

У цей час Кирило Прекрасний сидів за кущами, він завмер на одному місці, не рухався, щоб не викликати підозріння й злякати білої лебедини, він слухав її пісні не земної, бачив витончені ніжки білі, бачив, як ручками милими доторкалася вона грудей своїх і її червоні уста, як мак!

І не мав змоги Кирило Прекрасний витримати, бо прекрасність не знає законів і догм — вона діє сміливо й рішуче.

— Підбігає Кирило Прекрасний до Іванни Повстанки, уклоняється до ніжок її білих, росою укритих, благально дивиться в очі й промовляє:

Іванна коханко, слава повстанко!  
Гей кохає тебе дуже Кирило Сливух!  
Не може він жити без тебе, коханки,  
без очей прекрасних, трояндових уст!

Ночі не сплю, а дні не бенкетую  
та все о тобі, моя дівко, сумую...  
Промов же, крале, слово красне,  
прийми кохання мое палке!

Ой, мовить тоді Іванна, слава отаманка - повстанка:

Як не пити мені води з твого кухля,

Бо той кухіль розбився,

Як не піймати мені того вітра, що вчора був —

Так раджу тобі, Кирило Сливух,

Забути про мене, Іванну - отаманку,

А йти до війська бенкети справляти,

Сміхом товариство звеселяти

І мене злим словом, помислом не споминати!

То не чорний вітер хмару гей розвівав,  
Як Кирило - бандит на ноги став,  
Із піхви виймав великий наган,  
На Іванну - отаманку ціляв, націляв.

Отоді Іванна бомбу бере,  
Бомбу що рветься й смерть несе,  
На кілька кроків назад відступає  
На бандита Кирила тую смерть жбурляє.

Зчинився вибух — криваві вогні!  
І пішла Іванна у свій дім...  
Не подивилась назад, чи живий бандит,  
Чи може у землю навіки заліг?

Вартові не спали, постріли давали,  
Озброєні козаки позбігалися вмиль.  
Ой, що робить,  
Як мертвий, Кирило лежить!...



Молодих козаків на розшуки послали,  
Кирила Сливуха на руки брали,  
І тихо поволі несли у курінь  
Хорообрі бандити сумні.

Тут Кирило очі розкриває,  
До своїх друзів промовляє,  
Велить їм вбивця не шукати,  
Та його слухати, пильно вислухати...

Надзвичайне зібрання бандитів повне вигуків, суперечливих промов і жестів. Мова йде про Іванну та Кирила. Бандит Сливух з забінтованою головою й руками, від чого його вигляд жахливий і кумедний, удався до громади зі скаргою на Іванну. Його промову можна звести до трьох основних пунктів:

1. Я—Кирило Сливух, кохаю отаманку бандитського загону, славетну Іванну.

2. Що мені робити, коли не можу жити без неї, мое кохання таке велике і палке, а тепер, коли анархія, то чому ж я маю мучитися, а вона на мене уваги не звертає і мені таке, що хоч з мосту та в воду або кулю з нагана собі всадити!

3. Отаманка Іванна кинула в мене бомбу, трохи на смерть не вбила, за те, що я її так люблю...

Увага. Так що ж це таке? Коли свобода і анархія у нас, то нехай вона не робить такого!

Від тої промови зчинився величезний регіт і галас. Дзвенить зброя від порухів бандитів. Іржуть коні і чорний прапор—символ анархії—тріпотить на голоблі, як кінський хвіст.

Іванна стоїть на тачанці. Тачанка на мить зупинилась і на ній дівчина надзвичайної вроди, що від хвилювання і внутрішнього переживання має таке гордовите і прекрасне лице!

Іванна як гукне:

— Цить мені! Чого ви хочете?! Я вам не баба, а отаман!!

Коли б я віддалася Сливухому, то мусіла б віддатися всім, бо коли анархія, так свобода і рівність!..

Вигук з місця:

— Давно пора так! Гей, хто перший?

— Мовчать мені—

— владно по-отаманському залунав наказ і смертельно вишкірив рурку її наган.

— На коні! Наказую вирушити в дорогу! Хто проти, на місці застрелю!

І бандити, як один, миттю на коні. Задзвеніли тачанки, загнуса-вили „яблучко“.

Через кілька хвилин було видно лише куряву та лишилась прим'ята трава і Кирило Сливух, що поволі пошкандибав у ліс...



*Заходить сонце і розпачно прощається з землею. Червоні проміння сонця стали грізними, і кожен цей промінь, як крива шаблюка!...*

*Або — проміння сонця, що заходить, це розжеві пальці — які перебирають струни кобзи, граючи козацької думи сумної...*

Кирило Сливух пішов у ліс. Довгий час блукав він без певної цілі, прострелюючи землю очима. Атраментом розіллалась темрява. Лісовою стежкою їде кінь з вершником. По всіх ознаках на коні верхи жінка. Вона дуже сумна. Кінь їде поволі, а жінка надзвичайно сумна...

Раптом кінь занервувався й вона до чогось прислухається...

Постріл...

Коня вбито.

— А-ах!...

Вибігає Кирило Сливух і хапає жінку. Вона змагається з ним, хоче дістати револьвера, але...

Бандит роздер на ній вбрання, оголились прекрасні груди й тіло...

Несамовита пристрасть на лиці Сливуха. Він її цілує. Він згвалтував — яка гидота!

Задоволений звір, порушивши жіночу невинність, хоче з нею назавжди розпрощатись...

Вона неприємна лежить на скривавленій траві. Вона, це — панна Ліза!

Бандит Сливух приставляє до її золотої скроні нагана. Останній вечоровий промінь освітлює її обличчя...

Позад бандита з'являється постать. Постать зупинилась, на її обличчі невимовні біль і жаль. Постать виймає револьвера й убиває наповал бандита.

Кирило впав і машинально у смертельній агонії притиснув собачку револьвера. Постріл... Куля розщепила клен...

Ліза відкриває очі, вона бачить мертвого бандита. На її обличчі жах і запитання... Далі вбачає постать, що схилилася над нею. Усміх ніяковости й подяки з'являється на її устах. Несвідомо рукою прикриває свої пишні груди. Це — Данько!

*Лісове верхів'я. Вітер гойдає його, звисає над ним місяць.*

Під кленами сидять, пригорнувшись один до одного, Ліза й Данько.

Вони цілуються!



*Лісове верхів'я. Вітер гойдає віти. Ясна, зоряна ніч.. Лежить прострелений бандит.*

P. S.

Ах, як Ліза подібна на картину Ван-Донгена „Сріблиста сорочка“!

*Закінчилась громадянська війна. Період економічного зростання республіки комун.*

Партійний Комітет. Таблиця на дверях кабінету з написом „Відповідальний секретар“. У кабінеті за столом у європейському костюмі Данько. Коло його ніг лежить старий собака Букет. Букет висолопив довгого язика й відганяє мух. Він потягається, лягає голічерва й витягує лапи. Далі згортається в клубок, кладе голову на лапи й куняє...

Партійний Комітет. Ремінгтонить надзвичайно вродлива дівчина. Инколи вона спиняється, хукає на стомлені пальчики й замислюється... Ах, це — Ліза!

Вечір... Данько в своїй хаті спиняється коло малого сина, бере на руки й гойдає, розмовляючи з ним.

Виходить Іванна, цілує Данька й сина...

Товариш Іванна надзвичайно вродлива.

Вирізка з газетної хроніки

Вранці у річці знайшли тіло молодої жінки. Жодних документів не знайдено. Труп відправили в морг.

Данько читає листа:

„Любий мій, коханий Даню!

Коли ти читатимеш цього листа, то мене вже не буде в живих. Як тяжко мені з тобою розлучатися, але знай, що я тебе більш за все у світі кохаю і це зараз примушує мене втратити собі життя.

... Я водночас працювала в запільній фашистській українській організації. Мене надіслали до тебе, щоб я викрадала різні документи й передавала до них. Яка гидотна робота! Але ж я тебе кохаю й тому я нічого не робила і жодного завдання їх не виконала. Мене примусили зробити їм відчит. Але я нічого не сказала. Тоді вони наказали мені тебе вбити...

Прощай, любий, мій коханий!

З моєї любови до тебе я вмираю.

Хай живе Країна Комун і будь радісний!

Ліза“.

Ходить осінь і золотить верхів'я дерев. За вікном Данькової квартири — клени, але один з них такий пишний і великий, а лапчасте листя його гойдає на собі розтоплене золото.

Жовтожарий колір — символ радості, що поривається вище височини.



Під кленом Іванна з немовлям на руках Немовля засипає коло її грудей. Очі в Іванни напівзаплющені і тиха, лагідна радість струмнить із них...

Десь трохи скидається на Іванну картина відомого художника Джіна Северіні „Материнство“.

*А над Іванною з немовлям віти гойдає жовтожарий клен.*

## ІПРИТ

В. КОВАЛЕВСЬКИЙ

Тане сніг.

Гніє сніг.

Од вогкості й тиші дрижи, бо

Весняна ніч,

Гнила ніч

Припадає до шибок.

Упертіш дощових кра-

плин

Плин,—

Вони крутяться виром темним,

Зростають, пухнуть,—

і враз

Лопнуло скло: — набрякає діра

І все ковтає, і те мене,

Чого дощеві,

на думку мою, не

Зрушити навіть з місця,—

Брандмавер розлізся як майонез,

Що не вмістився в мисці.

І тінь на цеглини поклав

Лан,—

Лан

Свої

вогкі пазурі

Тільки електрика на скалках скла

Блимає

як смуга скупа зорі

І миготіння те

на льоту

Приголомшує серце й дар мій:

Розташовані Заходу сили тут

На квадратовім плацдармі.

Уже від хвилин кількох

З'ясувалося все,— війни

Погроза встає, не зника за

Гнилу ніч, за неп, за декохт

Наркомвійськморе, війни

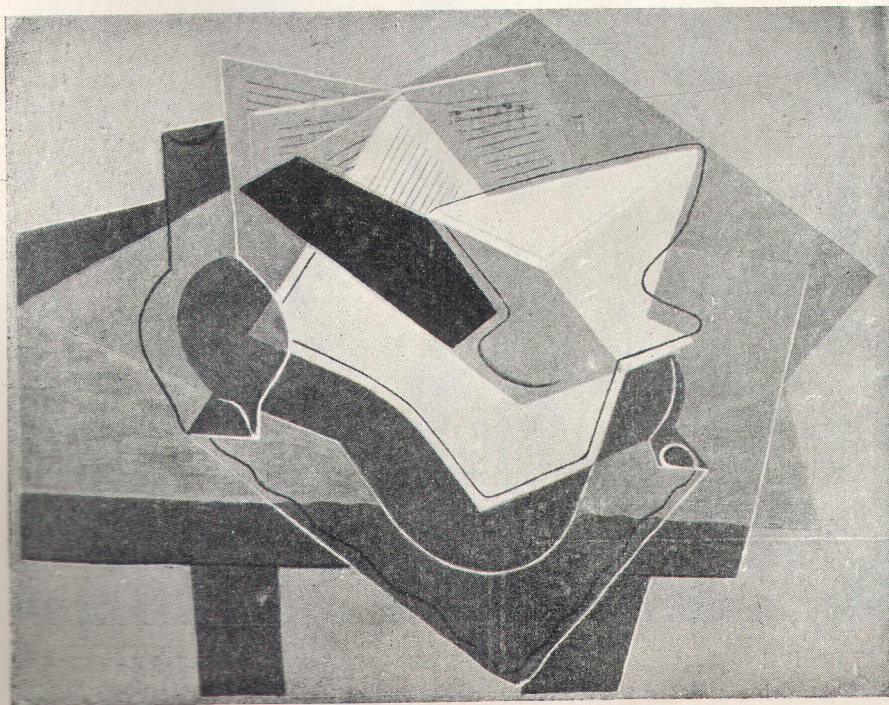
Мобілізаційним наказом.





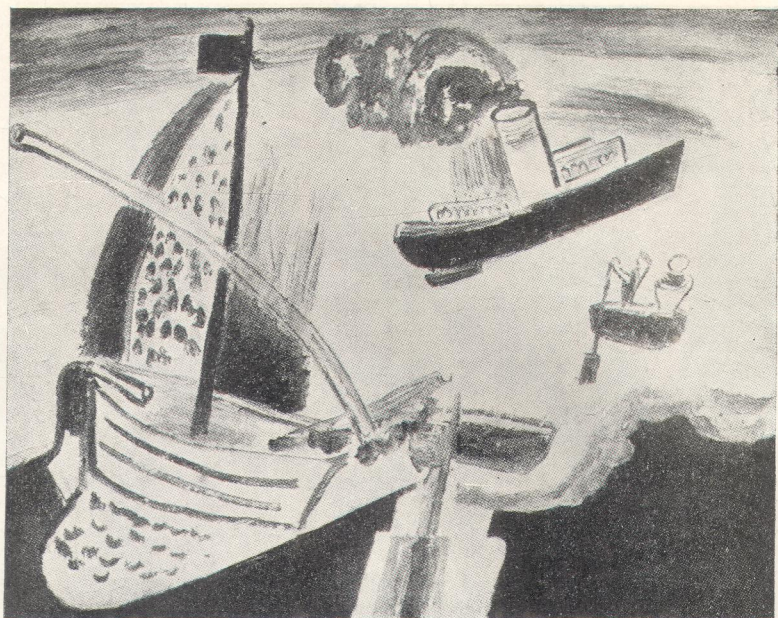
ЖУАН ГРИ

1925  
NATURE MORTE  
1926





ПОРТ



ОТТО ДІКС

СЕРЕДИНА СКЛАДНОЇ КАРТИНИ (TRIPTY-  
CHON) „ВЕЛИКЕ МІСТО“ (CROSSSTADT).



І кожний себе затисне так, щоб і десь  
Глибоко  
в серці  
вагань і життя не зісталося, —

Рушниця й маска йому буде  
Хрестом, кораном і талесом.

Рушниця й маска не змультує рамен  
Ми вирушаємо й звідсіль  
Нашим шляхом стає атрамент  
Наказів і диспозицій.

Гаєм  
Лягає  
Жорсткий шлях,  
Бруку торкається віт рій.

Тиша і переляк  
Розітнулися в мертвім повітрі.  
Тиша лякає, дивує, гніте, —  
До інших боїв ми звикли.  
А тут

і куші приціляють на те —  
бездоганний техніки виквіт.

І ніч розкололась на сотні серць,  
І кожне хитається, тахка,  
Бо тиша лише порожнечу несе, —  
Ні звуку, ні світла, ні птаха.

І та  
Чи та  
Чота  
Чита  
Ще раз диспозицій параграфи  
Навколо серця зроста  
Лихоманкою збуджена заграва.

І ми почуваємо, —  
важчає кров,  
Грудками гусне,  
крізь шпари юшиться

Кожна клітина  
чи електрон  
Окремо від інших ворухиться.

І тіло розлазиться в боки  
Наче не тіло, а вата це.  
Життя покинь, —

І надію покинь, —  
З мертвого шляху  
не врятуватися



Навколо задушливий, слизький льох.  
Не дихнути, не сказати.  
Здається — ось увірветься льот  
І горлянку зламає затиск.

408



Треба уникати беззмістовності, літературщини в мові й недоробленості, щоб не вийшли „Пісні під гармонь“ П. Голоти.

2) Марші. Щоб виконувати підчас демонстрацій, придатна тільки невелика кількість бездоганно зроблених маршів. Попит на марші є, а придатних речей виробляється мало.

3) Гасла, лозунги. Цю роботу часто виконують, не звертаючи уваги на емоційний зміст гасла. Незграбне формою гасло не зацікавить, не запам'ятається і пропаде дарма. Добре затримуються в пам'яті маленькі віршики в 2 — 4 рядки. Треба уникати поетичності, зайвої образності, що по суті завжди є алегорія або штамп.

4) Вірші-промови (для декламації). Форма, добре розроблена російськими левівцями, і майже зовсім невідома у сучасних поетів-еклектиків. Дещо в цьому напрямку зробив ще Шевченко.

На жаль, Маяковський і Асеев встигли створити штамповані форми таких промов, яких (штампів) доводиться уникати.

Вірші-промови дуже потрібні — вони часом діють краще звичайних промов, бо в них є глибший емоційний зміст. Ритміка віршів-промов тим краща, чим ближча до розмовного ритму. Маяковський зумів досягти великої динамічності ритму, позбавленого всякої співучості (чисто-промовного).

5) Вірші для індивідуального читання — лірика, описи, ліро-епичні поеми і т. д. Таких віршів виробляється дуже багато. Це та безмірна продукція правого фронту, якої ніхто не читає, але всі пишуть. З цих форм деяку цінність мають поеми (збудовані за принципом сюжетового оповідання), вірші, що освітлюють певну проблему (не „вічну“, а сьогоdnішнього дня) і ліричні, згущено-емоційні вірші, що дають читачеві „заряд ритмічної енергії“, підвищують його настрій і працездатність. Всі інші форми легше використати для експериментів, ніж для виробництва.

## II.

Коли протиставляють формі зміст, техніці зовнішньої обробки — ідеологічну витриманість теми, — почуваєш себе так, як антирелігійник, що слухає докази, яка церква краща — мертва чи жива.

Безформений продукт надхнення однаково непотрібний суспільству, чи це сонет про осінь, чи примітивний вірш про всесвітню революцію.

Правда, в першому разі він (цей продукт) шкідливий, а в другому — „нейтральний“.

Та, справді, нейтральний вірш теж є шкідливий, бо він псує папір.

Не менш сумні наслідки виходять, коли такий „творець“ надумає писати функціонального вірша. Виходить брюсовщина або малограмотна, неемоційна кустарна робота, віршована політ рамота Б. Коваленка.

Не вистачає засобів. Але не в одних засобах ліфівської техніки полягає суть.

Наша техніка дає можливість раціонально використати матеріал, але можна і цю техніку використати для прикрас, стилізації, трюка. Напр., рима „залякані-заклякли“ в Семенка ще збільшує виразність міцного, потрібного вірша (пам'яті В. Чумака), а Сосюрина рима „ніжні-ніж мені“ — естетська прикраса негодящої, занепадної роботи.

Є дуже поширене непорозуміння — всякі школи, як імажинізм, експресіонізм і інші — теж, мовляв, „ліві“.

Особливо шкідлива річ — імажинізм. Оригінальність образу — все і під цю оригінальність підганяється і зовнішній, і емоційний зміст.

Образ, що тільки вражає читача своєю сміливістю і не створює ніякої асоціації з відомішими речами — не доцільний.

Він одвертає увагу від основного призначення роботи. В цьому статичність такого образу. Треба розшифрувати його, треба подумати, що саме поет хотів сказати. Це — продовження роботи декадентів.



Імажиністський епітет передає не основну якість об'єкту, а небачений, вишуканий відтінок його. Це створює тон декадентської витворності. Метафора і порівняння імажиністів не емоційні, сприймаються тільки розумово, через дуже далеку аналогію (а не асоціацію). В цілому це продовження роботи над поетичним, естетичним образом.

Наша робота, навпаки, основана на прозовій образності. Прозова мова дуже багата своєрідними образами, простими і точними, новими і свіжими для поезії.

Так званий „прозаїзм“ (як помилка) — штамп, взятий з прози, або образ іншого змістового порядку, що надає відтінкові пародійності. Вдало вибраний образ прозової мови — дуже сильний чинник змістовності віршу.

Решта „художніх засобів“ імажинізму — це тільки засоби для образного трюка. Ритміка і звукова організація імажиністських творів через це дуже примітивні.

Не будемо вже говорити про Єсеніна, який довів придатність імажинізму для романсів à la Вертинський.

На жаль, багато лівих поетів і досі під впливом імажиністів, Уітмена, а в нас навіть — графоманського уітменіанства Поліщука. Вони мовляв, — ці „істи“ — відрізняються від Ліфу тільки деякими художніми засобами і тенденцією до змалювання переважно села, а не міста\*). З цим пора покінчити.

Хто це сказав, що ми змалюємо місто? Жанр опису в поезії для виробничої роботи мало придатний. Описувати можна ради деструкції встановлених для даного об'єкту штампів — ради формальної вправи. Мало поширена форма віршового репортажу теж вимагає описів, але засобами прозової образності. До того ж і тут важливо не тільки змалювати, а і показати нове, невідоме досі в об'єкті, показати його під новим кутом зору. В інших випадках описовість віршу — хіба його.

Маємо дуже багато віршів, що описують заводи, машини то-що.

Яка ж їх цінність для читача? Людині, що знає і бачила все це — ці вірші непотрібні, як погані малюнки з гарної натури. А тим, що передбачають з віршів краще зрозуміти ці машини — подають їм, нещасним, такі перли: „Будто из доменной печи вылилась жидкая сталь“ (Безыменский), або, як казав Шкловський про одного з таких співців індустрії, „он дробил молотом чугуны рельсы“.

Про штампи, про такі незмінні епігети, як „крицевий“, „могутний“, „бетонний“, нема чого й казати. Це все — обов'язкове.

Поети завжди беруться освітлювати проблеми і навіть розв'язувати проблеми соціальні, філософські то-що. Але тільки як виняток — вірші про технічні проблеми.

Значно легше оспівувати красу автомобіля, ніж звернути увагу суспільства на потребу авомобілізації СРСР. Зовсім не однаково, чи дана робота є вірш про будівництво, чи для будівництва.

Наблизити поезію до виробництва, ліквідувати „вилити почуття на папір“ — наше сьогоднішнє завдання.

Київ

---

НЕЗАБАРОМ ВИХОДИТЬ ДРУКОМ      НОВИЙ РОМАН  
НАКЛАДОМ ВИДАВНИЦТВА „ПРОЛЕТАРІЙ“      ГЕО ШКУРУПІЯ

## ДВЕРІ В ДЕНЬ

---

\*) Це не цитата, а збірний зразок підручникових фраз про футуризм.



## НОВЕ МИСТЕЦТВО ТА МИСТЕЦТВО ОБРАЗОТВОРЧЕ КАЗИМІР МАЛЄВИЧ

Розглянемо „Натюр - морт еспаньоль“, що його написав Пабло Пікассо в 1912 році, в такий же спосіб, як ми це зробили з картиною Брака „Стіл“ (дивись Н. Г. № 9, мал. № 7), написаною в 1911 р. (малюнок № 1).

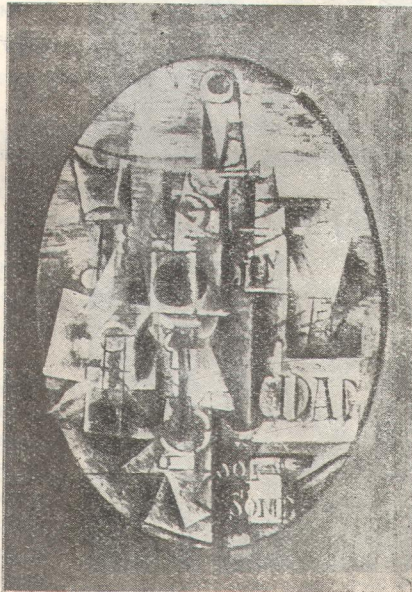
Наше перше вражіння з цієї картини спиниться на схожості принципів відношень до предметів, і на загальному характері всієї структури та мальовничої фактури. В цьому натюр - морті беруть участь кілька предметів, що їх мистець не вивчає з боку їхньої „як таковости“, а лише як матеріал, що має в собі різноманітні елементи контрастів. Ми бачимо вгорі ознаку, або вже схожість до грифу, два бокали, букви і бачимо, що протікання забарвлювального тону проходить через всі елементи контрастів.

Проте, порівнюючи ці два твори, ми можемо мати ще й інше відчуття, інші сприймання. Отже, і слід розглянути цей твір уважно, щоб довідатися в чім саме полягає різниця і які вміщено в картину нові елементи, що вносять певну зміну в наші сприймання. Ми мусимо врахувати причину характеру композиції, що буде вже інша, аніж у Брака.

Його картина справляє вражіння розривів і динамічніша самим своїм станом, у Пікассо ж — спокійна, статична; саме наростання у нього йде прямовисно знизу та вгору, а у Брака — з центру. Все це не може залишитися без впливу, щоб не внести певних змін у наше сприймання, яке в майбутньому, при докладнішій нашій аналізі, ми повинні будемо врахувати.

Але, крім того, в натюр - морті Пікассо є ще істотніші впровадження, а саме: новий контраст — буква, яка сама собою не має вже того мальовничого змісту, що його мають в собі предмети. Отже, ставлення майстра до букви було виключно як до контрастового елементу. Мало того, разом з буквою він подає аркуш паперу, де написано букви. Таким чином аркуш паперу і кілька букв на ньому фігурують, як цілком нові елементи чистого контрасту, яких ми не зустрічали раніш в розглянутих вже творах. Цей новий елемент вніс у картину чистий і зовсім не мальовничий контраст, що своїм характером дав відчуття плоскості з характерним для себе тоном, виявленим у моменті перерізу. Цей новий елемент повинен звернути нашу увагу, бо він несе за собою величезні зміни в поведженні митця, а саме в його ставленні до простору. Цей новий елемент ми назвемо додатковим елементом в мальовничому сприйманні митця і він, очевидно, внесе великі реформи в поведження митця. Цей новий „додатковий елемент“ і буде новим формувальним елементом, отже, структура майбутнього твору зміниться.

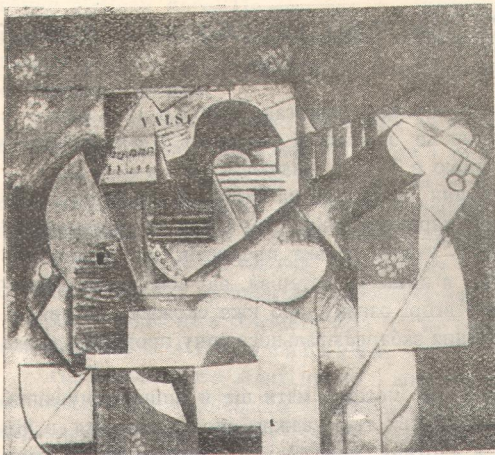
Таким чином, ми гадаємо, що цей твір може бути останній, де висловлено мальовничу „як таковість“ і треба сподіватися, що дальші твори матимуть у собі сліди переформування мальовничого твору і матимуть також вигляд тонописний з певними елементами мальовничої структури; своєю формою вони будуть плоскісніші й посідатимуть багатство різноманітної структури фактурних контрастових елементів.



№ 1

Пікассо. 1912



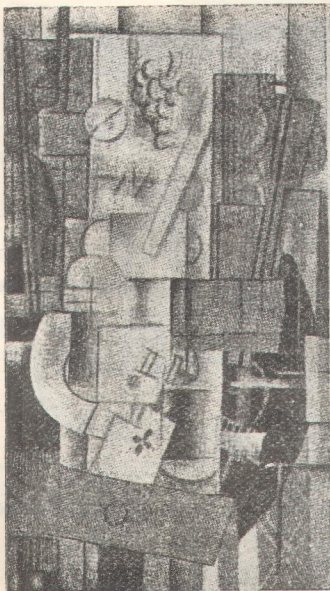


№ 2

Пікассо. 1919

Тепер перейдемо до другого твору Пікассо, що він його написав 1919 р. (див. мал. № 2). Цей твір стверджує наше припущення, що ми його висловили підчас попереднього розгляду. Наше перше враження з цього твору — це плоскісне будування, елементи плоскості переважають над обсягами. Характером роботи ця картина зовсім розходиться з попередніми творами і зарахувати її до категорії малярства вже не можна, бо вона являє собою скоріш тонопис, аніж малярство, протікання забарвлювального тону немає, і на передньому плані виступає сполучення тонів, а не змішання їх. Збережено контрасти в різноманітніших видах, що формуються всі під одну формулою відміни — серповидною.

Коли раніш в кубістичних творах ми бачили, що контрастові елементи було писано пензлем, то тепер видно, що в цьому творі додержано принципа наклеювання. Ми бачимо, що в цій картині наклеєно шпалери, крім цього, введено дуже гострий контраст, — написано малюнок шарів дошки і введено нотні аркуші з нотними знаками.



№ 3.

Брак

Матеріалом для цієї картини править все той же незмінний музичний інструмент: скрипка або гітара. З технічного боку картину цю зроблено прекрасно і проробку кожного елемента доведено до великої сили. Своїм просторим станом вона плоска. До плоскості її наближають тона, що на них вона багата, а її тонопис наближено до своєї звичайної двомірності — простору, залишаючи третю міру ілюзорності простору в стороні...

Цим твором ми й можемо розпочати третю стадію кубізму, де мальовничої „як таковості“ нема, і на перший план виходять барви різної сили тонів. Тут у нас може виникнути питання: чи є цей твір чисто формальний, чи він має в собі ще й інші відчуття? Чи має формальне будування цієї картини якийсь - то певний зміст? Звичайно, ми повинні відповісти, що в цій картині нема нічого іншого, крім висловленої темпераментом митця барвної структури його духу,



гострість якого висловлено в свою чергу, через контрастові порівняння елементів...

Сполучення одного елемента контрасту з другим викликає у нас хвилювання — переживання. І що гостріше вдалося митцеві зрівняння контрастових елементів, то більше й гостріше ми переживали стан духу в мальовничому, звичайно, плані, або у „як таковому“.

Таким чином зміст цієї картини полягає в гострому відчутті контрастів, для чого і було взято матеріал музичного інструменту. Звідси ми можемо зробити висновок, що кубістична система не є формальна система, а що це тільки система висловлювати ті чи ті митцеві відчуття.

Мене якось запитали, чому кубісти здебільшого подають скрипку та інші музичні інструменти?

Скрипки жодний кубіст не подавав, але вона правила за виключний матеріал, якому ще не було рівного своїм багатством контрастів. І справді, скрипку можна порівняти з людиною, що має в собі скарб контрастів, і вона вже сама собою являє ще й ту форму, в якій мистець висловлює те чи інше відчуття. Отже, кубіст розглядає одну і ту ж натуру, як форму, в якій він висловлює свої відчуття і як матеріал, з якого можна зробити картину, що висловлювала б, у свою чергу „як таковість“ відчуття.

Звичайно, для більшості, що звикла сприймати мальовничі відчуття через форму образу людського, важко сприйняти це відчуття, через будування безпредметне. А тому багато осіб і називають кубізм цілковитим формалізмом, який, ніби, нічого за душою не має. Але це можуть сказати лише ті люди, які самоцвіт пізнають лише з його золотої оправы, — без неї їм не впізнати його. Сприйняти в кубістичній картині її стрункість, композицію або визначити верх і низ вони теж не можуть, око їхне звикло до того, що картина доконче повинна бути з ногами і головою, і з цих лише ознак вони і визначають її верх та низ.

Але в нових творах мистецтва якраз нема голови та ніг, і той, хто вивчив кубізм, хто почуває напрямок руху або зріст елементів, той, звичайно, знайде в кожній картині і верх і низ.

Одного разу я був у музеї нового західного малярства (кол. С. І. Щукіна) в Москві, і побачив, що один твір Пікассо висить низом вгору. Це і доводить, що навіть люди, які відають новим мистецтвом, ще дуже мало вивчили його, ще мало знають його структуру.

Тепер вернемося до зазначеної картини. Ми вже сказали вище, що в цій картині виник новий принцип, принцип наклеювання, отже в плоскість картини введено нові натуральні матеріали.

Це явище нове, ми його не зустрічали в попередніх картинах. Це також свого роду додатковий елемент, що змінив ставлення митця до своєї палітри, а також і ставлення до матеріалу і до простору.

Треба гадати, що цей факт є досить визначний, бо в майбутньому він дасть великі наслідки для кольорового мистецтва. Цей момент треба вважати за момент розпаду кубістичного мистецтва на дві лінії: лінію конструктивну, з виходом у реальний простір, і рух основною лінією кольорового мистецтва: малярство, тон і колір. Про це ми говоритимемо далі. Отже, поки-що залишимо його і будемо продовжувати розгляд художніх творів по лінії: малярство, тон, цвітопис.

Отже, повернемося знов до маляра Брака (малюнок № 3) і розглянемо його новий твір та порівняємо з його ж таки картиною „Стіл“ (див. мал. № 7 „НГ“ № 9). Ми зразу побачимо велику зміну в його художній акції. Ми бачимо, що твір цей з мапою в своїм характері, принципі та своїм підходом дорівнює картині Пікассо, що ми її тільки-но роздивлялися. Але буде ріжниця в самому її сприйманні. Від картини Брака лишається тонший, граціозніший і легкий настрій, від Пікассо він грузний, важкий і з деякою впертістю. Цю картину Брака зарахуємо до третьої стадії. Про малярство „як таке“ тут не може



бути й мови, ми маємо чистий тонопис, який не змішується, але один тон сполучається з другим, є і наклейки, тоб - то введено контраст натурою. І тут простір „як такий“ дає глибокі зрушення, місця немає, є сама плоскість і завдяки їй вся поверхня картини будується не в глибину, а тільки в плоскості.

Таким чином ми виявляємо, що мистець тут відчуває колір і двумірність простору. Додатковий елемент „плоскості“ є головним формувальним законом, і через це ми здобули її тонове і кольорове одсвічування в двумірному просторі. Дані картини ще не зовсім висловлюють це, але друга за цією робота покаже нам, що вона являє собою саме ту бацилу, яка перебудовує організм першої стадії кубізму на щось нове.

Але кубіст роздивляється на все це нове, як на елемент нового будування контрастів. Це нове було остільки сильне, що самий твір кубізму спорожнів від сили різноманітних контрастових елементів, які ніби дали себе перемогти кільком плоскостям.

В творі Брака 1913 р. (див. мал. № 4), що зветься „натюр - морт з кларнетом“, подане виконання кларнету, а також і наклеєні літери почувуються якимись - то сторонніми елементами і кларнет вже не розроблений так, як розроблені в нього скрипка чи бокал.

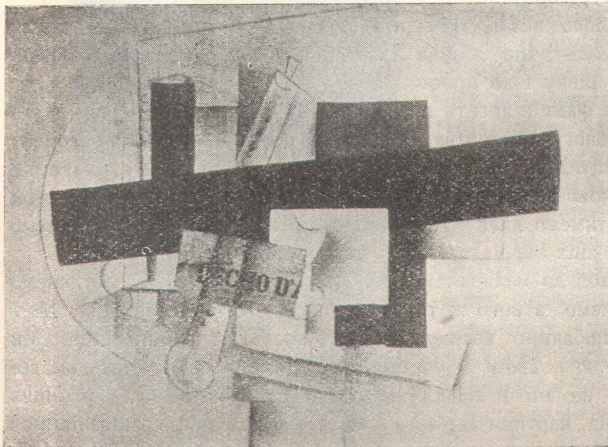
Цей твір ми ще можемо зарахувати до третьої стадії.

Таким чином попередню картину Брака та останню ми зарахували до третьої стадії кубізму. Коли ж ми їх порівняємо, то матимемо різні способи впливу. Цей бо вплив різниться від першої картини і дає яскраві чорні плоскості, що посідають перше місце. Господарем цього є плоскість.

Картина ця, крім всього сказаного, примушує нас думати, що роля її більша і що вона тягне за собою нові зміни, і ми ці зміни повинні вже зарахувати до нової стадії кубізму, де все вперше виникло і має плоский вигляд. За рахунком ця стадія повинна бути п'ятою, бо утворення четвертої стадії ми виділили в окрему лекцію про чисту, простору, конструктивну стадію. А тепер перейдемо до розгляду п'ятої стадії кубізму.

Вона спинить нашу увагу на своїм несподіванім трактуванні — і формою нового змісту. Яке ж саме трактування в п'ятій стадії, яка форма і який зміст? — питаєте ви.

Звичайно, вона остільки зрозуміла, що запитання це буде зайве. Треба лише згадати якусь роботу кубістичної системи, щоб зразу побачити різницю між першою, другою та п'ятою стадіями кубізму, а коли ми згадаємо третю стадію, то надто вже великої різниці не побачимо. Проте, нас вражає п'ята стадія кубізму своєю несподіваністю. Так чим саме вона нас вражає?



А вражає вона новим порядком сполучення контрастових елементів. Формула, що ми її назвали серповидною, залишилася тільки у формуванні контрастів. Загальну ж частину формує нова додаткова формула, що й змінила ставлення митця до предмету, а також і до будування контрастових елементів, які собою висловлюють той чи інший зміст.

№ 4.

Брак. 1913



Отже, коли в мальовничому кубізмі ми мали формулу серповидну, що характеризує граничний кут контрасту „прямої“ і обсягу, то в п'ятій стадії кубізму ми бачимо, що серп вже не займає того місця, яке він посідав у другій стадії кубізму. Лишилася одна „проста“, тоб-то плоскість, що має різні види — масштаби і різні „оцвітки“. Останні видозміни і є контрастові зміни, що формуються виключно за серповидною формулою.

Візьмемо для прикладу роботу маляра Метцингера (див. мал. № 5), його „натюр-морт“, і побачимо, що вся його просторова суть розчавлена, він обернувся на плоскість і коли ми згадаємо його ж твір „Женщина за чашкою“, то, звичайно, цей натюр-морт повинен нас вразити своєю несподіваністю, всі обсяги доведено до одного підсумку, тоб-то, до одного часу, до одної плоскої форми — двовірності.

Тепер хочу ще звернути вашу увагу на одну сторону кубізму, а саме на те, що протягом всієї нашої роботи ми ще не бачили жодної картини, що була б цілком безпредметна. Ми лише повинні ствердити, що в усіх стадіях кубізму предмет ніколи не зникав з нашого зору.

Для кубіста він являє собою завжди невичерпну базу, невичерпну кладовку, де зберігалось безмежну кількість матеріалів для висловлення тих чи інших відчужень митця. Кубісти перші повинні поставити пам'ятник предметові за те, що в ньому лежать великі скарби, за те, що в ньому лежить великий зміст різноманітних матеріалів, яких ще ніхто і ніколи не бачив.

Кубісти, таким чином, являють собою перших людей, які знайшли ці скарби, що їх в собі має предмет, вони собою являють перших людей, що змогли реально побачити предмет і лише реалізм, ми повинні сказати, здобув своє справжнє значіння саме в кубізмі і знов таки через призму кубізму предмет став реальний.

В цьому нас переконують всі зазначені елементи в їх творах. Через кубізм ми стали відчувати і реалізм малярства, його „як таковість“, якої ніхто ніколи з майстрів не відчував, не відчував вже тому, що завжди перемагали в малярстві зміст життя, навчання, релігія, історія подій, політика, анекдоти.

Так само й робітник, зробивши ту чи іншу річ, за функціональною стороною її не бачить самої речі „як такої“, а коли йому покаже її маляр, то він її і не впізнає й не зрозуміє.

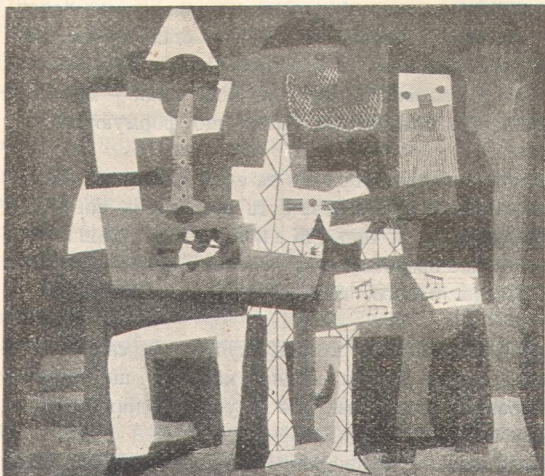
Таким чином в п'ятій стадії ми бачимо дуже дивну річ. Здавалося, що кубісти дійшли до повної безпредметності, що в їх творах передостанніх стадій залишено тільки ознаки предметів, здавалося, що, впізнавши контраст, можна було б творити самим всілякі лінії — форми для контрастових сполучень, але виявилося, що і в новій, п'ятій стадії знов виникли образи предметів, і цей факт нам стверджує, що предмет і постать людини являють для них один з факторів, через які вони можуть висловлювати свої відчуження. Не буде зайвим згадати, що між образотворчим мистецтвом і мистецтвом кубізму є велика різниця, яку дуже добре можна побачити, порівнюючи роботи митців із та художників - кубістів. Різниця ця полягатиме у висловленні пластичної реальності явища, чи реальності самого предмету. Ми вже побачили, що пластична реалізація елементів предметів кубізму досягає вищої точки, бо вона реалізується не через око, що



№ 5.

Метцингер. 1917





№ 6

Пікассо. 1921

відбиває елементи предмету через дотик до нього, через перспективу лінійну, повітряну — і через анатомію, а, навпаки, реалізується через почуття чи відчущання, а тому і вперше ми бачимо явища в реальній їх „як таковості“.

Звичайно, я тут кажу за предмет як за пластичну та мальовничу його реальність. Таким чином кажу про одну реальну сторону предмету, не зважаючи на його другу сторону, сторону реалізму функціонального, добре відомого робітникові, бо сам предмет-річ є ніщо інше для робітника, як висловлення

функцій. Отже, малярська пластична сторона йому зовсім незрозуміла.

З цієї причини і виникає у нас непорозуміння між митцем і робітником, що художній твір сприймають у двох одмінних точках.

І, щоб зрозуміти картину, треба насамперед відчутти і зрозуміти її пластичну сторону, бо іншої сторони в ній ніколи немає.

Отже, приступимо до розгляду картини Пікассо „Музики“ (див. мал. № 7). Нас вражатимуть всі елементи, що ми їх побачимо в цьому творі. Мені здається, що їх десь бачили в іншій обстановці. І коли згадаємо, то всміхатимемось з цієї вже причини, що всі ці елементи, взяті від предметів як контрасти, повернулися знов до своїх предметів, не втративши того реального значіння, яке було показано в тих чи інших творах кубізму. Низкою ліній намальовано бороду у одного з музик. В попередніх стадіях кубізму ця борода правила б за контраст і була б в тому місці, де треба було б різкіше підкреслити контраст, та не залежала б від академічної логіки.

В цьому випадку вона виправдує своє місце академічною логікою, бо посідає відповідне місце, тоб-то зв'язується з обличчям. Роля ж її все ж таки не змінилася, вона й тут має те ж незмінне значіння.

Принцип чи метод будування картини, відчущання її, залишається той же, тоб-то контраст має велику ролю. Та сама зрозуміла ясність контрасту є в митця, бо ми бачимо, що нотні знаки ніде не повторюються в іншому місці, бо це походило б на правду, аджеж в кожного нового музичного інструменту є свої нотні значки. Тут їх немає. Всі зусилля майстра спрямовано до надання картині свого відчущання і плоскості. У Пікассо ці змальовані ознаки людей виключено з трьохмірного простору і розчавлено в плоскість, тоб-то перебувають вони у стані двомірного часу.

Тут ми не можемо говорити про змалювання реальних людей. Ми лише можемо сказати, що це випрасовані маскарадні костюми цих музик. І що жодного тіла в них немає. Але, не зважаючи на це, ми все ж маємо певне відчущання від цих сторонніх плоскостей, як від постатей людей і, крім цього, картину відчувається реально, живіше, ніж всякий натуральний портрет. Нагадаємо глядачеві ще раз про те, що ця картина не являє собою наслідку невміння малювати, бо коли б Пікассо був захоплений „як таковістю“ музик, то, звичайно, він їх подав би також, як подав своїх Венер чи портрет своєї дружини. Очевидно, його цікавило зовсім інше і це „інше“ висловлено в даній картині.



Мені здається, що, роздивляючись цю картину з формального боку, неважко встановити, що весь Пікассо в цей момент перебував у двовірності, що плоскість його відчуття шукала свого висловлення в гармоній плоскості, тоб-то музику було чути в часу необ'ємному, але й двовірному... Але плоскісної гармонії, звичайно, не почував майстер, як форму без кольору. І я б скоріше сказав, що кольорова чи тональна гармонія переважала і саме ця картина і буде висловлювати „як таковість“ гармонії тонів.

Звичайно, не можна з даної картини виключити думку про те, що її позбавлено відчуття контрасту як такого. Нотні значки та лінії кажуть за те, що їх сприймають не як колір, а як лінійний контраст, що сполучається з плоскістю.

Картину все ж до кінця до чистої двовірної мети не доведено, нижча її частина зберігає відчуття трьохвірного простору, а один з музик ще більше поглиблює картину простору, бо дає враження того, що він сидить.

Отже, з розгляненої картини і з цілої низки інших картин, що ми їх ще маємо розглянути, ми можемо зробити висновок, що вся п'ята стадія кубізму перебуває під формулою „плоскість“, „двовірність“, що ці останні змінили митцеве сприймання і являли собою саме ті додаткові елементи другої стадії кубізму, що обернулися на двовірність.

Повернемося на момент до картини художника Метцингера, щоб ясніше уявити чи відчувати цю формулу або додатковий елемент, який zdeформував об'ємність тіла на плоскість.

В картині Метцингера ми бачимо, що він залишився вірний предметові, але вірність його, як і кожного кубіста, полягає в постійній зраді йому. Іншими словами, кубіст завжди його змінює. Звичайно, я кажу про зміну нефункціональної ролі його практичного призначення, а малярсько-пластичного, тоно-пластичного і формо-пластичного.

З порівняння тільки що розглянутих двох робіт ми бачимо, що один і другий майстри перебувають під одним впливом однієї формули; що так перший, як і другий виключені з трьохвірного сприймання простору, і ми можемо навіть відзначити між ними різницю в тому розумінні, що картина Метцингера плоскісніша, тоб-то вплив двовірного відчуття на його центр, що сприймає трьохвірність, був сильніший у Пікассо, або центр сприймання Метцингера був слабший в сприйманні трьох мір і тому яскравіше виділилась в ньому двовірність.

Ми бачимо, що всі різниці, тонові і кольорові, цієї картини так збудовані, що між ними майже немає простору, всі чорні плоскості зовсім нам не здаються дірками. І з цього боку в його картині ми повинні визнати, що він досяг своєї мети. Я вже сказав, що весь об'ємний натюр-морт розчавлено і виведено з трьохвірного в двовірне плоскісне відчуття і що це йому вдалося лише завдяки вмілому розташуванню кольору і тону.

Коли ж ми звернемо увагу на нижчу частину картини, то побачимо ознаки—столи, і темні плями викличуть в нас асоціацію глибини, отже, дану картину ще не доведено до кінця, принципіально.

Подані тут зразки п'ятої стадії являють собою найкращі зразки і до них належать роботи таких майстрів як Пікассо, Брак, Метцингер, Альберт Глез, Грі та Маркусиса. З цієї низки митців ми зустрічаємо нові прізвища Глеза, Грі та Маркусиса. Серед них немає Фернанда Леже.

Це можна пояснити тим, що ми в минулому нашому розгляді виділили Леже, Глеза і Грі в окрему категорію або ступінь кубізму для того, щоб наша кваліфікація кубізму була як-найчистіша, і щоб у майбутньому можна було розібратися в тих додатках у творах Леже, Глеза, Грі і Маркусиса, що через них ми не мали можливості зарахувати їх до кубістів.

З цього видно, що кубізм має основне ядро, що впливає на інші індивідуальності, які в цю впливову силу вносять свої індивідуальні якості, і тому походять і відбуваються ті чи інші зміни в картинах всього колективу, який працює



не за одною системою. Ці зміни і примушують нас розбивати течії на категорії і залучати їх до цієї або до іншої системи.

Отже, з нашого перегляду кубістичної системи ми встановили цілу низку змін і розбили їх на стадії, з яких одну маємо за центральну магістраль. Нагадаю, ця магістраль йтиме під однією формулою чи формувальним елементом, який ми назвали серповидним.

Іншими словами сказати, ця лінія йде від першої стадії, яку ми назвали через її формування „геометровидною“, включаючи п'яту стадію.

Другу лінію, що йде від кубізму, ми назвали четвертою стадією, як вид просторий.

А взагалі з розгляду всього кубізму, ми поки - що виділили нове групування художників, які, на нашу думку, не мають прямого зв'язку з кубізмом.

Можливо, дальший наш розгляд дасть нове висвітлення кубізму. Таким чином, для закінчення розгляду загального характеру кубістичної системи, в дальшій статті ми приступимо до четвертої просторової стадії кубізму, а також і до розгляду творів станкового виду, виділених з кубізму.

Ленінград

## „МАРКСИЗМ“, ЩО ПІДЛЯГАЄ СПРОСТОВАННЮ.

ОЛЕКСА ВЛИЗЬКО

— „Питання літератури“! Вот смешное название!

— Да, не то „Питание литературою“, не то „Пытание литературы“.

(Розмова біля вітрини ДВУ)

С. Щупак нам усім остаточно набрид. Коли Ол. Полторацькому нагадуєш це прізвище, він хапається за живіт, як хворий, що три роки харчувався рижовим наваром і горохом. Але — з ким тільки не доводиться нам сперечатися на важкому шляху піонерів революційної літератури! Ми мусимо стежити за всіма літературними працями й давати належну вдсіч усім пасеїстичним, назадицьким вправам. С. Щупак не заспокоївся після скандального вражіння, що справили його статті про „Нову Генерацію“ — й в одчай вирішив ніби - то „лебединою пісню“ довести, що його літературні вправи дійшли до краю, до самозаперечення. Його „книжка“ — „Питання літератури“, де зібрано всі вже друковані статті, доводить всю теоретичну вбогість, наукову відсталість і аматорство С. Щупака. Так — доводить, але на невідготованого читача Щупакова книжка може справити деяке вражіння; тим - то й ми вважаємо за краще потрібне належно оцінити її на сторінках „Нової Генерації“.

Почавши з характеристики своєї методи, як такої, що її освітлює „революційна марксіська думка“ (7), С. Щупак починає нещадно плутатися в марксистській абетці й, по - друге, перекручувати основні проблеми марксистського мистецтва. „Усі марксистки визнають, ... що мистецтво визначається, як певна людська вдача, що властива всім стадіям людського розвитку“ (7. Підкреслюю всюди я. — О. В.) — заявляє Щупак, фатально забуваючи основний марксистський погляд, що мистецтво з'являється не завжди, а тоді, коли в людини є час, вільний від боротьби за існування.

Отже, мистецтво — не „людська вдача“ й не властиве „всім стадіям людського розвитку“. Для чого потрібно було С. Щупакові забути цю основну думку марксизму?

На це маємо дуже проречисту відповідь у дальшому викладі. Виявляється, що „... людина завжди переслідує не тільки утилітарні завдання, а й есте-



тичні, що людина має властивість оздоблювати той продукт, який вона виробляє, й що ця сама людина, оздоблюючи себе, свідомо не переслідувала утилітарних завдань" (8).

На цьому ми вважаємо за потрібне зупинитися в першу чергу. Справа в тім, що розвиток мистецтва йде далеко не так „благополучно“ й не так схематично, як це зауважує С. Щупак.

Були часи, коли зовсім не було мистецтва, і були часи, коли митці справді не переслідували утилітарних завдань і тільки прикрашали дійсність, та були й часи, коли мистецтво мало чисто практичний характер.

Це треба відзначити особливо виразно саме через те, що в частині нашої „марксистської“ критики Щупакові думки не єдиний випадок. (Див., напр., статтю Полторацького в № 11 „НГ“ про книгу В. Коряка).

Отже, не можна ховатися за раз назавжди винайдену аксіому, а треба критично подумати над тим, яке ж має бути пролетарське мистецтво, що за нього так піклується С. Щупак.

Мистецтво, як і всі категорії буття, є категорія історична, а не абсолютна. Не тільки його форми змінюються, але були й часи, коли його зовсім не було. Треба подумати й над тим, при яких умовах зникне мистецтво й — насамперед — мистецтво, як естетична категорія, як прикраса, тоб-то мистецтво романтичне.

Відомо, в чому саме полягала суть мистецтва — естетизму: людина або надавала собі й своїм речам кращого, красивішого вигляду, бо вони своєю мізерністю не відповідали бажаному максимальному наслідкові боротьби за існування, або втворювала собі інше, штучне середовище (напр., книжки), серед якого вона забувала за ті злиденні умови, серед яких жила.

Звідси — „естетичність“ мистецтва, звідси взагалі естетика — ця хороблива функція, що її деякі теоретики мистецтва („марксисты-щупаки“) вважають за непорушну умову мистецтва — логічної категорії.

Людську енергію відволікається від безпосередньої боротьби за існування, її розпорошується між боротьбою та насолодою — С. Щупак не тільки вважає такий порядок речей за неминучий, а й не намагається подумати про шкідливість такого мистецтва для сучасності.

Проте, мистецтву — прикрасі в першу чергу треба проголосити нещадну війну. Молода класа, що скажено бореться за історичну гегемонію, не може й не мусить витрачати час на мистецтво — прикрасу. Отже, треба розраховувати на якийсь інший тип мистецтва.

Чи може бути цим типом стиль т. зв. реалізму? С. Щупак зауважує вельми ефектно: „Пролетаріят є класа реалістична, і через те його мистецтво розквітне, як реалістичне“ (54). Цю формулу можна заперечувати хоч би з того погляду, що якогось цілком певного, абсолютного реалізму ніколи не було. По-друге, можна побудувати ще низку не менш ефективних формул. Ми, наприклад, пропонуємо таку: „Пролетаріят є предтеча майбутнього людства, через те його мистецтво мусить мати всі ознаки „семафору в майбутнє“. Можна за такою методою довести, що мистецтво пролетаріату мусить бути пасеїстичним (аджеж пролетарська культура — синтез минулих культур) і т. ін.

Визнаючи, що, як програм-мінімум, мистецтво пролетаріату базуватиметься ще деякий час на монтажі реальних фактів, ми водночас повинні відзначити, що наш погляд на пролетарське мистецтво рішуче засуджує Щупакову формулу.

Ми маємо для цього досить причин. Коли навіть відкинути, що за взірць пролетарського мистецтва С. Щупак вважає твори І. Ле Микитенка та інших, ми повинні рішуче заперечувати взагалі визначення функцій реалістичного мистецтва, яке подає С. Щупак, за Плехановим: „мистецтво є пізнання життя, що в конкретній формі отожднюється з тим, що „мистецтво є відтворення життя“ (18).



Чи можна погодитися й з цією формулою? Навряд. Стоючи на ґрунті цієї формули, С. Щупак заперечує думки ліфівського теоретика т. Чужака, що пролетарське мистецтво повинно безпосередньо брати участь у боротьбі пролетаріату.

Щупак не погоджується з цією формулою й зауважує, що, хоч мистецтво й переслідує утилітарні цілі, але для митця досить мати пролетарську ідеологію.

І тут С. Щупак планово роззброює пролетарське мистецтво, користуючися з таких нехитрих засобів:

1) він запитує: „як же можна давати директиви почуттям? Там, де йде мова за директиви, там немає місця почуттям, там „холодний розрахунок“, а там, де „холодний розрахунок“, там не лишається місця для художніх емоцій“. Таким чином Щупак відмахується від завдань революційного мистецтва й висуває на чільне місце абстрактний термін пізнання життя, підсоложеного художніми емоціями.

Пролетаріат СРСР в оточенні капіталістичних держав, напружено будується соціалізм, зібрано всі матеріальні засоби для капітального встаткування промисловості СРСР — С. Щупак не дає „ніяких директив своїм почуттям“ і вільно віддається „художнім емоціям“, що дозволяють йому задовольняти свої „естетичні потреби“ й тільки чекає на „докладніше освітлення робітничого побуту“, де „робітника можна буде побачити не тільки „героєм“, а й звичайною людиною“ („Література й робітничий побут“)!

От де криється справжнє роззброєння революційної літератури.

Послатися на те, що мистецтво (естетизм, краса, милування) є людська вдача, притаманна всім стадіям існування людства, скористатися з розпливчатості терміну „пізнання“, виляти тих, хто хоче давати директиви почуттям, — хіба це не є об'єктивна ознака роззброювача революційного мистецтва, як впливового організаційного фактору?

Цим ми не хочемо сказати, що С. Щупак класово вороже спрямований діяч. Але ми гадаємо, що такі погляди — то є недобитки ідеалістичних поглядів на мистецтво, що по інерції ще панують над деякою частиною публіцистики, що вважає себе за марксистську.

Отакі роззброювальні погляди ще небезпечніші від того, що їх рясно оздоблюється цитатами з корифеїв марксистської думки.

2) Уже простою ревізією основ марксизму виглядає в С. Щупака таке місце: „Або, може, мистецтво має дві вдачі для пролетаріату: руїницьку — за буржуазної влади і будівничу — за пролетарської? Але ж тоді мистецтво позбавляється наукового обґрунтування, скидаючись на те, що „куди повернеш дишло, на те й вишло“ (14).

Мимоволі постає питання, чи не є С. Щупак прихильником ідеалу краси в мистецтві, позбавленого всяких позаестетичних чинників (хоч сам він від цього надалі відмовляється)? Писати отаке, що ми допіру навели — то є думка, гідна найпопсовішого фальсифікатора революційної теорії марксизму, що ця думка рішуче заперечує будь-яку впливову роль мистецтва.

Що має означати наведена думка С. Щупака?

Література, яко частина ідеології, механічно виривається з решти інших ідеологій і їй рішуче забороняється допомагати тому, що співаєтся в „Інтернаціоналі“ про світ насильства, що ми його „зруйнуємо, і на уламках новий світ збудуємо“.

Тут подано блискучу формулу життєвої деструкції — конструкції. Цьому основному завданню мають бути підкорені й усі ідеології; в тому числі й мистецтво. Чи, може, С. Щупак зауважуватиме, що й ці рядки з „Інтернаціоналу“ „позбавлені научного обґрунтування й скидаються на дишло“? Через те ми вправі відзначити, що Щупакові думки, висловлені в його книзі — тільки трохи-трохи скидаються на марксизм і саме їх „марксоподібність“ і є найбільша небезпека.

Автор, що весь є під владою ідеалістичних поглядів на мистецтво, що не має належного марксистського критерія для оцінки літератури, що, безперечно, фальсифікує погляди марксизму на мистецтво й справді таки роззброює мистецтво,



надаючи йому виключно „естетичних“ та „пізнавальних“ властивостей, відкидаючи агітаційні властивості — от хто такий є „ортодоксальний марксист“ С. Щупак.

Ми повинні рішуче спростовувати такий „марксизм“, то більше, що естетичні наслідки правого фронту сучасної літератури широко розповсюджують свої регресивні погляди.

„Марксизм“ Щупака — то є підозрілі вправи аматора, еkleктика й ідеаліста від мистецтва.

## БЛОК-НОТ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ

Одного старого робітника висунули на пост директора заводу.

Надворі, в повітці знайшли статую Венери Мілоської. Її було принесено до нового директора.

Він подивився на безрукість і, покривившись, попросив:

— Будь ласка, ручки... того... приробіть до місця... Безгосподарність!

Після сімнадцятого року література опинилась в повітці з одбитими руками. В А. П. П'ам було доручено поповнити дефекти, і тепер література гуляє, затуляючи величезними мозолястими руками місця, що знаходяться вище.

Молодий, пролетарський письменник, сповнений сил, надій і посереднього знання літератури, прийшов на місце, де споруджався будинок. Вгорі у рештованні сидів робітник. Письменник став у позу і продекламував:

— Каменщик, каменщик в фартухе белом, что ты там строишь? кому? —

Робітник зиркнув униз і похмуро бовкнув:

— Я не каменщик, а штукатур.

Найнецікавіше для автора, це — розгортання сюжету.

І може коли б письменник одержував по 150 крб. не за друкований аркуш, а за красиві очі — література виродилась би у відділ, „що сталося за день“.

Напр.: сюжет — село. Селянин, що прийняв нове життя як треба. Дітей „октябрує“. Жінка письменна. Занедужав. Перед смертю прохає місцевого голову сільради, свого приятеля, ховати по-радянському — з музикою. Вмер. Голова сільради розгублений: немає оркестри. Десь видав єдиного гармоніста і балалаечника. Похід. З боку ж ірокує піп. На кладовищі треба казати промову. Сільрада знов розгублюється. Каже про хлібозаготівлі і закінчує промову так: „Хай живе любий небіжчик!“ Ось основа.

Що ж робить письменник?

Що може робити письменник? Накручує. Сюжета розгортають. Вигадують дрібниці: напр. 1) труну везе корова (причина: всі коні на випасі) 2) балалаечник і гармоніст — одна особа.

Половину шляху грає балалайка, а половину — гармошка.

(Причина — те, що виконує на першій, не може виконати на другій).

Дрібниці для нашої літератури чудна — піп не бабник і непристойних історій не розповідає.

Подається „ядрене“, „житне“ життя мужиків зі скаженим чухачням потилиць, зі словами „инда“, „давеча“ „нимеднись“, пестрые сарафаны“, „отдавалась сгоряча, как заезженная кобыла“ — всьому цьому дається відповідна оправа і виходить повість Юрезанського. За зичливою участю вид. „Пролетарій“ автор чекає на „один оглушительный аплодисмент“: тираж 5000 прим. З іще неопублікованим портретом в родинному колі.

І, читаючи, думаєш за Бабелем: де починається література і де закінчується Юрезанський?

І з найтемніших закутків свідомості виходить на світло велика, незграбна відповідь:

— Там, де починається Юрезанський, там закінчується література.

(Ес М.)



Ми не наважилися б писати на таку невдячну тему, як розгляд деякої продукції „Плугу“, коли б не послідовна когорта закликів, що її поставила на терені свого журналу редакція цього шановного органу.

По-перше, читача запрошується подати свою думку про журнал „Плуг“.

По-друге, в „Хроніці“ журналу відзначається „надзвичайно цікаву подорож В. Гжицького по Алтаєві“, що про неї він „поділився своїми вражіннями й з читачем нашого журналу“.

По-третє, літрепортаж В. Гжицького, так би мовити, „фах футуристів“, примушує нас звернути пильну увагу саме на цей твір.

Отже, користуємося з заклику редакції, з її рекомендації твору В. Гжицького й з наших „спеціальних інтересів“ і подаємо свою думку про Гжицький репортаж.

Насамперед, прочитавши Гжицького, повстає питання: для чого саме пишеться літрепортаж?

В однину від нас, у Гжицького цього питання не виникло. І от він вважає за потрібне й цікаве розповідати, як він купував собі приладдя на подорож, як купував коні, якої мороки вони йому завдали то - що. Переважно зупиняється В. Гжицький на тому, як він по дорозі харчувався:

Виявляється, що:

«пообідали в двох їдальнях, щоб переконатися, де краще» (49).

«купили ми чаю пресованого, цукру, соли і півтора пуди сухарів» (46).

«Скупавшись в річці, ми з'їли перший власний обід, що складався з чаю, сала, смаженого на патиках, і сухарів» (48).

«Сухарі оказались такі тверді, погорілі й не смачні, що того, що було з нами ми, не з'їли б і за рік» (48).

Можна не продовжувати далі цитувати подібні уривки, але в нашій уяві виразно повстає шлях подорожі В. Гжицького, усіяний газетними папірцями, пляшками, консервовими бляшанками і ще дечим, що позначає шлях усіх туристів.

В. Гжицький повідомляє, що він, „з дитинства мріяв про Азію“, що вона йсо дуже цікавить, але в репортажі він катастрофічно багато місця, крім їжі, приділяє ще й верховій їзді. Так, ми маємо тут не тільки докладну аналізу якостей трьох коней, що їх куплено за 230 крб., а продано одну за 33 крб., а маємо також і вельми колоритне зауваження що до теорії ловити коней, коли вони втікають від вершника:

«Ржим — кажу до Йосі.-- Може, бестія послухає.

Заржав я, та таким басом, аж сам злякався. Не виходить». і т. далі.

Є історичної ваги зауваження про те, як Вані не зашили штанив, „які подерлися саме в дуже небажаному місці“ (57). З полегшенням зауважує автор, що він таки поговорив з учителем Бобраком — „єдиним інтелігентним абorigеном“.

Але, коли справа ходить про побут, то В. Гжицький обмежується довідками з географії Крубера-Чефранова (принаймні в такому тоні подано коротенькі відомості про Алтайське життя) й на цьому зупиняється.

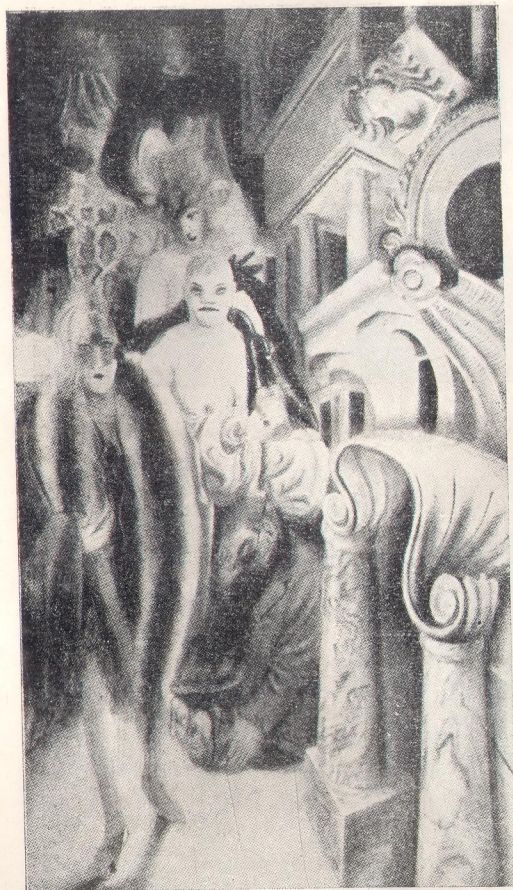
Пояснюємо:

Літрепортаж цікавий не тим, чи зашито зрештою Ваніні штани й як перетравлює плужанське черево сухарі.

Штани (диряві й не-) можна з однаковим успіхом спостерігати в кожному кутковій земної кулі, де їх тільки вживають.

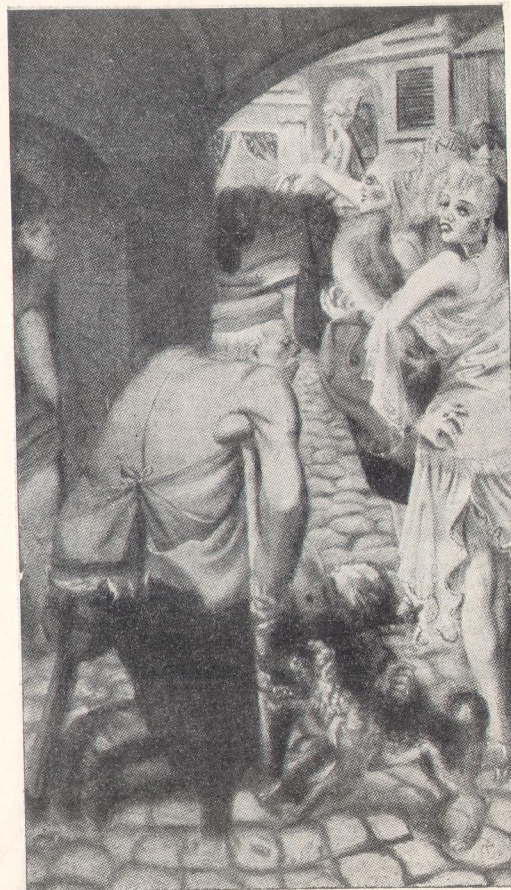
Літрепортаж цікавий не сумнівним гумором, що його вживає автор, а саме тим, що він передає читачеві відомості й вражіння, які він без репортажу одер-





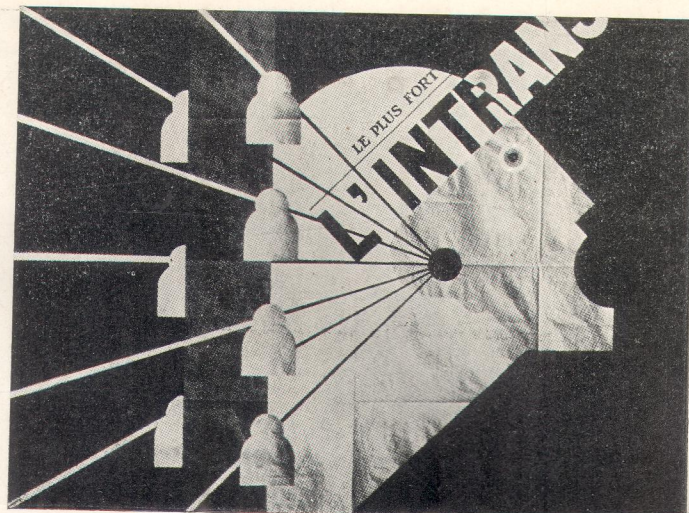
О Т Т О   Д І К С

БОКОВІ ЧАСТИНИ СКЛАДНОЇ  
КАРТИНИ (ТРИПТУСОН) „ВЕ-  
ЛИКЕ МІСТО“ (CROSSSTADT)





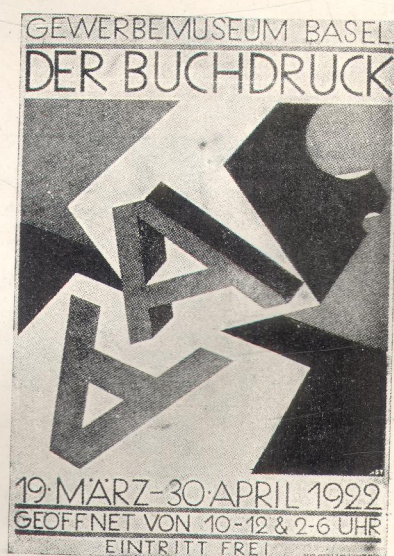
А. КАССАНДРЕ  
(ФРАНЦИЯ)



ГАЗЕТНЫЙ  
ПЛАКАТ



РУССКИЙ ПЛАКАТ



ШТЕКЛІН. ПЛАКАТ. ШВАЙЦАРІЯ



жати не може. Цим саме цікаві репортажі Мар'ямова, Шкурупія, Третьякова, Кушнера.

Повідомляємо, що „літрепортаж“ Гжицького нічого спільного не має з ліфівським репортажем і через це ми попереджаємо:

„Стережіться підробок!“

(Ол. П.)

**М**и хочемо звернути серйозну увагу нашого суспільства на те, що робиться в видавництві „Пролетарий“.

Недавно в клубі Блакитного представник в-ва т. Мебель відчитувався перед письменницькою аудиторією в тій роботі, що її провадить видавництво.

Насамперед т. Мебель заявив, що в-во „Пролетарий“ — видавництво партійне, а через те воно може видавати тільки „ідеологічно-витриману та високо-художню літературу“. До того ж в-во „Пролетарий“ має обслуговувати руське населення на Україні: видавати переклади українських письменників руською мовою, письменників - росіян, що живуть на Україні, а крім того й узагалі руських письменників.

Але все це за одною умовою: щоб твори, які видає „Пролетарий“ були ідеологічно-витримані й високо-художні.

Доповідь було побудовано надзвичайно абстрактно й через це тільки наприкінці, коли т. Мебеля було взято під усебічний обстріл запитаннями письменників — виявилася справжня картина того, що робиться в в-ві „Пролетарий“. Наведемо окремі факти:

В-во „Пролетарий“ видає збірку творів... Зошенка. На запитання з місця чи позначена Зошенкова творчість ідеологічною витриманістю, т. Мебель відповів — „Так, без сумніву“. Ми, по детальному вивченні Зошенкової творчості, знайшли там одне - єдине ідеологічно-витримане місце:

— „Не люблю я аристократок, которые с золотыми зубами...“ На запитання, чи не збирається „Пролетарий“ видавати твори В. Хенкіна т. Мебель не відповів нічого, мовляв, це — редакційна таємниця.

Видано збірку творів Л. Леонова, зокрема роман „Вор“, який ще не розпродано в першому виданні в Москві. Варт відзначити, що Леонову заплачено 350 крб. авторського гонорару за друкований аркуш. На запитання про ідеологічну витриманість творів Леонова відповіді ми не одержали.

„Пролетарий“ видає також збірку творів Б. Лавреньова. Про „високу художність“ творів цього автора ми не ризикували питати, але варт і тут відзначити, що негайно ж на місці було знайдено в Лавреньова такі перли, як „тупая усмешка хохла“, „хохол“, „хохла“, „хохлу“, і т. далі. Спантичений оратор заходився доводити, що це виправдується історичною темою (зміст роману, мовляв, стосується до 1850 р.) але коли на тій же стор. йому показали речення: „В это бурное время 1919 г. деникинская контр-разведка“... і т. д. — то він, як останній аргумент, продемонстрував слухачам ніякову посмішку.

З „історичної літератури“ було продемонстровано низку творів з народницькою ідеологією, з „художнього оформлення“ — малоросійські вишивки на окладах перекладів Франка й Коцюбинського.

З'ясувалося, що видавництво дбайливо консервує в своїх шафах романи Л. Лайна-Скрипника „Інтелігент“ і Гео Шкурупія „Двері в день“, які мали вийти вже кілька місяців тому.

На запитання „хто є консультант-експерт видавництва?“ було одержано відповідь, що це „редакційна таємниця“. Ця відповідь дуже обурила аудиторію.

Наприкінці доповіді т. Мебель скаржився, що йому ще ніде так не діставалося, як тут.



Ми ж гадаємо, що й виступ доповідача, що говорив руською мовою, поскаржившись на незнання української, і вся діяльність вид-ва в галузі художньої літератури, що абсолютно не зважає на українську дійсність нашого сьогодні — все це є якийсь сумний анахронізм і ЦК Партії треба конче перевірити ту русотяпську й головотяпську політику, що її провадить художній відділ видавництва „Пролетарий“.

(П. Г.)

(Д. Г.)

« — Псевдо-марксизм — ось та велика небезпека, що загрожує нам... »

« — Не рідкі випадки, коли виступаючи на захист марксистської літератури — на ділі борються проти справжньої револ.-пролетарської критики... »

« — Покласти край спекуляції на марксизмі, ... що надзвичайно поширилася останніми часами... »

« — Ми повинні боротися з теоретичним спрощенням і вульгаризацією в своїх власних лавах... »

Всі ці незаперечні істини ми виписали зі статті... С. Шупака в № 21 „Літ. Газ.“ Називається ця стаття „На вищі шаблі“. Ми вважаємо що особисто С. Шупакові, перш ніж сходити на шаблі, треба глянути в найближче люстро, чи не побачить він там обличчя спрощення, вульгаризації і псевдомарксизму?

(В. В.)

— „Лишаючись і надалі органом ВУСПП'у, втягнути до співробітництва як найширший кадр діячів пролетарської літератури — це одне з важливих завдань Літерат. Газети“ — (Літ.-Газ. № 21.)

Вітаємо це визнання! Значить не всі діячі пролетарської літератури є члени ВУСПП'у?! А ми думали...

(В. В.)

У № 8 „Критики“ літературний критик В. Державін пише „Про літературні засоби взагалі та про засіб учуднення з'окрема“, при чому всіляко намагається довести, що він є стовідсотковий марксист.

В. Державін уже раз добре-таки скомпромітував „Критику“, вмістивши похвальну рецензію на книжку Майфета, в той час, як стаття Майфета про Ю. Яновського супроводжена цілком слушним зауваженням редакції „Критики“ про ідеалістичність і непотрібність Майфетової дослідчої методи.

Ми гадаємо, що й статтю про літературні засоби В. Державін удруге скомпромітував „Критику“ занадто-бо, по при всю квазі-марксистську статтю, дхне звідти рафінованим ідеалізмом.

От приклад: „Марксист“ В. Державін стоїть за анімізацію природи в літературі й наводить приклади її з Маяковського та Пастернака, при чому в обох прикладах анімізовано як раз... не природу, а місто й гармати.

Доводимо до відома „критика“ Державіна, що в „Облаке в штанах“ В. Маяковського є справді приклади анімізації природи, але приклади пародійні. А через те не паскудьте ліфівської літератури, а краще просто стійте за цю ідеалістику.

Другий приклад: „марксист“ В. Державін свідомо розподіляє літературні засоби на „художні“ та „позахудожні“ й зауважує, що треба протиставляти „інтелектуальні процеси свідомості“ — „емоціональним“. Тоб-то, виходить, що поетові принципово треба розраховувати на емоційних дурнів, а не на читачів з інтелектуальними процесами свідомості.

Виникає питання: чи не писав свою статтю В. Державін, яко поет?

Тоб-то: чи не розраховував він доводити свій „марксизм“ „емоційним дурням без інтелектуальних процесів свідомості“?

(Д. Г.)



Минули 5 роковини Київського журналу „Глобус“. З цього приводу в № 20 цього журналу є замітка С. Щупака — „Як воно не було“. Згадуючи ці далекі часи, С. Щупак чомусь почав вихваляти футуристів — і праворуч, і ліворуч, і зпереду, і ззаду футуристи, мовляв, і хороші, і пролетарські. Взагалі помічається, що С. Щупак з деякого часу почав підлабузнюватися до футуристів. Причини цього не цікаві ні нашим читачам, ні нам, а тому зараз ми хочемо згадати, як воно було в дійсності з „Глобусом“.

Ідею, назву, зовнішній вигляд, реалізацію — дійсно, дали футуристи. Але треба ще знати й те, про що забув С. Щупак, а саме, перед виходом № 1 він думав, що це буде ілюстрований додаток до газети на 4 сторінки і був дуже здивований — бо вийшов справжній універсальний журнал: навіть назву мав, а саме — „Глобус“.

Як так сталося — важко зрозуміти, але треба сказати, що С. Щупак був проти журналу „Глобус“, а тому інакше треба розуміти й усю аналізу ситуації того часу, читаючи його замітку в № 20 „Глобусу“.

С. Щупак виставляє себе великим героєм на київському обрії, але в дійсності, як відомо, він таким не був. Коли він, щоб підучитися, вступив учнем у студію „Плуг“ (хороша там наука для редактора газети?), що її наспіх улаштував відомий культурний вождь на Україні С. Пилипенко, то звідти й повстала та „склока“, що про неї згадує С. Щупак — якась наче то „боротьба“ між панфутуристами й плужанами за „Глобус“.

С. Щупак не розуміє того, що „Глобус“ був непотрібний футуристам, як свій літпартійний журнал, бо це ж всеж таки ілюстрашка, а нам треба було (і був) „Семафор у майбутнє“. Коли ж С. Щупак, мало розбираючись у літситуації, як плужанин-студист, почав робити цей журнал (і зробив) плужанським органом — ми й одійшли від цього діла. Згадуючи це, ми мусимо тут сказати, що С. Щупак при „Глобусі“ — як В. Поліщук при пролетарській культурі, і даремно він стає на котурни „вершителя“ київських ситуацій, бо, слава Революції, ми обходилися й без таких культуртрегерів, а коли вони ставали гальмами й шкідниками — ми й їх уміли обходити.

А „Глобус“ для нас — так, один із журналів, створених нами, а ми зробили багато більше, щоб згадувати.

Згадувати ще не час.

Але всіх тих, хто має й надалі святкувати якийсь ювілей — попереджаємо: не дбай про славу, слава сама прийде. Не будь міщанином.

(М. С.)

Надзвичайно приємно буває читати книжку віршів „пролетарського“ поета. Принаймні усе зрозуміло — не те що у якогось футуриста. Напр.

Ми найві як телята  
У цей важкий, грозовий час...  
Вже й ніщо не цікавить мене...  
Все чекаю чуда, що мені робити, ой!  
Восьмий рік як дурний я ходжу  
Я живу, а мені все не миле...

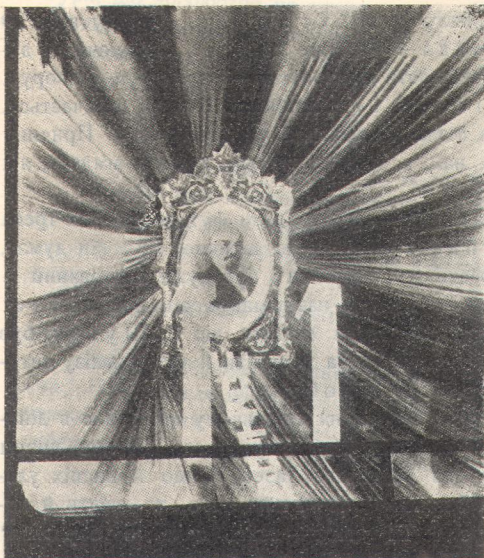
Це так пише „Комуни боян“ (за власним визначенням), член Вусп'у, редактор „Гарту“ . . . . і відомий самогонщик лірики В. Сосюра (див. книжку „Коли зацвітуть акації“).

Ще раз (в який?) ми читаємо про зорі, синь, очі.

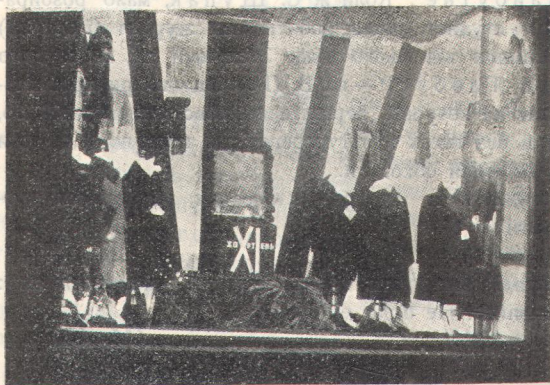
Знов ми дізнаємось про численні любовні пригоди і між иншим:

Я упаду з кохання щось  
бо я уже такий безсилий  
не можу я...





№ 1 Вітрина Хаторгу



№ 2 Вітрина Цербокоопу



№ 3 Вітрина Цербокоопу

Це вже зовсім кепсько, товаришу; ми гадали, що ви тільки віршів не можете.

Навіть власні вірші йому набридли (а що ж нам?!):

Так обридли заплакані рими,  
щоб пісні мої стали новими  
як налагодить струни мої?

(Киньте всякі струни, може щось і вийде). Але мабуть горбатого могила виправить. Ми тільки рішуче протестуємо проти такого пророцтва:

Знаю, придуть нові менестрелі,  
Тисячі невідомих Сосюр.

Ні, це вже дзуськи! І однієї сосюри занадто!

(В. В.)

Під час святкування ХІ роковин Жовтня вітрини усіх крамниць було урочисто прибрано. Але, на жаль, не всі наші торговельні підприємства поставилися досить уважно до цієї справи. Деякі вітрини просто вражали недоречністю та поверховим підходом до справи. Утворювалося враження, що ніби прикрашувачі цих вітрин хотіли просто позбутися з рук цієї справи, а деякі, не обмірковуючи справи як слід, теж паробили дурниць. От, наприклад: вітрина Хаторгу на майд. Р. Люксембург — отже її прикрашено просто таки за церковним принципом (див. фото № 1). Вітрина крамниці готового одягу Цербокоопу на майд. Тевелева — на п'єдесталі портрет Леніна, а по обидва боки на зразок почоту безголові манекени (див. фото № 2), це не значить, що треба було поставити манекени з головами, — а лише означає, що треба думати над тим, що робити; у крамниці, де продають вино, на вул. Свердлова над головою Леніна стояла четверть вина (на жаль, нам не по-



шастило сфотографувати цієї вітрини) і т. ін., і т. ін. Слід нашим торговельним установам, відзначаючи такі урочисті свята, як слід подумати над прикрасами своїх вітрин.

Треба відзначити вітрину Церобкоопу (галантер.) на майдані Тевелева (див. фото № 3), яку було дуже влучно побудовано що до тематики, але все ж таки не варт за символ брати — сніг і криги. Одної асоціації з „Красиним“ ще не досить.

(Д. С.)

## ЖИТЛОВА МАШИНА

КОНДРАШЕНКО Ф., інж.

За останні 20 років в Європі будівництво фабрик, мостів, ангарів та інженерське будівництво відродили архітектуру. Беренс в будовах Електричного Акційного Товариства, перший в Європі, з мас заліза, скла й бетону утворює монументальну промислову архітектуру — конструктивну архітектуру доцільности.

Пере будує Magasin Esders, Гропіус — павільон машин на виставці Векбунду.

Доба конструктивізму почалась.

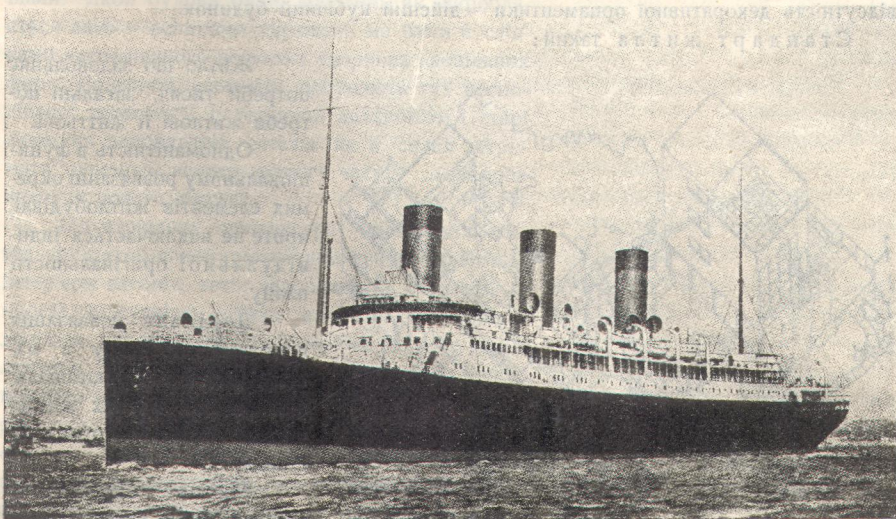
Будівлі фабрик до останніх днів — загубне й антигігієнічне насліддя середньовіччя. Темні двори, довгі коритари, вузькі вікна, низькі майстерні, відсутність сонця — світла.

Сучасна фабрика автомобілів, Fiat біля Турина — контраст ренесансовим та готичним фасадам старих фабрик та заводів.

Житлова архітектура до останніх днів — касарні з закритими дворами, з відсутністю світла, з переповненими помешканнями, відсутністю гігієни — тільки збільшувала смертність у великих містах.

Житло не відповідало вимогам мас і завданням нашої доби.

Реформа житлових будинків — справа останніх років. Житлові касарні, чотирьох, шости - поверхові будови, що будуються в останні дні — мало відрізняються від огидних фабрик з готичними фасадами.



Океанський пароплав — могутній кооперативний витвір сучасности





Внутрішній вигляд коритару спального вагону

Реформа, що стала завданням гігієни, санітарії й оздоровлення міста, залежить від зміненої матеріальної та соціальної суті нашої доби. Ступень зміни цієї доби визначає характер та обсяг проблеми. Завдання раціоналізації й типізації є лише продукційна проблема й умова, а не мета. Проблема нового житла, боротьба за нове житло, — то лише невеликий момент у великій бою за нові житлові форми.

Повоєнна доба поставила перед зруйнованими містами вимогу — збудувати велику кількість житлобудинків. Треба швидко й добре будувати. Старі методи будівництва й старий план житла не задовольняє вимог нашого побуту. Маса, що живуть в містах, водночас з соціалізацією побуту вимагають здорового, легкого та дешевого житла. Проблема житлобудівлі є проблема плану, „плану життя“, житла, його стандарту й конструктивних метод будівництва.

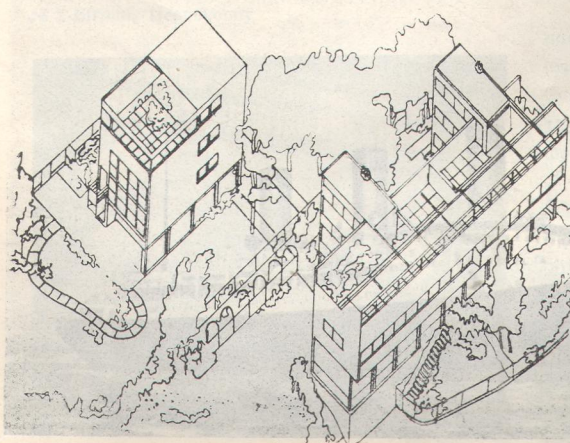
Будівлі вил і житлобудинків в англійських містах - садах, німецьких *garden-städte*, що ставили за завдання доцільний план і нові конструкції, це є початки спроби реформи житла.

Перший реформатор плану житлобудинку Wright в Америці висунув основні принципи нової житлобудівлі. На засадах модерної японської культури Wright ставить питання відповісти в плані будови формам нашого життя й відмовитися від старого розуміння житла.

План Coonley Riverside з року 1908 ставить межі для розвитку старої будівлі і є перший могутній імпульс до нового реформованого будинку.

Антисиметричність плану, що дійсно відповідає функціям нашого життя в будинкові, витриманий горизонталізм з терасами - дахами, ясне розв'язання проблеми простору, функціональний конструктивізм відкритих та закритих систем простору, відсутність декоративної орнаментики — дійсний кубічний будинок.

Стандарт житла такий:



Immeuble - villas на 120 окремих вілл le Corbusier

Житло що задовольняє потреби тисяч, загальні потреби житлові й життєві.

Одноманітність в функціональному розв'язанні окремих елементів житлобудівлі, проте не виключається індивідуальної оригінальності плану.

Доцільне розв'язання проблеми простору в масштабі людини і функціональний аналіз окремих житлочастин будівлі — прикмети стандарту.

Масове виробництво стандартів йде проти звичок старих консервативних есте-



тик. Ідейна формула стандарту — реакція казенної естетики художнього ремесла, зупинилася в своєму розвитку й відстала від поступу цивілізації — техніки.

Народження стандарту то є історична потреба — занепад зовнішньої декоративності і смерть орнаментиці, що не зв'язана з конструктивною формою.

Вживання машини в житлобудівництві встановить елементи житла, змінить план житла, а економія й типізація опанує будівничим процесом. Житловий стандарт стане за логічну потребу доби і за функцію потреб людини.

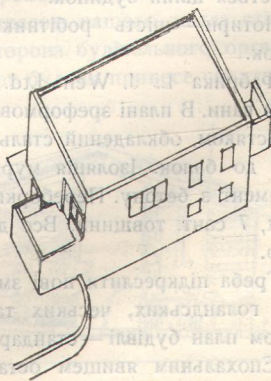
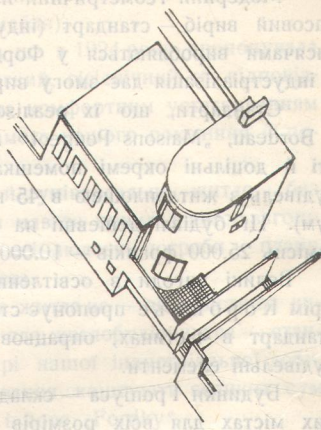
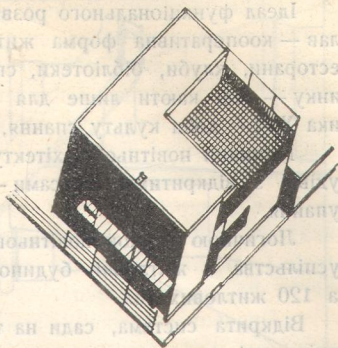
Інженерська архітектура пароплавів, вагонів, авто й аеромашин — інженерський стандарт — логичний висновок нашої доби, доцільніший й перекональніший фактор ніж стара, напів середньовічна форма житла.

Тимчасове житло — ато, аеро, океанські пароплави — відповідає функції, що її визначає людина. Красоту й доцільність динамічних житлових механічних архітектур — яскраво довів Корбюзьє в книзі „Vers une architecture“ у розділі „Очі що не бачуть“ (des yeux qui ne voient pas).

Індустріальний механічний будинок для постійного житла — синтез житлових вимог нашої доби, стає за потребу нашого часу.

Потребу типізувати та індустріалізувати новітній будинок Корбюзьє виявив такими словами: „Якби потреба житла і його встаткування була за об'єкт таких студій, як конструкція авто — наші будови скоро змінилися б і покращали. Якби будови були зроблені, як виробляється авто — великими партіями, ми були б свідками несподіваного розвитку здорових і доцільних форм. Естетичні елементи набувають тут несподіваної точності“. Естетичний анахронізм і старі формули декораторів естетів не в силах затримати перемоги ясного лозунгу часу — „нова доба вимагає нового житла“.

Індустріальна архітектура тимчасових жител — ініціатор нової архітектури сучасного житла. Інтер'єри вагонів, авто, аеропланів — економічні й прості, відсутність зайвих просторів, корисне й доцільне використання їх, потрібне для функцій людини. Гігієна й краса логічного встаткування, комфорт вагонів для сну, кают океанських пароплавів, — простота й доцільність — контраст старому житлу з відсутністю функціональних розмірів житлопомешкань, що визначаються діяльністю людини, великі кімнати для сну, малі для громадського життя і в усьому загальна недостача сонячного світла.





Ідеал функціонального розв'язання проблеми житлобудівлі — океанський пароплав — кооперативна форма житлобудівлі. Доцільний розподіл помешкань, великі ресторани, клуби, бібліотеки, спорт-площі на палубі, відкриті тераси для відпочинку — малі каюти лише для сну, що є контрастом до спалень доби Людовика XVI — доби культу сну, що були храмами й мали величезні розміри.

Принцип новітньої архітектури — відкритий приступ сонця й світла до житлобудівлі з відкритими терасами-верандами, дахи — тераси з садами для сонячного купання.

Логичною формою новітнього житлоколективу, прототипом будівлі для нового суспільства є житловий будинок Корбюз'є ("lotissement fermé alvéoles") на 120 житлових вил.

Відкрита система, сади на терасах, комфорт громадських приміщень і ресторанів, залі для свят на терасах і великі розміри окремих вил. Окремий житловий елемент — помешкання з трьох кімнат, купальною і кабінетом для фізкультури.

Увесь кооперативний будинок "immeuble villas" розраховано на 900 вил в ньому буде три-чотири тисячі мешканців. Корбюз'є розуміє місто як суму житлових елементів й планує свої житлобудинки, як він їх називає — "житлові машини" в зелені садів.

Модерний геометричний план новітнього міста вимагає одноманітної будови масовий виріб — стандарт (індустріальна будівля на 50% дешевша). Авто, що тисячами виробляються у Форда, комфортніші ніж житлобудівлі. Стандартизація й індустріалізація дає змогу виробляти будинки масами за далеко меншу ціну.

Стандарти, що їх реалізовано проектом Корбюз'є, нові квартали Frugès и Bordeaux, "Maisons Peugeot" аналогічні з вилами кооперативного будинку (прості й доцільні окремі помешкання з модерним комфортом). Масове виробництво будівель з житлоплощею в 45 кв. метр. з бетону, що подається приладдям (цемент-гум). Ці будівлі дешевші на дві третини від старих будівель (Вартість вили замість 25.000 франків — 10.000 франків).

Великі вигоди в освітленні, будувати в вісім разів легше ніж старі будинки. Крім Корбюз'є пропонує стандартову будівлю Вальтер Гропіус. Він реалізує стандарт в частинах, опрацьовує проекта житлового будинку, в якому типізує будівельні елементи.

Будинки Гропіуса — складові елементи частини, що можна закладати їх в різних містах для всіх розмірів і в кожному випадкові. Бруно Таут і Людвиг Гільберс аймер також працюють над виробленням стандарту. Versuchshaus am Horn by George Muehe — епохальний витвір.

Конкретно реалізують стандарти англійські фабриканти і промисловці для своїх робітників.

Частини будинків виробляються на фабриках, потім звозяться на місце й з них складається цілий будинок.

Чотири — шість робітників складають за тиждень один такий металевий будинок.

Фабрика L. J. Weir Ltd. Glasgow в Англії виробляє стандарти з 3 кімнат кухні й ванни. В плані зреформований традиційний "bungalow — type" з дерев'яним кістяком, обкладений стальними дошками 3 сант. товщини, які зовні прищурювані до балок. Ізоляція мурів однакова — 25 сант. муру. Вага на  $\frac{11}{12}$  менша. Фундамент з бетону. Переборки з "sundeala", що їх вживають на вагонах та пароплавах, 7 сант. товщини. Все до найменших подробиць нормалізовано і стандартизовано.

Треба підкреслити нові змагання ревізувати план і будівельні методи — стандарти голандських, чеських та польських архітектів, що опрацьовують науковим методом план будівлі — стандарт.

Епохальним явищем останніх днів є демонстрація думок провідників конструктивізму — Штутгартська виставка: спроби знайти плановий та кон-



структивний стандарт. Естетичні цінності відкидаються, як історичний анахронізм. Міжнародний форум і спроба інтернаціонального рішення проблеми житла — спроба, що набирає міжнародного значіння. Обсяг проблеми проте був обмежений.

Кооперативному будинкові відведено мало уваги. Більшість проектів подано було житлового будинку — жили на одну родину. На меті малося знайти певний тип, але мало було знайдено радикального. Житлобудівлі Корбюзьє — єдині спроби та імпульс до розв'язання проблеми. Центр проблеми в простоті та здешевленні будівлі. Зменшення розміру та вартості будови і збільшення комфорту, це — принцип проектування. Внутрішнє устаткування, інтер'єр стає на новий шлях (залізна мебля).

Реформатором у цьому раніше була „Stavba“, яка ще з 1924 року пропонувала залізну меблю: масовий фабричний виріб, легкий, гігієнічний та відповідний до організму руху. Кухня — мала, з доцільним та комфортним устаткуванням (хемічна лабораторія для їжі). Тераса для сонця — вимога нашого покоління й потреба часу.

Модерний будинок — стандарт — демократичне й універсальне житло, без аристократизму вил і палаців. Комфорт житломашин мав за приклад авто, вагони і аероплани. План житлобудівлі в якому визначено всі людські потреби — плани руху — план житла, що править за елемент плану міста.

Мірою для всякого проекту є людина. Завдання житла це — відповіді на вимоги руху людини. Потрібно встановити передумови для житлобудівництва — стандарти модерних будівель, що відповідають культурі нашої індустріальної доби. Експеримент — завдання часу. Великі спроби будівництва коштують великих сум але це шлях індустріального поступу — шлях Forda і його „Fordky“.

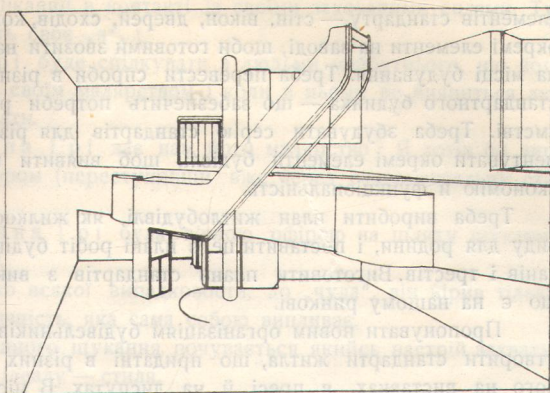
Докладна й поступова реформа всього житлобудівництва, великий виріб механічних житлобудинків — підійме всю житлокультуру нашої доби. Виникне стандарт цивілізованого житла для великих мас міста. Архітектура перестане бути мистецтвом і традиційним ремеслом. Архітектура стане індустрією, як індустрія авто аеро й машини і настановить за першу вимогу архітектів — в плані й просторах будови докладно з'організувати фізичні й психічні процеси людини.

Декоративне мистецтво, що є зовнішньою прикрасою нашого житла, стане за конструктивне ремесло. Зовнішня й внутрішня сторона будівельного організму тісно злиті й органічно уявляють одне ціле. Стандарт будови принесе смерть декоративності.

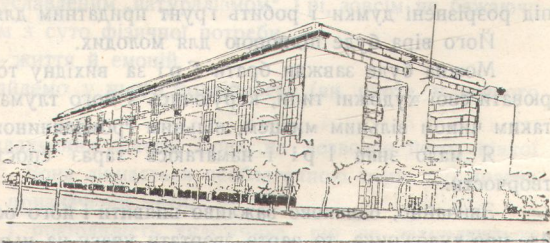
Резюме:

Проблема житлобудівлі для міст і виселків на підприємствах є актуальна проблема в радянській дійсності.

Вимоги доби — утворити індустрію будівництва для виготовлення стандартів житлобудівництва. Треба зорганізувати масовий виріб



Intérieur вілли Corbusier



Le Corbusier: подвійний будинок



елементів стандарту — стін, вікон, дверей, сходів, коминів і встаткування. Виробляти окремі елементи на заводі, щоби готовими ввозити на місце й складати — монтувати на місці будівництва. Треба перевести спроби в різних містах Радсоюзу збудувати стандартного будинка — що забезпечить потреби робітника в місті й на підприємстві. Треба збудувати серію стандартів для різних міст Союзу й проекспериментувати окремі елементи будівлі, щоб виявити конкретність стандарту — його економію й функціональність.

Треба виробити план житлобудівлі, як жилкоопу так і вили кооперативного виду для родини, і поставити це в плані робіт будівельних бюро, комунальних органів і трестів. Виготовити плани стандартів з використанням нових матеріалів, що є на нашому ринкові.

Пропонувати новим організаціям будівельників - архітектів, як ОСА в Харкові, утворити стандарти житла, що придатні в різних містах України й пропагувати його на виставках, в пресі й на диспутах. В містах утворити спробу будувати стандарт соціалістичного будинку зо всіма формами модерного комунального устаткування, що відповідає добі соціалізму. Підняти кваліфікацію будівельних робітників, організуючи зразкову школу для інструкторів будівництва й запропонувати нові методи будівництва з нових матеріалів.

ЖУАН ГРІ

E. TERIAD

Творчість Жуана Грі це — перша кубістична творчість що замкнута в певних рамках. Це перша творчість що посідає своє певне місце в часі і навіть в самому центрі драматичної ситуації.

Творчість ця має величезне, скажемо, найбільше значіння для визначення усього кубізму, для вірної оцінки так його самого, як і його наслідків. Зовні замкнута, вона проте можлива для ретельного вивчення від початку і до кінця. Проте, чи можемо ми уважати його за таке, що дійшло вже до кінця? Жуан Грі пішов від нас у повному розквіті своїх життєвих сил.

Але чи пішов він від нас як досиглий мистець? Чи лишив він нам якусь закінчену творчість, творчість досконалу, логичну, розвиток якої був би цілком природний, такий що давав би нам можливість судити про його мораль, про його висновки, про його розум?

Не бажаючи передчасно висувати всі спроможності в досягненнях художника, не бажаючи також відмовляти йому в надії на ясне, суцільне майбутнє — можна в усякому разі сказати що відносно кубізму (уважаючи його за стиль віку) творчість Жуана Грі є певна цілковита самобутність.

Зайвий раз це підкреслюють його легкі хитання за непевних повійськових часів, його рішучий поворот до великої і простої істини. Жуан Грі лишився до кінця вірним собі художником, що присвятив всі сили, щоби досягти однієї мети, одного прагнення. Ця мета досить велика, щоб заповнити усе життя.

Його могутня, суцільна віра робить з нього стабілізатора що підводить основу під розрізнені думки і робить ґрунт придатним для найближчого майбутнього. Його віра буде підпорою для молодих.

Можна буде завжди брати Грі за вихідну точку, можна буде завжди утворювати свої художні типи, керуючись з його тлумачення, його методи і зробитись таким чином вільним митцем, вільним громадянином.

Я мало знав Грі і намагаюсь зараз спостерігати його в чистоті його творчости.

Звичайно, однаково важливо виявити і його особу в творчості, але коли мова йде про художника, то варто звертати увагу на нього лише, коли він малює, а не тоді, коли він пише.



От тоді він є для нас цікавий в контакті із своїми захованими силами. Тут він глибоко й просто знаходить своє „я“.

Таким чином Жуан Грі буде спілкувати з людьми майбутнього, що його не знатимуть, буде спілкувати своїм малярством і коли в ньому не виявиться людина, то її більш нема де шукати.

Яке уявлення про Жуана Грі дає нам його малярство? Я хотів би зирнути на нього просвітленим зором (переступивши вже через сентиментальну стадію) і зрозуміти його.

Напруженість сил Жуана Грі була вічною офірою на шляху шукання бездоганного класичного стилю.

Ставлячись зневажливо до всякої випадковості, до „чуда“, він вірив тільки в суворість правила, в ту логичність, яка сама собою випливає.

В глибині цього напруженого шукання відчувається якийсь настрій захвату, що безупинно прагне єдиного ідеалу — стилю.

Вся велич досягнень кубізму криється саме в одностайному прагненні деяких видатних митців, що поставили собі завдання відтворити, зробити пластично-живими і природними класичні підпори. Будучи цілком оновленими, щільно ув'язані з ідеалом сучасності — підпори ці, проте, традиційні завдяки своєму справжньому еству.

Кожний з художників в міру своїх сил, темпераменту й індивідуальності робив свій внесок у цю працю.

Жуан Грі вніс сюди свою суцільність, абсолютну нетолерантність і внутрішню визначеність.

Його творчість виявляє завжди яскраво дві засади: по перше, глибокий песимізм, що озброює художника проти гіркоти, яка народжується із зневаги і по друге, проти зневаги, що народжує цю гіркоту.

Озброюючи, песимізм робить його стриманим, замикає в коло певних правил, щоб він діяв лише в межах передбачених законами. Вони не викликають гризот сумління, бо є вони суворо особистого характеру.

Все це є наче засторогою проти успіху, бо коли можна заспокоїтись, не зазнавши його, то не можна цього зробити, випустивши його з рук.

Це з одного боку. З другого боку ми бачимо: розквіт, спочатку несміливий, що ступнево оформлюється, сік, що збирається крапля по краплі до повної досконалості і, нарешті, радість, що захована в тіні і тим побільшена.

Велику суцільність ми знаходимо в усіх досягненнях Жуана Грі. Його суто людська риса, що провадить просто крізь слабкість, героїзм і моменти великодушності. Міцно виявлена його естетика — вона бездоганно чиста.

Його творчість позбавлена усякої особистої авантурності, ніколи не відхиляється у бік від своєї вихідної точки, завжди знаходячись на однаково досконалості рівні, що сягає в своєму стоїцизмі до істини. Правда, тієї істини, яка переконує, тим більш переконує, що вона не заснована на незбутньому, на випадковому, на неймовірному, а навпаки є наслідок скромного, суцільного досягнення.

Логика Грі не суха, систематична й холодна, а навпаки, поривчаста, схвилювана й кипляча. Вона є у нього уславленим „натуралізмом“. Грі, зовсім не бажаючи бути логичним, був, проте, таким з суто фізичної потреби.

Чого він прагнув, так це — життя й емоцій.

А тому, ми ніколи не знайдемо у нього подвійності (як, проте, у всякого великого митця).

Воля у Грі є всевладне надхнення життя. Вона не дозволяє йому ніякої випадковості, ніякого компромісу. Вона лишається невблаганною тому, що прагне довести художника до кінця, до призначеної мети.

Але в цьому виявляється і покірливість художника, що не захоплюється несподіванками які оточують його серед Пікасса, Брака і Леже.



Там велететенські зусилля стримати нелюдські пориви, постійно молодішати (бо організм старішає), протиставляючи пишнотам і багатству — суворість аскетичних законів, суворих в своїх прагненнях ладу. Тут — робота закоханого в ідеал досконалості і разом з тим праця людини над людським. Згадайте часи, коли Грі захотів було віддатись короткочасному щастю безтурботної творчості. Які не були трагічні часи — коли так настирливо пророкували близьку загибель кубізму. Трагізм цього пророцтва відчувається і в Жуана Грі, вже в одному прагненню дійсно бути, чи тільки удавати з себе цілком байдужого. За цих моментів воля його була щира і це тим ясніш, що відчувається її постійне прагнення „піти від самої себе“.

Все це не завадило Грі перемогти всі випадковості, що проходили крізь його життя, всі відчуження і зберегти суцільну „волю“, що дала йому змогу досягти мети ц. т. вільно виконати своє пластичне завдання і до того ж в найпростіших формах. Ця воля й простота і є тими коштовними якостями його останніх праць.

Вони допомагають вірному розумінню його художніх прагнень, бо довершують його творчість лише тоді, коли ці воля і простота впливають як логічний наслідок з глибини самих творів.

## ЛИСТУВАННЯ З РЕДАКЦІЄЮ

ШАНОВНИЙ ТОВАРИШУ РЕДАКТОРЕ!

Це не декларація. Це лист, що оголошує позицію молодого Українського Робітничого Театру Профспілок на Донбасі — Сталіно. Ми — Робітничий Театр, тому в нас повинна бути чітка лінія в своїй роботі. Ми за вами. Ваші гасла співзвучні нам. Ми йдемо за ними, перетворюючи минуле, сучасне та майбутнє — об'єднуючи почуття та думки широких мас, підносячи їх культурний рівень.

Зрозуміти сучасність, заглянути на завтра, винайти новий спосіб впливу на глядача, вивчаючи окремі елементи життєвих явищ, об'єднати їх в єдину узагальнену систему — ось наше завдання. Ми в своїй роботі синтетичні, тому і дослід таких форм ми будемо робити.

Ми тео - громадяни. Ми проголошуємо нещадну боротьбу вузькому професіоналізмові, жан - прем'єрству та інш. нестаткам, що є пережитками старого театру. Ми — нова формація, новий організм, спаяний однією метою — „вперед“, ми руйнуємо старий намул натуралістичних тенденцій та трансцендентні шукання.

Тому просимо зарахувати нас до лівої формації мистецтва, до „Нової Генерачії“ щоб спільним фронтом піти в наступ на безкультур'я, неумство, еkleктику та хуторян, руйнувати міщанський добробут, закликати до борні на мистецькому фронті з паразитами, що повиростали на нашому соціалістичному полі.

Геть тих, хто не відчуває нашого сьогодні!

За всіх 47

Мистецький керівник

Д. Шклярський

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР  
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ: ХАРКІВ, СЕРГІЙСЬКА ПЛОЩА. МОСКОВСЬКІ РЯДИ, 11.

ПЕРІОДСЕКТОР ДВУ, ТЕЛ. № 8-05.

ПРИЙОМ У СПРАВАХ РЕДАКЦІЇ

== ЩО - ДНЯ З 12 ДО 14 ГОДИН ==



# РІЧНИЙ ЗМІСТ 12 КНИЖОК „НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ“

(№ 1—12 за 1928 р.).

## I. ВІРШІ

1. **Гро Вакар** „Одинадцятий“ . . . № 11
2. **Віктор Вер** „Місяць“ . . . № 4
3. „ „ „Порт“ . . . № 11
4. „ „ „Провесна“ . . . № 4
5. „ „ „Sacco-Vanzetti“ . . . № 8
6. „ „ „7 листопаду“ . . . № 11
7. „ „ „Галоп“ . . . № 9
9. **О. Влизько** „Гармати, марш“ . . . № 5
8. „ „ „Передовий вірш“ (гасло) . . . № 11
9. **С. Голованівський** „Осінь“ . . . № 4
10. „ „ „Демонстрація“ . . . № 4
11. **М. Гаско** „В Ангари“ . . . № 5
12. **Ю. Дубков** „Новий Генерація“ . . . № 9
13. **В. Ковалевський** „Іприт“ . . . № 12
14. **Ол. Корж** „Дроворуб“ . . . № 3
15. „ „ „Лист до М. Семенка“ . . . № 5
16. „ „ „Лист до Г. Коляди“ . . . № 5
17. „ „ „Смерть селу“ . . . № 9
18. **Гео Коляда** „Повстання кварталів“ . . . № 9
19. „ „ „Смерть капіталістичній шпані, що провокує війну“ . . . № 11
20. **І. Маловічко** „Салютую“ . . . № 10
21. **Ю. Палійчук** „Дніпрельстан“ . . . № 4
22. „ „ „Лі“ . . . № 4
23. „ „ „Май“ . . . № 7
24. **М. Скуба** „Я“ . . . № 4
25. **Едвард Стріха** „Коляда“, „П. Ти-чина“ (Радіопародези) . . . № 1
26. **С. Тасін** „Остання війна“ . . . № 1
27. „ „ „Червоногвардієць“ . . . № 2
28. **В. Р. Тіттертон** (Англія) „Як бажа-ли б ми бути у Блайті“ . . . № 1
29. **Тувім. Ю.** (Польща) „Ми — Люди“ . . . № 2
30. **Туган-Барановський** „Немінуче“ . . . № 2
31. **Дж. С. Уоллес** (Канада) Перші де-сять років . . . № 2
32. **А. Чужий** „В селі веселому — сум-но—самотно?—дивно!“ . . . № 1
33. „ „ „Магх“ . . . № 4
34. „ „ „Після Хейви, або люд-ство, замість голови хи-лить на живіт порожнє місце“ . . . № 5
35. **Л. Чернов** „Червоноармійський марш“ . . . № 2
36. „ „ „Пісня про двох братів“ . . . № 1
37. **Гео Шкурупій** „Армія Армій“ . . . № 2
38. „ „ „Пісня зарізаного капі-тана“ . . . № 7
39. „ „ „Подрузі“ . . . № 1

## II. ВІРШОВАНІ ПАМФЛЕТИ

1. **Віктор Вер** „Ювілейне“ . . . № 10
2. **С. Голованівський** „Добродіям“ . . . № 8

3. **М. Семенко** „Лист до молодих по-етів“ . . . № 10
4. „ „ „Одвертий лист до Л. Курбаса“ . . . № 9
5. „ „ „Заклик до всіх, хто мене добре розуміє по обидві сторони кордону“ . . . № 8
6. „ „ „Одвертий лист до т. В. Коряка“ . . . № 3
7. **Едв. Стріха** „Незрозуміло, кривдно — але факт“ . . . № 3
8. „ „ „Танцюйте читачи“ . . . № 5

## III. СЕРІЙНІ ВІРШІ

### 1. АВТОДОР

1. **Віктор Вер** „Заклик“ . . . № 8
2. **Є. Яворовський** „Після шофера“ . . . № 9
3. **І. Маловічко** „Кордільєра“ . . . № 9
4. **Ю. Палійчук** „Марш автора“ . . . № 10

### 2. ФУТУРИСТИ В АТАКУ НА ЗЕЛЕНОГО ЗМІЯ

1. **О. Влизько** „Дайш сельтерської води“ . . . № 8
2. „ „ „Заява співробітників „Н. Г.““ . . . № 9
3. **Едвард Стріха** „Ми кидаємо пити не воду“ . . . № 9
4. **Гро Вакар** „Лист до письменника що пірнув у богему“ . . . № 9
5. **Ю. Палійчук** „Сухий закон“ . . . № 12

### 3. РЕАБІЛІТАЦІЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

1. **Гео Шкурупій** „Моя ораторія“ . . . № 5
2. **Едвард Стріха** „Без ікон і без трупів“ . . . № 7
3. **Є. Яворовський** „До мертвих і живих на Україні і в Емігра-ції суцких“ . . . № 8
4. **Ол. Влизько** „Заклик до громадської дисципліни“ . . . № 10

## IV. ПОЕМИ

1. **О. Влизько** „Січневе повстання“ . . . № 4
2. „ „ „Революційний інтелі-гент“ . . . № 6
3. **М. Гаско** „Рік у майбутнє“ . . . № 6
4. **М. Семенко** „Повема про те, як повстав світ і загинув М. Семенко“ . . . № 2, 5, 6
5. **Едвард Стріха** „Зозендропія“ . . . № 4



## V. ОПОВІДАННЯ

1. **Дм. Бузько** „Ціною крові“ . . . № 5
2. **Макс Брод і Гачс Рейнман**  
„Шлях Йосипа Швейка  
до бога“ . . . № 4
3. **Оле Ворм** „Цукор“ . . . № 2
4. **Аполлінер Гійом** „Празький про-  
хожий“ . . . № 9
5. **Л. Кардиналовська** „Помилка“ . № 5
6. **М. Коршун** „Лист“ . . . № 1
7. **Б. Піснячевський** „Діамант ман-  
дарина Чу-пан-чу“ . . № 9
8. **О. Перегуда** „Клич моря“ . . . № 1
9. **Тадеуш Ріттер** „Екзотика“ урив  
з польск. . . . . № 4
10. **С. Скляренко** „Вітер з гір“ . . . № 2
11. **С. Тасін** „Кінець кампанії“ . . . № 3
12. **М. Туган-Барановський** „Чорна  
борода“ . . . . . № 1
13. **Л. Чернов** „Цивілізація“ . . . № 3
14. **А. Чужий** „Любов і голод“ . . . № 1
15. **Є. Яворовський** „Після Макушан-  
ської“ . . . . . № 3
16. „Хамелеонові тіні“ . . . № 6
17. **Ол. Ян** „Три оповідання“ . . № 10
18. **Вільм. Яр** „План містера Рока“ . № 3

## VI. РОМАНИ

1. **Гео Коляда** „Арсенал сил“ . . . № 12
2. **Левон Лайн** „Інтелігент“ . . . № 1—8
3. **А. Чужий** „Ведмідь полює за сонцем“  
№№ 3, 4, 7, 10, 11
4. **Л. Френкель і Є. Яворовський**  
„Карусель“ . . . . . № 8

## VII. РЕПОРТАЖ

1. **О. Мар'ямов** „Амур з пропелером“ . № 1
2. „Лист із Персії“ . . . № 10
3. „Антрацит“ . . . . . № 12
4. **Ол. Полторацький** „Пересторога“ № 11
5. **Гео Шкурупій** „Місяць з рушницею“ № 3

## VIII. ФЕЙЛЕТОН

1. **С. Скляренко** „Запізнілий твір“ . . № 1
2. **Є. Яворовський** „Іхтіозаврова фанта-  
зія“ . . . . . № 4

## IX. ПРОГРАМОВІ СТАТТІ

1. **Ю. Палійчук** „Виробничий план лівої  
поезії“ . . . . . № 12
2. **М. Семенко** „Entre“ . . . . . № 5
3. „Наша літературна дій-  
сність“ . . . . . № 6

## X. КРИТИЧНО-ДО- СЛІДЧІ СТАТТІ

### а) ЛІТЕРАТУРА

1. **Ол. Влизько** „Марксизм, що підля-  
гає спростованню“ . . № 12

2. **Дм. Голубенко** „Історик літератури  
Шамрай“ . . . . . № 10
3. **Гельфандбейн** „Що треба для того,  
щоб бути письменником“ № 1
4. **О. Полторацький** „Як виробляти  
романи“ . . . . . № 5
5. „Дивна книжка Коряка“ № 11
6. „Практика лівого опо-  
відання“ . . . . . № 1
7. **А. Санович** „Ліви в німеччині“ . . № 8

### б) КІНО

8. **Альбер Гюйю** „Міркування про чисте  
кіно“ . . . . . № 4
9. **Ф. Лопатинський** „Лист до мого  
приятеля сценариста“ № 5
10. „Другий лист“ . . . . . № 7
11. „Дивамо“, сценарій . . . № 7
12. **Рене. Клер** „Мільони“ . . . № 1
13. **А. Патч** „Вибір сюжету і фотографія“ № 4
14. **С. Сілка** „Гра світла та відображе-  
них кольорів“ . . . . . № 8

### в) АРХІТЕКТУРА

1. **О. Касьянов** „Архітектура в школі“ № 2
2. „Харківське будівництво“ № 7
3. **Ле Корбюзьє** „На переломі нової  
архітектури“ . . . . . № 2
4. **Ф. Кондрашенко** „Проблема цен-  
тру великих міст“ . . . № 11
5. „Житлова машина. Ста-  
ттю ілюстровано“ . . . № 12
6. **Л. Лоповок** „Арх. Кілька слів про  
сучасну архітектуру та  
її критиків“ . . . . . № 5
7. „Знову про ансамбль“ № 9
8. **І. Малоземов** „Шляхи архітектури“ № 2
9. **К. Малевич** „Малярство в проблемі  
архітектури“ . . . . . № 2
10. „Теорія сучасної захід-  
ньої архітектури“ . . . № 4
11. **Де Фрієз** „Пластична архітектура“ № 6
12. **М. Холостенко** „Міс- ван - дер -  
Роге“ . . . . . № 10
13. **Я. Штейнберг** „Арх. Реєнт на  
шастя громадян“ . . . № 2
14. **Г. Яновидький** „Динасовий завод“ № 7
15. „Архітектура і сучас-  
ність“ . . . . . № 2

### г) МАЛЯРСТВО

1. **NN.** „Віллі Баумайстер“ . . . . . № 6
2. **В. Баумайстер** „Де що про пло-  
щину“ . . . . . № 7
3. **Олексій Ган.** „Справка про К. Ма-  
левича“ . . . . . № 2
4. **Hubert Groqsley** „Гале Ари“ . . . № 11
5. **Жіра** „Паризьке мистецтво вчора і  
сьогодні“ . . . . . № 10
6. „Малярство Пікассо“ . . . № 3
7. „Малярство Ля Серна“ № 5
8. **Л. Каплан** „Поль Колен“ . . . № 7
9. **Жан Кассу** „Жорж Брак“ . . . № 4
10. **Мих. Лозовик** „Американізація ми-  
стецтва“ . . . . . № 3



11. **К. Малевич** „Аналіза нового та образотворчого мистецтва“ . . . . . № 6
12. „ „ „Нове мистецтво й мистецтво образотворче“ . № 9
13. „ „ „Нове мистецтво й мистецтво образотворче“ . № 12
14. **М. Матюшин** „Спроба нового відчуття просторони“ . . № 11
15. **В. Небеский** „Криза портрету“ . № 5
16. **Victor Servanckx** „ „ . . . . . № 11
17. **Е. Теріяд** „Малярство Косіо“ . . № 3
18. „ „ „Останні твори Леже“ . . № 9
19. **Жуан Грі** „Статтю ілюстровано“ . № 12
20. **Г. Вальден** „Мистецтво в Європі“ . № 9

#### д) ТЕАТР

1. **Е. Лудвіг** „Театр Генр. Прамполіні“ . № 1
2. „ „ „Театр Пікастора“ . . № 3

#### е) СКУЛЬПТУРА

1. **Рейнгалъ** „Виставка скульпторів“ № 3
2. **Е. Теріяд** „Пабло Гаргало“ . . . № 1

### XI. ПОЛЕМІЧНІ СТАТТІ

1. **Дм. Голубенко** „Ах як гарно“ . . № 1
2. „ „ „За 20 коп. навколо світу“ . . . . . № 5
3. „ „ „Культура для дітей“ . . № 7
4. **Седляр В.** „Жарті у виробництві“ . № 4
5. **Френкель** „Кати фактів“ . . . . № 1
6. „ „ „Твереза критика“ . . № 3
7. „ „ „Письменник і фото-кіно“ № 4
8. „ „ „Без стукну“ . . . . . № 5
9. „ „ „Мемуари“ . . . . . № 5
10. **Гео Шкурупій** „На штурм лінощів і незнайства“ . . № 3

### XII. ПУБЛІЦИСТИЧНІ СТАТТІ

1. **О. Полторацький** „На захист марксистської теорії мистецтв“ № 6
2. **М. Семенко** „Пашків В. Атаманюка й снігова баба“ . . . № 9
3. **С. Червоний** „Невдалі туристи“ . № 2
4. **Гео Шкурупій** „Вереск Всеукраїнського ліліпута“ . . . № 7

### XIII. ОГЛЯДИ ЗАКОРДОНУ

### XIV. З ОСТАННІХ ЧИСЕЛ ЗАКОРДОННИХ ЖУРНАЛІВ — РЕФЕРЕНЦІЙ Й ВИТЯГІ

### XV. ЗРАЗКИ ЧУЖОЗЕМНОЇ ЛІВОЇ ПРАКТИКИ

### XVI. БЛОКНОТ „НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ“

### XVII. БЮЛЕТЕНЬ НОВОГО МИСТЕЦТВА

### XVIII. БЕЗ КОМЕНТАРІВ

### XIX. ВІДПОВІДІ ЧИТАЧАМ

### XX. ЛИСТУВАННЯ З РЕДАКЦІЄЮ

### XXI. ЛИСТУВАННЯ ДРУЗІВ

### XXII. ВИДАННЯ, ЩО НАДІЙШЛИ ДО РЕДАКЦІЇ

### XXIII. ФОТО Й РЕПРОДУКЦІЇ

#### МАЛЯРСТВО

1. **Hans Arp** — 3 репродукції . . . № 11
2. **Ж. Брак** „Пейзаж“, „Віядук“, „Стіл“ № 9
3. „ „ „Nature - morte“ 2 репрод. № 4
4. **В. Баумайстер** „Рисунок“, „Стойка на руці“, „2 фото - рисунки“, „Автомотор“, „Настінна картина“ і „Рисунок креслення“ . № 7
5. „ „ „Оформлення простору“, „Картина на стінці“, „Абстрактність на червоному тлі“, „Полосата фігура на рожевому тлі“ і „Героїчна картина“ . № 6
6. **Вернер Гілес** „Порт“ . . . . . № 12
7. **А. Гончаров** „Портрет Т. Катаями“ . . . № 4
8. „ „ „Смерть Марата“ . . . № 4
9. **Ж. Грос** „Похмура вулиця“ . . . № 3
10. **Ж. Грі** „Перо з гітарою“ . . . № 3
11. **Jan Tschichold** — 2 кіноплакати . № 11
12. **К. Гофер** „Карнавал“ . . . . . № 3
13. **Отто Дікс** „Велике місто“ . . . . № 12
14. **В. Дреслер** „Нова речевість“ . . . № 8
15. **В. Ермілов** „Жалібна дата“ (два варіанти) фото Бризгаліна . . . № 1
16. „ „ „Плакат вітрили“ госфабрика „Красний Кондитер“ . . . . . № 1
17. „ „ „Експонати - укривділу на виставці преси у Кельні“ 5 фото Б. Бризгаліна . . . . . № 8
18. **К. Ехтермейер** „Нова речевість“ . № 8
19. **Зейверт Ф.** „Малюнок“ . . . . . № 5
20. **Коссіо** „Рибки“ . . . . . № 3
21. **Кампіглі** „Акробати“ . . . . . № 5
22. **Поль Колен** „3 плакати“ . . . . № 1
23. **Негрські маски** . . . . . № 7
24. **В. Меллер** „Шкіц теа-маски“ фото Дана Сотника . . . № 1
25. **Г. Матіс** „Портрет“ . . . . . № 8
26. **Метцінгер** „Женщина, що сидить за чашкою“ . . . . . № 9
27. **Пікассо** „Дама з Вахлярем“ і „Торе“ № 6
28. „ „ „Репродукція“ . . . . . № 9



29. **А. Петрицький** „Портрет“ і „Робітники“ . . . № 4
30. „ „Автобус у Берліні“, „Пейзаж“ і „Портрет“, фото Бризгаліна Г. . . № 8
31. **Репін** „Портрет хлопчика“ . . . № 6
32. **П. Сезан** „Купальниці“, „Спокуса св. Антонія“, „Пейзаж“ і „Грачі“ . . . № 6
33. „ „Пейзаж“ . . . № 9
34. **Victor Servranckx** „3 репродукції“ . . . № 11
35. **Серна** „3 малюнки“ . . . № 5
36. **Г. Чіріко** „Манекени на узбережжі“ . . . № 3
37. **І. Чашник** „Супрематизм у текстильн. виробництві“ . . . № 5
38. **Н. Шіфрін** „Біжу на службу і втомлений вертаю додому“ . . . № 4
39. „ „Страстний бульвар, 14“ . . . № 4
40. **Д. Штеренберг** „nature - morte“ 3 репр. „Ониська“ . . . № 4
41. **Шішкін** „Ліс“ . . . № 6

### АРХИТЕКТУРА

1. **NN.** „Штуттгарська житлова виставка 3 фото“ . . . № 2
2. „ „Музейне приміщення для абстрактного мистецтва 2 ф.“ . . . № 5
3. **Р. Белінг** „Фонтан в західн. частині Берліну 2 ф.“ . . . № 6
4. „ „Виробнича марка“, Фаянс . . . № 1
5. **Бах** „Tokata d - dur“ . . . № 10
6. **Л. А. і А. А. Весніни** „Проект готелю у Новій Маєстї“ . . . № 2
7. **В. Воробйов** „Супрематична архітектона“ . . . № 2
8. **Lüdwih Hilberseiner** — схема міста небосягів . . . № 11
9. **В. Гропіус** „Будинок для професорів. Баугауз“ „Художня школа „Баугауз“ . . . № 2
10. **В. Дудок** „Школа в Гільверзуні“ . . . № 2
11. **Інж. А. Ейнгорн, Л. Копп, і арх. Г. Яновидький і В. Костенко** „Проект Динасового заводу“ . . . № 7
12. **Звегильський** „Проект школи фізкультури“ . . . № 9
13. **Проф. Т. Седер** „Забудова Геркулесової вулиці“ . . . № 12
14. **Ле Корбюзьє та Жанере** (Париж) „Будинок віла“ . . . № 2
15. „ „Плани й проекти нових міст“ . . . № 11
16. **В. Костенко** „Проект школи фізкультури“ . . . № 8
17. **К. Малевич** „Супрематичні архітектони, Альфа і Цета“ . . . № 2
18. **А. Межеровський** Арх. „Харківські головні трамвайні майстерні“ . . . № 4
19. **Еріх Мендельсон** „Сучасна Німецька архітектура“ . . . № 12
20. **І. Малоземов** „Проект житлового будинку“ . . . № 8
21. **Peret** „Міста вежі“ . . . № 11
22. **Міс - ван - дер - Роге** „Устаткування кафе на виставці мод у Берліні“ . . . № 6

23. „ „5 різних проєктів“ . . . № 11
24. **Вулиця Мале Стевенса** Париж 3 фото . . . № 2
25. **Victor Servranckx** „архітектура“ . . . № 11
26. **Н. М. Суєтін** „Супрематична архітектона“ . . . № 2
- Б. Таут** „Селище Шенланкерштрассе“ . . . № 12
27. **М. Холостенко** „Проект кінотеатру“ . . . № 6
28. „ „Проект агітпункту“ . . . № 6
29. „ „Проект панільону „Радянське Село“ . . . № 9
30. **І. Чашник** „Супрематичний архітектурний орнамент“ . . . № 5
31. **Я. Штейнберг** Арх. худ. „Проект клубу будівельників“ . . . № 2
32. „ „Проект тютюнової фабрики у Харкові“ . . . № 6
33. „ „Района електростанція у Словянському“ . . . № 9
34. **Л. Лоповок** арх. проєкт Гарата РНК та ВУЦВК . . . № 10
35. „ „Проект цукроварні у Веселому Подолі“ . . . № 11
36. **Г. Яновидький** Арх. „Проект клубу театру у Сталіно“ . . . № 2
37. „ „і **Лоповок Л.** „Проект клубу театру Спілки радторгслужбовців у Харкові“ . . . № 5
38. „ „Проект клубу ДИЗ'а“ . . . № 7
39. „ „Внутрішнє устаткування клубу металістів у Сталіні“ . . . № 8
- „ „Проект клубу залізничників у Нижньодніпровському“ . . . № 10
- „ „Проект друкарні у Харкові“ . . . № 11
- „ „Проект клубу в Запоріжжі“ . . . № 12

### ФОТО

1. **А. Біденко** „Будинок Д. П.“ 1 ф. № 10
2. **Є. Бризгалін** „Будинок Держпромисловости“ 1 ф. . . № 8
3. „ „Будинок фондової біржі“ . . . № 8
4. „ „Будинок Південних залізниць“ . . . № 8
5. „ „Будинок Південстали“ . . . № 7
6. „ „Фасадники за роботою“ . . . № 2
7. „ „Харківське будівництво“ 4 фог. . . . . № 10
8. **Л. Гіршфельдман** „Ігри світла“ . . . № 8
9. **Дубровський** „Льохи з вином в Криму“ . . . . . № 8
10. **Будівництво кіно-фабрики ВУФКУ у Києві** . . . № 7
11. **Кіно-фото відділ Київськ. худ. інституту** „Матеріальний добір“ . . . . . № 7
12. „ „Кімната спортсменки“ і „Підвал контрабандистів“ . . . . . № 9
13. **Фото - карикатура** . . . . . № 1
14. **NN.** „Через крило аероплану“ . . . № 3

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА  
БІБЛІОТЕКА Х.ХУ.  
Інв. № 80440



|                 |                                                                                                      |      |                              |                                                  |      |
|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|------------------------------|--------------------------------------------------|------|
| 15. NN.         | „Ніягара вночі“ . . . . .                                                                            | № 5  | 34. Дан Сотник               | Фоторепортаж „по Харкову“ 6 фото . . . . .       | № 11 |
| 16. „           | „Червона армія на маневрах“ . . . . .                                                                | № 3  | 35. „                        | Будинок „ДП“ вночі . . . . .                     | № 12 |
| 17. „           | „Військове повітроплавання за кордоном“ . . . . .                                                    | № 3  | 36. „                        | „Вітрини“ фоторепортаж „по Харкову“ 3 ф. . . . . | № 12 |
| 18. Тіна Модоті | „Мексиканський робітник“ . . . . .                                                                   | № 10 | 37. Г. Туляр                 | „Брати Фрателліні“ . . . . .                     | № 1  |
| 19. Й. Мольдан  | „2 фото“ . . . . .                                                                                   | № 9  | 38. П. Харибін               | „Прозорість“ . . . . .                           | № 5  |
| 20. Седляр.     | „Попільниця“ . . . . .                                                                               | № 4  | 39. Шлюзно Брама нових доків | Ліверпуль . . . . .                              | № 2  |
| 21. Павловіч.   | „Осіній ранок“ . . . . .                                                                             | № 6  |                              |                                                  |      |
| 22. Родченко.   | „Спроба фотографування на провіт“ . . . . .                                                          | № 5  |                              |                                                  |      |
| 23. „           | „Москва“ . . . . .                                                                                   | № 8  |                              |                                                  |      |
| 24. „           | „Двір“ і „Міст“ . . . . .                                                                            | № 9  |                              |                                                  |      |
| 25. Дан Сотник  | „На варті“ . . . . .                                                                                 | № 3  |                              |                                                  |      |
| 26. „           | „Портрет Г. І. Петровського“ . . . . .                                                               | № 3  |                              |                                                  |      |
| 27. „           | „Протигаз“ . . . . .                                                                                 | № 3  |                              |                                                  |      |
| 28. „           | „Телефон в Артемівському“ . . . . .                                                                  | № 6  |                              |                                                  |      |
| 29. „           | „Пам'ятник Артемові в Артемівському“ . . . . .                                                       | № 6  |                              |                                                  |      |
| 30. „           | „Хмарочос у Києві“ . . . . .                                                                         | № 7  |                              |                                                  |      |
| 31. „           | „Будинок у Києві“ . . . . .                                                                          | № 7  |                              |                                                  |      |
| 32. „           | „Обрізка“ . . . . .                                                                                  | № 9  |                              |                                                  |      |
| 33. „           | „Семафор відкрито“, „Міст через р. Неву“, „Анічків. міст“, „60-тигонний гран у Мурманську“ . . . . . | № 10 |                              |                                                  |      |

## СКУЛЬПТУРА

1. П. Гаргало „Арлекін“, „Автопортрет“ і „Жінка, що лежить“ . . . . . № 1
2. Замойський. (Париж) . . . . . № 5
3. Жак Ліпшиць „Бронза“ та музикальний інструмент“. № 10
4. Революційна Хіна Різбляні іграшки з побуту Хіни . . . . . № 6
5. Viktor Servranckx . . . . . № 11

## ТЕАТР

1. Театр Генріха Пнамполіні. . . . . № 1
2. Ляльковий театр у Києві і Москві № 6


 ПЕРЕДПЛАЧУЄШ  
 КУПУЄШ  
 ЧИТАЄШ  
 ПОШИРЮЄШ

ЖУРНАЛ ЛІВОЇ ФОРМАЦІЇ МИСТЕЦТВ

# НОВА ГЕНЕРАЦІЯ

Ціна 75 коп.

На рік—7 крб.; на  
6 міс.—3 крб. 75 к.

ВИДАННЯ ДЕРЖАВНОГО ВИДАВНИЦТВА УКРАЇНИ