагаємося вести за собою глядача.

Тепер я два слова скажу про т. зв. блок з «Новою Генерацією». Тут т. Курбас зачепив одну статтю з одеської газети. Ми дуже раді, що в Одесі про нас пишуть, але це не

стаття, а просто зауваження про те, що ми зараз відкриваємо сезон в контакт з «Новою Генерацією». Я вважаю, що т. Курбас не повинен нас в цьому обвинувачувати й ставити питання про те, що вони не мають блоку з літературними організаціями. Ми беремо приклад з вас, т. Курбас ви працюєте вкупі, з вас можна брати приклад, як ви активно працюєте з тими, хто вам ідеологічно ближчий, і тому ми намагаємося одержати підтримку й створити єдиний контакт з тими організаціями, які на сьогоднішній день, на нашу думку, відбивають лінію партії в галузі літератури, у галузі театрального мистецтва.

Ми вважаємо, що цей блок зміцнює ідейну позицію нашого театру, з одного боку, а з другого боку, ми одержуємо підтримку. Є користь з ВУСПП, «Нової Генерації». «Диктатура» свідчить про те, що ВУСПП по лінії драматургії вийшов на широке поле діяльності і він тут вчора сказав своє віске драматургічне слово.

Ми вважаємо, що «Нова Генерація» безперечно на цьому шляху стоїть і це слово вона скаже. Отже ми блокуємося як рівна організація з рівною. Ми зовсім не будемо втручатися в ті дрібні непорозуміння, які можуть виникати між блокуючими організаціями. Ми блокуємося на принципах, а принципи у нас один. Значить, розходжень у нас не буде, і потім, я вважаю, що ми повинні були піти на це, шукати підтримку тих літературних організацій, які нам дійсно допомагають і ми маємо право на це так само, як має право й «Березіль» й інші театри, при чому, працювати засобом соціалістичного змагання, а не підсилювання й т. інш.

Але я вважаю, що ми завжди будемо говорити одверто, коли є які непорозуміння, і ми їх краще будемо розв'язувати, але я вважаю, що засобами соціалістичного змагання ми будемо далі розв'язувати ті чи інші питання. Я одверто сказав, що з «Березолем» боротися ми будемо в процесі виробництва, а не засобами «горлопанства». Будемо боротися з курбасизмом, поки курбасизм не стане позитивним явищем в нашому радянському житті. І вважаю, що врешті-решт лінія «Березоля» приведе його до ВУСПП й «Нової Генерації».

Ми будемо намагатися створити форми, що популяризують наші досягнення. Ви створюєте образ Малахія, Мазайла й т. інш. А ми будемо створювати образи будівників соціалізму.

Тов. Семенко. — Нам з самого початку наче було запропоновано не провадити нашу роботу тут так, щоб літературна дискусія вмішувалася в ці справи. Я думаю, що це є питання про те, що ми мусимо і можемо говорити про тіло, а про душу, мовляв, не можна говорити. Як мені відомо, за найновішими дослідями душі і тіла нема, а є щось одне, і тому я гадаю, що й тут деякі питання ніяк не можна нам розділяти.

Ми прослухали доповіді всіх художніх керівників театру, знаємо весь театральний репертуар і можемо уявити собі картину нашої театральної дійсності і театального поступу. Нам треба визначити, що в основному театри наші, безперечно, йдуть на рівні тих завдань, які стоять перед ними, і, за винятком театру «Березіль», намагаються дійсно проявити свою ініціативу для того, щоб перебороти всі ті кризи, які стоять на перешкоді.

Треба визначити, що в основному іде праця вперед, і те, що може на сьогоднішній день дати драматургія союзна, українська і навіть західно-європейська, — все це використовується в достатніх відсотках і щодо цього великих закидів не можна зробити...

Виходив на цю трибуну тов. Курбас і плакав. Звичайно, можна пожаліти тов. Курбаса і не говорити про «Березіль», і взагалі кинути про нього думати. У тов. Курбаса розвинулася якась манія переслідування. Треба вирядити його до водолякарні чи що, бо коли кожна критика вважається за «похід», то у нас не буде здорової критики. Не можна зараз провадити з ним якісь ліберальні «розговорники». У нас назріли деякі питання, що їх треба ставити і розв'язувати гостро. Я знаю на своєму досвіді (я людина, що про неї, досі принаймні, було сказано дуже мало доброго) і знаю, що це нічого мені не дало, крім користі. Мене гнали, мене не приймали, мене не розуміли і т. д., і мене це примушувало думати над собою. Тому я не розумію курбасівського плачу про «похід», але я цілком розумію тов. Васильєва, який плаче з другого приводу, а саме, що про нього не говорять. Оце є правильна постановка питання, тому що наша епоха самокритики, перевірки і т. інш. — на цьому ми йдемо вперед.

Правильно сказав тов. Шраменко відносно блоків. Блоки і в Курбаса є, і досить дружні... Але що відповість тов. Курбас на таке: два роки тому так звана «Нова Генерація» пропонувала тов. Курбасові блок, навіть напрохувалася працювати з ним, але нам довелося відступити з позором — Курбас нас не хотів. Ну, а зараз ми його не хочемо. І я думаю все ж, що коли б цього не сталося, то ми б говорили про Курбаса не так, як доводиться говорити зараз. — І він би себе почував трохи інакше, і був би цілком задоволений. Це треба зазначити тут. Але справа в тому, що тов. Курбасові було давно досить часу для того, щоб пережити і кризу, і шукання, і знайти свій шлях, — ну й нехай він тепер не плаче. Тов. Курбас людина серйозна, як і його товариші-блочани. Все це народ «положительний» і від них можна сподіватись, що вони знають, що роблять і що вони накреслюють робити через 10 років. Тов. Курбас теж знає, що він робить. Напускати на нас якийсь туман не варто. Ми гадаємо, що ми вже «взросле», і коли Курбас буде прикидатися, що він «по-своєму» розуміє радянську владу, партію і мистецтво, — то ми ж можемо з ним і поспорити, коли ми інакше розуміємо все це. Чому він ставить питання так, що проти нього йде компанія? Коли в цій справі є елементи конкурентські, то треба йому самому розі-

братися — де саме тут елементи конкуренції, де особисті моменти, де кар'єристські і т. д. В цьому треба уміти розібратися так, як ми вміємо, а не базікати — «похід», «особисті претензії» і т. д. Курбас звик до реклами, а не до критики, ось через що він «страждає» від найменшої критики.

Тепер відносно «ізмів». Звичайно, тут зовсім неправильно говорили про те, що не треба вже «ізмів». Тим більше Курбас, якого всі вважають за новатора. Хоч він і народний артист республіки, але, на мій погляд, «ізмів» остаточно не розв'язав. Справа в тому, що «Березіль» — це державний театр, який мусить використовувати принаймні «ізми», коли сам не хоче їх робити. Але мусять у нас бути такі нові театри, що цікавилися би експериментальними проблемами, які перед нами стоять і які треба розв'язати для того, щоб інші державні театри, цебто політичні театри, — функціональні театри, — використовували всі ці досягнення лабораторного і експериментального способу роботи, які треба вжити для культурного поступу. Треба цією справою зайнятися. У нас вважають, що Курбас займає це місце. Але зараз це анахронізм. Я гадаю, що коли Курбас сам признався, що «Березіль» цим ділом не буде займатися, то треба нам самим створити апарат для вивчення цієї справи, який був би апаратом культурним і виробничим. Треба, щоб цій справі допомагав НКО, який мусить цю роботу в Харкові організувати й провадити за підтримкою авангардних сучасних течій. Але треба від цього діла Курбаса гнати подальше, чому гнати? Тому, що ми маємо наочну кваліфікацію Курбасову і безсилість його театру. Курбас не може справитися з тим, що у нього є, — куди там думати про щось більше. Крім того, не в інтересах радянської держави і керівників культурного процесу робити з УСРР вічну провінцію, підтримувати культ Курбаса. Кulta у нас не може бути. Треба висувати молоді сили, а я знаю і можу сказати одверто, що Курбас не може ні виховати, ні висувати молоді сили — він затирає й нівелює їх, як тільки вони стають на ноги.

В тих організаційних рамках, що перед нами поставлено, Курбас не встигає провадити певної художньої лінії, і тому я вважаю, що Курбас може зробитися, а по-моєму зараз є гальмом нашої культури. В Москві кілька Курбасів, а у нас Курбас один, і значить — бог. А якби ми не лазили перед ним навколяшки — у нас би був вже не один Курбас. Тут один товариш виступав і говорив, що на Курбаса «нападеніє» йде. Я вважаю, що Курбаса треба розвінчати, і це не є «напад» — це в його інтересах і в інтересах культурного процесу. Це справа цілком реальна і здорова. Курбас сам уходить від активної діяльності, його ніхто не розуміє й не визнає зараз, — ні провінціальний театр, ні передова громадськість. Курбаса ми можемо цінити за минуле, і ми цінимо, але ж працювати треба й далі? Я вважаю, що треба проаналізувати й цю справу, не боючись того, що в справі проти Курбаса ми маємо і особистих ворогів Курбаса, які позичали у нього грошей і проти нього виступають зараз. Не в цьому річ і це нікому не цікаво.

Тут говорилося про те, що про драматичний театр була багата дискусія, а з оперою в нас справа стоїть кепсько, і така дискусія про оперу можлива хіба через 2 — 5 років.

Я вважаю, що можна її почати й сьогодні, цю дискусію про оперу. Нам треба ясно, поділовому ставити питання. Я гадаю, що Жовтнева революція на культурному фронті ще не закінчилася. Ми ще не покінчили зі старим, як ми з ним покінчили на інших ділянках. Тому тут потрібні революційні вибухи, щоб було похоже на революцію. Те, що ми хочемо створити, повинно бути характерним і потрібним для нашої доби. Треба сказати, що питання про неподладки на музичному фронті, а також і про оперну справу є питання принципове, в основі дискусійне. Я не хочу бути демагогом, але треба згадати те, що сказав один авторитетний товариш. Він сказав, що опера — це феодальне мистецтво. Можна також вказати і на інший авторитет, на тов. Луначарського, який сказав, що опера це дуже корисна штука для пролетаріату. У нас т. Скрипник, чи тов. Косило, я не пам'ятаю хто — але очевидно сказав, що опера — це важливіша справа, ніж навіть драматичний театр. А я тут хочу сказати, що у нас немає вірної диспропорції між драматичним театром і оперою, і на мою думку, ця диспропорція є ознакою нашого провінціалізму.

У нас на опері витрачається грошей непропорційно більше, ніж на драмтеатрі. Таким чином, дискусія про оперу, і в розумінні її авангардності для культури взагалі, і в розумінні її масової якості — річ необхідна. Це потрібно, щоб зважити оперу як функціональний чинник на сьогоднішній день, і тому це питання треба поставити.

Я особисто гадаю, що опера для сьогоднішньої культури є поки що позитивним чинником. Але треба сказати також, що музична культура в нас ще не вийшла з провінціального стану, вона не вийшла на світовий простір, — після релігійних джерел вона міцно й зараз стоїть на фольклорному ґрунті. Можливо, що в нашій «співочій» країні немає тяги до нового в цій галузі і оперова справа, консервативна в самому естві, не допоможе нам і тут, по лінії просування музичної культури вперед — опера ж знову стабілізує народні мелодії, історичну тематику і т. д.

Тепер по лінії функціонального значіння опери, щодо користи її в наші дні. Ми говорили і писали в «Новій Генералії», що у нас зараз такі часи, що ми все зрушили, зруйнували, а на зміну старого чогось створити, за короткий, звичайно, час не зуміли. Створити нове на зміну старому ми так швидко не можемо й надалі. Значить, опера мимоволі мусить

бути корисним чинником, поки ми маємо або бездіяльність або тимчасову неспроможність в собі чимсь замінити оперу.

Тому ми говоримо, що треба втягувати маси в культурний процес, треба одвертати увагу відсталих верств цих мас від пивнушок, хуліганства і т. д., — значить, як хорошим господарям нам і опера тут здається. І це торкається функціонального значіння опери для наших часів.

Щодо самостійного розвитку оперового мистецтва, то там мусить відбутися такий самий деструктивний процес, як в літературі, малярстві й інших галузях мистецтва, — і лише тоді буде видно, що може постати на зміну опери.

... А тут кажуть, що треба зробити оперу як таку, в старому розумінні, — пролетарською, радянською і т. інш. Ми ставимося до цього досить скептично і критично, бо коли вийде драматичне сопрано чи баритон і проспіває «передплачуйте третю позику індустріалізації», то не буде смішно. Так підходити до оперової справи не можна. Хай уже краще дивляться на стару, класичну оперу, як на розвагу, і тут можна поставити питання про використання іменно старого, класичного репертуару. Товариші, це питання нам слід обмірковувати.

Тепер скажу трохи про оперету. Я міг би сказати про оперету, що з нею може бути приблизно те, що й з «Березолем». Бо думаю, що замість того, щоб в процесі роботи щось виправляти, треба дбати про те, щоб заздалегідь знати, що може бути, і попереджати. Тов. Ба-лабан уже відійшов від «Березоля», і може не хворий на березільські хвороби, щоб обвинуватити мене у «поході» на оперету, але я мусу сказати, що худ. керівника там немає, а це дуже погано. Тут як раз треба б було авторитетного керівника, щоб той міг притягнути дійсно всі сили, що по-новому підійшли б до музичної комедії.

Я вважаю, що на сьогодні оперета більш ніж опера актуальна і може бути новою й радянською в повному розумінні цього слова — отже треба б було більше подумати перед організацією її.

Тов. Сотник. — Оскільки «Березіль» увесь час відіграв центральну і провідну роль, був до певної міри організатором центральної погоди у нас, я мусу спинитися на справі про «Березіль» і в першу чергу на тих питаннях, які тов. Курбас намагається показати в тому розумінні, що проти нього йде «похід». Я вважаю, що походу проти «Березоля» немає, так як немає його і проти Курбаса. Є лише певна тенденція, певне намагання допомогти Курбасові і «Березолеві» визволитися з того закутка, куди вони зайшли тому, що не звернули своєчасно увагу на деякі ненормальні явища в своїй роботі. Коли ми пригадаємо кінець 1927 р., коли на літературному фронті йшли надзвичайно гострі дискусії, що дійшли до ліквідації «Вашингтона», що по суті являється розгромом правих на літературному фронті, то такі групи знайшли місце де провадити свою хибну роботу, — вони пішли до театру «Березиль». І в цей час на сцену являється «Народий Малахій» і інші ідеологічного порядку промахи «Березоля».

Тов. Курбас! Вас не ізолювали. Ви самі себе ізолюєте від авангарду пролетарської культури і після цього говорити, що вас хтось ізолює — це демагогія і цим займатися вам не личить.

Щодо бльоків, які утворюються, то вам цей бльок пропонувався давно «Новою Генерацією». В номері 1 за 27 рік було сказано: Ми за «Березиль», ми за «Молодняк», ми за ВУСП, а «Березиль» нам на це відповів постановкою «Народнього Малахія». Сьогодні ми знову вам кажемо тов. Курбас — все те, що ви робите, всі ті помилки, які ви зробили — ви можете і повинні виправити. Але йдіть ви з революціонерами, а не йдіть з контр-революціонерами, з правими угрупованнями на культурному фронті.

Тов. Курбас, виступаючи тут вчора, визначив, що та лінія, яку провадив «Березиль» до сьогоднішнього дня, є єдина правильна лінія і він від неї не відступиться.

А на театральному диспуті було підкреслено хибність цієї лінії. Ні один товариш з тих, що виступали на театральному диспуті і на цьому засіданні, не захищали такої лінії «Березоля» (звичайно, крім Марголіна, але це можна не рахувати), — значить, суспільність, авангард культурних сил України говорить, що ви помиляєтесь, ви ж, заперечуючи всім, говорите: «Ні, я не помиляюся». Є такі люди, які йдуть на пролом, а це веде до того, що або стінка буде пробита лобом, або навпаки.

«Нова Генерація» нікому не заважає утворювати найкращих речей. Але кожному вашу помилку ми будемо викривати, так, як викривали й досі.

Тов. Курбас заявив, що цим сезоном він докаже, що він правий, він докаже, що театр «Березиль» веде правильну лінію. Гарзд. Ми побачимо, в який спосіб він це зробить.

Він говорить, що перша п'єса, яка піде в «Березолі» в цьому сезоні, повинна вибити зброю з рук всіх тих, хто йде проти «Березоля». Це буде п'єса «Заповіт пана Ралка», але хто ж цим самим буде «вибивати зброю з рук ворогів»? — Це робитиме т. Склярєнко.

Ніхто не обвинувачував т. Склярєнка в правому ухилі, — чому ж він має вибивати зброю з рук «ворогів»? Та й «Березиль» ніхто не обвинувачує, а обвинувачують Курбаса. Так от — де в аша робота, де в аше обличчя, т. Курбас?

Можливо, що молодяк поставить класичний репертуар, все це можливо і з рештою матеріалу щодо репертуару ми на сьогодні згодні, але ж ми не бачимо все ж таки вашої участі в генеральній лінії культурного будівництва.

Тов. Я. Савченко (ВУСПП).— Мені здається, що частина доповідей нашої наради відбувалася під знаком «прекраснодушія» і саме щодо проблем театральної культури. І тим більше, що такий напрямок, таку думку подав т. Курбас. Всякий мистець, а в тому числі й театр, тоді росте, коли він має в собі якусь стильову свідомість.

Тут говорили про всякі «ізми».

Мені здавалося, що на такій нараді, як наша, потрібно загострити увагу на стилеві. Треба, щоб ця нарада установила — якими шляхами стильовими ми повинні йти.

Мені було б цікаво, в якій стильовій свідомості живе й росте т. Курбас. Я завжди був у дружніх відносинах з т. Курбасом, але зараз я мушу поставитися холодніше до роботи тов. Курбаса. Як мені здається, його робота за останні роки не є такою, якою повинна бути і якою була спочатку.

Театр «Березіль», а зокрема т. Курбас повинен у своїй роботі висвітлювати великі соціальні теми. Доки він вів театр у великій стильовій напруженості й витриманості — все було гаразд. Коли він позбувся цього, починається час розкладу. Мені здається, що тов. Курбас зараз змазав проблему стилю. Треба skierувати великі зусилля на підвищення стильової культури в цьому році.

На це нам треба звернути особливу й окрему увагу.

Тов. Юхименко несподівано для мене виступив з характерною заявою. Він сказав: «покинемо справу про «ізми» й давайте перейдемо на соціалістичне змагання, зупинимось на п'єсі Микитенка «Диктатура» й лише». Це ціла теорія, це еклектична проблема. Що це визначає? У всякому разі, позиція Юхименка, на мій погляд, безпринципова у філософському розумінні. Тепер далі. Тов. Юра підхопив гасло Курбаса про непотрібність «ізмів», але з монументальним реалізмом, який, до певної міри, він реалізував у своїх постановках, він скотися на площу благодушія. Я на цій проблемі не буду зупинятися, бо це широка проблема, проблема інтересна, але художньо-політична рада цю проблему повинна поставити «краєугольним каменем».

Мене також дивує т. Семенко, який каже, що «Березіль» мусить покинути цю справу, тому що це держтеатр. Це не принципова постановка справи. Я гадаю, що цю проблему треба поставити й обговорити. Тут є загальна фраза — треба орієнтуватися на робочого глядача. Це ж елементарна справа. А хто орієнтується на глядача буржуазного? Ми робимо все те, що було б приступне глядачеві — робочому. Як же може бути інакше? Ви мусите сказати, яким способом, якими можливостями можна вирішити це завдання так, щоб воно увійшло до масового робочого глядача, на якого ми орієнтуємось.

Переходжу до конкретного репертуару. Я беру першу п'єсу театру «Березіль» — «Заповіт пана Ралка». Мене дуже зацікавило те, як т. Курбас трактує ту основну тему, що є в цій п'єсі. Основна тема — що під гаслом патріотизму криється інстинкт власності, і що ця тема настільки соціально інтересна, настільки вона оригінальна, мовляв, що вона дає обличчя театру. Тому, ми мусимо на цій п'єсі зупинитися.

Ця тема — елементарна тема, пережована, вона куца зараз для інтересів нашого театру й для інтересів наших культурних мас. Через що т. Курбас акцентує цю тему? Я мушу чекати на відповідь — або вона драматургічно інтересна й дає ґрунт для роботи режисерів й акторів, або тоді Курбас цілком послідовний, цілком логічний в мистецтві. Очевидно, це є невміння орієнтуватися в важливості соціальної теми.

Я зупинюся на справі блокування. Мене дивує, що Курбас так перово, навіть гістерично, вчора говорив про своїх «ворогів». Йому правильно зауважили, що й ви блокуєтесь, але між блоками «Нової Генерації» й блоком Курбаса є велика ідеологічна різниця. Я тоді не знаю, з ким персонально блокується Курбас і «Березіль». Але те, що в цьому блоку не підводиться громадський ґрунт, очевидно, що це не блок, а якась змова, культурно-мистецька змова. Це набирає іншого відтінку. Блок, це «сложение» культурних сил, а змова — буде вже розклад культурних сил.

Звичайно, я цього не тверджу, я далекий від такої думки, але я уявляю різницю між змовою й блоком. І через те, стоячи в принципі за всякі такі блоки, бо вони складають наші сили, я стою проти всяких можливих змов такого характеру.

Тов. Кулик І. Ю. (ВУСПП).— Нам щоразу доводиться говорити перш за все про «Березіль» і т. Курбаса. Я вважаю, що це цілком нормально й зрозуміло. Те, як ми ставилися до «Березоля» до останнього часу, а також і те, як виступав тов. Курбас з приводу «Березоля», доводить, що ми перш за все повинні говорити про «Березіль» і т. Курбаса.

Я знову можу викликати обвинувачення і в кампанії, і в демагогії. В цьому я певний, але все ж таки й мені доводиться перш за все почати свій виступ з театру «Березоля» і т. Курбаса. Тут вже говорилося і про «паїньку», і про таких, хто випадково займає керівні місця і т. інш. Треба сказати, що це питання зокрема досить просто розв'язується. Ніхто з партійців, яке б він місце не посідав, не може гарантувати, що він завжди і в усьому буде виявляти лівню партії. Бувають випадки, що і дуже відповідальні партійці все ж таки поступають неправильно. Але, товариші, коли вся або переважна керівника верхівка на культурному фронті так ставиться, то тоді одне з двох: або всю верхівку треба зняти, коли її лівня неправильна, або навпаки —

помилився той, проти кого верхівка виступала. Треба вирішити це. Дійсно, може бути такий стан як в «Посидинку» Куприна, де «вся рота не в ногу йшла, а один поручик Ромашков пішов у ногу».

Тепер я маю намір говорити про нове позитивне, що ми почули від тов. Курбаса. Він казав, що «Березіль» має на думці виявити політично-громадське обличчя театру. Крім того, він каже, що це буде видно для всіх тих, хто обвинувачував цей театр. Це можна тільки привітати. Але мені не подобається його аргументація. Тов. Курбас каже: «на нас нападають, нас цькують — і ми покажемо, яке у нас обличчя». Одне з двох: коли ви хочете показати своє обличчя, тому що воно ваше обличчя — це одна справа, але коли ви робите це в наслідок «цькування», значить це уступка, значить це не обличчя, а ви робите міну. Це погано. Але коли це справжнє обличчя, то тоді треба говорити про позитивні наслідки критики, що була навколо театру і що примушує театр показати це обличчя. Інакше тут буде надто багато ненормальностей. Тепер до самого репертуару. Я вважаю, що він у нас по всіх театрах в цьому році в кращому стані, ніж у попередньому. Це безумовно факт. Я не погоджуюся з тов. Савченком в тому, що репертуарна криза залишається як і була. Репертуарна криза ще не ліквідована, але ми з неї почали виходити. Це факт і в значній мірі ми вважаємо цей факт за відрадний тому, що наша громадськість звернула увагу на театральні справи і почала давати безпосередньо матеріял для роботи. Це свідчить про позитивний наслідок цієї критики, яка була навколо театральних справ. Таким чином, ми маємо два позитивних наслідки. Я не погоджуюся з тов. Савченком ось ще в якому моменті — чи актуальна «Спадщина Ралка». Так, як трактував цю п'єсу Курбас, — ззагалі це давно пережитий етап, вже пізно ставити так питання, пізно говорити про патрістичні фрази і зрадинське ество укр. буржуазії і т. д. Але саме «Березоліві» не пізно й так ставити справу, йому це потрібно ясно сказати — тут і погоджуюся з тов. Курбасом. Для того, щоб позбутися «кампанії», справді важливо, щоб цю п'єсу ставив Курбас.

Тут тов. Марголін, який виступав з «Патетичною сонатою», казав що Мейерхольд не виховує режисерів, а Курбас виховує режисерів. Тов. Марголін казав, що молоді режисери, які вилітають з театру Мейерхольда, потім стають самостійними добрими режисерами. І молоді режисери, які вилітають з театру «Березиль», теж стають добрими режисерами. Очевидно, ця проблема однаково стоїть перед обома театрами і я не бачу тут переваг «Березоля». І тут треба вивчити глибше цю справу і простежити, як саме і де само зростає укр. нова режисура.

Всі казали, що будуть ставити «Диктатуру» Микитенка. Ніхто не казав, як її будуть ставити. Тов. Курбас теж не казав, як її будуть ставити.

Наприкінці спинюся на питанні про літературні блоки і не хочу повторяти те, що тут говорився (що і в «Березоля» тут «рипає в пушку»). Скажу тільки про те, що говорив і сам Курбас, саме що повинен бути щільний зв'язок між драматургами і театром спільної праці між ними. І тепер, коли це здійснюється, тов. Курбас проти цього заперечує. В якій формі виявляється цей зв'язок? Наприклад, «Всеукраїнська Спілка Пролетарських Письменників» всім цим дуже цікавиться і вважає це за провідну справу, над якою вона мусить працювати і в театрі і в кіно. Організація в цілому бере в цьому участь і від того справа тільки виграє. Я особисто не відкидаю можливостей і потреби нашої праці з театром «Березиль», звичайно, коли для цього будуть створені певні умови з боку театру, коли ця робота не буде примушувати нас сходити з наших позицій.

Звичайно, коли утворюється блок чи союз, то це буває завжди проти когось скеровано. Наші блоки скеровані перш за все проти неправильного і непролетарського трактування завдань нашого соціалістичного будівництва і проти учасників цього неправильного трактування. Хто за собою такої вини не почуває, тому нічого й турбуватися.

Т. Полторацький. — Основне завдання, яке мусить стояти перед великими театрами, а не театрами спецпризначення, як театр сатири і т. інш., повинно полягати в тому, щоб за добу соціалістичного будівництва утворити п'єсу, яка відобразила б темп соціалістичного будівництва і скільки це будівництво є фактор позитивний, треба щоб і п'єса викликала позитивні переживання. Це дуже важка робота. Коли ми будемо дуже швидко спікати відповідні п'єси, то ми будемо мати шаблон і тому тут потрібний експеримент. Нам треба поставити питання про те, що у нас не може існувати театр голого експерименту, і подруге зрозуміти, що такий театр, який робить непотрібні експерименти, теж є непотрібний...

Через це може постати питання — чи зрозуміли всі наші театри всі основні умови сьогоденішнього нашого моменту? Справді, коли ми бачимо, що майже всі театри беруть до свого програму «Диктатура» Микитенка, то ми можемо сказати, що вони це зрозуміли і навіть не треба боятися, що в нас є одна така п'єса. В Батумі йде один «Броненосец Потемкин» щодня для чужоземних матросів, але щодня до цього клубу приходять свіжа публіка. Поки що у нас є одна така п'єса. Може надалі буде ще якась, але наш театр «Березиль» який визнаний за театральний центр, вагається — чи треба йому ставити цю п'єсу, чи ні. Треба сказати, що в репертуарі «Березоля» за рік ставився майже не змінилося. Є певна гіпертрофія п'єс, які скеровані на негативну сторону нашого життя. Таку однобічність репертуару треба поставити як паралель до тих шляхів, якими йде «Березиль», і дуже дивно, коли Курбас вагається між тим,

чи ввести до свого репертуару п'єсу Микитенка, чи п'єсу Куліша «Закут», яка нічого в розумінні позитивних елементів нашої доби не дає. Це поперше. По друге ми бачимо, що така лінія, яку взяв «Березіль» за останній час, викликає великі зворушення і в середині самого театру. Є певний друкований матеріал, що в самому театрі «Березиль» внутрішнє становище дуже погане і саме завдяки цій лінії, яку цей театр обрав. Ми можемо визначити, наприклад, вихід тов. Тягно. Про це є офіційний друкований матеріал, що тов. Тягно, який відомий постановкою кращих речей «Березоля», пішов звідтіля, при чому на місце т. Тягно взяли Інкіжнова, який є відомий постановкою... «Мікадо». Із репертуаром не гаразд, і з внутрішнім становищем не гаразд. Таке становище викликає потребу самокритики і треба сказати, що для цієї самокритики був організований певний блок. Одне завдання блоку між «Новою Генерацією» і ВУСПП — це боротьба з невірною лінією театру «Березиль». Коли «Нова Генерація» друкує певний матеріал, лист старого робітника «Березоля» тов. Подорожного, то тов. Курбас не вважає за потрібне відповідати на цей матеріал. Він каже, що відповідати на подібний матеріал є нижче його гідності. На цей матеріал тов. Курбас не відповідає і цим самим створює атмосферу склоки. Через це треба, безперечно, з'ясувати питання про те, чи буде тов. Курбас одверто реагувати на ці критичні матеріали, і чи зверне увагу на те, щоб виправити в цьому сезоні хибність свого репертуару.

ЗМІСТ № 11

І. Дубінський — Перед Перекопом.

Віктор Вер — Уривок з поеми „1919“.

Вірші: М. Скуби, Гро Вакара, Р. Росави, Л. Зимного.

Арс. Лібристо — Пародійні памфлети.

Л. Скрипник — Культурна роля мистецтва. Малярство.

Скульптура. Архітектура. Кіно.

В. Пальмов — Дві статті.

С. Войнілович — Теорія екстракції (продовження).

І. Малоземов — Новий побут.

В. Ковалевський — Покривджена земля.

Я. Лісовський — Двері на схід та інше.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ: ХАРКІВ, СЕРГІЙВ-
СЬКА ПЛОЩА, МОСКОВСЬКІ РЯДИ, 11,
ПЕРІОДСЕКТОР ДВУ, ТЕЛ. № 8-05.
ПРИЙОМ У СПРАВАХ РЕДАКЦІЇ
== ЩОДНЯ З 12 ДО 14 ГОДИН ==

СЕМАФОР У МАЙБУТНЄ

КООПЕРАТИВНЕ ВИДАВНИЦТВО
МАСОВА БІБЛІОТЕКА

ДРУКУЄТЬСЯ І НЕЗАБАРОМ
ПОСТУПИТЬ У ПРОДАЖ:

1. В АТАКУ НА ЗЕЛЕНОГО ЗМІЯ

(СЕРІЯ АНТИАЛЬКОГОЛЬНА)

2. В АТАКУ НА ГАРБИ ТА ВИБОЇ

(СЕРІЯ АВТОДОРІВСЬКА)

ГОТУЄТЬСЯ ДО ДРУКУ

3. РЕАБІЛІТАЦІЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

4. ЗА ІНДУСТРІЯЛІЗАЦІЮ

(СЕРІЯ ІНДУСТРІАЛЬНА)

5. ФУТУРИСТИ НА СЕЛО

(СЕРІЯ СІЛЬСЬКА)

ГОТУЄТЬСЯ ДО ДРУКУ:

АЛЬМАНАХИ ПРОЛЕТАРСЬКИХ
ПИСЬМЕННИКІВ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ

„ФРОНТ“

КООПЕРАТИВНЕ ВИДАВНИЦТВО
СЕМАФОР У МАЙБУТНЄ