

Революція Достоевського мала своїм наслідком сюжетизацію психологічного роману, але герой залишився статичним аж до часів розкладу жанру, коли зміни в героєвій психології стали сюжетом роману (романи про „розложившихся“ комуністів). Статичність Костомарова, не романного гатунку, хоч з рештою Костомаров змінюється, він старіє, він переживає в періоди психологічних зрушень і психічних хвороб, які пояснено (а не змотивовано) певними змінами оточення, які їй собі не використані, як мотивація учуднень, що обов'язково зробив би романіст, бо у романі Віктора Петрова не існує „живого“ Костомарова, а існує, Костомаров історичний. Тут треба згадати ще мову роману — живу розмовну, публіцистичну мову, цілком неподібну до „вишуканої“ (цебто естетизованої) мови аркадів любченків, і не треба згадувати дрібні неуважності, наприклад те, що згадуваний на стор. 111 „Аліни й Костомарова“ роман Гете зветься не „Wahlverwandschaft“, а „Wahlverwandschaften“.

А ось обкладинка надзвичайно погана.

А. Санович

ПРОБЛЕМА ВИВЧЕННЯ КОЛЬОРУ В НАШИХ ХУДОЖНІХ ВУЗАХ ПРОФ. В. Н. ПАЛЬМОВ

Художні ВУЗ'и РСФРР і України — Московський ВХУТЕМАС і Київський інститут становлять питання формального дослідження властивостей кольорових взаємовідношень на науково-дослідчий ґрунт.

Київський Художній Інститут в основу своєї програми з кольору взяв методу дослідження місткості і розтягнутості кольору на обсяговій формі, так само як методи визначення окремих кольорів в просторі.

Ця метода вперше була систематизована професором Ленінградської академії мистецтва Пертовим-Водкіним. Ніхто з художників до цього часу не дав більш гармонійної програми вивчення кольору.

Відповідно до цієї системи спочатку вивчаються основні кольори спектру: синій, червоний, жовтий — кожний окремо. Місткість фарбового матеріалу, або обсягову форму і простір розглядається за цією системою в першу чергу, потім досліджуються додаткові кольори на тій таки основі. Увесь вивчений таким чином матеріал співставляється після закінчення попередньої праці в систематичному завданні, що поєднує на одній поверхні взаємодіяння всіх вивчених кольорових матеріалів. Закінчується програму вивчення працею над тональностями від основних кольорів до більш складних, обсягово-просторих побудовань. В цьому полягає комплекс знань за програмою Петрова-Водкіна.

Формально — аналітичне вивчення питань кольору в Київському Художньому Інституті закінчується ще в перших курсах. На останніх курсах у послідовному порядку ускладнення завдань, аналіза переходить в синтезу. Фактично програму кольору аналізу охоплює лише перший і частину другого курсу, а вже на третьому і четвертому курсах розв'язується синтетичні завдання тільки не за програмою Петрова-Водкіна, а в зв'язку з умовами спеціальних майстерень станкового і монументального малярства.

Учні після засвоєння властивостей кольорового матеріалу і ознайомлення з хемічним складом фарб не блукають в п'яті, користуючись матеріалом лише інтуїтивно. Навпаки вони цілком свідомо керують кольором підчас виконання своїх кольорових завдань.

Хібою системи Петрова-Водкіна є те, що він канонізує свої положення, надаючи їм непорушного характеру. Дякуючи цьому названа система подає учневі окремий стиль школи Петрова-Водкіна, не даючи йому можливості самостійно працювати в цьому напрямкові. Водкін акцентує кольоровий

момент дужче за інших художників, але його колір все ж сприймається обов'язково через річ і цей момент річовості в чіткій трактовці третього виміру залазить в свідомість вивчаючих колір за Водкіним. Тоді малоталановиті учні легко гублять свою незалежність і в силу гіпнозу системи Водкіна немов замирають під тиском ясно окресленого штампугу. Цієї долі може уникнути тільки талановита частина учнів у яких творчі стимули будуть в змозі подолати силу тенденцій школи Петрова-Водкіна.

Вивчення кольору в ВХУТЕІН'і теж має великі хиби. Тут колір вивчається абстрактно, за системою Оствальда без залучення кольору до картинної площини. Початок безумовно гарний, але далі на других курсах іде цілковита неув'язка з тією роботою, що її пророблено за часів готувального навчання; тут кожний професор в своїй майстерні має свою систему, через особистий смак трактує кольори, перетягуючи студента до сприймання речей, а не кольору. Таким чином робота першого курсу йде ні на що, бо її не пов'язано зі всією системою виховання учнів.

В Ленінградській академії не дивлячись на присутність в стінах академії професора Петрова-Водкіна, кольоровій дисципліні не надається особливої уваги. Традиції старої академії пасивного натуралізму тут остільки дужі, що будь-якого просвітку в найближчому майбутньому в відношенні шукань нових шляхів в образотворчому мистецтві, навряд чи можливо.

Тут ще залишилося дуже багато від старої натуралістичної системи, що пов'язує проблематику кольору з старим ілюзійним розумінням речі.

Безрадісно стоїть питання вивчення кольору в художніх техніках. Там або зовсім цієї дисципліни немає, або вона подається в формі давно віджитої школи натуралізму, тобто, в формі пасивного копіювання і колір звичайно не розглядається, як самоцінний матеріал, що вимагає всебічного вивчення, а тільки як засіб. Вся енергія учня витрачається даремно на непотрібне ні зараз, ні в майбутньому уміння фарбами „овеществлять“ поверхні картини.

ЕСТЕТИКА

К. МАЛЕВИЧ

(Спроба визначити художню і нехудожню сторону творів)

Закінчивши коротку формальну аналіз деяких течій нового мистецтва, розбивши картини на класи, що їх встановлено за типовим розбором кожної течії, визначивши характер їх нової фактури та просторові кольорові ріжниці, ми всеж, протягом усієї аналізи, ані разу не звернули уваги на їхню художню, або естетичну сторону, хоча часто й густо вживали вирази: „художник“, „твори“, „картини“, „композиції“. Тому може статися таке враження, що естетична художня сторона кожного твору сама по собі розуміється, й окремої розмови про класифікування творів нового чи образowego мистецтва, щоб визначити художню й нехудожню сторону, непотрібно. Через те всі течії, що їх вже нами розглянуто, залишили ми або в художньому пляні, або й зовсім не з'ясували. — Насправді ж це питання й для нас дуже цікаве, а тому спробуємо зараз визначити художню сторону у всіх тих течіях, що їх ми вже розглянули. Може бути, що в процесі цієї спроби виникне багато нових питань, що розв'язавши їх, ми зможемо встановити погляд на негативне ставлення художників до естетики, емоції, до картини й мистецтва, що їх вони не визнають без достатнього уґрунтування, або ж висвітлюють цілком утилітарно. Крім того, наша спроба може висунути питання про доцільність більш ретельного дослідження творів мистецтва взагалі, для того, щоб докладніш встановити їхній зміст.

Отже, оглядаючи взагалі всі твори мистецтва, що їх зібрано по музеях, ми часто - густо вживаємо висловів: „художник“, „картина“, „твір“. Ці терміни ми використовуємо за традиційним звичаєм, або за інерцією, але ж ніколи не вживаємо їх по суті тієї чи іншої картини. Ми звикли до того, що людина, яка малює на полотні пейзажі, портрети, історичні жанри, побут, що така людина зветься художником, себто, особою, яка виробляє художні картини, що їх ми мусимо сприймати своїм естетичним почуттям.

Іншого сприймання картини ми не знали, та й знати не могли. Ми сприймали все за художньою коштовністю, і нам навіть і на думку не спадало, що ми сприймаємо картини не по суті.

Ми завжди прагнули до того, щоб все художнє сприймати лише за естетикою. Музей за таким кутом зору був для нас лише художньою установою, де виключно панує естетика. Всі ж інші почуття нами майже не відчувались і, за таким станом в музеї не було речей, щоб вони нам говорили про неприємні факти, або викликали у нас якусь огиду. Всі факти, що їх змальовано навіть з найбруднішої сторони життя, вони затушковуються художнім їхнім виконанням, і тому, глядачі сприймають їх, як тільки естетичне явище, хоч би воно було сповнене жаху, і мерзоти. Насправді ж — справа стоїть далеко не так. Оглядаючи всі течії, ми не звернули уваги на те, що ні разу не згадали про художню сторону того чи іншого твору. Навпаки, ми завжди говорили про почуття різних сторін будь-якого твору, про його елементи та сприймання живописця. Ми

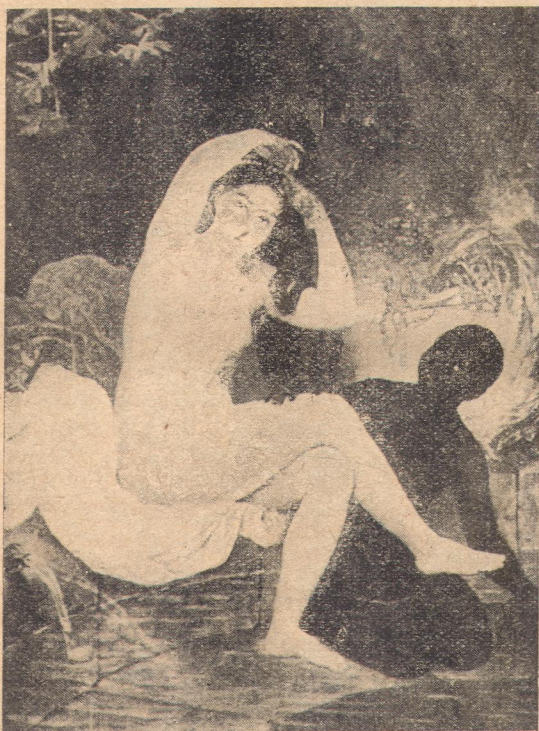


Мал. 1

розмовляли про живопис, про відчуття кольорових, тонових, контрастових співвідношень елементів у кожній картині, про динаміку, статику, про містичні та інші відчуття. Звідси можна було б зробити такий висновок, що людина, яку звуть художником, не завжди може, або й не завжди буває художником і малює виключно художні твори. Він відчуває світ далеко глибше й ширше, ніж це нам здавалося, і саме в період виключно розвинутої діяльності образотворчого мистецтва.

Таким чином, з нашого вже кута зору, ми бачимо, що музей буває не тільки фокусом художніх коштовностей, але він містить і багато відчуттів, що не мають художнього завдання. Розгляд новітніх мистецтв наводить нас на цю сторону різноманітного художнього сприймання, де можуть бути й відчуття естетичного порядку, але ж вони ніяк не головні, вони не формують всі сприймання тільки в естетичну форму. Художник сам по собі зовсім не така істота, щоб його дії та бажання переводилися за художнім напрямком, чи відчуттям.

Художник має й іншу сторону буття, а тому може сприймати і всі інші життєві сторони. Нові мистецтва нам показали, що художник цікавиться не тільки художніми відчуттями, але й різними іншими, що про них ми вище згадували. Ми бачили установку творів за лінією динамічного відчуття, так би мовити за лінією живописних контрастів і т. ін. Сами по собі такі відчуття не є художні, й сприймаються не естетичним почуттям. Далі, ніякий художник не зміг би їх оформити художньо, бо між категорією художньо-естетичною і категорією динамічною є протилежності, що виключають одна одну. Є ціла низка відчуттів і в галузі містичній, і в галузі живописній, що їх не можна перевернути в естетичне відчуття. Як що ж художник спробує живописні відчуття виявити



Мал. 2

в художній формі, то це йому не вдасться через те, що тут доведеться формувати два відчуття — естетичного сприймання і живописного, взаємно, від чого ми одержимо еклектичний твір, що він, ані того, ані другого відчуття на виявить. Як би всі живописці сприймали живописні картини, як художне явище, то у нас ніколи не виникла б думка, що кожна картина має ще й друге явище, що його ми назвали б змістом. Розглядаючи твори, ми ніколи не дивилися на них в пляні, мовляв, художности, але завжди шукали, перш за все змісту, теми, тобто того що само по собі ніколи не буває художім, наприклад: барана, війну тощо.

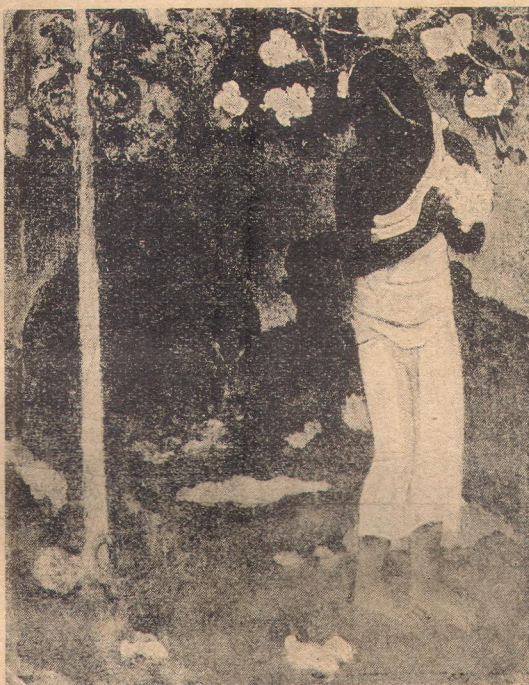
Твір, що його збудовано в художньому плані, але який не визначає ніякої побутової теми, або пейзажу, збаламутив би багатьох людей і вони не вважали б такий твір художнім.

Так само всі живописні твори ми не сприймали по суті їх, так би мовити, за живописною тільки лінією. Живописні твори, але без теми, або вигляду, будь-якого предмету, вважали б ми за живописні бо глядач не бачить живопису як такого, він бачить лише образ, анекдот, і дуже, дуже рідко поза анекдотом вбачає колір, при чому завжди дорівнюючи його до натури. Отже під художніми, як такими, ми завжди розуміли виключно предметові змалювання, без яких художність як така не існувала. У нас не було іншого шляху до сприймання художніх і живописних творів, як тільки за їхніми предметами, змальованими темами, і в той же самий час предмети — теми ми розглядали, як зміст, що за ним ми не змогли розібратись в художності й мистецтві, за їхньою лінією, як такою.

Форма предмета виводила нас до другої лінії сутопредметово-тематичного характеру, що викликає в нас багато різних питань про схожість, натуральність.

Оці питання остаточно переходять за межі буття живописних, як таких творів і віддаляють нас від їхньої дійсності.

Відсіль виникає той погляд на мистецтво, на майстерність, що звертає увагу на предметовий, тематичний зміст. Ми звужуємо сприймання й розуміння мистецтва й зводимо їх до предметів або їхнього змалювання, до теми, що вони виявляють побут людей. І міркування про мистецтво та якість його припускаємо лише остільки, оскільки добре намальовано предмет — з'ясовано ідеологію теми. Цей погляд відпадає, як тільки ми знайомимося з найновішим мистецтвом, переважно не образотворчого характеру. Тут ми вбачаємо, що зміст живописного, чи скульптурного мистецтва буває не тільки змалювання побутової жанрової картини, але й такі от явища, як, наприклад, виявлення живопису, як такого. Таким чином, уявлення про мистецтво й майстра поширюється і змінюється не тільки з досконалою передачею предмета, але й за іншими явищами, суто силовими відчуттями, де виявлення їх не набуває образу відчуваної сили. Розглядаючи нове мистецтво, ми звернули нашу увагу ще й на те, що в мистецтві не обов'язково, або не завжди можна вбачати художню сторону. Більшість картин нового мистецтва не художні твори, хоч у них і є велика майстерність. Теж і в слові „картини“ не завжди треба розуміти художню сторону тому, що картина є просто плян тої чи іншої дії: Відчуття містичні, динамічні, сюрреалістичні, натуралістичні, імпресіоністичні по суті не можуть бути художні, естетичні відчуття, так само, як і багато релігійних живописних творів, що вони в більшості компануються не за пляном художнім, а за пляном величності елементів образу. Христос, апостоли, янголи—все в картині займає своє місце, за своїм так би мовити, соціальним станом. Власно—до чистого виду мистецтва ми можемо віднести всі мистецтва ритмічного порядку, а також і градацію кольорових співвідношень, що їх організовують за гостроестетичними відношеннями. Бувають картини — художників - живописців, де немає ніяких таких образів, що їх могли б ми відрізнити від звичайної фотографії. Але вже досить того, що така картина намальована художником, щоб її віднесли до категорії художніх праць, тоді як фото тільки тому, що його зфотографовано, не відносять до художньої графіки. Теж і відносно сприймання: першу ми сприймали б, як художнє явище, не дивлячись на те, що їх ілюзорність, їх вплив однакові, що як та, так і друга примушують нас переживати одне і теж. Їх ілюзорність однаково переносять до справжньої дійсності, що її нагадує нам картина, чи фотографія.



Мал. 3

Навіть й кольорова перевага живописних ілюзій не змінює справи через те, що й фотографія викликає у вас всі асоціації кольорових сприймань природи. Передаючи ілюзорність того чи іншого розбору живописець і не гадає про те, що він, створюючи ілюзорність, далекий ще від художнього твору. В дійсності він міркує, передаючи справжність вигляду цієї місцевості, що він її малює він однора-

зово передає й художню сторону. Таким чином якщо взяти цей погляд, то прийдемо до того, що натура сама по собі художня. Але в дійсності це зовсім не так. Ось давайте подивимось на будь-яку ділянку природи, для встановлення змін у формах та кольорових співвідношеннях самої природи, чи будуть вони полягати в художній діяльності самої природи, а не в суто фізичних, хемічних її законах. Адже не всі кольорові співвідношення, що вони існують у природі, зумовлюються сутофізичними змінами атмосфери, а не естетичними, і тому ніяких художніх ознак ми в природі не знаходимо. Припустимо ж, що художник, натураліст, скопіював цю дійсність. Але ж за яким правом ми віднесемо цю його роботу до художньої категорії, і чи зможемо ми від такого твору одержати естетичну втіху гадаємо, що її ми не одержимо через те, що дана картина не скерована на естетичне відчуття. Але може бути, що поміж глядачами, натуралістами, виникне непорозуміння, яке полягатиме в тім, що вони сприйматимуть так природу, як і її ілюзорне відтворення, одним естетичним почуттям, бо не відрізнятимуть у творі характеру того чи іншого явища, а сприйматимуть їх, як кольорові сполучення. Але вони тут пророблять лише нову роботу, передаючи своє вражіння для художнього центру, щоб в цьому процесі одержати щось інше, нове. Вони одержать нову асоціацію художнього порядку. Наприклад, побачивши блакитні волошки в житті, глядач захоплюється більш їхнім кольором, що впливає на естетичний центр сприймання.

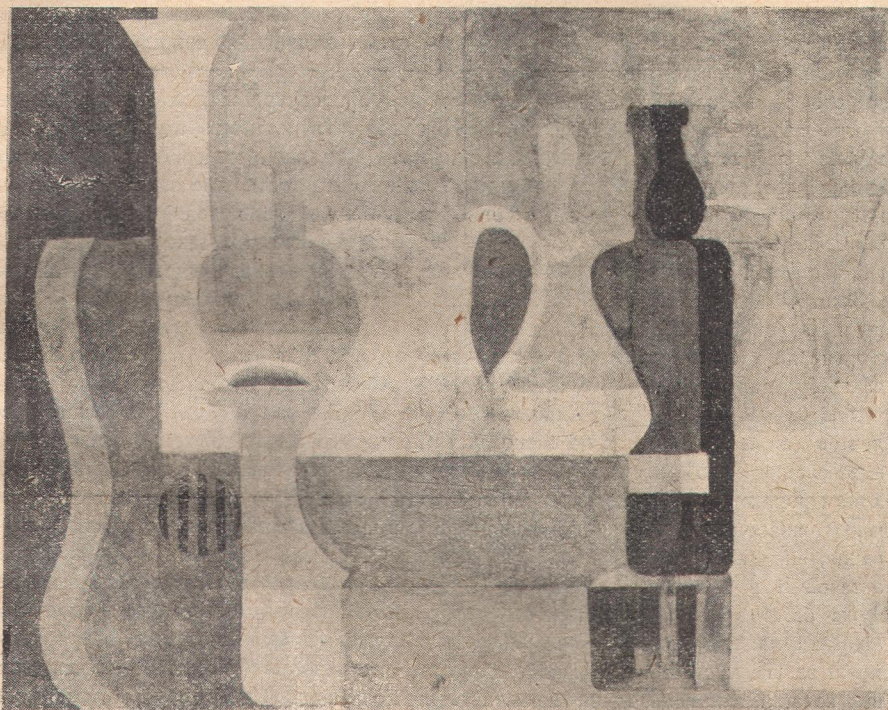
Але що ж тут трапилося? А трапилося те, що глядач ізолював колір волошків з атмосфери і розглядав, чи сприймав їхній колір як такий, відкидаючи від себе все інше.

Ботанік, природник, поставився б до цього явища двоюко: і естетично, і натуралістично. Волошки впливали б на два сприймання: на естетичне й на натуралістичне. Таким чином, визначаючи художню сторону натуралістичної роботи, ми повинні приймати до уваги не вражіння глядача, а лише ставлення художникова. А через те, що ми встановили, що робота художника є суто натуральне відтворення природи, ми вбачаємо в роботі відсутність художнього начатку. Те ж саме ми повинні проробити й з самою природою. Натура ніколи не може бути художньою, якщо прийняти до уваги, що її всі явища є продуктом фізико-хемічних процесів. Але можна й інакше міркувати, а саме: якщо природа в кожній своїй зміні, або якщо кожне її явище, викликають естетичне - художнє сприймання, то отже яка б не була фізична-хемічна зміна, всі вони виникають з одного естетичного чи художнього закону сприймання. Уся природа тоді буде подібна до калейдоскопу, що в цьому поза всяким порядком перевертається кольорові елементи, але, якби вони не впали, завжди перебуватимуть в таких умовах, що складуть чудову, тонку форму орнаменту. Те ж саме, як би ми побачили з будь-якого високого місця багато різноманітних явищ, що сами по собі не мають художнього зв'язку, але в нашому сприйманні вони знайдуть ті умови, за яких вони будуть тими різноманітними кольоровими елементами, що їх наш естетичний центр формуює в художній вигляд. Коли ми бачимо різноманітний за контрастом пейзаж, ми викрикуємо: „як же ж тут гарно“. Цей викрик можна віднести до фізичного впливу природи, а самі слова „як тут гарно“ свідчить про естетичне сприймання. У цьому випадку в нас, очевидно, відбувається процес формування природи в художнє видовисько. Таким чином, рух елементів у природі, наприклад — корів, людей, дітей, хмар, навіть стан температури, ми засвоюємо, як суто кольорове співвідношення і все стає художньою картиною, що її форми не мають уже ніяких змін в часі. До цих моментів художник і прагне, щоб їх зафіксувати: в одному випадку натуру, як таку, в другому — перероблену в естетичний момент (деформація).

Буває таке, що одна місцевість нам більш подобається, аніж друга; одні краєвиди нас більше захоплюють, ми або хвилюємося, або не цілком спокійні.

Оці різні ефекти залежать не тільки від нашого психічного настрою, але й багато від самої місцевості, що в силах змінити наш психічний стан і довести нас до гарного чи кепського настрою. Я, навіть, не раз гадав, що цілком можливо вживати пейзаж природи, або утворення нового пейзажу, як спосіб довести нервових людей до бажаного стану, замість того, щоб тримати їх десь по лікарнях. Пейзаж може багато важити в справі нервового розгляду та його лікування. Те й друге буде залежністю від різноманітності чи одноманітності даного пейзажу.

Що більше контрастів в пейзажі, то він цікавіший, тим більше впливає він на нашу сторону сприймання. Пейзаж, до якого ми звикли, що має далекий горизонт, долини, річку, гори, нас сильніше хвилює, ніж пейзаж без контрастів. Кожний пейзаж має силу настроювати нас по-іншому, впливати на нашу нервову



Мал. 4

систему й викликати різні почуття і різні відчуття. Через те, ми володіємо різними сприйманнями маємо різні реакції, ті чи інші ставлення й поведінку. Ці міркування повинні на мою думку лягти в основу ставлення кожного художника до природи, або й звичайної людини, що споглядає природу, чи картину. Художник, оскільки він занятий визначенням художнього відчуття, повинен завжди мати на увазі, що природа є для нього лише матеріал, і, перш за все, повинен цілком уявляти собі, які почуття і відчуття викликають у людини контрасти природи щоб визначити ті чи інші відчуття.

Стан художника зобов'язує до відтворення художніх картин. Художник підлягає, так би мовити, одній тільки естетичній функції, він не розпорошується поміж багатьма іншими функціями. В минулому дійсно стан художників відповідав тій професії, що її виконував художник. Але в нашу добу художник мусить визначити найрізноманітніші відчуття, що з них не вилучені естетичні функції. Припустимо, що художник захоплений тривкою місцевістю, звідкіль розгортаються далекі обрії. У такому випадку нам потрібно визначити справжній вплив цієї міс-

цєвості: які саме елементи і в якій мірі впливають на художника. Ми не зробимо помилок, коли будемо констатувати, що в таких пейзажах найбільшу вагу має просторинь, що на ній розкидані різноманітні форми й кольори.

Отже відчуття просторони і буде тим справжнім відчуттям, що панує над усіма іншими формами. Чи можна ж в такому разі сказати, що художник відчуває лише естетичні сприймання. Мені здається, що ні, і через те, що просторинь на естетичну сторону не впливає, а по суті є суто фізичною реакцією, поза естетикою. Так саме, як скажімо для прикладу, хтось з молоді підняв би важкий тягар, у цьому процесі він не відчував би естетичного задоволення, а лише фізичну визнаку своєї сили. Наш сучасний новий художник різноманітний. Він відчуває не тільки естетичні сприймання, але й цілу низку інших явищ; і тому важко всю його роботу кваліфікувати лише за плямом художнім: Нові художники дуже відрізняються від колишніх чистотою сприймання чи відчуття. Новий художник ніколи не мислить так, щоб відчуття динаміки визначити в художньому ритмі, або також і щось просторове, вагове, магнітне, або містичне в релігійному образі і т. ін. У художників „пересувників“, портрети вже не мають слідів естетичних переживань. Ці художники малюють портрети, як такі, зі всією правдою характеру особи, що позує.— Але, якщо ми розглянемо портрет Гольбейна (див. мал. ч. 1), то побачимо, що його портрети змальовані в наслідок натури, що її перероблено за естетичним плямом. Нові художники в більшості випадків цікавляться портретом за лінією живописною, як такою, і естетичної формації не додержуються. Отже, вважати такі портрети за художній розбор не можливо. Така класифікація робить велику плутанину серед самих глядачів, що вони, за встановленою вже традицією, сприйматимуть, або вважатимуть, що все зібране по музеях є художньо-естетичним твором. Мало того, глядач, вихований на цьому, сприймає картину, як художню цілком, і, зустрічаючись, скажімо з картиною Сезана „Купальниці“ (див. ч. 5, 6, 28, „Н. Г.“ мал. 3) буде страшенно роздратований тому, що картина ця не дасть йому того естетичного, або похитливого задоволення, що йому дали б картини Брюлова, напр. „Вірсавія“ (мал. 2). Таким чином Сезанові купальниці не мають успіху тоді, коли вони мають величезну живописну коштовність і впливають головним чином на живописне відчуття, як таке, що воно цілком не розвинено серед величезної маси глядачів, а також і в художників. Я тієї думки, що Гольбейновські портрети мають не дуже багато ознак схожості з натурою: він малював по-просту вродливе стилізоване лице. Замовці-ж, очевидно, були дуже задоволені тим, що одержували перш за все художній твір, який давав їм естетичну втіху, і, мені так здається, що кожний замовець, ідучи до майстерні Гольбейна, бажав не того, щоб його скопіювали, а щоб з нього намалювали художній портрет, тоб то картину, у „переміжників“ ця лінія поводження замовців і художників змінилася: і ті, і ті вимагали вже натури, як такої. Тому цілком не зрозуміло, чому портрети Серова, Рєдіна, вважаються за художні твори і повинні викликати у нас естетичне задоволення. Отже, з усього нижченаведеного можна зробити такий висновок, щодо художньої категорії належать ті твори, що в них натуральні елементи нівельовані до ступеня, чи моменту, естетичного відчуття. Але це нівелювання треба вважати за зміну натури в залежності від того, чи іншого відчуття, бо якщо розглядати всяку деформацію натури, як художню зміну, то це буде великою хибкою через те, що тоді доведеться всі найновіші течії віднести до художньої категорії. Для того щоб визначити художню сторону твору, як ми говорили вище, треба взятися до класифікації творів за їхнім дійсним змістом, класифікувати їх за відчуттям, а не виміряти кожне явище обов'язково за естетичним сприйманням, тоб то: раніше, ніж вішати якусь сигнатурку на твір, потрібно визначити його природу. Отже, коли ми розглядаємо нові течії імпресіонізму, кубізму, футуризму, сюрреалізму, дадаїзму, симультанізму, фавізму, супрематизму, то, за всім

іншим бажанням у жадному творі ми не знайдемо художньої, або естетичної природи. Наша аналіза кожної течії допоможе нам розібратися у всіх видах мистецтва та зробити екскурсію в далеке минуле художньої діяльності. Приступаючи до аналізу Сезанових творів, і не відаючи про те, що художній атом має в собі цілий спектр різноманітних елементів, можна віднести Сезанові твори до категорії художньо - естетичних творів, при чому, якби хто нам сказав, що Сезанове полотно не дає естетичного сприймання, то ми, мабуть, відповіли б, що це як кому здається: кому дає, а кому не дає, і що, з часом, коли звикнуть до Сезанових картин, то й сприйматимуть їх як художнє явище. Але з такою відповіддю ми погодитися не можемо, і не надіємося на те, щоб з часом, картини Сезана, і, подібних до цього, впливали на глядача так, щоб він сприймав їх, як художнє явище. Це було б неправильно і далеко від істини; ніколи Сезана і до нього не сприйматимуть естетично. Отже, через те, що художній атом розпався на велику кількість призм ми зараз володіємо багатішими коштовностями і мірниками, що ними можна встановлювати природу кожного твору й класифікувати їх за змістом згідно з розбором тієї чи іншої природи твору. Таким чином за допомогою встановлення точності змісту твору взагалі, нам пощастило встановити природу Сезанових творів зокрема і віднести їх до розряду живописних. Звідси у нас утворилась нова зміна відчущань суто живописної якості твору. Полотно Сезана впливає за малим винятком тільки як відчущання живопису. Усі твори Сезана й сам Сезан живуть виключно під впливом роботи живописного відчущання.



Мал. 5.

Воно в ньому настільки міцне, що всі інші відчущання завжди нівелюються власне одним живописним, або залишають лише невеличку ознаку не живописного порядку, напр. спокуси св. Антона (див. „Н. Г.“ ч. 6, мал. 28 - а). Нові мистецтва, а саме: імпресіонізм Клодт Моне, пуантилізм Сейєра, сезанізм, кубізм з усіма його п'ятьома стадіями, футуризм, спрематизм, в двох стадіях, можна назвати, щоб їх відрізнити від інших мистецтв, мистецтвом відчущань. Можливо, що й аналіза інших розборів нового мистецтва дасть нам таке ж право віднести їх до цього циклу. Отже, якщо ми приймемо за основу в імпресіоністичному мистецтві світлову хвилю, то очевидно, що цю хвилю не можна інакше сприймати як тільки фізичною її стороною і відтворення її піде за тим же пляном. Художник імпресіоніст досліджує зміни світла у всіх видах його напруження холодного й теплого коливання. Відтворюючи ці відміни на своєму полотні, він ніяк не мислить про їх художню симфонію. Клодт Моне, напр., розстановлював цілу низку полотен і занотовував на них кожну світлову відміну, але не міняючи кольору як естетичної плями. Сама форма його не цікавила, а якщо й цікавила, то постільки, поскільки вона була місцем світляного виявлення. Художник Сейєр, пуанталіст, беручись за

пуюнтелю розміщав ці кольорові крапки за таким порядком, щоб вони викликали в нас вражіння світляних відчущань, але не художніх, не естетичних, інакше він розміщав би кольорові плями за цілком іншим порядком, що давав би нам композицію кольорових відношень, а ці викликали б у нас не світляні вражіння, а естетичні переживання. Мета Сейєра полягала в тому, щоб пуюнтелістичним полотном викликати тільки оптичну роботу нашого ока, щоб дати лише світляні вражіння, але не викликати естетичних переживань. Далі, якщо ми звернемо увагу на твори Гогена, то побачимо майже у всіх картинах, що в його сприйманнях природи відсутні були деякі елементи, що беруть участь в сприйманнях імпресіоністів чи натуралістів. Якщо в картині Гогена (див. мал. 3) ми відчуваємо світло, то це світло Гогена складається з одного лише золотого проміння. Отже, атмосфера цього світу не збігається з кольоровим спектром атмосфери імпресіоністичного світу. А це і свідчить за те,

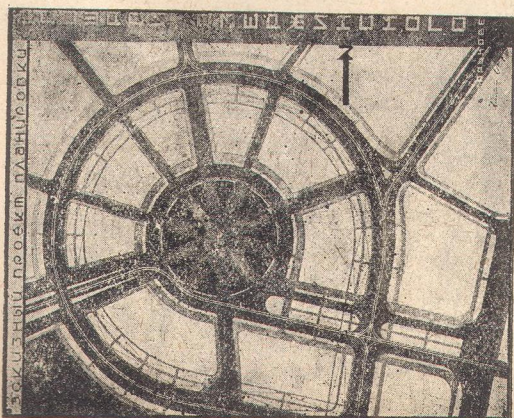
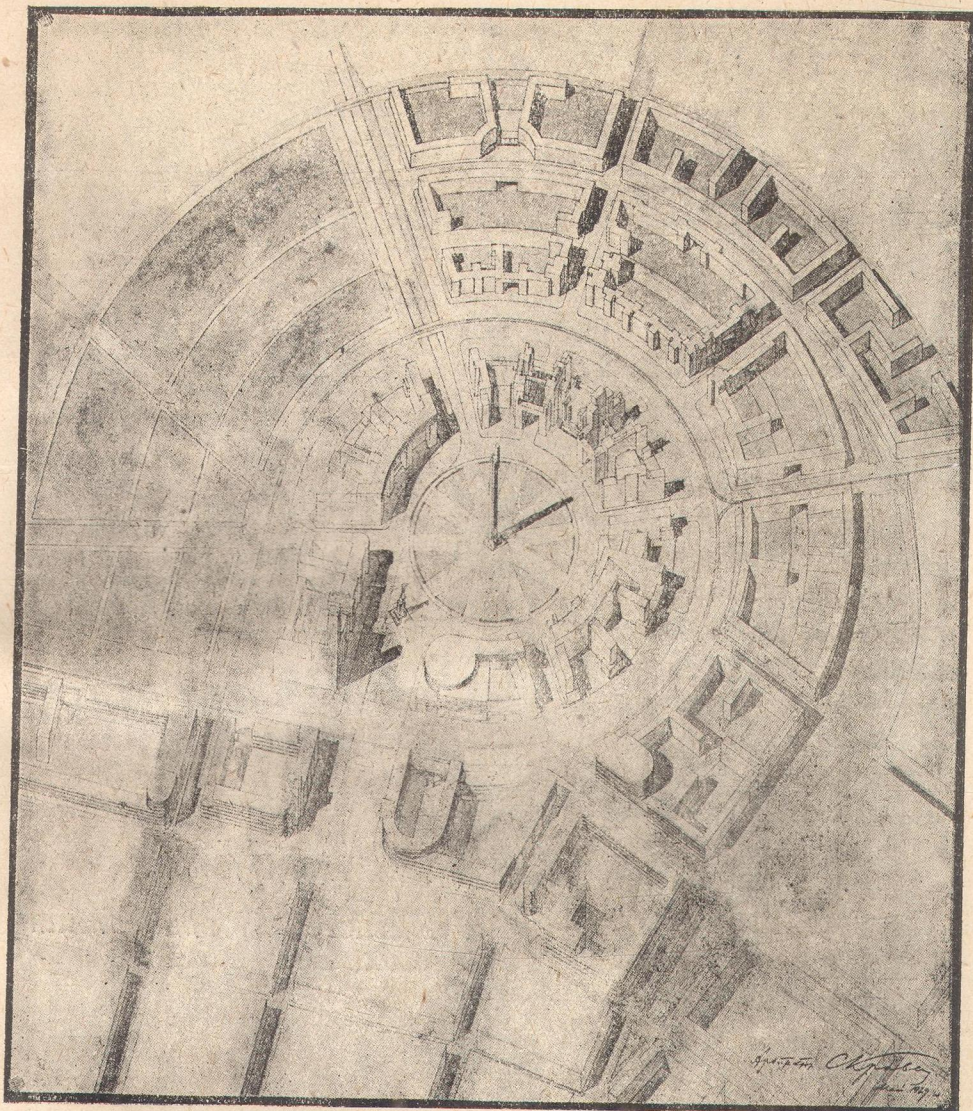


Мал. 6

що світляні фізичні відтворення сприймаються ним не за їхнім типовим пляном, а за якоюсь то іншою призмою, що включає цілу низку проміннів природи. Для Гогена не існує законів природи; він деформує її за законами естетичного його відчущання. Сонце Гогеновської природи не схоже по своєму спектру із спектром світла імпресіоністів.

Сонце або світло імпресіоністів не змінюється в довгій низці їхніх картин. Гогенове світло ж змінюється в залежності від зміни естетичної гами художника. У всіх випадках цих гамових змін промінь сонця має однаковий блакитний промінь. Він панує і поведлює всі останні проміння до ступеня потрібних сполучень естетичного відчущання. Таким чином, цей блакитний промінь і єсть основний для тієї чи тієї гами. Це дає мені право констатувати, що всі сполучення кольорових плям встановлюються естетичним відчущанням. Звернемо увагу на сторону форми чи формо-кольорових плям, які визна-

чають собою дерево, людину, квітки, тварину т. ін., то ми побачимо, що між за-вданням Гогена й „пересувника“ є велика різниця. „Пересувник“, так би мовити, фотографує натуру. Люди чи вся природа, що її змальовує Гоген, інша а саме: вона статична тому, що кожна пляма й усе кольорове, зв'язані композицією одне з другим. Анатомія людини приймає ту форму, що виходить від композиції естетичного відчущання і через те, життя світу що його малює Гоген, не має інших відчущань, лише естетичні. Ілюзорність такого світу слаба, і це можна поставити в плюс Гогену й Сезану так і цілий низці художників нового мистецтва. Плюс цей я ставлютому, що картину, де ілюзорність буває єдиною суттю, і де цілком відсутні ознаки деформації чи перетворення видимости в нову реальну дійсність, таку картину я вважаю за продукт квалости художника не здібного до перетворення явищ. Всі твори Гогена мають відбиток творчої сили, що виявляє себе, за деформацією видимого, в естетично-художньому пляні. Звідці виникає ще один поділ мистецтва, крім художнього естетичного пляну, на ілюзорне і ново-реальне. Але ж і після такого поділу ми не зможемо вважати картини „пересувників“ за продукцію реальну, а лише тільки за ілюзорну.



АРХ. С. КРАВЕЦЬ.
ПЛОЩА ДЗЕРЖИНСЬКОГО
І З О М Е Т Р І Я

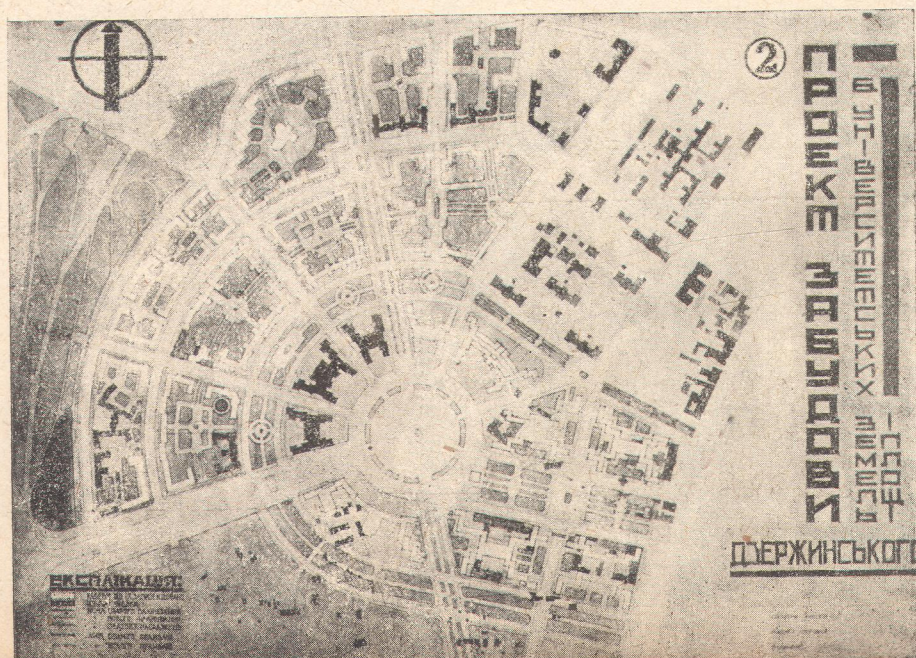
ЕСКІЗНИЙ ПРОЕКТ



АРХ. Ф. КОНДРАШЕНКО

П. Л. ДЗЕРЖИНСЬКОГО.
СХЕМА ПЛАНУВАННЯ РАЙОНУ.

ПРОЄКТ ПЛАНУВАННЯ ТА КОМУНАЛЬНОГО ВПОРЯДКУВАННЯ



Отже тепер ми можемо вважати за реалістичні ті твори, що вони реалізують натуру за цілком іншим виглядом, а не відтворюють її. Картини Гогена можемо віднести до цієї категорії реалізму, бо майже кожну картину його ми бачимо, як натуру, що її він реалізував за тим чи тим пляном відчуження. Ілюзорні картини можуть нам підтвердити, що завдання художника полягали в тому, щоб змадувати на полотні ті фізичні відчуження, які впливали на художника в їхньому прямому і незмінному вигляді.

Таке завдання може бути розв'язане лише ілюзорно й викликати у нас асоціацію переживання живої природи. Реальна картина є й новим фактором, що не переносить нас кудись там, а примушує сприймати й переживати її на місці. Розглянемо ж тепер один з портретів фламандця Рембрандта. Ми побачимо, що вся поверхня полотна вкрита темним фоном, що на ньому відрізняється темнішою плямою (тон) одяг, берет. Серед цих двох темнуватих тонів бачимо ясну пляму—образ лица. Така ж пляма внизу—це рука. Після огляду цієї картини виникає питання, яким же відчуженням керувався художник, коли він малював цю картину? Мені здається, що цим відчуженням було відчуження світла, себто, тим, що воно єсть і в імпресіоністів. Таким чином, світло було формуючим змістом, не образ, а світло. Звідси виникає, що в Рембрандта, Моне й Сейера були одні й ті завдання, і що Рембрандт домагався в даній роботі виявити найбільший вплив світла, і як і Клодт Моне, Сейер та інші імпресіоністи. Але ж якщо ми порівняємо полотна імпресіоністів з полотном Рембрандта, то побачимо між іншим таку велику різницю, що навіть може виникнути суперечка про те, чи можна ж їх рівняти. Очевидно, що завдання Рембрандта інші, і через те його картини не дорівнюють імпресіоністам. Признаки ці мені говорять про те, що світло Рембрандтове інакше й, що він його розглядав за призмю естетично художньою, а імпресіоністи—за призмю оптичною, якщо можна так сказати. Уся композиція портрету збудована виключно на художньому ґрунті. Відношення тонів нас більш захоплюють аніж форма лица; я б навіть сказав, що в усіх майстрів відроджена тональна сторона сильніша за форму. Це я пояснюю тим, що кольорові відношення досягають сили нового реалізму, себто перед нами нова деформація кольору, тоді як форма є в стані найменшої деформації, а тому залишає більше ілюзорних ознак. Коли ми тепер порівняємо портрет Рембрандта з картиною Гогена, то побачимо, що в них відношення до натури було однакове, остільки, оскільки їм



Мал. 7

пошастило деформувати форму й колір за пляном естетичного відчуття. Далі подивимося й порівняємо дві картини художників Кончаловського і Озанфана. Вони відрізняються від тих творів, що їх ми тількищо розглянули, тим, що в обох випало з поля відчуття світло, а виступає нове для нас явище — колір. Обидва художники знаходяться під впливом кольору, що він для них є тим матеріалом, звідки вони утворюють новий реальний здобуток.

Поглянемо ж тепер, що було формуючим елементом для Озанфана і для Кончаловського. На мій погляд увесь кольоровий Озанфанів вплив зформовано за формулою естетичного добору й ступінь сили кольору нівелюється сполученням до потрібної йому гами (див. мал. 4 і 5). Кончаловський же знаходиться під впливом кольору, але формула, що він нею формує кольоровий матеріал, інша. Він формує всі свої твори за формулою живописного відчуття і домагається цьому відчуттю надати провідне значіння. Говорити тут про естетичні переживання або кольорові сполучення не доведеться. Тут ні форма, ні колір не розложені за таким порядком, щоб вони в нас викликали естетичне предметове переживання. Ставлення до кольору аналогічне до ставлення Сезанна. Кожна робота цих майстрів свідчить про те, що живописні відчуття у них є найголовніші, від якого й виникає те неохайне ставлення до абрису або форми натури, себто, до меж натури, контурів, що їх розкидано в загальній живописній масі. Зовсім по-іншому у Озанфана. В кожній його речі бережне ставлення до контуру кожної кольорової плями безпредметового чи предметового розбору. Кожна форма предмету є тоновим силуетом, розгорнутим на площині. Таким чином, з цих двох творів з відділу художньо-естетичного потрапляєм до відділу живописних відчуттів. Після появи Сезанна всім музеям потрібно зробити величезні реформи для класифікування усіх творів та для планування їх згідно з відчуттям.

Це планування потрібно для того, щоб глядач міг правильно сприймати всю різноманітність мистецтва та розглядати його не тільки за призою одних художніх сприймань, але й за багатьма іншими ознаками, напр., живопису, як такого, відчуття динамічного, контрастового, сюрреалістичного і т. ін. Розглядаючи твори виключно за одним художнім сприйманням і ми, і глядач, зможемо пропустити твір величної ваги, напр., Сезанна, що його лише тепер починають сприймати невеличкі групи людей. І, дійсно, сприймати масам твори Сезанна і деякі твори Кончаловського дуже важко тому, що й сам предмет художньо не розроблений. Маса ж здебільшого шукає краси, що її визначено класичним мистецтвом. Розгорнути ж перед ними найпервіші завдання мистецтва нікому та це нікому й на думку не припадає. Таким чином, найновіші мистецтва для маси глядачів бувають неприступними через те, що живописні твори не містять в більшості випадків тих образів чи предметів, що за ними визначають художню сторону. Новітні течії стали приймать неозначений вигляд від чого все те, що подобалося масам, до чого вони звикли — зникло з полотна. Залишилася одна живописна маса, що її визначено за тими, чи іншими формами, бо для новітнього художника є найголовніший зміст, яким він живе. А глядачеві цей зміст здається якоюсь мазнею.

Живописний період Сезанової доби перебуває в самому первісному стані і вимагає для себе зовсім іншого відношення глядача який мусить сприймати виключно твори безпредметові за чистим тоном живопису для того, щоб вони не здавалися глядачеві мазнею, а живописом. Треба зважати ще й на те, що в новітніх течіях існує ще маса ознак предметового світу, що відводять глядача до іншого плану, викликають в ньому аналогії з художніми образами мадон минулого, а це порівняння виводить його остаточно за плян живописного твору. Глядач не може засвоїти собі того змісту живописної картини, за яким він її сприймає. До цього часу маси виховуються тематичними картинами, або образними, що на них змальовані предмети за ілюзорним пляном...

Будучи вихованим цілком хибною лінією, вони завжди сприймають теми і речі як головний зміст, тоді як живописець сприймає завжди в першу чергу живописні й кольорові відношення і ставить їх вище, ніж якості тем. Предмет, образ, тема — це форми для живописного визначення художнього відчуття кольорових чи живописних.

Ге, взявши тему „Таємна вечере“, виконав її за пляном не релігійної тематики, а так, щоб розв'язати суто світляні завдання. Таким чином, основний зміст цієї теми світляний, а не релігійний. Пояснити цю картину масам, як слід, можливо тільки тоді, коли буде з'ясований її зміст живописно-світляний, а форма, тобто тема — це тільки підсобний елемент для цієї картини. Венеціанова не з'ясовують екскурсоводи за живописним пляном, нічого не кажуть про новий підход до форми самого художника, не кажучи про відступ художника від класичної форми



Мал. 8

живопису до новітньої барбізонської, а згадують лише про те, що Венеціанов був поміщиком, що в його творах байдуже ставлення до селянина, тоді як до поміщика — серйозне; або ще доводять, що людина для Венеціанова взагалі мало цікава. Отже, глядач, прослухавши доповідь про біографію та про соціальне походження художника, нічого не засвоїв по суті живопису Венеціанова.

Зупинившись на соціально-класових мотивах, ми зовсім ігнорували живописну природу художника. Порядок пояснення треба поширити і для більшої ясності треба кожну картину розгортати перед масами в усій її різноманітності. Тільки тоді ми зможемо допомогти масам розбиратися в творах і поділяти їх на цілу низку відчуттів, що вони мали велике значення при змалюванні картини. Я ще раз повернувся до імпресіоністичних творів Клодта Моне, а саме до його „Руанського Собору“ (мал. ч. 6) і до художника Тархова „Базар“ (мал. ч. 7). Обидві ці картини свідчать, що зміст їхній не замикається виявленням теми. Ні в „Руанському Соборі“, ні в „Базарі“ ми не побачимо, щоб художники домагалися виявити образи предметів чи людей. Самі теми „Собор“ „Базар“ не стільки важливі, скільки важливі живописні відношення, зміни кольорових елементів. Для багатьох людей

такі картини з усіма їхніми змінами рівнісіннього нічого не варті, через те, що в них не виставлений предметово світ. — Пояснити ці картини за їхніми соціальними мотивами теж складна річ, бо немає ознак співвідношення людей до класових, або економічних умов. Ми бачимо у картинках не людей, не тварин, не торгівлю, а лише цілу стихію руху кольорових елементів. Казати ж про те, що „Базар“, або „Руанський Собор“ є продукт буржуазного ладу не доводиться, або що Клодт Моне в „Руанському Соборі“ відбив буржуазно-релігійну ідеологію сказати теж не можна. За тим, що Моне працював перш за все над зміною чисто-фізичної сторони світла, а не над „Руанським Собором“ як таким.

Таким чином до картин, що до неї не можемо ніяк дати пояснень й соціального походження, можна поставитися без уваги як до картини без змісту. Тоді, як, в дійсності, така картина, як „Руанський Собор“ має величезне значення для історії мистецтва, і своєю активністю примушує цілі покоління змінювати своє ставлення до живописних творів.

Візьмемо ще картину Репіна „Убивство царем Іваном Грізним свого сина“ (ч. 8). Цю картину можна пояснити тільки розгортанням технічних емоцій, а не суто естетичною лінією. Ми не можемо сказати, що ця картина малює нам художнє убивство, що вона є шедевром естетичних переживань. У цій картині немає ніяких художніх ознак, що давали б нам право віднести її до відділу художніх творів. Вона не має навіть будь-яких композиційних відношень. Художник домагався передати увесь акт убивства не за основою художніх завдань і спонуків, а цілком психічною основою. Репін прагнув до того, щоб найкольоровіше передати ту драму, той жах переживань Грізного, що він їх почував після вбивства, в момент втрати нервової рівноваги. У цій картині вся робота художника переведена за лінією душевної й психічної драми.

У цій картині Репін уже не є художник, він тільки психолог. Мало того, він домагається втілитися в самого Грізного, щоб найточніше передати його жах. А що картину змальовано живописно, це ще не свідчить про те, що вона є художнє явище. Цей твір є тільки ілюстрація до опису будь-якого психопатологічного явища в книгах з психіатрії.

ПРОЄКТ АДМІНІСТРАТИВНОГО ЦЕНТРУ І СХЕМА ЗАБУДОВИ ЖИТЛОВОГО СЕК- ТОРУ НАВКОЛО ПЛОЩІ ДЗЕРЖИН- СЬКОГО В ХАРКОВІ

Ф. КОНДРАШЕНКО

Функціональна схема планування.

Ген-план земель, що охоплено проектом, займає полуднево-західну частину нагірного масиву, що спадає до району інтелектуальної діяльності за мапою районування Харкова і лежить між землями: Шатилівкою, Павлівкою, Університетським та Зоологічним садами та вулицею Карла Лібкнехта.

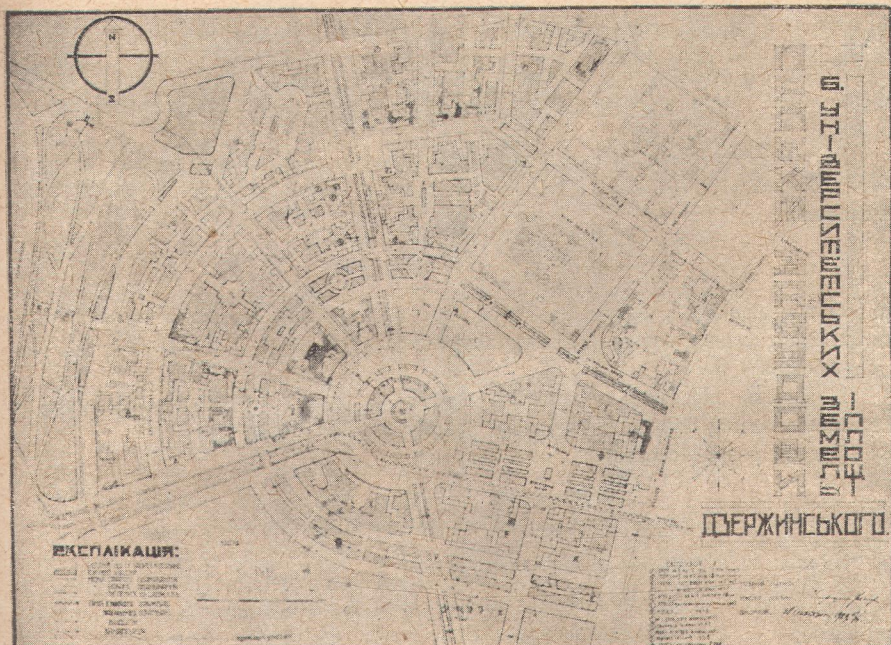
Район характеризується, як незначно забудований в частині к. Університетських земель і відносно віддалений від існуючого центру без прямого сполучення з ним. Територія земель, що охоплено проектом, взято в межах: на південь — до Барачного провулку і яру над Шатилівкою, на полудень — до південної межі Університетського та Профспілкового саду, початку Римарської і продовження Сердюківського провулку; на схід до Клочківської вул. і великої Сумської; на захід до вулиці К. Лібкнехта.

Рел'єф характеризується повільним зниженням з полудня і з сходу на захід і полудневий захід від 72 горизонталі за межами проекту, до 48 горизонталі біля

річки Лопані. Землі від 62 горизонталі на захід характеризуються як перерізані ярами з шарів глини та піску.

На полудень і схід глибокий яр межує з вулицею Карла Лібкнехта, а землі від 67 до 51 горизонталі перерізуються глибокими ярами, в більшості уявляють „дикі землі“ і в частині покриті малим лісом.

В частині площі Дзержинського та Ветеринарної ріжниця рельєфу досягає 5 метрів. Велика різниця рельєфу цих земель і останньої части Харкова, великий відсоток „диких“ земель ярів і схилів, малий відсоток забудованих земель на полудень, незначний відсоток комунального впорядкування порівнюючи до загальної території — все це підкреслює характерні риси цього району.



Проект забудови кол. університетських земель і пл. Дзержинського

Санітарно-гігієнічний стан.

Санітарно - гігієнічний стан земель, що охоплено проектом, в більшості задовольняючий. Мінусами цих земель з санітарно гігієнічного боку є велика сухість на протязі 3 — 4 літніх місяців, сухі вітри зі сходу на захід на полудень - захід не сприяють здоровому стану цих земель.

Середня річна температура за 30 років за висновками метеорологічної станції досягає 6 — 9° С. Самі теплі місяці: Червень, Липень та Серпень, найхолодніші Грудень та Січень. Середня температура Червня 18,7, Липня 20,5, Серпня 19,2; максимальна температура тепла досягала 37,0; максимальна температура холоду 35. Різниця між максимальною та мінімальною температурою досягала 72. Підсоння континентальне.

Опадів за 30 років з 1892 року по 1921 рік в середньому було 510 м/м. найбільшою кількістю опадів Червні та Липні місяцях. За відомостями Метеорологічної станції за 30 років з 1892 року найбільше було в східних та південно-східних, потім полуднево - західних та західних вітрів.

Діаграма сили і напрямку вітру дає можливість скласти „розу вітрів“ міста Харкова. На районній мапі ґрунтів землі на кол. Університетських і площі Дзержинського відносяться до світлих льосових шарів з суглинку (за професором Сабанінім).

Ґрунт і підземні води.

Загальна мапа бурових щілин кількістю 500, що зроблено по місту Харкову дає підставу до складання мапи висоти підземної води в частинах міста, що в більшості межують з берегами річок Лопані та Харкова. На мапі ґрунтів район визначається як зайнятий підзолистими ґрунтами. Максимальна глибина ґрунту, що промерзає за відомостями на 30 років досягає 100 сантиметрів.

Кількість населення й соціальний стан мешканців.

В частині земель, що відведено під забудову район кол. Університетських земель лише почав забудовуватись тому ще немає повних статистичних відомостей.

Житлоквартили нагірного району від Шатилівського проспекту на схід до вул. Карла Лібкнехта 9, 10, 10а, 11, 26, 26а, за статистичними відомостями мали таке населення:

в 1912 році . . .	1846	чолов.
1926 „ . . .	3087	„

приріст населення 4,5, значно більша середнього Харківського, що досягає 2,26%. Соціальний склад населення цих кварталів розподіляється між: 1. робітників—12,5%, 2. службовців — 56%.

Щільність населення досягає 141 чоловік на один гектар будівельного кварталу, при середній щільності нагірного району в 160 чоловік.

Будови розподіляються по матеріялу на:

мурованих . . .	51	або 90%
дерев'яних . . .	6	„ 10%

Будови за поверхами розподіляються:

під одноповерховими . . .	22	або 40%
під двоповерховими . . .	20	„ 35%
під триповерховими . . .	12	„ 20%
під чотириповерховими . . .	3	„ 5%

Разом житлових будов: 150 помешкань з 988 кімнатами з житлоплощею в 21.717 кв. метрів.

Мешканців на одну будову випадає 54 чоловіка.

Нежитлові будови розподіляються: промислових — 4, торговельних — 1, службов.— 53, інших — 4.

Промисловість і торгівля. Ніяких підприємств, окрім кустарів і торгових одиниць, немає.

Наросвіта. В районі є одна трудшкола, одна школа сліпих, медінститут, клуб і кіно.

Схема і графік руху.

Сучасний графік руху на цих землях мало розвинений і виявляється лише в напрямку зі сходу на захід і протилежне. (З вул. Карла Лібкнехта через площу на Клочківський в'їзд до Клочківської вулиці).

Рух авто і автобусів в першу чергу задовольняє вимоги Держпрому для сполучення старого центру з площею Дзержинського. Зріст і заселення районів: забудова шатилівки, академічного місця на Павловому полі, заселення Іванівки і зріст

Ващенківського району з склепами і товарними депо, пряме сполучення Південного вокзалу, з старим торговельно-адміністративним центром, необхідні умови для функціонального рішення руху цих земель.

Концентрація адміністративно-службових будівель — „велетнів“, як Держпром, Будинок Кооперації з великим числом службовців, приплив мас населення на площі і через них вимагає в першу чергу потрібних і широких магістралів — вулиць для розвантаження великої маси службовців так і населення, як в часи після праці, так і в добу припливів мас за час відпочинку і демонстрацій.

Через це збільшено кількість радикальних вулиць і магістралів для повної евакуації району. Запроектовано: Шатилівську магістраль, що сполучає Павлове поле через площу Дзержинського з Римарською вулицею через Університетський та Профспілковий сади; продовження Клочківського в'їзду — вулиця між ділянкою Будинку Кооперації і Хемінститутом; поширення Ветеринарної площі з двохстороннім рухом; продовження Харитонівського пров. на Пушкінський в'їзд; вулиці для піших в напрямку схилу Університетських земель.

Для другого етапу запроектовано продовження радіальної вулиці через одинадцятий квартал на ріг Басейної, а також запроектовано вулицю рівнобіжну з вулицею Карла Лібкнехта для евакуації майбутньої Ветеринарної площі і вулиці Карла Лібкнехта.

Характер руху.

Графік нового руху в майбутньому буде найбільш інтенсивним на центральній площі Дзержинського, яка тепер на перші роки буде приймати всі види руху: електр. залізницю, мото, авто і кінний рух. Щоб запобігти в майбутньому катастроф в добі максимального переповнення площі потрібно децентралізувати рух винесенням кола електричних залізниць і кінного руху в смугу бульварів за Будинком Держпрому та Кооперації. Ці вимоги якраз стоять на черзі у великих містах Європи, як Берлін та Париж: через те децентралізація району і в наших умовах набуває великого значіння.

Площа Дзержинського мусить стати басейном лише авто і мото руху. Круговий рух на площі відповідає загальній схемі, що її пророблено Паризьким архітектором Генардом для круглих площ, з загальним принципом руху правого боку.

Етапний проект на перші роки характеризує загальне розміщення елементів плану на площі Дзержинського: зелену смугу з центральним сектором радіусом до 89 мтр., Великого круга для руху електр. залізниці й інших видів сполучення.

Кільцевий трамвай в 2 колії запроектовано з головним напрямком на Клочківський в'їзд і через Ветеринарну площу на Басейну з радіусом на площу Дзержинського від 93 до 96 метрів. Смуга великого руху на площі Дзержинського запроектована до 18 мтр. ширини з двохстороннім рухом.

Вантажовий рух направлено по Клочківській вулиці, Великій Сумській на гору до Барачного провулку на периферії запроектованих земель. Для здійснення кругового руху на бульварах за Держпромом потрібне влаштування мостів через Клочківський в'їзд.

Профілі вулиць і площі Дзержинського.

Запроектовано профілі вулиць і площі Дзержинського з розрахунком зросту руху цього району. Графік руху на площі Дзержинського буде найбільш інтенсивним, а також найбільш різко буде підкреслено Шатилівську магістраль, Ветеринарну площу і бульвари навколо Будинків Держпрому та Кооперації.

Смуга бульварів шириною 86 метрів буде резервом для майбутнього зросту руху до площі Дзержинського і зможе децентралізувати головний басейн руху — площу Дзержинського.

Профіль Ветеринарної площі магістралі запроєктовано в 2-варіантах: перший — з центральною смугою руху посередині і зеленими насадженнями з боків і другий — з протилежним розміщенням. Типовий профіль вулиці—30 метрів: вулиці-пасажі запроєктовано в 24 мтр., як мінімум розривів 5—6 поверхових будов.

Треба підкреслити на профілі через Ветеринарну площу і площу Держинського від вулиці Карла Лібкнехта, що має ухил на 3—5 мтр. до Клочківського в'їзду. Це має негативні наслідки як з боку відтоку води, так і забудови цього району. Глядачеві з вулиці Карла Лібкнехта видно Будинок Держпрому лише з 3-го поверху, так що повної перспективи можна було б досягнути лише коли ці площі буде вирівняно від вулиці К. Лібкнехта. На самій площі рельєф вимагає великих робіт щоб зробити менший ухил і передбачити всі можливості для своєчасного відведення небезпечної води з атмосферних опадів.

Схема планування району.

Схема планування визначає землі навколо площі Держинського та Ветеринарної, як центр нового Харкова, „адміністративне-сітє“ й район житлобудинків—кварталів з усупільненням і централізацією комунального впорядкування.

Площа Держинського збирає з усіх сторін радіальні вулиці і магістралі, що вкупі з концентричними вулицями на к. Університетських землях характеризують радіальну систему планування цих земель. Головні елементи плану: підкова адміністративно урядово-громадських будівель з зеленим колом насаджень; 14- житло-кварталів з будинками від 7 до 3 поверхів; смуга садів Зоологічного, Ботанічного та Університетського; схили к. Університетських земель.

Характер нового планування.

Характер планування радіальний з центром на площі Держинського. Мета—здійснити окремий і різко-підкреслений райси адміністративних і усупільнених кварталів житлового сектора. З метою раціонального використання ділянок у кварталах і раціонального руху району змінюються старі червоні смуги вулиць, збільшуються житлоквартили, запроєктовані нові вулиці і площі, зелені бульвари, сквери і зелені масиви. В секторі земель Держпрому запроєктовано широке авеню із смугою бульварів, як резерв майбутнього великого руху на ширину до 86 метрів. Смуга бульварів поширюється в бік Харитонівського провулку і через Клочківський в'їзд за ділянкою Дома Уряду до вулиці Карла Лібкнехта і відокремлює монументальний центр адміністрації від поясу колективно-житлового сектору. Шість кварталів за Держпромом сконцентровано в 3 житлових секторах житлобудинків з закриттям бувиших вулиць і поширенням вулиць між секторами до 30 метрів.

Друга концентрична вулиця поширюється до 30 метрів, і на місці перехрестя з Шатилівською магістраллю витворює невелику площу для більш безпечного перехрестя для руху.

Третя концентрична—бульвар поширюється до 30 метрів і обмежує пояс забудови на схилами кол. Університетських земель. Масив схилу запроєктовано для зелених насаджень з терасами і з площами для гри дітей в полудневій частині.

На схід від Шатилівської магістралі в кварталах № 8, 9, 9-а, 10 та 11 запроєктовано поширення вулиць до 30 метрів і частково змінюються обриси кварталів. Площу Держинського та Ветеринарну запроєктовано в залежності від руху й інтенсивного забудування без примусу естетичних догматів.

План запроєктовано в II-х етапах. Перший — з зеленим сектором в центрі, другий — зовсім без зелених насаджень. В зв'язку з новими вимогами для раціональної забудови запроєктовано поширення західної сторони вулиці К. Лібкнехта з загальною шириною вулиці до 64 метрів; на місці сходження Матилівської магістралі з Римарською вулицею запроєктовано нову площу. Землі існуючих садів від відрізаної Шатилівської магістралі на схід запроєктовано для забудування, а на захід землі об'єднуються в один масив зелених насаджень.

Принципи поквартального забудування житлового сектору.

Район кол. Університетських земель і землі навколо почали забудовуватися лише з 1925 року. З 1928 — 29 року змінюється характер забудування як розміром, так і загальною кількістю житлопомешкань запроектованих будинків. Великі забудівельники, як „Червоний промисловець“, або „Профробітник“, будуються однак за іншими принципами, як раніш збудовані житлокоопи „Хемік“, „Бродильщик“, „Червоний Кондитер“, „Донець“, „Слово“.

Забудова нових кварталів житлового сектору ставить за мету усупільнення житлових функцій мешканців, що найбільш відповідає сучасним вимогам колективізації житла. В нових кварталах запроектовано житло - масиви великої поверховості з розположенням периметру будівель по периферії секторів кварталів. Площу забудови в кварталах прийнято від 25 до 30% всієї площі кварталу з тим, що остання залишається для зелених насаджень. Житлобудови — колективи усупільнюються всіми видами громадського обслуговування мешканців: їдальнями, пральнями, клубами, салками, лазнями, зо всіма методами централізованої електрифікації і теплофікації будівель.

До цих умов громадського користування будинками треба віднести ліфти, солярії, радіо - майданчики і т. ін. Вся площа за винятком забудови відводиться під зелені насадження, басейни і пасажі для зелених вулиць. Характер такого кварталу показано на схемі забудування „Червоного промисловця“ й „Хеміка“ в другому кварталі з новою вулицею — пасажем 24 метра ширини для пішоходів.

Цей тип нового кварталу — контраст старому кварталу з неправильними ділянками і хаотичною забудовою індивідуальних забудівельників. Новий квартал відкривається для суспільства і відкритий для сонця і повітря, а своїми „легенями садами“ охороняє мешканців від порохливої вулиці, а дітей від колес авта.

Тип колективного кварталу житлового сектору запроектовано в кількох варіантах, з централізованим обслуговуванням житлопомешкань. Населення. Загальна кількість населення і службовців запроектованого району становить 80.000 чол. на 1960 рік.

Етапний плян площі Дзержинського і характер забудови монументального центру.

Будови Держпрому, Кооперації і майбутній Будинок Уряду або Будинки Будівельних Трестів три головних будови, що визначають фізіономію площі Дзержинського. Для цього тимчасового стану забудування проектом передбачається тимчасовий варіант зелених насаджень, бруку і декоративного оздоблення площі. Архітектонічний ансамбль площі зайнятий більше однієї третини Будинком Держпрому і тому вимагає певних принципів, які гарантують цілісність і єдність архітектури.

Схему центральних будов адміністрації й громадського призначення запроектовано на таких засадах:

- а) поверховість від 6 поверхів і вище;
- б) конструкція — бетон, залізо - бетонний каркас;
- в) оформлення — тип індустріальної архітектури Держпрому; виразнику сучасної архітектури площі Дзержинського.

Функціональне районування будов різного призначення для обслуговування населення.

Для обслуговування населення запроектованого району по схемі районування відводяться ділянки для таких будівель:

- а) Школи, кількістю — 2, з обслуговуванням 1500 дітей, одна в південно - східній частині кварталу № 5, друга в районі кварталу № 10;

о) Поліклініка — тип амбулаторії поширеного типу; в полуднево - східній частині кварталу № 5 з площею 0,8 гектарів;

в) Крамниці: промкрану, з розположенням їх на розі другої радіальної і першої кільцевої вулиці в кварталі № 3 з уміщенням крамниць в нижньому поверсі житлобудинку;

Крамниці: продуктові з уміщенням їх в південно - східній частині кварталу № 1 і південно - західній частині кварталу № 7.

г) Районовий клуб — кіно — театр вже передбачено за проектом Буд. Кооперації.

г) Загальні ясла і дитсад в західній частині кварталу № 6 з площею ділянки 0,8 гектарів з уміщенням ближче до зелених насаджень над схилом Університетських земель.

д) Аптеки кількістю 3, на ділянках майбутнього будинку Уряду і другій кільцевій в кварталі № 2 і по Шатилівській вулиці в кварталі № 7;

е) Будови районної адміністрації:

а) район міліції в полудневій частині кварталу № 3;

б) філії держбанку, ощадкаси в кварталі № 5;

в) місцева поштово - телеграфна контора в кварталі № 7; в однім з великих житлобудинків, в 1 - поверсі розраховується на 150 чоловік службовців з площею забудови до 1500 кв/м.

г) Пожежна частина — в південно - західній частині кварталу № 8;

г) Центральний ринок для продуктів в кварталі № 6;

д) Готель в кварталі № 7.

Центр адміністративний і новий Харків.

Схема плянування нового монументального центру є першим наближенням до проекту плянування цього району і є логічним розвитком зросту нового міста — центру УСРР.

Місто Харків — центр з великим апаратом держустанов мусить концентрувати „лябораторію для праці“ в однім місці, щоб стандартизувати обслуговування цих будинків за всіма найновішими методами механізації і найновішого транспорту.

Новий Харків, що зростає з кожним днем, мусить стати містом колективів з центральним обслуговуванням і розподілом для всіх мешканців.

Переходова доба від капіталістичного міста до міста соціалістичного оточення має свої етапи на сучасному, на майбутньому будівництві Харкова. Колективний — соціалістичний Харків ще не почав будуватись і проєкт монументально-житлового сектору, що представлено за цим проєктом є вчасним наближенням і переходовим етапом до нового колективного Харкова.

ПОЯСНЕННЯ ДО ПРОЄКТУ ГІРНИЧОГО ІНСТИТУТУ В м. СТАЛІНІ

АРХ. Я. ШТЕЙНБЕРГ

І Головний учбовний корпус

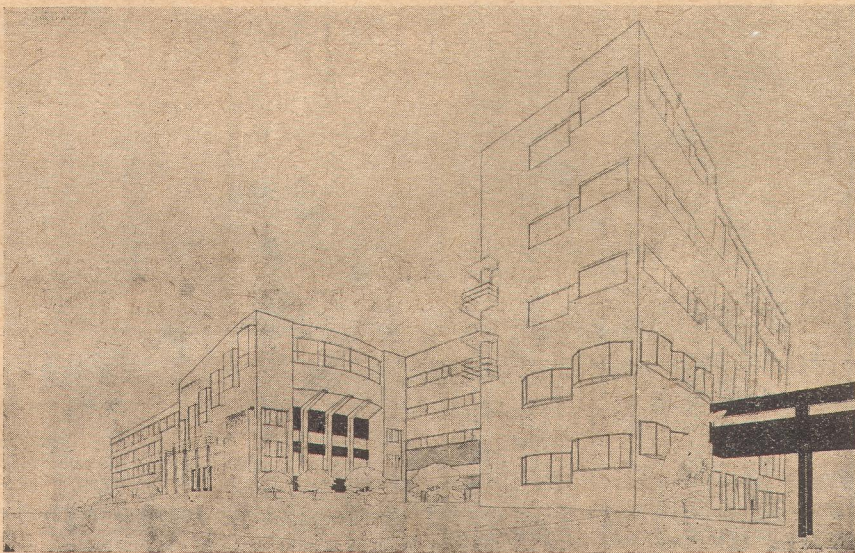
Будування учбового корпусу передбачається на терені Гірничого Інституту в м. Сталіні — 1-а лінія № 58.

Для збудування будинку, що його проєктують, на терені зносять одноповерхові будинки, що стоять і в значній мірі вже амортизувалися. Будинки призначені до знесення поименовані на генеральному пляні №№ 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 12 і 20 і не є житлові

II Генеральний план.

Будинок розташують понад вулицею так, що центральний вхід небагато відступатиме від червоної лінії, а учбові помешкання відступатиме значно, утворюючи відкриті, зелені подвір'я, що створять приемні умови штучного провітрювання, повітряного змивання, захисту від вуличної пилюки й захистять класні помешкання від гамору вуличного руху.

Будинок, що його проєктують з'єднується з існуючим учбовим корпусом за допомогою критого теплового переходу на рівні підлоги 1-го поверху в будинкові, що його проєктують та на рівні підлоги II-го поверху в існуючому будинкові. Сполучення I і II-го поверхів переходом є наслідок схилу місцевості, при чому цокольний поверх в лівій частині будинку буде підпідвальним поверхом, а в правій частині будинку повним I-поверхом.



Дон. Гір. Инст. у Сталіно

Перспектива

III Планування поверху.

Приблизно в центрі будинку розташовано вестибюль з центральними сходами, що в кожному поверхові приводить до фойє-рекреції. Фойє поділяє рух в будинкові у 2-х напрямках правого й лівого коридору. (Правий і лівий бік визначається з боку I-ї лінії).

Тут то в центральній частині будинку розташують буфет, умивальні та вбиральні (на кожному поверсі), при чому ця група для господарського обслуговування буде розташована в центрі будинку, але не на лінії руху. Правий коридор, в наслідок обслуговування могутніших відділів Інституту, довгий за лівий коридор і його запроектовано таким чином, що закінчується з 2-х боків сходами, таким чином рух по коридору в якому завгодно напрямку приводить до міжповерхових сходів і до виходу на зовні.

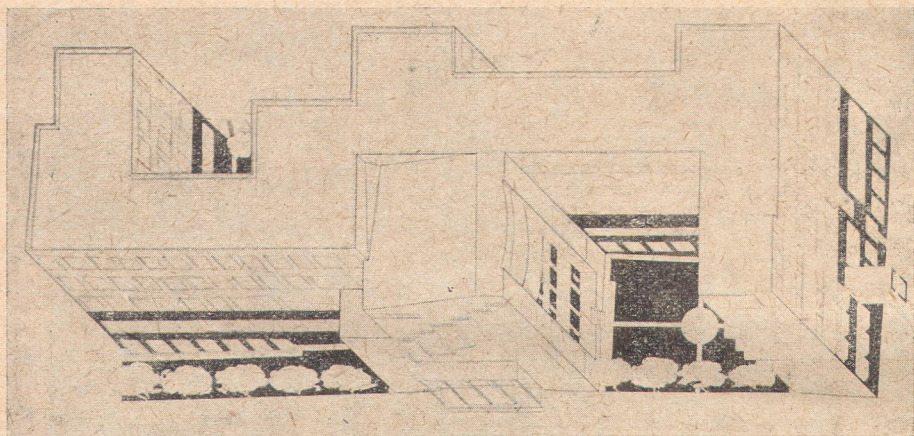
IV Велика аудиторія на 700 осіб.

Велику аудиторію на 700 осіб запроектовують в центрі будинку. Основна ідея її проєктування полягає в тому, що аудиторія може бути виключена з будинку на час з'їздів по гірничій промисловості, які безумовно, як це довела

практика минулих років, будуть провадитись у Донбасі при культурному розсадникові гірничих наук — Гірничому Інституті. Виключена з загального будинку аудиторія має 2-е своїх сходів, свої вбиральні з умивальнями, свій гардероб і свої фойє.

Виключення цієї частини будинку не порушить учбового життя всієї останньої частини будинку.

Розташування місць у аудиторії за законом параболи утворює позитивні оптичні умови. По лінії руху місць рухається й освітлення (розташування вікон). Аудиторія своїми вікнами обернена на схід і північ; така орієнтація забезпечує велике і рівне освітлення. Підрахунки за методом Мормайна у люксах для самих невідгінних точок дали позитивні наслідки 32 — 25 люкс. Вікна у великій аудиторії розташовано ліворуч і позаду слухачів.



Д. Г. Ін. у Сталіно

Ізометрія

Лінія стелі — результати акустичної (звукової) побудови. Підрахунок реверберації (стандартної й optimum) визначив внутрішній обсяг аудиторії при нормальних відбивочних поверхнях.

Підрахунки зроблено в напрямку перевірки

а) сили звука — запізнення відбивання незначні порівнюючи з моментом приходу прямого променя. Різниця в довжині відбитого й прямого променя від 5 — 6 до 18 метрів (18 дає луна).

в) Красота звука — optimum реверберації: постійність optimum'a реверберації підтримує рівне насичення кожної одиниці обсягу звукової єнергії і забезпечує красоту звука.

Дякуючи підйому місць ми маємо можливість використати пазуху між місцями аудиторії і підлогою I-го поверху для влаштування фойє, висотиною 4,00 метра. В аудиторії передбачено елдіскоп.

Штучне освітлення заховане в сторчових, циліндричних елементах стелі, утворюючи поземо-протягнену стрічку світла, закриту матовим шклом — це дає сильне рівне освітлення при невидному джерелі світла.

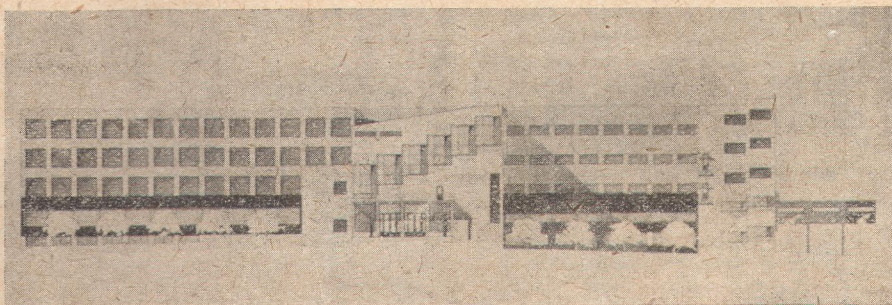
V Малі аудиторії на 115 осіб.

Малі аудиторії на 115 осіб розташовуються в правій частині будинку біля перехідного місточка, що дає можливість їх використання і будинком, що його проєктують і будинком, що вже існує. Аудиторії розташовують одну над одною, що дає економічне розв'язання тому, що похила підлога вищої аудиторії стає за стелею нижчій і таким чином, весь обсяг цієї частини будинку корисний. Розта-

шовання місць — по оптичних кривих. В аудиторіях передбачено елідископи. Акустичні (звукові) умови забезпечує обсяг 4,6 куб. метр. на особу. Освітлення позаду й ліворуч північно-східне.

VI Глибина помешкань.

Нормальна глибина помешкань визначена за методом Бормана. Освітленість найвіддаленіших крапок на партах і столах — 25 люкс. Підрахунки дали позитивні наслідки і щодо рівномірності освітлення. Підрахунок за методом Хацера й Буффа дав ще кращі наслідки, бо будинок, що його проєктують оточений двоповерховими будинками, а формули Хацера і Буффа враховують величину ділянки неба, що дають проміння до найвіддаленіших точок помешкання.



Д. Г. Ін. у Сталіно

Фасад на 1-шу лінію

Дякуючи конструкції перекриття кесонами, що її застосували, штучне освітлення може бути заховано в бортах кесонів потужно освітлюючи стелю-рефлектор, що утворює рівне денне освітлення за невидного джерела світла. Це освітлення набирає особливого значіння в аудиторіях та залах для креслення.

VII Розташовання центральних сходів та фойє рекреації.

Фойє рекреації та центральні сходи поділяють усі поверхи на дві частини з яких кожна є самостійним відділом Інституту й з'єднується з помешканням загального користування та обслуговування так, що утворює непрохідні ділянки будинку, які легко виключити. Ці ділянки мають свої самостійні сходи і приєднуються також до великої аудиторії на 700 осіб.

VIII Орієнтація помешкань по сторонах світу.

Помешкання орієнтуються на схід і захід, що дає можливість користуватися з них протягом цілого дня для учбової мети. Помешкання східної орієнтації щоденно до початку занять змиваються соняшними проміннями, а помешкання західної орієнтації дезинфікуються проміннями сонця по закінченню занять. Запроваджена конфігурація будинку забезпечує нормальну й рівномірну інсоляцію всіх помешкань учбового корпусу. Орієнтації заль для креслення по сторонах світу прийнята С. З. — найзручніша для роботи в цих помешканнях.

IX Поверхність.

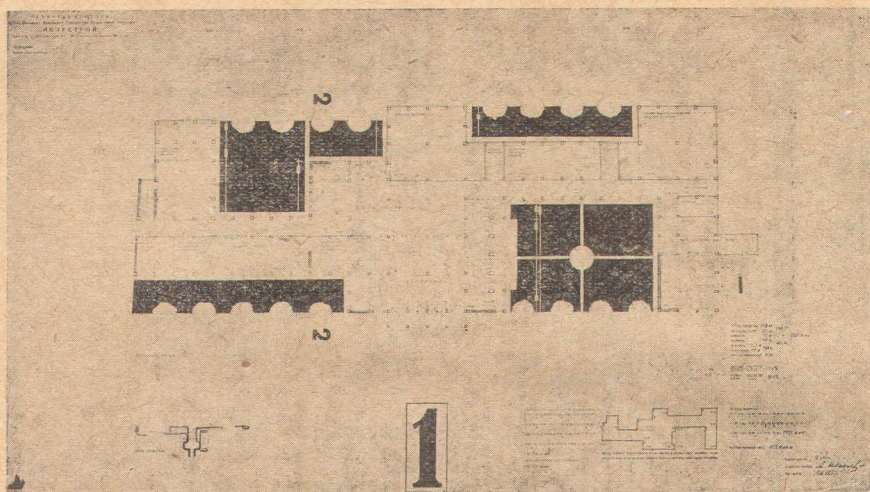
Будинок запроектували на 4 поверхи зі сполученням поверхів між собою зручними сходами подвійного закладу. Майже під всім будинком є підвальний поверх. Дякуючи значному рельєфу, місцевості підвальний поверх у правій частині будинку стає повним I-м поверхом і використовується для учбової мети (з фізкультури).

X Коефіцієнти корисності по поверххах.

I - й поверх	— 72 ¹ / ₂ — 60,4 ⁰ / ₀	} Пересічний коефіцієнт корисності по будинку
II - й	— — — 68 ⁰ / ₀	
III - й	— — — 85 ⁰ / ₀	
VI - й	— — — 77 ⁰ / ₀	
Підвальний	— — — 77,5 ⁰ / ₀	72,2 ⁰ / ₀

XI Схема руху.

У кожному поверсі пророблено питання завантаження поверху й рух по поверхові при мінімальній кількості конфліктних точок.



Д. Г. Ін. у Сталіно

Плян 1-го поверху

XII Розташування учбових груп і помешкань у групах.

Запровадили в наслідок вивчення учбового програму й погоджували з фахівцями ректорами, головами предметних комісій та деканами факультетів.

Вартість будинку визначиться сумою в 1.300.000 крб. Конструкція будинку — залізо - бетон з заповненням шлако - бетоном. Будування переведуть за 2 будівельних сезона й пустять до експлоатації 1930 року.

ВИЙШОВ З ДРУКУ

АВАНГ'АРД-
АЛЬМАНАХ № А

КИЇВСЬКОЇ ГРУПИ ПРОЛЕТАРСЬКИХ
МИСТЦІВ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ

ЗМІСТ 12 КНИЖОК „НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ“ ЗА 1929 РІК

I. ВІРШІ ТА ВІРШОВАНІ ПАМ'ЯТКИ

Гро Вакар

1. З промови на диспуті, кому потрібне мистецтво № 6
2. Останній борг № 11

Віктор Вер

3. Перетоп № 1
4. Гасло № 2
5. За час № 2
6. Донбаси № 6

О. Влизько

7. Тет-а-тет з Венерою Мілоською . . . № 1
8. Unter andern revue ist Kunst № 6

І. Гаденко

9. Ми вимагаємо систему № 7
10. Жінці № 10

Л. Дмитерко

11. Травневі потатки № 7

Л. Зимний

12. Про стилі № 3
13. Ми над трунами № 5
14. Ударами № 7
15. Рейсів рейдами № 9
16. Кінчаймо слова № 10
17. Не в день ювілею № 11

В. Ковалевський

18. Зустріч № 7

Ол. Корж

19. Про дитинство, степ і рейки № 4
20. Регочемо № 8

І. Маловічко

21. Першому футуристу № 2
22. Одеса — Харків № 4
23. Донбас № 5
24. Промисловість і мистецтво № 6
25. Наука й релігія № 8
26. МЮД № 9
27. Зміст міста № 10

Петро Мельник

28. Київ № 7
29. Селянська лірика № 12

Ю. Палійчук

30. Вогонь по буднях № 4
31. Промова про змагання № 12

М. Семенко

32. Мій рейд у вічність № 1
33. Європа й ми № 3
34. Конкретна пропозиція № 8
35. Пісня поета № 8
36. Наказ гетьманській управі № 8
37. Гіми хліборобів-гетьманців № 8

М. Скуба

38. Перегопи № 3
39. Про кобзу, Тараса Шевченка й крушину сопілку № 6
40. Вірю № 11

Ст. Станде

41. Слова № 3

П. Ткаченко

42. За сім плюс сімнадцять! № 11

А. Чужий

43. Кожне слово по-своєму пахне № 5

Бруно Ясенський

44. До французького пролетаріату № 9

II. СЕРІЙНІ ВІРШІ

- I. Автород № 1

М. Скуба

1. Пісня про авто № 7

II. Футуристи в атаку на зеленого змія

- Г. Коляда: № 8
1. 40° № 8

Ол. Корж

2. Футуристи в атаку на зеленого змія . . . № 5

III. Реабілітація Т. Г. Шевченка

Г. Коляда

1. Ей ви, не хапайте за манжети т. Шевченка № 1

Ол. Корж

2. Хоробрий товариш № 10

IV. Футуристи на село

Гро Вакар

1. На штурм селянських закутків № 3

Ол. Корж

2. Будемо ідем № 1

І. Маловічко

3. Хлібозавод № 1

А. Михайлюк

4. Колгосп № 10

В. Стрепет

5. Культурхліб № 4

III. ПОЕМИ

Віктор Вер

1. «Тисяча дев'яност дев'ятнадцятий» факто-поема № 11, 12

М. Гаско

2. Рік у майбутнє № 1

В. Ковалевський

3. Баяда про бляшані кухлики № 8, 9, 12

Г. Коляда

4. Поема про те, як стати вродливим, мати у жінок поєміх і бути щасливим № 5

М. Семенко

5. Повесть про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко № 2

IV. РОМАНИ, ОПОВІДАННЯ, РЕПОРТАЖІ

Г. Аполінер

1. Метаморфоза № 9

Д. Бузько

2. Оповідання про Софочку і Джима . . . № 1
3. Закінчення роману «Голяндія» № 12

О. Буш

4. Філософ Z. — 43. № 7

І. Дубінський :	
5. Перед Перекопом	№ 11
В. Ковалевський :	
6. Соляна гарячка	№ 5
Є. Деміч :	
7. Pas de 1 ¹ / ₂	№ 5
Л. Лоповок :	
8. Будівництво на алтаї	№ 10
Г. Льорбеер :	
9. Співоча пташечка	№ 3
10. Військовополонені	№ 4
Ол. Мар'янов :	
11. Маріампур - порт	№ 1
12. Час красної риби	№ 4
Миргородський і Маловічко :	
13. Два щоденника	№ 2
Єс. Метер :	
14. Роман, що його було названо романом .	№ 3
М. Надточій :	
15. Твердим кроком	№ 11
Л. Недоля :	
16. Небезпечна дорога	№ 4
О. Полторацький :	
17. Через голови критиків	№ 2
18. Сім годин у повітрі	№ 10
О. Полторацький і Дан Сотник :	
19. Донбас на півдорозі	№ 6
Ю. Рєні :	
20. Червоний прапор	№ 12
С. Скляренко :	
21. Борис Джим із Подолу	№ 8
Д. Степанів :	
22. Реальне	№ 5
23. З блокнотом по руднях	№ 6
24. Фактура	№ 10
Д. Шенгелая :	
25. Тифліс	№ 9

V. ФЕЙЛЕТОНИ

Л. Недоля :	
1. Богдановщина	№ 7

VI. ТЕОРІЯ, ПУБЛІЦИСТИКА, КРИТИКА

В. Біляїв :	
1. Про тих, кого не знають	№ 6
С. Войнілович :	
2. Теорія екстракції	№ 7, 8, 9, 11
В. Гадзінський :	
3. П'ятирічка і проблема лівої «форми» .	№ 11
В. Ковалевський :	
4. Покривджена земля	№ 11
А. Курс :	
5. Про журнал «Настоящее»	№ 8
Я. Лісовський :	
6. Двері на схід	№ 11
І. Маловічко :	
7. Собака старість	№ 12
О. Полторацький :	
8. Панфутуризм	№ 1, 2, 4
О. Редінг :	
9. Лист до читачів Скрипникового «Інте-лігента»	№ 10

А. Скрипник :	
10. Газета	№ 2
11. Театр, цирк, опера, танок, музика . .	№ 4
12. Література	№ 5
13. Поезія	№ 9
14. Маларество	№ 11
15. Скульптура, архітектура, кіно	№ 12
А. Санович :	
16. Книга фактів	№ 3
17. Цікава стаття про нецікаві речі . .	№ 7
Б. Турганов :	
18. Методи словесного оформлення реклами	№ 12

VII. МУЗИКА

В. Кашницький :	
1. Дійшли до музики	№ 2

ПОБУТ

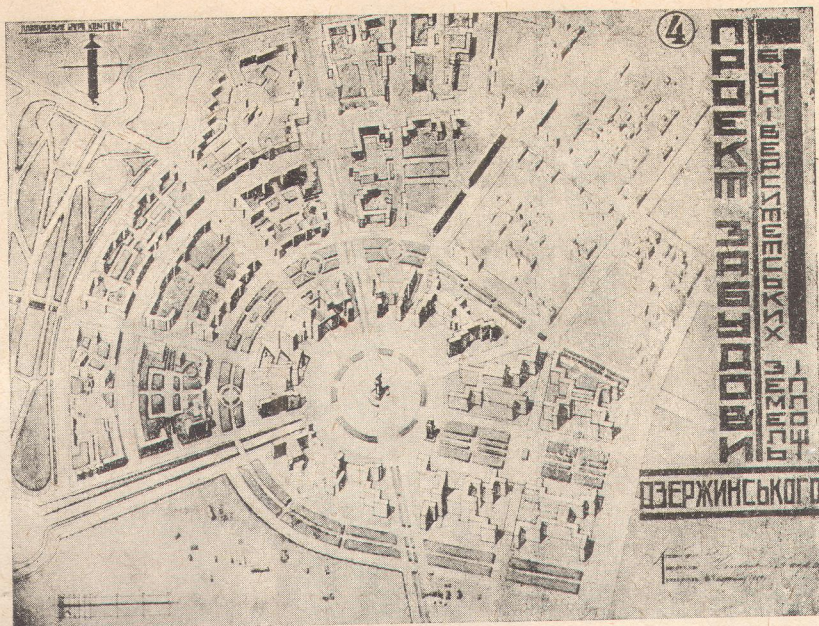
В. Бородкін :	
1. Оформлення побуту	№ 6
І. Малоземов :	
2. Побут	№ 11

VIII. АРХІТЕКТУРА

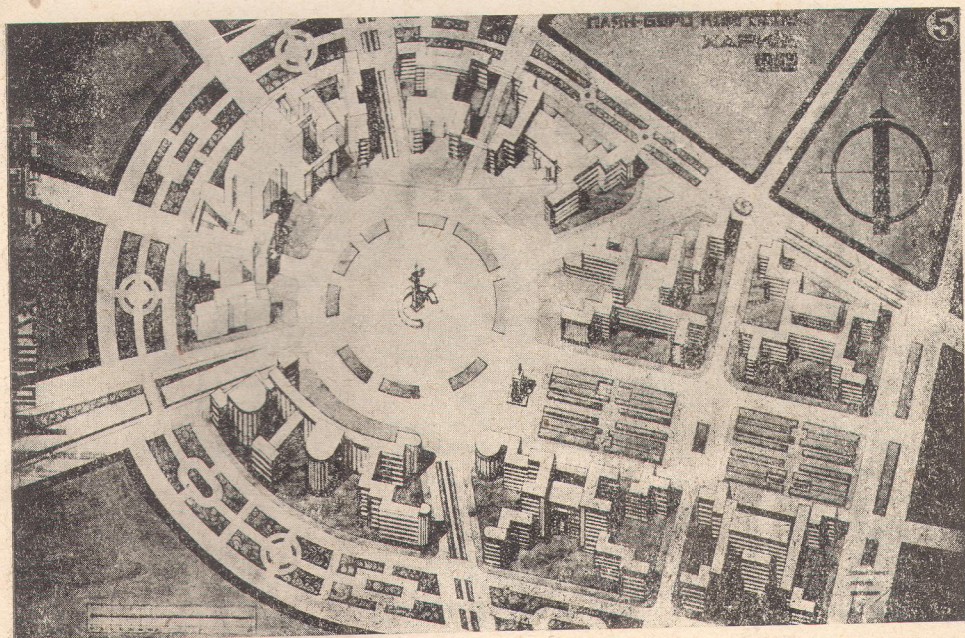
Ол. Кас'янов :	
1. Чотири аргумента сучасної архітектури	№ 2
2. Архитектурна молодь	№ 3
Є. Коваленко :	
3. Клуби міста Харкова в середині . .	№ 5
Ф. Кондрашенко :	
4. Житлова культура стандарту	№ 1
5. Проблема нової вулиці	№ 3
6. Конгрес міжнародної архітектури в Швайцарії	№ 5
7. Планування площі Дзержинського . .	№ 12
С. Михайлович :	
8. Берлін переустатковує свої майдани .	№ 8
9. Брєслєвська житлова виставка . . .	№ 10
В. Мірер :	
10. Несучасний рецепт розв'язання сучасної проблеми	№ 1
11. Міста майбутнього-невідкладна проблема сучасності	№ 4
12. Про місто в Радянській системі . . .	№ 7
13. Планування й забудова міста Вашингтону	№ 8
М. С. :	
14. Зразки сучасної архітектури західної Європи	№ 7
К. Тайге :	
15. Конструктивізм	№ 3
Арх. Кравець :	
16. Твердий крок	№ 10
М. Холостенко :	
17. Проект аеропорту міжнародних сполучень	№ 9
Я. Штейнберг :	
18. Квартальна забудова	№ 1
19. Житлоосередок в вертикальному плануванні	№ 3
20. Гірничий Інститут	№ 12

IX. ФОТО

Моголі - Нагі :	
1. Фотографія, як світлове оформлення .	№ 3
М. Плято :	
2. До фотографії Петерганса	№ 11



АРХ. Ф. КОНДРАШЕНКО

ПЛ. ДЗЕРЖИНСЬКОГО.
АКОНОМЕТРІЯ В ЦІЛОМУ

АРХ. Ф. КОНДРАШЕНКО

ПЛ. ДЗЕРЖИНСЬКОГО.
АДМІНІСТРАТИВНИЙ ЦЕНТР

ПРОФ. В. ПАЛЬМОВ

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА ХАД
ІНВ. № 8859

80447

О Л І Я



Х. ПРОСТОРОВІ МИСТЕЦТВА

В. Громан:

1. Поль Клеє № 2

Д. Бурлюк:

2. В. Пальмов № 10

Я. Лісовський:

3. Ліве в правому № 7

К. Малевич:

4. Просторовий кубізм № 4
5. Леже, Грі, Гербін, Метдінгер № 5
6. Конструктивне малярство російських
малярів і конструктивізм № 8, 9

7. Кубофутуризм № 10

8. Футуризм динамічний і кінетичний № 11

9. Естетика № 12

В. Пальмов:

10. Проблема кольору в станковій картині № 7

11. Про мої роботи № 8

12. Короткий автожиттєпис № 9

13. Проблема вивчення кольору в наших
художніх Вуз'ях № 12

14. Соціальне замовлення № 12

Г. Шкурупій:

15. Диктатура богомазів № 10

М. Штейнберг:

16. Формальнотехнічні елементи художнього
твору № 10

XI. ТЕАТР

Є. Дроб'язко:

1. Конкретну увагу театрофронтів № 10

Г. Затворницький:

2. Тром — заявка № 11

А. Петрицький:

3. Чи потрібна кому опера? № 10

Л. Подорожний:

4. Чим був і чим став Березіль № 8

5. Протокол засідання сесії художньо-по-
літичної ради при Наркомосі УСРР № 10

В. Свиговий:

6. Теа-фронт ліворуч № 6

7. Теа-диспут Нової Генерації № 6

І. Терентьев:

8. На 29-й рік № 2

9. «Ф1, Ф2, Ф3» № 3

10. Індустріальна побутовщина № 10

Фореґгер:

11. Про оперу № 12

12. Ляльки № 12

XII. КІНО

Дзига Вертов:

1. Людина з кіно-апаратом № 1

Г. Затворницький:

2. Комуністична установка в кіні № 7

М. Кауфман:

3. Кіно-апапіза № 10

XIII. СКУЛЬПТУРА

Хр. Зервос:

1. Скульптура сучасних митців № 1

XIV. ПОЛЕМІЧНІ СТАТТІ

Д. Голубенко:

- Розмова двох на перехресті № 1

- Проти Мекки № 1

- Переросток № 3

- Правий попутник Б. Коваленко № 5

О. Полторацький:

- Товариські поради з коментаріями нашому
критикові Р. К.-ву № 6

Л. Скрипник:

- Критичний безумовний рефлекс Євгена Ка-
с'яненко № 5

XV. ПАРОДІЇ

Арс. Лібристо:

- Пародійні памфлети № 11

XVI. СПРАВА ПРО ТРУП

XVII. НАШ ПРОТЕСТ

XVIII. ЗВІТИ

- Донбас слухав № 4

XIX. НЕКРОЛОГИ

1. В. Пальмов № 8

2. Л. Скрипник № 3

XX. БЛЮКНОТ

XXI. БЮЛЕТЕНЬ НОВОГО МИСТЕЦТВА

- № 1, 12

XXII. НАШ БЮЛЕТЕНЬ

- № 4, 6, 6, 7, 8, 9

XXIII. ЛИСТУВАННЯ ДРУ- ЗІВ

- № 2

XXIV. ЛИСТУВАННЯ З РЕ- ДАКЦІЄЮ

- № 2, 4, 7

XXV. ВІДПОВІДІ ЧИТАЧАМ

- № 2, 4, 12

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ: ХАРКІВ, СЕРГІЙ-
СЬКА ПЛОЩА, МОСКОВСЬКІ РЯДИ, 11,
ПЕРІОДСЕКТОР ДВУ, ТЕЛ. № 66-27.
ПРИЙОМ У СПРАВАХ РЕДАКЦІЇ
— ЩОДНЯ З 12 ДО 14 ГОДИН —