

№ 1

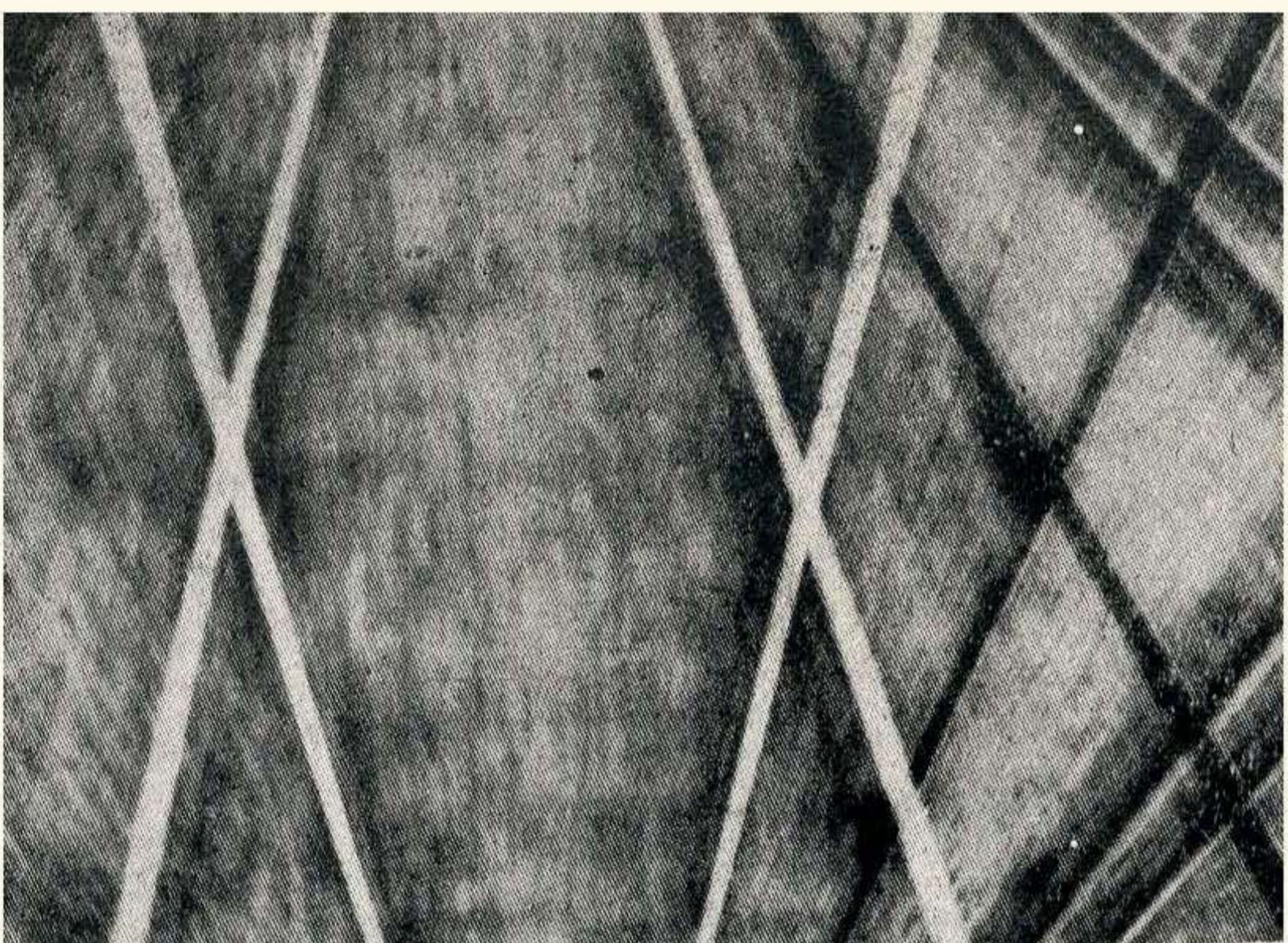
Січень

1929

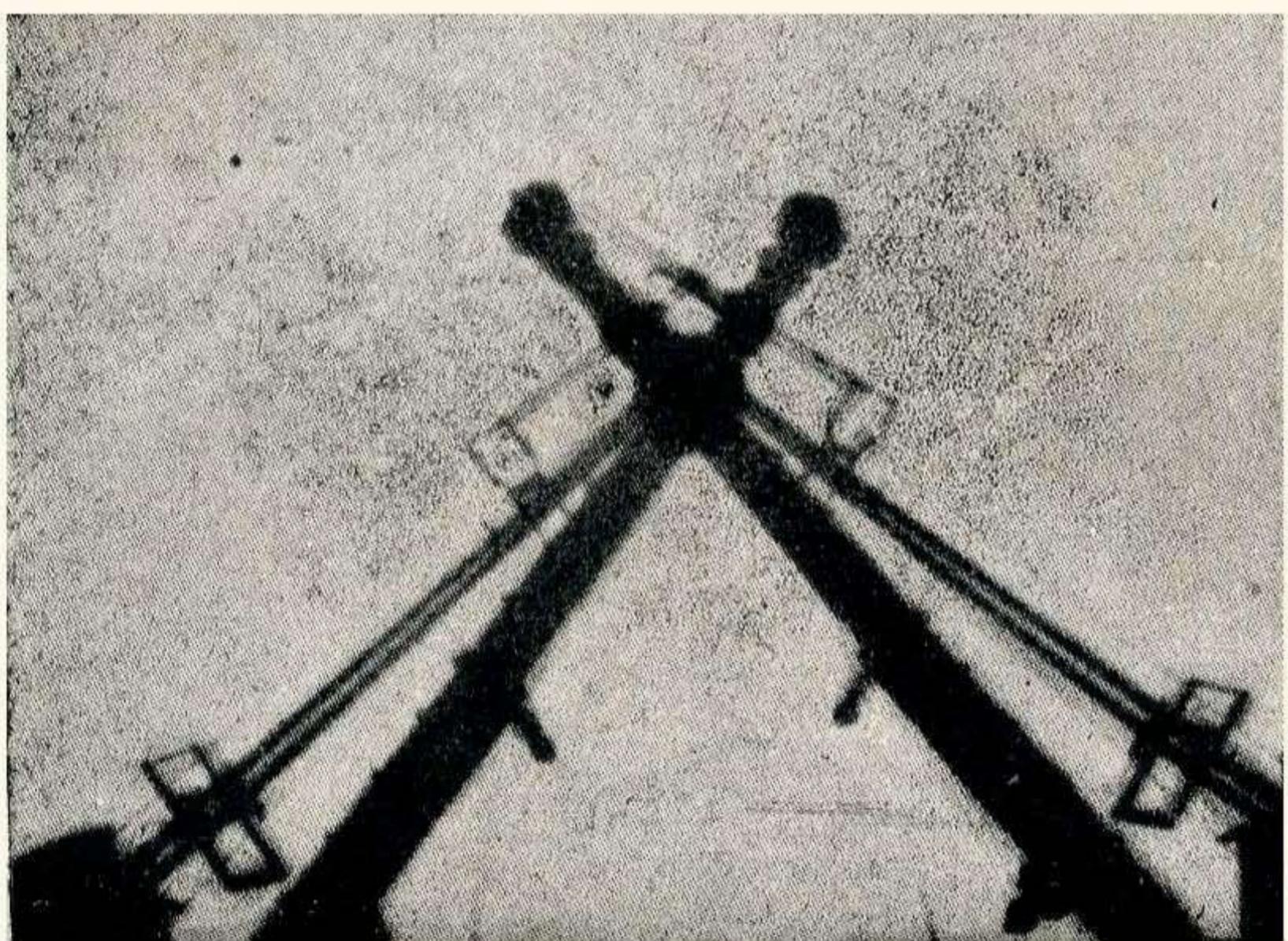
НОВА ГЕНЕРАЦІЯ

журнал лівоти
формації мистецтв

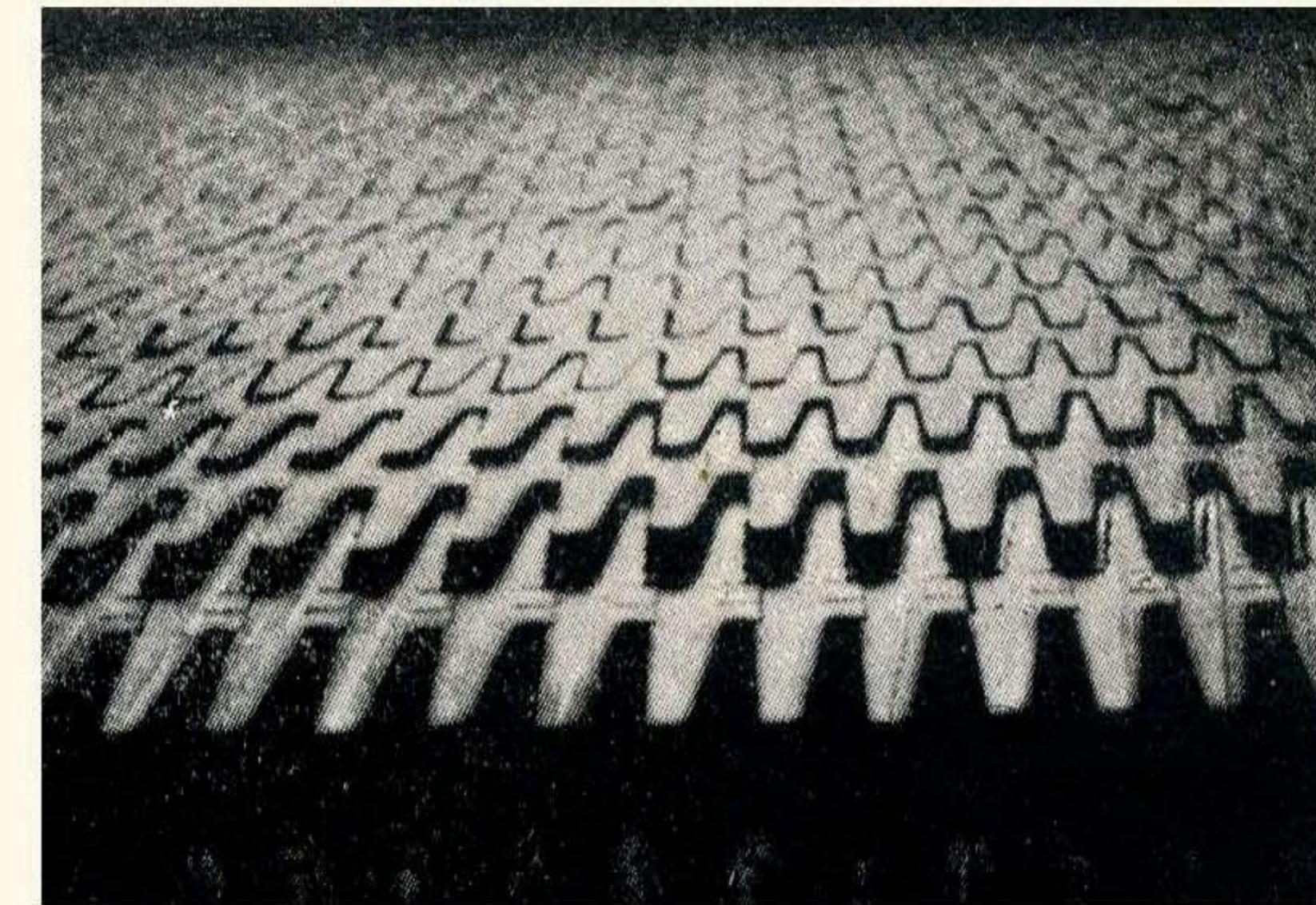
ДЕРЖАВНЕ
ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ



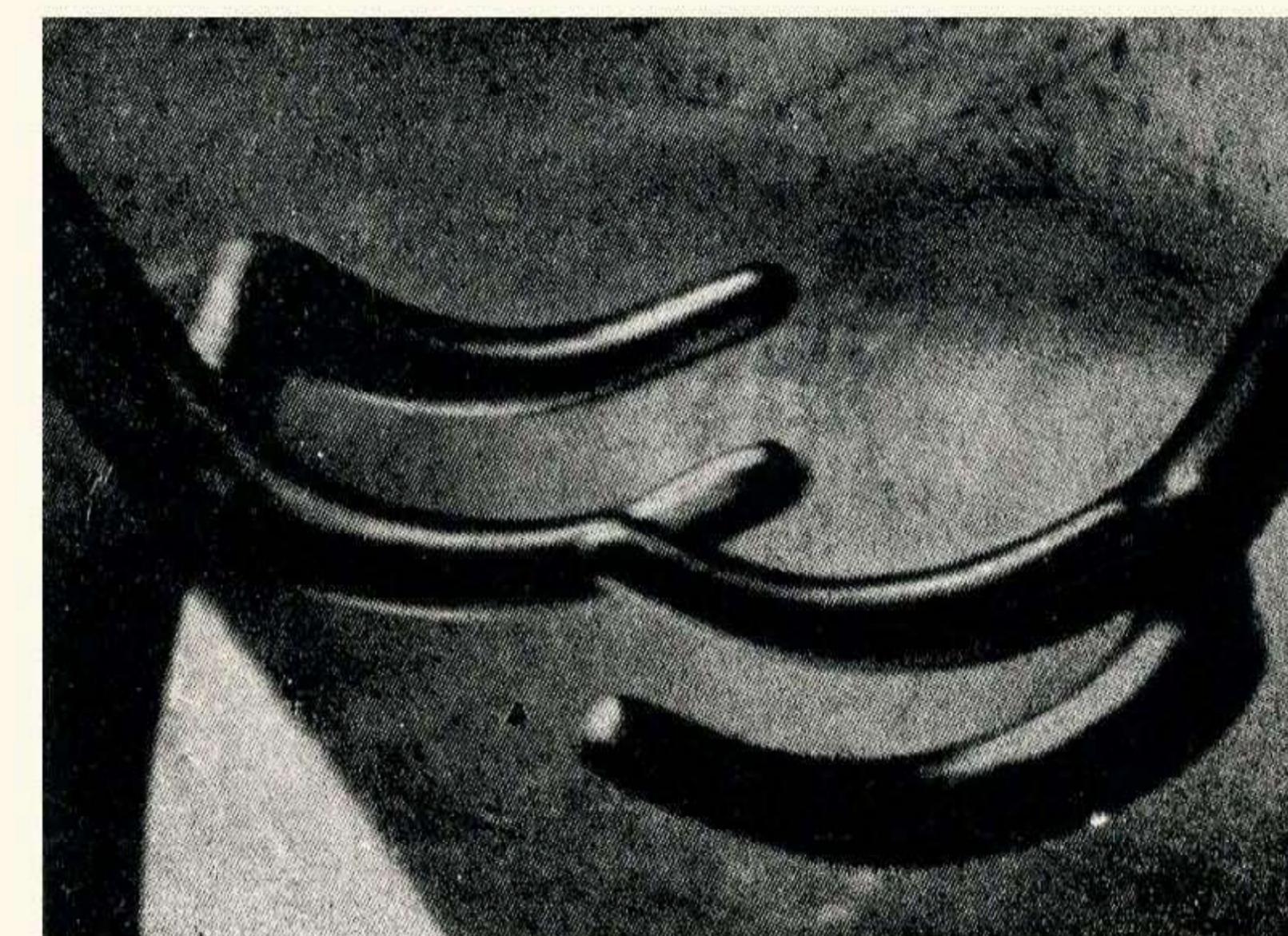
КОМПОЗИЦІЯ РЕЛЬСІВ
СУЧАСНІ ЖУРАВЛІ



ЄВГЕН ДЕСЛАВ
(ПАРИЖ)



ДЕТАЛЬ МАШИНИ
МЕХАНІЧНІ РУКИ МАШИНИ



КАДРИ З ФІЛЬМУ

N
O
T R E T I J
R I K V Y
D A N N J A
M U R N A L U
V
G E N E R A C I J A
A

НОВА ГЕ

№ 1 СІЧЕНЬ 1929

ЖУРНАЛ ЛІВОЇ ФОРМАЦІЇ

МИСТЕЦТВО ЯК ЕМОЦІОНАЛЬНА
КАТЕГОРІЯ КУЛЬТУРИ ВІДМИРАЄ

ПОВІЛЬНИЙ ПРОЦЕС ВІДМИРАННЯ
МИСТЕЦТВА ПОЗНАЧИВСЯ ДЕСТРУК-
ТИВНИМИ НАПРЯМКАМИ У МИСТЕЦТВІ
ОСТАННІХ ДЕСЯТИРІЧ

РАЦІОНАЛЬНІ ВИМОГИ, ПОСТАВЛЕНІ
ПЕРЕД МИСТЕЦТВОМ СЬОГОДНІ, ПЕРЕ-
КЛЮЧАЮТЬ ЙОГО НАКОНСТРУКТИВНИЙ
ШЛЯХ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

ФУНКЦІОНАЛЬНІ МИСТЕЦТВА ВІДОГРА-
ЮТЬ СОЦІАЛЬНО-КОРИСНУ РОЛЮ
В ЗАГАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ СОЦІАЛІСТИЧ-
НОГО БУДІВНИЦТВА В ПЛАНІ УНІВЕР-
САЛЬНОЇ УСТАНОВКИ НА КОМУНІЗМ

„НОВА ГЕНЕРАЦІЯ“ ПОВ'ЯЗУЄ ЕТАГ
ДЕСТРУКЦІЇ МИСТЕЦТВ, ЩО ЗАКІН-
ЧУЄТЬСЯ, І ЕТАП КОНСТРУКЦІЇ ЇХ, ЩО
РОЗПОЧАВСЯ, ВВАЖАЮЧИ ОБИДВА Ц
ЕТАПИ ЗА СКЛАДОВІ ЧАСТИН ЄДИНОГО
ДІЯЛЕКТИЧНОГО ПРОЦЕСУ
РОЗВИТКУ ЛІВОЇ ФОРМАЦІЇ МИСТЕЦТВ

LA NOUVELLE

№ 1 JANVIER 1929

JOURNAL DE NOUVELLE FORMATION

НЕРАЦІЯ

СТЕЦТВ ТРЕТИЙ РІК ВИДАННЯ

№ 1 СІЧЕНЬ 1929

L'ART MEURT, COMME CATÉGORIE
EMOTIONNELLE DE LA CULTURE

LES TENDANCES DESTRUCTIVES DE
L'ART PENDANT LES DERNIERES DIZAINES
D'ANNÉES TÉMOIGNENT LA MORT LENTE
DANS LE PROCÈS DE L'ART

LES EXIGENCES RATIONNELLES, QUI SE
POSENT AUJOURD'HUI DEVANT L'ART, LE
POUSSENT VERS LE CHEMIN CONSTRUC-
TIF DE L'ART FONCTIONNEL

DANS LA POSITION DU FONDEMENT UNI-
VERSEL DE L'ART SUR LE COMMUNISME,
L'ART FONCTIONNEL JOUE DANS TOUT
LE PROCÈS DE LA CONSTRUCTION SOCIA-
LISTIQUE LA RÔLE SOCIALEMENT UTILE

LA FIN DU PROCÈS DE LA DESTRUCTION
DE L'ART ET LE COMMENCEMENT DU
PROCÈS DE LA CONSTRUCTION DE L'ART
SONT LIÉS DANS „LA NOUVELLE GÉNÉ-
RATION“. ILS PEUVENT ÊTRE COMPTER,
COMME ÉTANT LES PARTIES INTÉGRAN-
TES DU PROCÈS DIALECTIQUE DE L'ÉVO-
LUTION DE LA FORMATION NOUVELLE
DE L'ART

ГЕНЕРАЦІЯ

ДЕ Л'АРТ ТРОІСІМ АННÉЕ Д'ÉDITION

№ 1 JANVIER 1929

ЗМІСТ № 1 ТА

100

ЗАУВАЖЕННЯ РЕДАКЦІЇ

Стор.

| | |
|--|----|
| гівальну форму діалога: В. Юринець промовляє цитатами із своєї книги, а Дм. Голубенко йому відповідає | 50 |
| 13. Дм. ГОЛУБЕНКО. „Проти Меки“. — Стаття, що порушує дуже актуальні питання про закордонні подорожі робітників української культури | 55 |
| 14. БЛОКНОТ «НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ». | 56 |
| 15. ДЗИГА ВЕРТОВ. „Людина з кіно - апаратом“, абсолютний кінопис і радіо - око. Стаття інформативного порядку, де подано відомості про новий фільм нашого нового співробітника — проводиря лівої кінематографії в СРСР. В дальших числах «Н. Г.» ми всебічно характеризуємо напрям кіно - ока. | 61 |
| 16. JA. WTEJNBERG, арх. „Kwartalna Zabudowa“. — Statt'a specjal'noho charakteru, rozrakhovanaya v osnovnom na qytaqa - faxive'a. Jakwqo my mistymo v «N. G.» c'u statt'u, to nasampered z taqyh mirkuwan': «N. G.» — nominal'no «orhan livoji formacyji mystectva» — ne zanaxodyt' faktynqno prycypovoji riznyci miz mystectvom ta ne - mystectvom. Napr., liva arxitektura, niby - to «mystectvo» — v tojже qas vyznaqajets'a ne estetyqnumy, a praktiqnumy potrebam y'udyny; liva poeziya temiye z haslom, z pamphletom praktiqnoho por'adku, z praktiqnoju promovoju. Otme, koly my vmitquijemo na svojix storinkax «poeziju» — my znamujiemo j na te, wqo vona може pravyty za materijal dl'a klubnoho hasla j t. in. Tak samo, nemaje nijakoji racji «myluvatys'a» z tvoriv livoji arxitektury, jak mysteckych tvoriv. Daleko korysniwe tverezo obraxovuvaty, jaku real'nu koryst' nesut' z soboju tvory arxitektury, jaki zminy v pobuti y'udyny vony zaprovadzhujut'. A maty pro ce pevne ujawnenn'a tomna, poqytavwy c'u statt'u | 62 |
| 17. Ф. КОНДРАШЕНКО, іеж. „Житлова культура стандарту“. — Чергова стаття проблемного порядку на теми лівої архітектури | 69 |
| 18. В. МИРЕР. „Несучасний рецепт розвязання сучасної проблеми“. — Відгук на статтю Ф. Кондрашенка, що йшло було надруковано в № 11 за м. р. «Н. Г.». Зauważення редакції подано в тексті | 72 |
| 19. CHRISTIAN ZERVOS. „Скульптура сучасних мистців“. — Статтю взято з французького журналу «Cahiers d'arts». Стаття ця не відповідає цілком нашій установці, але через брак відповідного матеріалу ми мусимо користуватися й з таких праць: адже тут є певні інформаційні відомості | 74 |
| 20. БЮЛЕТЕНЬ НОВОГО МИСТЕЦТВА | 76 |
| 21. ВІДПОВІДІ РЕДАКЦІЇ | 79 |
| 22. ФОТО Й РЕПРОДУКЦІЙ. | |

На обкладинці: Дан Сотник — Фоторепортаж «по Харкову».

Табл. 1. Дзига Вертов, М. Кауфман, Е. Свілова — Кадри з фільму «Людина з кіноапаратом», ВУФКУ.

Табл. 2. Євген Деслав (Париж) — Кадри з фільму.

Табл. 3, 4. Дан Сотник — фотографії. Спроби фотографування без фотокамери.

Табл. 5, 6, 7. Ілюстрації до статті «Скульптура сучасних мальярів».

Табл. 7, 8, 9. Жуан Грі — до статті «Жуан Грі», вміщений в № 12 «Н. Г.» за 1928 р.

Табл. 9. Адольф Меєр — Модель планетарія.

Табл. 10. Арх. Г. О. Яновицький — Клуб будівельників у Сталіні.

Табл. 11. Арх. Л. Лоповок — Проект радіорентгенінституту в Харкові (Пайбуд).

Табл. 12. Ернест Май — Робселище на Брухдельтрасе у Франкфурті на Майні.

ДАН СОТНИК — Зав. редакції та керовництво оформленням.

МІЙ РЕЙД У ВІЧНІСТЬ
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

Слухайте шепіт хвої на хребтах
і гомін вікових віт.
Не можна мертвити сучасним
життям
життя тисячоліть.
Будьте вдячні вічності, що живе в вас,
оживлюйте
кожну
річ.
Коли вириєте з землі напівзгнилий
людини
таз —
ви з людиною віч на віч.
Не будьте мертвими археологами,
минуле не розкладайте
номенклатурою
чистою.
Гляньте:
в гробниці лежить мумія фараона
і біля неї — його зубочистка.
Міліонні когорти лежать кістяками
таких же футуристів, як ми.
І вони будували „вічні“ стіни і брами
і в боротьбі лягли
грудьми.
А ви хочете зробити з людини якусь платонівську
ідею,
коли кожна людина — повна вічності вщерть.
Міліони сучасних і майбутніх людей —
міліони людей
смерти.
Так не вмирає життя. Так ми ідем у вічність.
Атлант - ель - стан, Ніл - ель - стан — — зміняє наш
Дніпр - ель - стан.
От чому, коли і я вмру — покладіть зі мною
вмісті
мою зубочистку
і мій
чемодан.

ТЕТ - А - ТЕТ З ВЕНЕРОЮ МІЛОСЬКОЮ
ОЛЕКСА ВЛИЗЬКО

Я знову вас бачу,
Венеро Мілоська,
в музей,
покриту
Ханенковим лоском.—

Навколо
почет старосвітства,
шик
цяцькованих уників...
і ні душі.

Ви не заперечите,—
ми на самоті,
отже
зі мною
п'єдесталитись годі,—

з'їдіть на хвилинку
з парнаських сфер,—
із гамузу муз
і музейних
мізер.

Я можу засвідчити,—
чиста правда,—
ви й досі
годяці
для лішого равта.—

Красуня,
якою й були
тоді,
як вперше із пін
розцвіли
на воді.

Вас трохи подер
антиквар на транзітах
і трохи
раніш
голомозий Пракситель,

чи як там,—
в цій справі
я зовсім
не
спец,—
не знаю
історії
Римських мистецтв.

А в тім і не важно,
я
хлопець путящий
і ваша присутність
для мене
годяща.

Полюбить ще
vas
не один бізнесмен,
як станете
ви
од кармінів —
Кармен.

Тихше.—
Не ображайтесь
на
Влизька.—
Я
з вами
по дружньому,
по товариськи . . . —

Чому б,
не зійти б
вам б
з п'єдесталів би
й ну б,—
гайдаб
із фраєрами б
у пивну б . . .

Хо - хо !
Що ви хочете ?
Зняти руку ?
Тихше,

тихше,—
ні крику, ні гуку.—

Для того,
щоб свиснути
в піку мені,—
вам
добрі
протези
потріб—
ні . . .

Ну, да,
ось тут,—
у музейній лаврі
я
vas
розвінчаю
од Луврових лаврів : —

гадали ви
цнотно,—
і ці,
і ті
на вас
поглядатимуть,
як святі . . .

Хіба ж
невідомо
усім
по суті —
і хто вас продав
і за скільки
скуді ?

і хто спекулювув,
і який молодець,
на тій же
історії
Грецьких мистецтв ? . .

Я знаю,—
до захисту

стане
Зеров,
і все ж
ви
дусею —
з мізер - мізера.

Ще з часу народження —
вам
золоту
підвіз
карету
ревматик Нептун.

А ви —
хоч би що! —
Удостоїли сісти,
забувши
про сором,
про фіговий листик,

і з тої хвилини —
міцна,
як ром —
земля вам була
курячим
пером. —

А власне —
з якої
Нептун
підстави
галантно
моря
перед вами
розставив? . .

Йому ж,
ще і досі десь
ноги болять, —
усі
тілеса
розвенерило
в ять . .

Потім
до вашого білого
м'яса —
корчило
Зевса
в ласкавих гримасах,

потім
Пракситель точив —
і вас
було забуто
на деякий час,

аж поки
пейзани
в підпитому стані
не витягли вас
із руїн
Кампанії,—

комусь перепродали,
викрав хтось
в Європу, чи Азію
вашу
млосць.—

Нарешті
попали
у справжні руки —
у перший раз може,
а може, — в другий.

Професорство
завжди до всього
глухе,—
дало вам
незвичну
оцінку:
— Кхе . . .

і ви,
задоволені
з кожного пана,
пішли
по Луврах
і по Ватиканах,—

для всяких
інфантів
і беїв
і мірз —
небесна краса —
в машкарі лицемірств.

Оглянувши вас
не один гімназистик
ішов —
рецидивом —
в старі онаністи.

І ріжні
господні —
на рентах —
старці —
підозро
в ночі
підтягали
штанці . . .

Як бачите —
я —
не захлинувся в шні
захоплень
 античністю
ваших ліній. —

Я просто
для вас
констатую факт: —
Доволі ламатися
в постать і таєт.

Давно вже
підробки
і гіпси пародій
на вашу істоту
гуляють в «народі», —

в орандах і корчмах
міського дна
рядом
із шерегом
пива й
вина.

А я
пропоную —
всупереч моді —
образити
Майка
Буонароті,
(що вирізьбив вас.
чи вас
розкопав.—
ні богу — свічка,
ні чорту — копа).
Поставивши —
vas же —
стотисячедоларну
в довітернім місці,
на виставці АРМУ.

Щоб всякий,
порівнюючи
Касіян —
з контрасту
і виграв
і просіяв.

А то ж,—
до пристріту,
Венеро Мілоська,
промуляли очі
Ханенковим лоском.

Ш'єдсталитесь
шиком
з парнаських
сфер,
між гамузом муз
і музейних
мізер.

І врешті,
Венерочко —
ви не диво.—
Ходімте
зі мною
на пляшку
пива.

МЕРІЕМПУЛ - ПОРТ
ОЛ. МАРЯМОВ

В каюті пахне гасом і кавою.

Капітани, — їх двоє, — п'ють каву й стривожено дивляться на Лебедєва.

— Отже, — ми стоятимемо... — говорить старий, сивий і маленький турок англійською мовою.

— Аж доки не зійде крига й ми вас не відремонтуємо. — Лебедів упертий і непехитний.

І справді, вантажити «Kaplan» немає жодної зможи. Ця стара турецька руїна прийшла по вугіль, вгрузла в кригу, знесилена, поламана вщент, знеможена й нікчемна. Перед нею що-найменше — два місяці стоянки тут, у засніженому порті, й уже тридцять чотири чоловіка екіпажу, — турки і левантійці, — наїжившихся од небаченого морозу, з подивом озираючись на безкрайні сніги й припорощені естокади, розпитують про місто, готелі й жінок. Навіть старший капітан, щось середнє на вигляд між патріархом і піратом, дідуган на прізвище Ісмайл-Рагім-бей, зсувуючи на потилицю недозволену вдома й одягнувши біля чужих берегів червону феску, нотує на папері справа наліво, турецькими літерами чуже й дивне слово:

— С - е - л - ő - у - д — о - т - е - л . . .

А другий капітан, високий блондин, кремезний і блакитноокий, що вже зовсім до турецького його походження не пасує, питася червоніочи й плутаючись:

— Is in Mariampool a good girls?

— Чи є в Маріуполі добре дівчата?

«Меріемпул» у нього згучить точнісенько так, як от порт-Ліверпул, саме як місто біля моря, що є найперше порт, а потім уже місто, заводи й решта інших деталів.

Отже, пароплав став, пришвартувався до білого, крижаного берега й приготувався завести свій майбутній двохмісячний побут. Тепер наша кава парує на пригвинченому столі, стільці також застигли міцно на своїх місцях, лампи на стіні, — тяжкі бронзові лампи, — розповсюджують бридкі пахощі гасу, і звідусіль, з усіх кутів «салону» йде в наступ буйний бруд, звалені ліжка й розкидане ганчір'я. На фотографіях по стінах — «Kaplan» в інших портах. Тут — Золотий Ріг і мінарети Стамбула. Потім є квартали білих будинків, пальми, порт-Олександретта, Сірія. Капітан напевне відшукає й тут маріупільського фотографа, і незабаром додасться на стіні нову фотографію: стара розхитана калоша, старий вантажний пароплав, що його вже не можна вантажити, — в снігах, замерзлий, у кризі. Пароплавом гуляє вітер, всяке огрівання здається переможене січневим морозом. Турки й левантійці тиснуться в своєму темному й неможливо брудному кубрикові, а капітани мовчать, п'ють каву і збираються до міста.

Управління капітана порту рипить під морозним вітром, двохповерховий дощатий корпус, вузький і ніби витягнутий зсередини пароплаву,

вкрився тонкою шкіркою снігу; всередині люди в шкіряних ломанських шапках і морських плащах; жовта пастка мідяного пароплавного рупора спускається згори й кричить:

— «Соломбала» дає сигнали. Є радіо з «Макарова».

«Асистенто де капітано де порто», — так він принаймні знайомиться з усіма капітанами, — помічник портового капітана Василь Лебедів, знову зав'язує шапку і застібує плаща, питуючи в рупор:

— Що передає «Макаров»?

— ПП 19 6 3.

У порті кричить сирена, за білими просторами криги нічого не видію, і радіо, одержане з льодолому «Макаров» визначає: — «Коло Маріуполя-порта — крига суцільним покровом з ополонками». Невеличкий льодолом «Соломбала» веде за собою англійський пароплав «Hampstead», і Лебедів має зустріти його на третій естокаді, де тече білий струмінь соли для далекого сходу. Порт майже порожній. Біля п'ятої естокади стоїть «грек» «K. Liros», беручи кавстичну соду; він довантажується й готовується йти назад. Його поведе крізь льод величезний льодолом «Лідтке». Далі від «K. Liros» стоїть «Kaplan», що нічого не може брати і лише мерзне, приварований до маріушільської криги. Йде «Hampstead». Біля берега — три закордони, три своїх уклади життя, три викінчені й різні побутові організми. «Меріемпул - порт» для них випадок, ще одна назва в цілому спискові інших. У греків і турків п'ють каву, в англійців — ром, джін і віски, й усі палять сигаретки та люльки. Неймовірні вітри, солоні й гіркі вітри непереможної згади подорожів і пригод, владно керують на несходимих морських шляхах. По-різному плеще море біля різних берегів, по-різному зустрічають порти вигнані в море судна й заполонені вітром подорожів людей. І «Hampstead», що вийшов з Лондону чотирнадцять місяців тому, пливе з Стамбулу до Маріуполя, йдучи по сіль, увіходить до порту слідом за льодоломом; крига, ламаючись у несподівано-зеленій воді, пропускає його, гострі леза розбурканих крижинок скреточуть об корпус пароплаву й застигають у свою крижаному безладді, вкриваючи сліди проїденої пути. Адама Аушкапа теж жене солона сила морських вітрів, і він, Аушкап, сходить на цей новий і чужий, білий, засніжений берег.

Що-тижня зустрічає й провожає Василь Лебедів чужі пароплави, говорить з капітанами уривками всіх можливих мов, п'є ром і каву, палить сигаретки й міцний кепстен. Василь Лебедів знає, де дістати найкращу дівчину в Стамбулі і як пахнуть припортові марсельські вулиці, він знає, як блищає ножі в Сан-Паулі в Гамбурзі й чим вітають африканські й азійські портові затоки. Василь Лебедів ніколи не виїздив з Маріуполя.

Адама Аушкапа підхопив вітер подорожів, він кидає його з пароплаву на пароплав, з порту до порту. Несподівані баюри, часті на погано забрукованому шосе, нещадно кидають розхитаний автопромторгівський «Фіят», і Аушкап, — корабельний тесля, шіп-карпентер Аушкап, — незвично

гойдається в ньому на шкіряних подушках. Шосе ґвинтом іде на гору, зимові дерева вихрять перед очима, «Фіят» підстрибує невірно і, все частішими й правильнішими вулицями шикуються старенькі, пошарпані хатки. Аушкап виїхав з порту, саме тепер проїздить Слобідкою й за кілька хвилин має в'їхати в самий Маріуполь. Біла цілина засніженої портової смуги привітала Аушкапа ще вчора, та проте лише сьогодні, саме на подушці цього заїждженої «Фіяту», вслухаючись у покірний храскіт придушеного шинами снігу,— він добре й глибоко відчув, що це ж уперше за двадцять років приплив він — карпентер англійського пароплаву Адам Аушкап,— до зимового, завіяного глибоким, навальним сніgom берегового причалу.

«Фіят» спинився на початку широкої вулиці, замкненої високою церквою, і Аушкап, напружуючи пам'ять, намагався зрозуміти слова кондуктора:

— Остання зупинка!

Кондуктор повторив ще раз по-російському:

— Последняя остановка!

Слово «остановка» Аушкап пригадав, побачив, що він в автомобілі останній, почув ще слова:

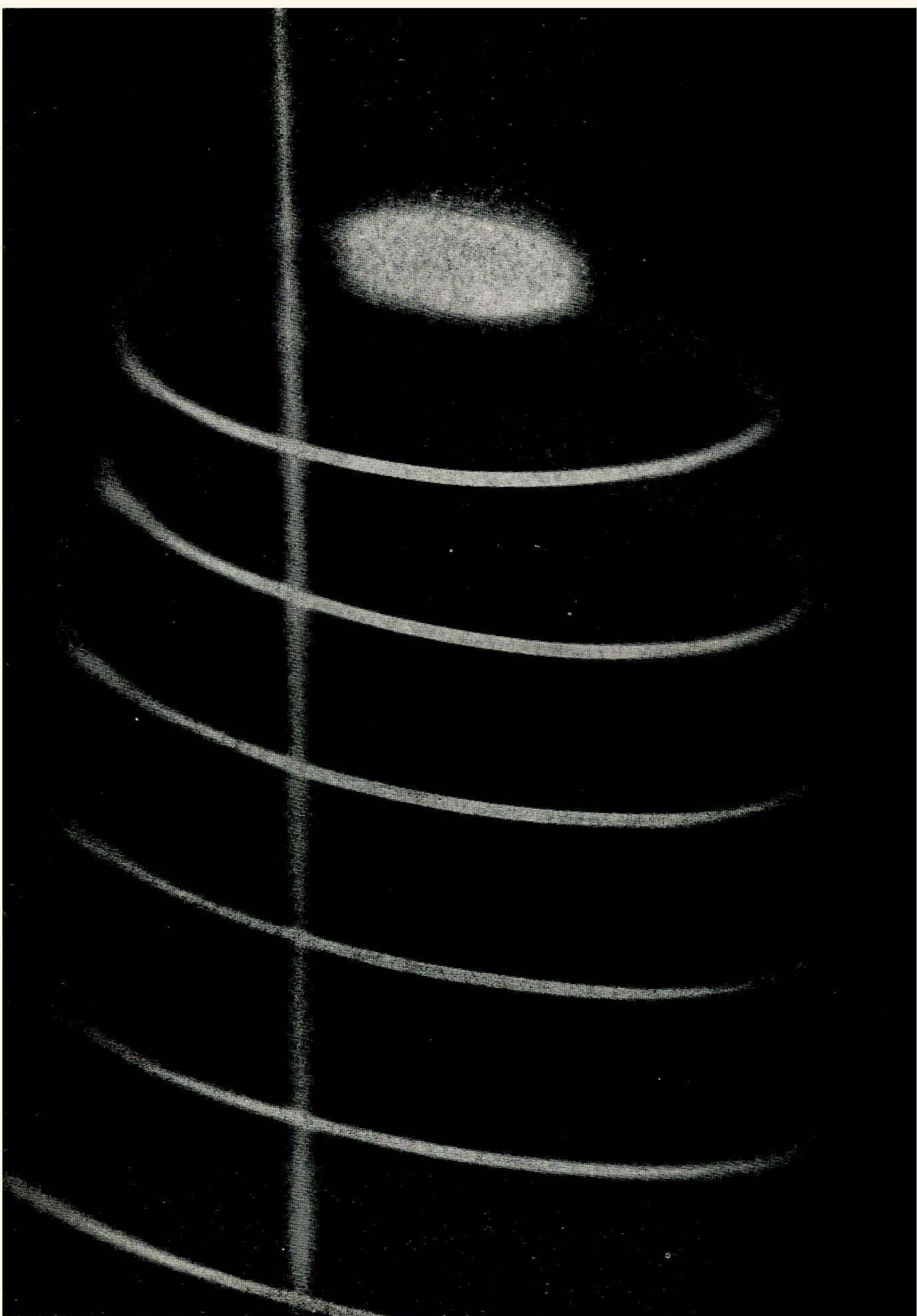
— Кінець, громадянине!

і вийшов, вгледівся у сивий простір широкої вулиці й пішов уперед, з насолодою тиснучи хрумтливий, добрячий сніг і навмисно вгрузаючи в білі намети. Його спинило дротяне плетиво навколо несподіваного зимового садка. Садок оточив церкву. Так головну вулицю починали й кінчали церкви. Аушкап ввійшов на протоптану стежку, всеміхнувся до двох жвавих, цокотливих дівчаток посмішкою тридцятидвохлітнього морського бурлаки, що вперше після подорожі зійшов на берег; потім він витер сніг на лаві, спинився й сів. Зрідка проїздили візники, частіше підводи, автомобілів майже не було. Плин минулих двадцяти років перед Адамовими очима не спинявся. Адам Аушкап бачив себе аж з того самого часу, як поїхав з Ревеля дванадцятилітнім хлопчиком на норвезькому пароплаві. Син теслі, онук теслі,— малий латишський хлопець,— за двадцять років життя по кубриках норвезьких пароплавів, французьких, італійських та інших суден, він перетворився на всесвітнього громадянина і працьовитого корабельного тесляра, чи як звали його тепер, на англійському борті, — «шіп-карпентера».

«Макаров», — гордий з буяння своїх шести з половиною тисяч індикаторних сил криголам, — вже йшов крізь без силу люті розбитих крижинок, завіявши димом сивий січневий небокрай, коли Аушкап вертав до порту. Вартовий, загорнутий у величезну кожушину, спитав з будки перепустку в Аушкапа, і той, виймаючи з кешені матроську книжку, додав:

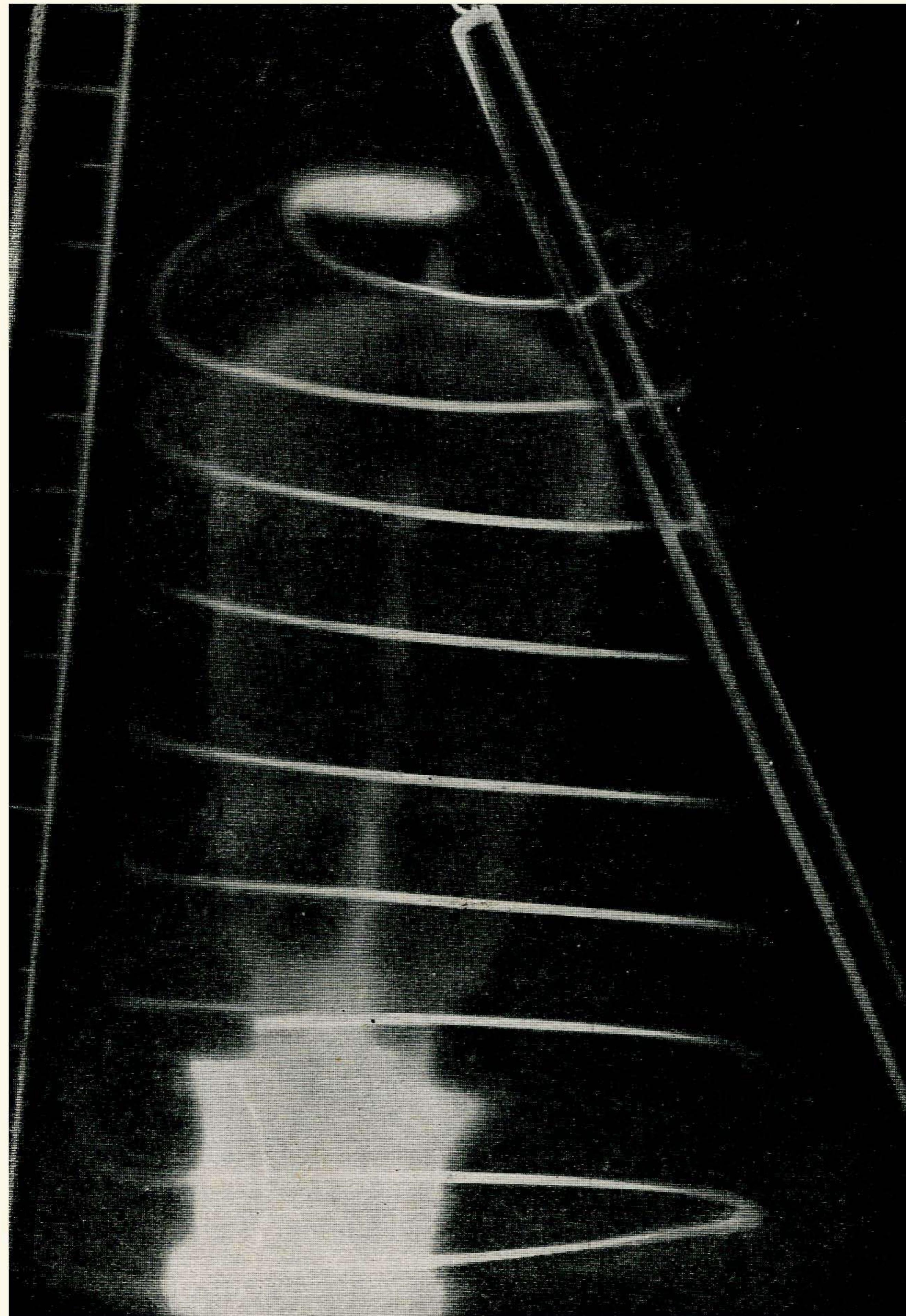
— «Гемпстед».

Чорні склепіння кранів застигли над пароплавами, сніг біля першого з них застиг бруднуватими лисинами, «Гемпстед» брав сіль, і від чобіт вантажників танув сніг. Під бортом чітко блищаючи літери: «Hempstead»



ДАН СОТНИК

ФОТОГРАМА 1928



ДАН СОТНИК

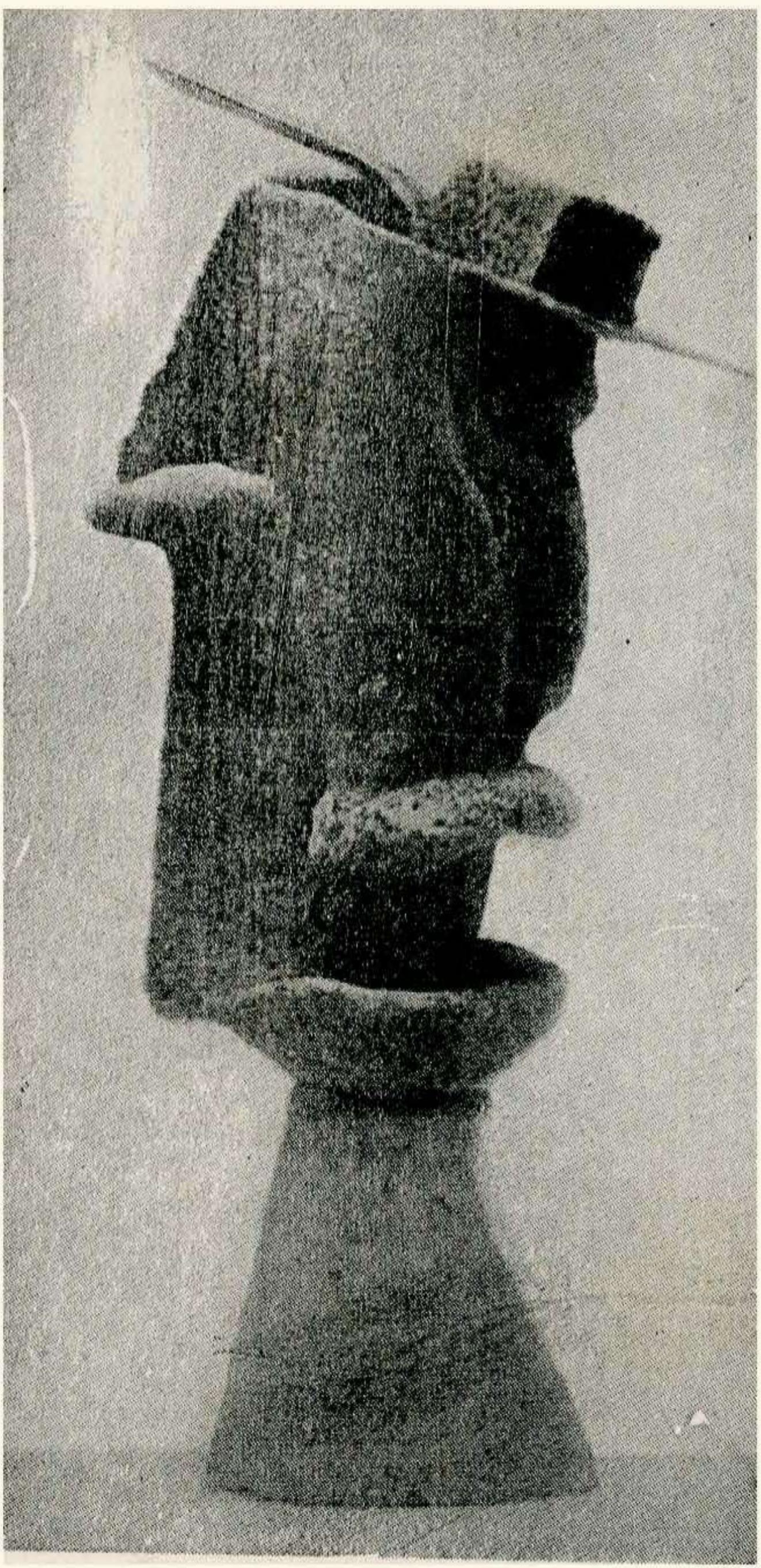
ФОТОГРАМА 1928



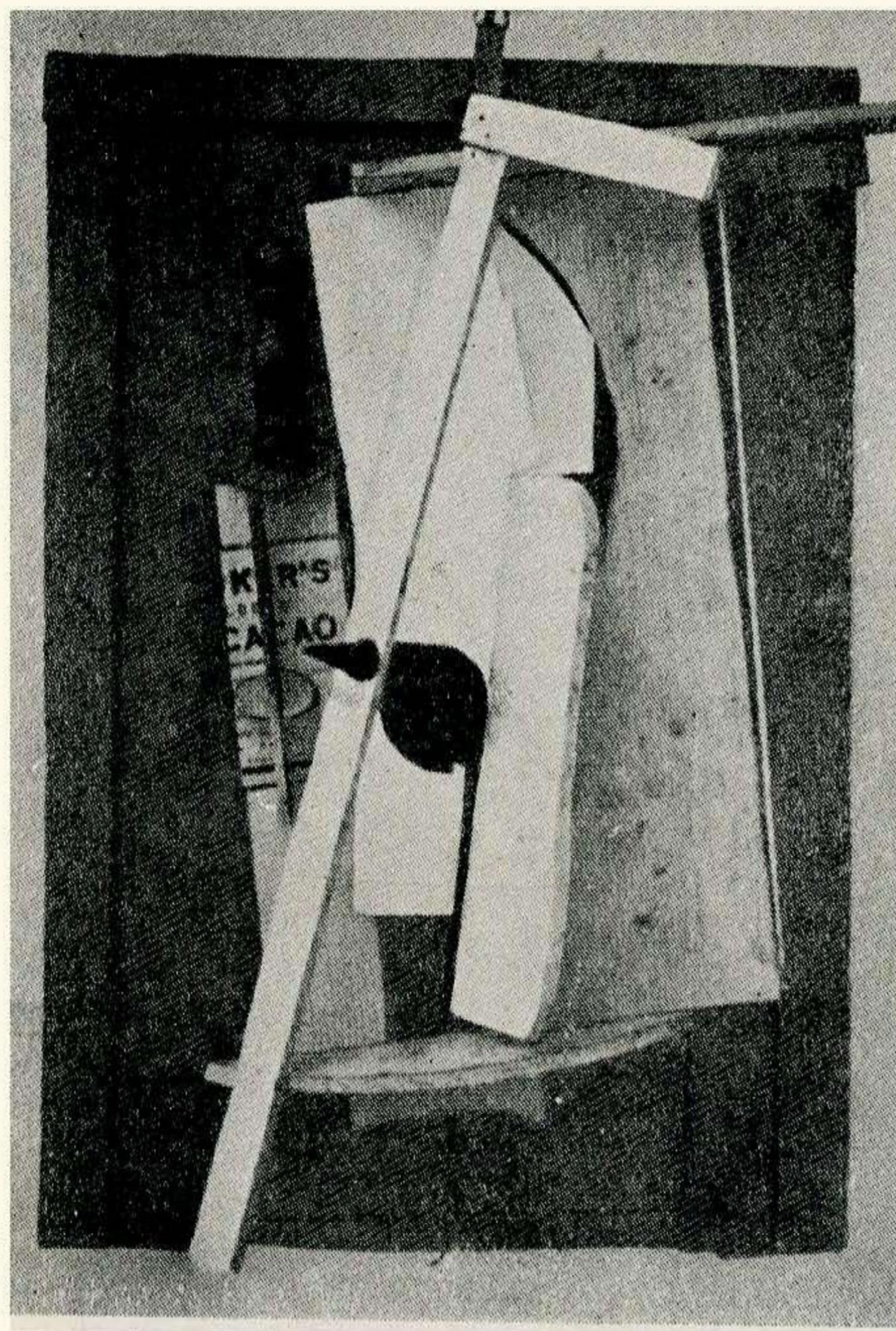
ГЕНРІ МАТИС (ФРАНЦІЯ)



СКУЛЬПТУРА



ПІКАСО



КОНСТРУКЦІЙ



London. Хистким трапом збіг Аушкап на палубу, озирнувся на білі виблицки снігу по береговій смузі й спустився до кубрика. У густій димовій завісі, на своїх ліжках сиділи матроси «Гемпстеда», тридцять два матроси з тринадцяти країн, тридцять два англійські підданці, що жоден з них не народився в Англії. Аушкап набрав повні легені диму від тридцяти двох набитих голандським «кнастером» та англійським «кенстеном» люльок, витяг свою і сів тридцять третім на койку, біля олександрійського турка Музафер - Ібада, що плавав на «Гемпстеді» за кока.

Музафер сидів тихо, тримався за голову й крехтів.

— Що, Музафере, — запитав Аушкап, — від власної похльобки захворів?

— Застудився, — відповів Музафер - Ібад, показуючи рукою до свого ліжка. — Кляті краї! — вилаявся він.

Аушкап подивився за рукою Музафера й побачив білу, замерзлу руру, ту саму, що ховала в собі якірний ланцюг і проходила через кубрик. Білий берег давався знаки олександрійському кокові.

— Ти був на березі, Адаме, — загув голос високого, кремезного суданця - кочегара. — Як маріупільські дівчата?

І на цьому пароплаві також вимовлялось Маріупіль, як «Меріемпул», і через це ще чуднішою була замерзла рура біля кокового ліжка. Адам Аушкап крізь дим люльки відповів кочегарові:

— Був. Ще не помітив.

Адам Аушкап не міг пояснити, що єдине бачче ним сьогодні на березі — це сніг, а сніжне хряскотіння на березі — єдина розмова, ним почути. Тому Аушкап підвівся й вийшов із кубрика. Пароплав міцно вгруз у крижану непорушність, і через це незвично було йти нехисткою долівкою вузенького коридору з кубрика до тієї каюти, де Аушкап жив разом з боцманом. Незграбний і худорлявий норвежець - боцман Кристіенсен любив лад і чистоту. У каюті Кристіенсена й Аушкапа висіли білі фіранки на ілюмінаторі й койках, а на долівці каюти примерзлого до холодного берега пароплава — привітно гула гасова пічка. Адам увійшов, дістав з шафи запас газет, закуплений іще в Стамбулі, ліг на койку й так заснув, поклавши газети собі на обличчя. Кристіенсен одчинив двері: пічка гула в каюті не вгаваючи, койки вгрузли в стіни так само міцно, як і ввесь «Гемпстед» у прибережну кригу; Кристіенсен погасив світло, і небачений ніде інде січневий молодаць ірвонувся в ілюмінатори навалою сріблястих крижаних заграв.

На ранок радіо з моря йшло без змін.

Жоден пароплав не наблизався до порту, і Василь Лебедів мав лише зробити свій що - ранковий обхід трьох чужоземців. Греки добирали останні пуди ясного кавстику. Троє власників сиділи в своєму салоні темного дерева, двоє грали в доміно, а третій, з молодим і нахабним обличчям, тинявся по каюті. На столах тяжив червоний оксамит.

Греки плавають так завжди: компанія з трьох чоловіка купує пароплава й починають ганяти його морем до інвалідності, до знеможення.

Трійко хазяїв, «капітанів», на «K. Liros» має такий вигляд: один товстий, високий грек у круглій чорній фесці,—у нього чорні вуса і великі червоні губи; другий молодший — напевне син першого. Третій — худий та обдертий хлопчіс'ко — цілком несподівано оказується останнім компаньйоном і «старшим помічником капітана». Зараз вони сидять у салоні. Зверху доливається останній вантаж кавстику; вони беруть перепустку на вихід з порту, за ними прийде «Соломбала» й виведе їх у напрямі виходу до Чорного моря з закриженого зимового Озів'я. В каюту заходить здоровий собака, дворняга, підбраний греками в Миколасві. Через своє походження собака надбав ім'я «Іван-комуніст», і в нашій присутності наймолодший з капітанів з особливою насолodoю, як-найчастіше повторює це ім'я.

Ми бажаємо грекам доброї подорожі.

— Кальтан сіді! —

каже їм Лебедів, і ми йдемо на «Kaplan», що просить води, бо є лише солона, морська, і лається за дорожнечу несоленої. Старий Ісмаїл-Рагім-бей поїхав до міста, в «селбуд-отел», а молодший — Іскендер-Алі — чекає на нього, щоб теж поїхати на берег.

Так минають у порті дні.

Слід «K. Liros» затягається білою плівкою й укривається кригою-знову.

Чорнішають порожні естокади й застиглі підйми, до «Hampstead'у» йде сіль, висипається з вагонів, засипає сніг, застигає великими кристалами на дошках; «Kaplan», як залишений екіпажем, стоїть з кількома лише людьми. Решта турків або в місті, або тут же на березі, в своєрідному інтернаціональному клубі,— в хаті вантажника Андрія Суржка.

Матроси напиваються безоглядно й тяжко. Особливо левантійці.

Чорний Мустафа, вертаючи п'яній на борт, з особливою ніжністю вимовляє ім'я:

— Грунія, Грун'я...

Радіо з моря передає:

— Крига особливо недобра. Тороси сягають двадцяти футів. У відкритому морі — сильний штурм.

Навіть не можна розпочати ремонту «Kaplan'a».

Ввечері ми сидимо в Лебедєва, в малій, схожій на каюту, кімнаті. Василь перегортає листівки. Атени, Стамбул, Марсель, Лондон, Калькута, Бендер-Бушір, Гонконг.

Він розкриває свою записну книжку, де всіма мовами записано однакові слова.

Ось грецький аркушик:

Василь може побажати доброї ночі й присмного сну: — онірагліка.

Він може сказати:

— Паше марі. — Ідіть зі мною.

— Спати. — Кімуме.

Він може сказати дівчині:

— Ехете ореїа херія. — У вас красиві руки.
— Як ваше ім'я? — Пос сас лене?
— Моя! — My!

І ще — він може, прощаючись пообіцяти:
— Я напишу вам листа...
— Та сас грапсо грама...

І він мріє про дівчину, що їй міг би він на чужому березі, під чужим небом сказати: «У вас красиві руки. Я напишу вам листа». Він може пообіцяти листа і сказати про руки англійською, італійською, еспанською мовами, проте пароплавами приїздять лише матроси, і коли їм сказати:

— У вас красиві руки —

це ж буде зовсім ні до чого. А обіцяти листа Марії Афанасопуло, що живе в Маріуполі на «Большой» — це нікому не потрібно.

Двоє матросів парусника, вислані з Білого моря на Каспійське за пляцтво в чужих портах, невідомими шляхами потрапили на Озів'я, напилися в Суржка і сплять в сусідній кімнаті, тяжко дишучи й крехчути уві сні:

— Боцмане! Боцмане! Вдар його, боцмане, ще! Бий його, боцмане!

Вчора вони розповідали про скандал у публічному будинку в Тромпсе і про скандал в Сан-Паулі, в Гамбурзі. Тяжкі матросські сканали, коли дзвенять шибки, ллеться кров з розбитих облич оркестри й тріщать щелепи у поліцая, а перелякані проститутки верещать, вибігши на середину вулиці. За це їх і вислано сюди. Олександр Бобчинський і Мартин Крюль, з шиями, зав'язаними в білі кашне — по-французькому — опинилися в Лебедєва і шукають роботи. Їх, з їхніми книжками, навряд чи скоро візьме будь-яке, навіть каботажне судно, а поки вони обживатимуться в тій кімнаті, роз'ятрюватимуть Василеву уяву десятками портових назов на екваторі й на півночі і, вертаючи п'яні, дико віщатимуть на ввесь малий будинок:

— Бий його, боцмане! Бий сильніше.

Навколо будинку гуде сильний вітер. Дошки риплять, і Василь все частіше тікає до міста. Він любить бувати в цирку, любить циркові прізвища. Наприклад, 5 Маніон, Ніколас, Енріко, Траполі. Навіть не вважаючи на те, що номер, який звється «дами цирку», танцюють п'ятеро товстих самок — справжній гопак, в українських навіть костюмах.

У порті почався ремонт «Kaplan'a».

Теплішає.

«Hampstead» закінчує вантаження й збирається йти.

Море звільнилося від криги майже несподівано. Неймовірно - зелена просторінь котиться просто під розпечене сонце.

На ранок дим «Гемістеда» замаячив на обрії.

Ввечері ми знову сидимо в кімнаті Василя.

Бобчинський і Крюль піячать десь востаннє.

Їх забирає за три дні з собою, до Трапезунду барк, «Тендра».

— Розкажи щось за південь, — просить Василь.

У нас в кімнаті справді бують пальми й нестерпно пахне олеандрами й мандаринами. Шівденне море плещеться біля Батуму, і пливуть барки, шхуни й просто пароплави. За вікномчується гортанну розмову групи левантійців, що вертають на пароплав. Взутра на «Kaplan» починає текти вугілля, а за тиждень піде й він, останній чужоземець, де вимовляють Маріупіль, як «Меріемпул», і для кого слово «Сельбуд» згучить екзотично.

З сусідньої кімнати доходить рівне, здорове храпіння здорової людини. Бобчинського й Крюля все ще немає.
Хропе шіп - карпентер «Hampstead'a» Адам Аушкан.

ПЕРЕТОП
ВІКТОР ВЕР

Пливеш асфальтом,
тротуар — ріка !

преш собі
 — раптом — капость :
— з розгону лобом
 тараниш паркан,
— „стороннім забороняється“
 — напис.

А зір вгору
 — гора зросла !
тарарам
 барабанить
 небо,
Й спотикаєшся,
 обминаючи
 купи баракла,
ями... сміття...
 — треба !

Нехай шлях
 розкілометриться,
країну
 від краю до краю
 пройти —
і над брудом і сміттям
 хребет пнеться
рештуванням будувань
 в дим.

Горизонтом
 фронт горить,
в наступ
 будинки й заводи,
а тут —
 з тилу прорив !
вчора — там,
 тут — сьогодні.
Салдат - днів
 кривиться рот,

салдат - днів

підкошуються ноги :
— може не вистачить
на той завод ?

може не вистачить
для цього ? !

Гранки газетні рви гнів !
вісті,

летіть що - духу !
чуєте

— мартенові дні
пухнуть
простоями

з голодухи : —

Чавунні, залізні

жмакати скиби
— їсти нам ! —

чуєте голос

— дайош хліба !

За що боролись ! —

По заріз заліза —

залізо ж тут,
покладами,

горами

лежить :

мільйони тон барахлом

лежать,

гниють.

підпливають

кров'ю іржі.

Подивись !

Пройдись !

за ноги

хапають

заліза шматки ;

поранені, без допомоги . . .

бери !

не покинь !

Циліндр,

шестерня,

маховик,

вал,

рейки,

стружки,

косяків купи —

не мотлох, не дрантя !

це ж наша братва !

їм з нами

працювати б

в купі !

Знов працювати

дай їм !

чесно,

по - радянському,

по нашему !
 в роботу !
 щоб грім !
 бери !
 навантажуй !
 По дворах, закамарках іди !
 нід ноги гляди !
 на заводі,
 по коморах
 непотріб
 бери на облік !
 Удома
 шукай лома !
 ліжко ?
 — тягни ліжко !
 відро ?
 — відро тягни !
 все —
 мартенам йжа,
 йжа
 для наших днів !
 На облік —
 кожну пломбу !
 кожний шмат
 в роботу щоб !
 лом — у пламінь !
 барахло
 — в перетоп !

ФУТУРИСТИ НА СЕЛО !

I. ХЛІБОЗАВОД

I. МАЛОВІЧКО

B^{села}
 шини
 машин !
 Розбити в
 квартали
 степ
 і
 село !
 Перевернути
 чорний
 масив —
 вигонів,
 пасовиськ,
 толок.
 Трактори
 рядом
 борозн,
 через

меж
періястий
наплив ---
Не чекаючи
слизи
й сизих
морозів.
Триб
за
триб —
(після
жив) —
вир
скиб.
Такт
сил —
все !
Так
вrostи
в степ —
 завод
зводом
крицевих ребер.
Фабрикатів
кагати —
виробить
раптом
— Спадом
водопадів
з гребель.
Колектив
мотивом
диму —
— (хутко
продуктів
набуто) —
П - е - р - е - р - о - б - и - т - и !!
Шківів і
шестерень —
рухом —
вереск
і стукіт.
Досить ! —
косами
колосся
кошлатъ.
День
цілом
тріпати
сніп !
Селянин
і селянка
кожна —
зможуть

на
 заводі
 виробляти
 хліб !
 Розмахом
 нашого
 мізку
 рук —
 На села
 увагу —
 С - к - е · р - у - й - м - о !
 Щоб
 взавтра
 на степах
 хлібний
 Рур
 З небосягами,
 скверами
 й трубами.
 Крутіться ж
 вихром,
 трієри !
 Відвівайте
 дрантя
 з піль !
 У - р - б - а - н - і - з - у - в - а - т - и —
 прерії !!
 По
 призначенню
 творчий
 граділь !

ІІ. БУДУЄМО — ІДЕМ

ОЛ. КОРЖ

O^t наша
 сміливість!
 Не віrimo
 собі і сами :
 з нор,
 з льохів
 до дня вилізли
 і взяли в руки
 : камінь.
 Сновигаємо
 в павутинні риштовань
 — цемент
 цегла
 : труд.
 Виростає
 за будовою будова
 з - під нашх
 рук.

Нехай
лорди,
здіймають лемент
і гострять
на нас зуби --
Ми цемент
любим !
Ми
скріплюємо
цеглину з цеглиною
так :
що вам
лорди
не розмочити їх слинаю
скажених
собак !
не
фортеці
не
арсенали
будуємо
робітничі квартали --
все
що потрібно для нас :
(електростанція
міст
дом
на !)
Машина
наш
друг.
З нею
живем --
ділимо
свій щоденний труд
і мимо
Жовтнів
усе далі й
далі
і
дем.

ОПОВІДАННЯ ПРО СОФОЧКУ Й ДЖИМА ДМИТРО БУЗЬКО

O, Харків — курна столиця - полустанок. Особливо так у серпні о 4-ій дня на вулиці Лібкнехта. Це ж і видовисько...

Якщо настав би апокаліптичний кінець світу й засурмила б сурма легендарного архангела, то мерці, вставши з трун, пішли б, певно, отаким самісінським походом, як отой на вулиці Лібкнехта о 4-ій дня в серпні чи в липні — все одно коли, аби спека й засуха, і цей химерний потік людей, що допіру видерлись із столичних канцелярій.

Це ж і видовисько! Особливо коли приїдеш ізвідта, де простір і море, пляжно-бронзові тіла й здорова смага на обличчях. Ну просто б плюнув і на цей потік гемороїдальних облич, і на курну столицю і. головне, на те, що полустанок усе тоте... Коли ж далі рушимо?

— Джим! А!

Ця зустріч ураз увірвала хід моїх журних думок. Не подумайте тільки, що Джим, то - негр, або щось інше з екзотики. Нічого подібного. Джим — український собі «хлопець» (хлопець у лапках, бо йому вже за тридцять). «Екзотичний» він тільки з одного боку. З якого саме, про це — далі. А поки що наш діялог:

— Ти тут?

Це були мої слова. Але, щоб зрозуміти їх, треба було почути той наголос, ту експресію у вимові, що стисло мали сказати: «Ти, Джим, — жива людина, шалапут, пройдисвіт, і ти тут, у курній столиці в той час, коли мухи, певно, пляжаться, не те, що Джим — король пляжу й улюбленаць пляжних паній!»

Джим відповів тъмно й банально:

— Як бачиш...

Я пильно придивився до нього.

— Що тобі сталося?

— Нічого особливого...

Тон відповіди був такий, що враз підтвердив мою догадку. Лише щоб перевірити її, я коротко запитав:

— Знов оженився?

Джим хитнув головою. Так, мовляв.

Я зовсім не збираюся узагальнювати відомого народнього афоризму про те, що той хто оженився, обов'язково скорчився, зморщився ще й за-журився. Але ж Джим, це, бачте, окрема історія. Тут ходило про руїну цілої «філософії», і я пропонував йому:

— Пиво питимеш?

Джим заклопотано зиркнув на свій годинник, щось розміркував і після цього не зовсім твердо відповів:

— Так. Трошки... Якщо не довго.

Ми попростували до «Нової Баварії» і за пару хвилин уже смоктали свіже золотаве питво, а Джим, спочатку мляво, а що далі, то жвавіше, оповідав:

— Пам'ятаєш, як я торік утік із дому?..

Я мимоволі посміхнувся. Щеб пак не пам'ятати!

Уявіть собі:

Хлопець тягав за собою з міста до міста своє нещасне сімейство. Нещасне саме через те, що воно звязалося з такою джек-лондонською натурою, як Джим... Йому б шхуну чи інше приладдя, щоб по світу шалатися. А сімейство ж, відомо, не шхуна. На ньому не поїдеш!..

Переконавшись у цьому, Джим вирішив... Щоб ви думали? Та нічого особливого: вирішив, кінець - кінцем, сісти чи принаймні своє сімейство посадовити.

Джим — людина радикальна. Як сісти, то вже сісти. І замислив він не більш не менш, як купити в Києві край міста власну хатинку й сімейство в ній отaborити.

Джим палко взявся до цієї ідеї. Бігав, клопотав, возився з маклерами. Ми, його товариші, вже готовалися до бучного новосілля.

Коли раптом приїжджу я до нього на дачу, — зустрічає мене його дружина: схвильована, сумна... Джим зник!

Виявилось, що йому до смерти осточортіли всі ці клопоти, всі маклери. І одного чудового літнього ранку поїхав він до міста, забрав з ощадної каси ті гроші, що на хату й помешкання якимось чудом зібрали, купив собі гарний чемодан, одіж, білизну, — ну, словом, усе, щоб додому не завертати, та й поїхав до моря, на пляж...

Щоб виправдати свій вчинок, написав дружині: беру розлуку з тобою. Ще й додав: не шукай мене, бо все одно не знайдеш; навмисно буду від тебе ховатись...

От до чого довели Джима сімейні клопоти, а головне — ідея власної хати!

Ми не дуже гудили Джима за його безпутній вчинок. Про людське око лаяли його за легковажність. А по суті кожний з нас заздрів йому. Бо ж кожному хотілося отак илюнти на все та й до моря, під сонечко, на пляж!.. Але ж сміливости не вистачало отак узяти та й розірвати життєве павутиння...

— Так от, — оповідав Джим. — Приїхав я до моря... Як же то мені гарно було! Перший день приїзду дощ ішов. Я навіть трохи занудився. Згадав дружину. Але вже другого ранку засяло ясне серпневе сонечко. Я зараз же побіг у крамницю, купив собі чудові трусики і — на пляж... Вода в морі була як нарзан: надзвичайно прозора й цілюща. Вимитий пісок весело хрумтів під ногами; теплий, золотавий, він вабив до себе, як лоно гарної жінки.

Я заплив у море так далеко, що люди на пляжі обернулися в дрібні різнобарвні комахи. Я нирав, полоскався, гойдався на хвилях, що співали гимн сонцю й літу, світлий гимн життю.

Повернувшись до берега, — пластичними рухами тягнувся до сонця, бігав, як молодий звір. Піймав на собі кільки зацікавлених поглядів пляжних паній...

Цими поглядами я тішився другий, третій, четвертий день. Але нічого конкретного з того не виходило.

Спочатку я ставився до цього байдужно. Мені досить було сонця, моря й такого — далекого, на відстані — флірту.

Далі це мене почало дратувати. Ці кляті жінки! Не розуміють того, що кохання треба давати так само щедро й просто, як сонце дас своє світло. Обов'язково — складний обрахунок, плутані життєві міркування...

Ну, я розумію, — ми, чоловіки, протягом тисячоліть привчили жінку дивитись на свої жіночі чари, як на певну економічну категорію — джерело свого добробуту.

Але ж я чудово знат, що ці пляжні панни (місто було курортне) вже, так мовити, «одобробучені», бо щоб мати змогу їхати на курорт, жінці треба свою «економічну категорію» реалізувати, і то пак із добрым прибутком у вигляді багаторічної ренти, яка зветься в нас одружинням.

Так ні ж бо! І тут, на пляжі, ніяк не можуть з ґрунту суворої економіки зйти. Обов'язково тебе розглядають із точки зору вигідності або, принаймні, додаткової ренти.

А в мене, розумієш, є один бзик. От вважаю себе не таким старим та поганим, щоб за кохання — акт обопільний — ще й приплачувати!

Джим аж розхвилювавсь, ізгадавши цей основний пункт своєї «філософської системи». Я глибоко співчував його обуренню, але своїх поглядів не висловлював, бо зацікавлений був його дальшими пригодами. Хоч був певний, що особливих пригод не буде, як не було їх і досі. Джим усе ж був чесний хлопець і це в значній мірі заважало йому пити повним келихом радості легкого кохання.

— Тільки саме того дня, як я зібрався вже їхати до Харкова,— казав далі Джим, заспокоївши себе повним келихом пива,— в ресторанії готелю, де я обідав, досить гарна русява пані, по-перше, зробила мені око, по-друге, написала кілька слів на клаптику паперу й кинула мені цей клаптик, по-третє, категорично запропонувала мені за всяку ціну лишитися хоч на один вечір.

Мені сподобалась така енергійна атака. Я дуже шаную таких жінок, які зовсім не бажають у справі кохання й формально й фактично віддавати ініціативу чоловікові.

Але ж лишитись я не міг ніяк. З причини дуже простої й поважної: я вже витратив майже всі свої гроші й мусив був поспішати до столиці на зарібки.

Отже, довелось мені поїхати ні з чим!..

І от у вагоні... Ти вже посміхаєшся,— звернувсь до мене Джим, сам засявши, як липневе сонце.

— Справді, яка то радість, ці подорожі, а особливо — ці подорожні романтичні зустрічі! — вигукнув він, захоплений світлими спогадами.— Я певний, що саме ці зустрічі, хоча б сподівання на них, роблять такою чарівною річчю «командировки». Видертись із лабет сімейних буднів, випорхнути на волю! Ну, хіба ж можуть із цим змагатися найсуровіші інструкції РСІ та вимоги режиму ощадності? Не з того кінця починають вони боротьбу з накладними видатками. Зглянулися б крале на родинне життя наше...

— Чекай - но, — спинив я філіпіку Джима, знаючи вже, що він скоро дійде до декрету про обов'язкову розлуку для всіх подружжів, де нема бази економічного співробітництва.

— Що було у вагоні?

— Звичайно — зустріч!.. Як завжди, з легким хвилюванням я увійшов до вагону, пильно позираючи на всі боки,— чи є цікаві жінки? Виявилось, що є, хоч і не дуже цікаві. Знайшовши своє місце, я сів, і, знов

таки як завжди, почав обмірювати стратегічний план, що мав визначити, по - перше, об'єкт атаки, по - друге , спосіб її.

Об'єкт скоро визначився: сумірна пані в куточку коло вікна. Обличчя її, правда, було трохи підтоптане, але ж — очі ! Великі сині очі, що два тихі озера в гущавині лісу...

— Ти знаєш, — захопився Джим,— я божеволію від таких очей. Це моя мрія з юнацтва, такі очі, сумірні й лагідні, безмежно спокійні, ну як...

— Баюри,— підсказав я.

Він трохи образився на таке порівняння. Я попросив його не гніватися. Я ж бо розумію, що йому, бурхливому, сонячному Джиму, можуть припасти до вподоби,— закон бо ж контрасту,— отакі лісові очі.

— Ну, і що ж? — цікавився я його дальшими стратегічними заходами.

— Та нічогісінько,— посміхнувся втихомирений Джим. — Тільки я намірився якось викурити її сусіда, щоб заволодіти його позицією, як зрозумів, що цей мовчазний пентюх є її чоловіком. Ну, а розпочинати з жінкою флірт у присутності її законного власника не є моїм принципом. Я людина м'якосердна й не люблю будь - кому чинити прикрості...

Я посміхнувся на таке пояснення, однак не заважав Джимові розповідати далі.

— З пересердя на таку невдачу, я встряв у модну дискусію про українізацію, що ця дискусія саме загорілася у вагоні. Невідомо звідки виринула пані чи паночка,— я й раніше не помітив,— і потрапила мені просто в зуби. Ну й дісталося їй за її спробу сперечатися зі мною ! Я на ній не лишив живого місця. Весь вагон реготав на мої кепкування з неї.

Але, на диво, вона зовсім не ображалася. Вона весело приєднувалася до реготу з неї, а потім підійшла до мене, стала поруч коло вікна і, лукаво бліснувши очима, грайливо сказала:

— У, злющий...

А потім, мені на диво, почала розмовляти зі мною досить доброю українською мовою. Ти ж розумієш, що вона враз підкупила мое серце відсотків на сорок. І я почав пильно роздивлятися її.

Насамперед зауважив дуже стрункі ноги з гарно зформованим коліном. О, друже,— завжди дивись жінці на ноги ! Гарні жіночі ноги, так само як у коней, є першою ознакою доброї породи, тоб - то — здоров'я, шовкової шкіри, запашного тіла, темпераменту й таке інше.

Моя чорноока знайома в повній мірі виправдувала цю теорію. Виявилося, що її батьки — євреї - хлібороби, колишні багаті орендарі з - під Мелітополя. І то не сучасні колоністи, а «на землі» вже три чи чотири покоління. А ти знаєш, що це значить ? Чи ти бачив коли - небудь євреїв - хліборобів хоча б у другому поколінню ?

Словом, біцепси вона мала такі, що завзятий спортсмен міг би її позаздріти. Це не заважало її невеличкому тілу бути струнким та гарним...

Коротко кажучи, ми майже всю дорогу простояли з чарівною мелітопольською колоністкою коло вікна, бо її місце було далеко від моєго, це перше, а друге те, що, стоячи коло вікна, можна було непомітно пригорнутися, фліртуючи, одне до одного.

Коли вже під'їздили до Харкова, вона дала адресу, розповівши, що живе з чоловіком, що чоловік її — банковський службовець, дуже добрий хлопець і буде радий спізнатися зі мною, що в них збирається веселе товариство, цікаве для мене...

Я слухав це все досить кисло, лаючи в душі чорнооку колоністку: чому ж вона аж перед Харковом сказала, що одружена та й ще в Харкові її чоловік? Я ж бо, дурний, розмріявся, думав, що вона — самостійна жінка. Стільки енергії, бадьорости й чому б їй не бути вільною, незалежною, мешкати в своїй окремій кімнаті, щоб в осінню мжичку темним вечором можна було б знайти в неї привітний куточок для інтимної розмови у двох, цієї чарівної «самоти вдвох», як казав Ніцше. О, як потрібні нам такі жінки-товариші, приятелі, друзі! Та ба, все, що є цікавого, покванилося прикріпити собі сторожа...

— Чекай-но, чекай, — спинив я Джима, бо ще пара хвилин — і він дійшов би до декрету про обов'язкову розлуку для всіх цікавих жінок. В нього це швидко, — раз, раз і готово: суспільні інтереси вимагають. І так обґрунтує, що її комар носа не підточить.

— Що ж, пішов ти у Харкові до неї?

— Ні. От іще, не вистачало мені цих візитів, коли сидиш і карашся, що ти ж — хатній злодій, і не знаєш, як поводитися з людиною, що не має на тебе найменшої підозри. Як не крути, а це обдурування. А мені воно гідке.

Це Джим казав щиро. Хоч і чудно було, — як же ж так? Ну, а коли той самий чоловік далеко?..

— То інша річ, — підхопив Джим висловлену мною думку. — Тоді я його не бачу, ще краще — коли її не знаю. Уявляти собі його я не хочу, бо для фантазії далеко привабливіші теми...

Ну, так у Харкові, притулившися в кімнаті товариша, що ще не повернувся з Криму, я ретельно взявся до праці. Треба було як-найскорше щось написати й «загнати», бо ж — скрута. Отож — жив собі ченцем, проходками у великому саді, що був у дворі того будинку, де я мешкав, нагінчуючи собі «надхнення».

Коли одного вечора — тук, тук! — вона! Я зрадів, почав запрошувати її до кімнати. Але, не зважаючи на моє запрошення, дуже палке в наслідок згаданого вище чернечого життя, вона нізащо не згоджувалася лишитися в хаті. Надворі чудовий вечір, — гайда гуляти!

Це мені не дуже сподобалося. Терпіти не можу цих проходок із жінками. Це добре, коли маєш під двадцять віку. А коли тобі вже за тридцять перейшло, ясно, що шукаєш такої обстановки, де можна було б обійтися без зайвих розмов. Отож я потягнув її до саду — джерела моїх надхнень. Там, принаймні, можна було сподіватися, що не буде зайвих свідків пере-

ведення в життя тих замірів, які, натурально, спалахнули в моїй голові тільки - но я побачив свою несподівану гостю.

— Ти не посміхайся, друже, так єхідно,— раптом звернувся Джим до мене. — Хотів би я знати, щоб ти робив на моєму місці?

Я зашарівся, бо й справді робив би на місці Джима те самісіньке, що й він хотів робити: така вже паскудна наша чоловіча вдача, — йде тобі жінка назустріч, хапай!

— Нічого особливого того вечора не сталося, коли не вважати на палкі поцілунки. Але Софа — її ім'я — взяла від мене слово, що на завтра я завітаю до них.

Тепер я вже мусив був піти. Бо хоч і між двох поцілунків видерли в мене слово, а все ж — слово.

Тобі часто трапляється в літературі вислів, — кімната, як бомбоноєрка. Ніколи я не відчував так реально це порівняння, як того дня, коли завітав до Софочки та її чоловіка. Здавалося, не було в кімнатці й квадратового сантиметра, що не зазнав би дбайливої руки господині, її бажання — все оздобити, все прикрасити, всьому надати затишку й привіту.

І ти знаєш, я зовсім не здивувався тому, що чоловік її такий блідий та виснажений, не зважаючи на прекрасні сніданки, обіди й вечері, які вона власноруч йому готовала. Вона казала, що це через його надмірну працю в банку — тяжко ж бо заробити стільки, щоб жити «цілком по людськи».

Але я гадаю, що бідний хлопець просто задихався від надмірної затишливості його сімейного кублечка.

Я подивився на Софочку. Вона рухалася по кімнаті, готовуши стіл до обіду, — сьогодні зовсім розкішного з нагоди моїх відвідин, — так повільно й непомітно, ніби й не вона понаробляла оті рушнички, серветочки, мереживо, гаптовані малюнки та тисячу інших жіночих виробів, що дерлися у вічі зі всіх боків. І я зрозумів, скільки життєвої енергії вона здобула у спадщину від своїх батьків, і шкода мені стало такого нерозумного вжитку тієї земної сили.

Її чоловік був і справді дуже симпатичний хлопець. Стриманий, досить культурний і дотепний, він жвазо розповідав мені про своє минуле. Особливо мені сподобалося, як він змалював ту огиду до крові й до зброї, що навіяли йому з дитинства його батьки, ортодоксальні євреї - купці.

— Уяв я, малим хлопцем, дерев'яний трикутник до креслення й пашлююся ним, ніби револьвером, на мого брата, — розповідав він.

— Облиш, — сполошився мій батько.

— Та чому ж, питую: з нього ж ніяк не станеться пострілу.

— Облиш. Хто знає? Все може трапитись...

І досі я не можу в руки взяти будь-якої зброї...

... Того ж вечора Софочка знову прибігла до мене. Тепер уже вона залишилася в моїй кімнаті, тільки взявші з мене наперед слово, що й узавтра я прийду до них на обід.

Використавши стовідсотково її ласкаве перебування в мене, я, за прикладом того злодія, що, взявши до сала з торбини забитого ним чоловіка, раптом згадав про піст, почав розпитувати Софочку, чого ж вона зраджує своєму чоловікові, він бо ж такий лагідний та хороший.

— Розумієш, любий,— казала вона просто, не соромлючися,— я ж не винна, що він кволій. Це наше загальне жіноче лихо. За ці часи завірюхи майже всі чоловіки поробилися нікчемними. Я маю багато подруг. І всі скаржаться. Ти знаєш,— значно збільшилась кількість збожеволень серед жіноцтва. І усе це на цьому ґрунті.

Я глянув на дуже Софочкино тіло, згадав тільки-но зазнаний її ніжний запал і мусив був визнати її рацію. Я тільки сумнівався що до її подруг. Аджеж завірюха позначилася на жіноцтві не менше, як не більше.

— Ну, добре,— хочеш, я тебе познайомлю з моїми подругами. Сам побачиш... От позавтра в одній з них буде вечірка. Підемо вдвох. Добре? — запропонувала вона.

Я охоче згодився. О, я встиг уже собі розвинути цілу систему! Виходило ж бо, що такі, як я, гульвіси, тепер виконують важливу функцію, втішаючи безпорадних жінок...

Я вже неуважно слухав Джима, бо зрозумів кінець його нескладної історії. Надто тому, що він знову одійшов від теми, розвиваючи новий наступ на сучасний шлюб. Та я не спиняв його, задивившись у вікно, де вже важніли сутіні від високих будинків, позначаючи близкість вечора. Сновигали перехожі. Раптом мою увагу притягнула до себе постать однії жінки. Я дуже шкодував, що побачив лише її спину. Щось надзвичайно знайоме нагадала мені ця спина й чітка хода. Ось жінка стала коло якоїсь вітрини. Я аж нахилився наперед, сподіваючися, що вона повернеться в профіль.

Джим помітив мою неуважність і машинально простежив за напрямком моого погляду. Потім зирнув на годинник і заметувшився.

— Та це ж скоро мені й додому час. Це ж я мав досі сидіти в редакції замісць цієї бесіди з тобою,— заспішив він.— Ну, добре. Я тобі коротко докінчу свою історію. Вже мало лишилося...

Другого й третього дня я ласився смачними Софочкиними обідами і в павзах між змінами їжі та після обіду з годинку, як це належало заради пристойності, балакав з її чоловіком.

Він дуже був привітний зі мною і, мені здалося, аж надто привітний та балакучий.

— Він уже розуміє,— думав я підозріливо й почував себе, ніби під мною на м'якому кріслку лежало не ніжне Софочкино мереживо, а їжак та ще й крицевий.

Я поклав собі змінити Софочку на будь-яку з її численних, казала вона, подруг, що має не такого вже надто чуйного чоловіка. Отож і пішов із нею охоче на згадану вище вечірку...

Ну, знаєш, я ніколи не сподівався, що побачу таку гидоту. Уяви собі,— досить велика кімната. В ній більше півдюжини жінок і стільки ж

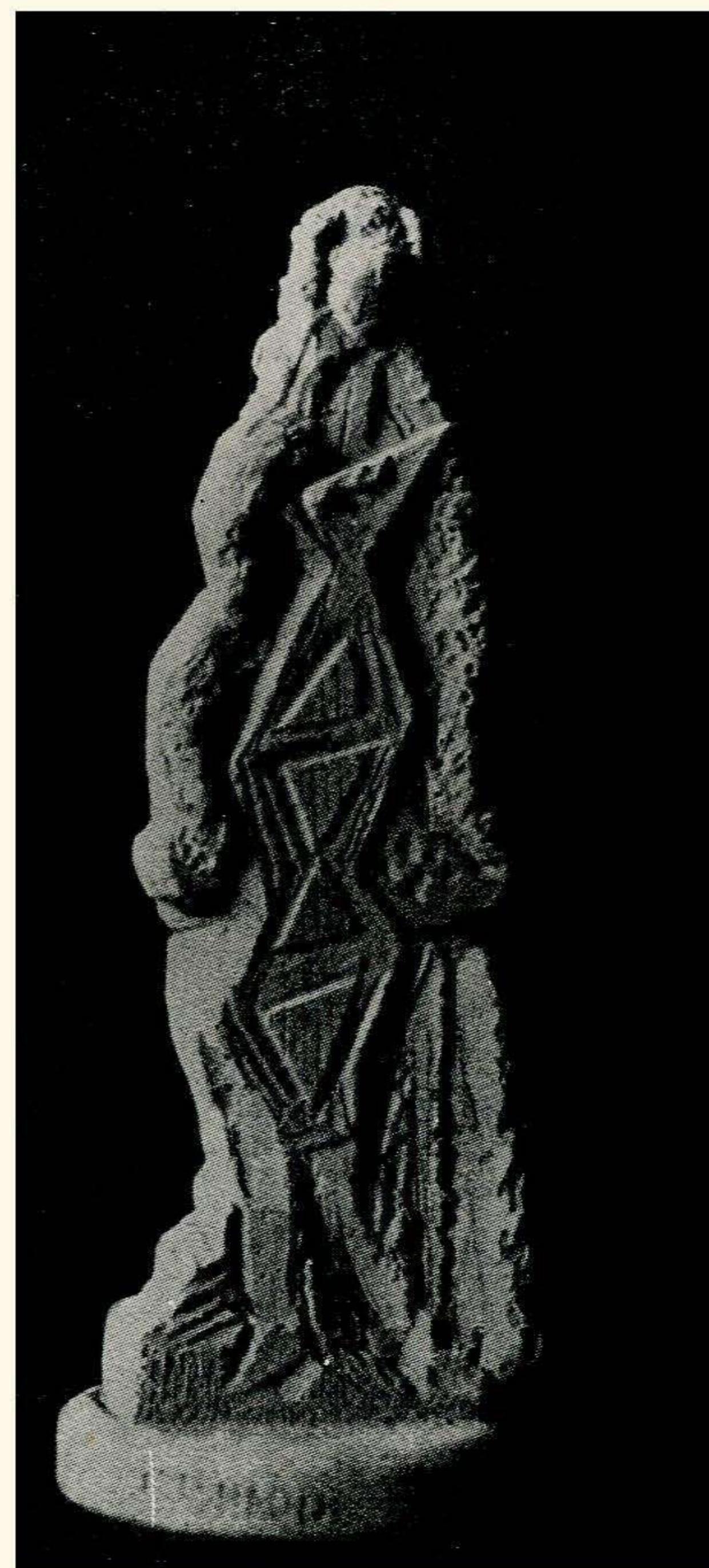
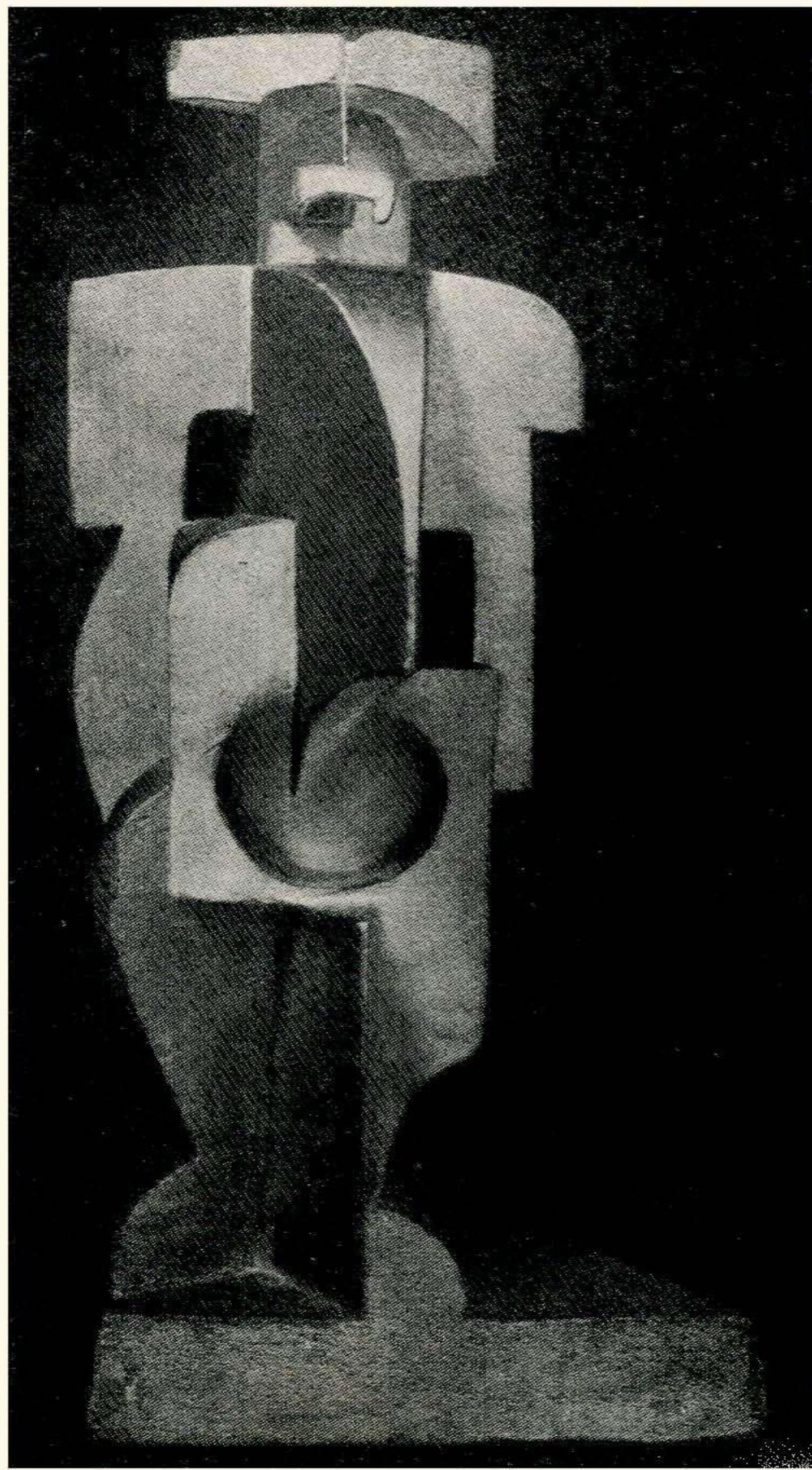
ЖУАН ГРІ



NATURE-MORTE

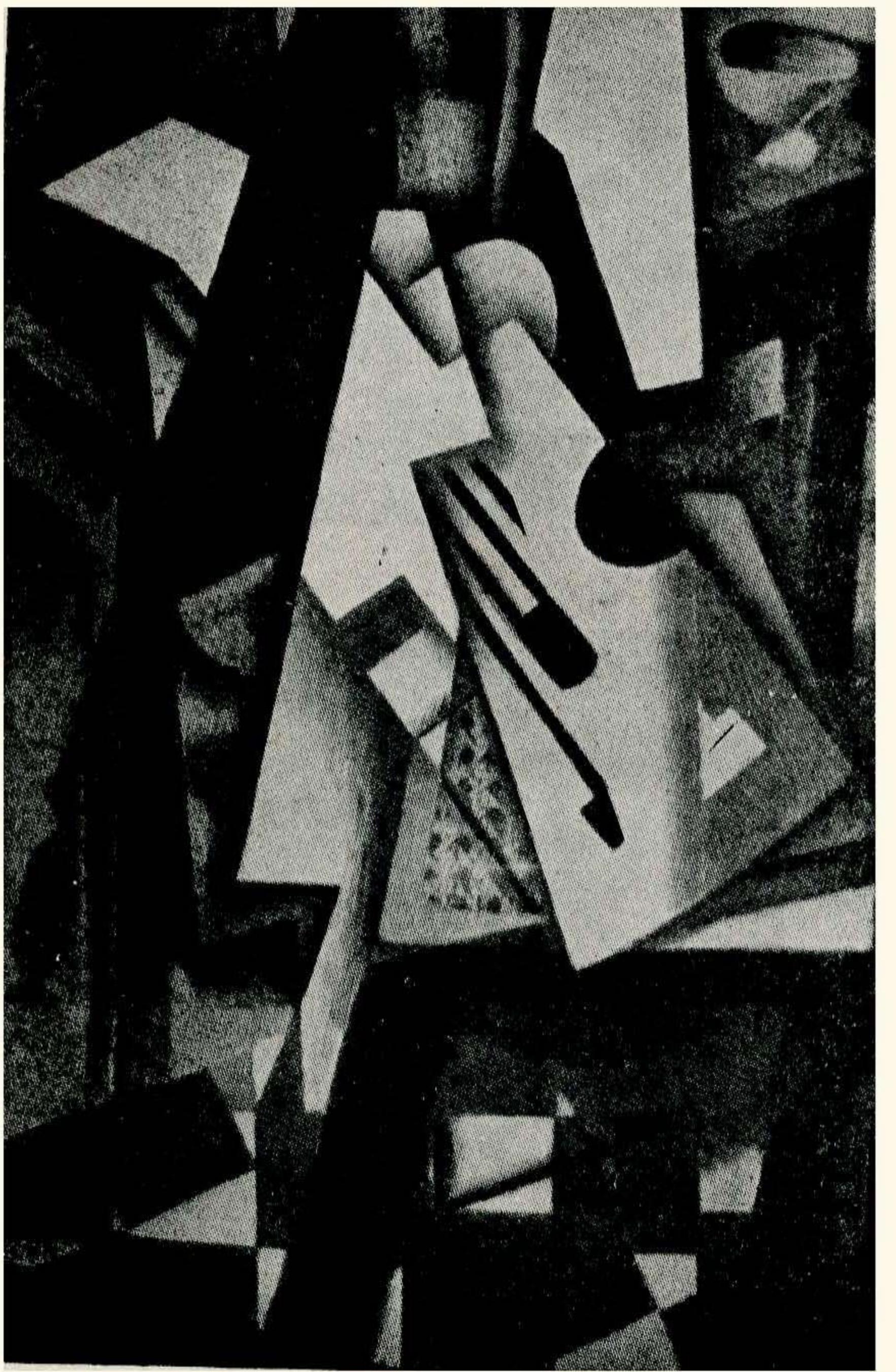
СКУЛЬПТУРА

(ФАРБОВАНИЙ ГІПС)



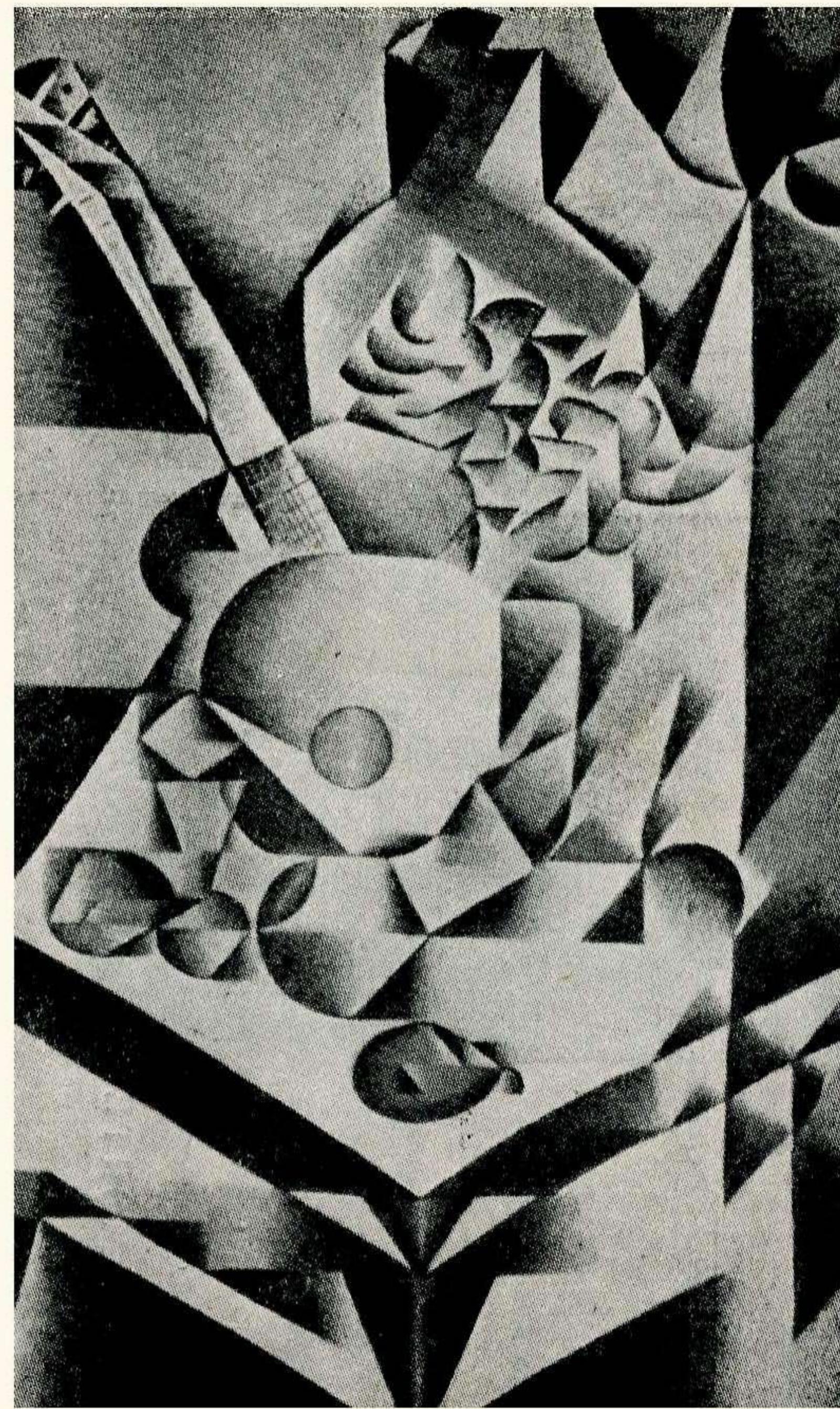
ЖОРЖ БРАК

СКУЛЬПТУРА



1913

ЖУАН ГРІ



1919

приблизно чоловіків. Кімната вбрана привітно, навіть із претензією на розкіш. На обличчях жінок виразно написано бажання знайти собі коханця. Але його, це бажання, марно намагаються приховати машкарою ніби світської жартівлівости. Те самісіньке уявляють із себе обличчя чоловіків. Обидвом сторонам досить нудно, бо ж головне її цікаве буде не тут. Тут лише нагода спізнатися.

І через це в кімнаті панує задушлива тупість. Її терплять, бо скоро — вечеря, а з нею — випивка. Тоді буде легше. По-перше, туман застелить мізок, по-друге, — можна буде сп'яна дещо й дозволити собі в рахунок майбутніх пригод.

Міщанство безмежне! Всі чоловіки — службовці, переважно — канцелярійні. Вони повиринали з далеких провінційних кутків і хоч мешкають у столиці вже кілька років, але ж ні на рисочку не змінили свого виразно містечкового обличчя. І незрозуміло, чому це. Певне саме тому, що отакі вечірки заміняють їм усі форми громадського життя. Служба, жінка й ці вечірки, тоб-то нагода підкотитися до чужої жінки. От їхній обрій!

Мене почало фізично нудити. Випадково я опинився якраз усередині всього цього безмежно вбогого внутрішньої ніби пристойного зовнішньо товариства. Моя злісна мовчанка мимоволі заражала всіх, бо я був ще у центрі уваги, — Софочка встигла поінформувати всіх про мене. Мовчанка ця згущувала нудь до болю. Їли цукерки й вже почали грати в карти.

Раптом я підвівся й зробив вигляд, що згадав про невідкладну працю. Я мав силу попрощатися тільки з господинею, потім — швидше, швидше до дверей, коритаром, на двір... На вулиці, друже, я просто таки побіг, ніби рятуючися від отруйних газів, що, здавалося, неминуче мали по-повзти з тої кімнати, де зібралося Софочкино «веселе товариство». Дійсно — веселе!

— Та й сама вона, по суті, недалеко пішла від них, — розміркував я, критично пригадавши наші з нею розмови. І поклав собі увірвати всю цю історію.

Тут я посміхнувся: я надто добре знов зізнав Джима, щоб повірити в таку легку розвязку. Він бо ж дуже любив жінок, ще й до того надто ніжно. А коли цієї ніжності в серці стільки, що її на кожну коханку вистачає, лихо власникові цього серця: мало буде в нього коханок, бо перша - ліпша зуміє ту ніжність добре використати.

— ...Другого дня, — казав Джим, — я бачив Софочкиного чоловіка. Він був похмурий, розгублений і одночасно якась одчайдушна рішучість по-значалася на його обличчі, що промайнуло повз мене: він навіть не помітив мене.

Мене це зацікавило. Невже сімейна драма? Я пішов слідом за ним. Мое підозріння підтвердилося: він зупинився коло спортивного магазину, постояв трохи в глибокій задумі, потім рішуче зайшов у середину. Крізь вітрину я бачив, як він купував револьвер.

Я вже хотів почекати на нього й широ, приятельськи поговорити з ним. Навіщо криваві драми?

Ми ж бо культурні люди.

Коли раптом я побачив за квартал од мене Софочку. Я кинувся їй назустріч, сподіваючися від неї дізнатися про все. Але ж, на диво, вона була спокійнісінька, як завжди, весела й радісна, що зустрілася зі мною. Я нічого не розумів. Сказати їй про свої підозріння було смішно. Я тільки жартівливим тоном запитав:

— Чого це ваш чоловік, що так гидує зброєю, раптом надумав собі купити револьвер?

— Він там, у магазині? — сполошилася вона. — Ходім швидше за ріг, щоб він нас не побачив. Сьогодні мій день відпочинку, я обіда не готую, чоловік піде собі до ресторану й я хочу бути вашою увесь день, — безжурно сміялася вона, коли ми завернули в провулок.

— Чекайте, а револьвер? — нагадав я.

— Та ні, не револьвер, — смиялась вона далі, — це він програв мої подрузі парі, і вона, знаючи, як це йому тяжко, примусила його купити їй за подарунок пістолет - монтекристо...

Я подумав, що, може, і справді помилився. Що ж до Софочкиного програму про цілий день, то, по-перше, я поклав собі, що це ж — востаннє; отже — можна; а по-друге, — хто його знає! Може, він, користуючися нагодою, таки справді револьвер купив, готуючи криваву драму. Я ж бо виразно бачив бравнінг у нього в руці. Отже, нехай краще Софочка побуде в мене...

Побула вона до пізнього. Наприкінці я їй призвався в своїх підозріннях і хотів її провести додому: вона цього не дозволяла, боючися, щоб хто зі знайомих не побачив нас пізно вдвох і не доповів чоловікові.

Софочка реготала з мене. Її чоловік? Та він мухи боїться! Ні, я мушу облишити ці дурниці.

І вона скважно зникла за дверима.

Я зачекав пару хвилин і обережно пішов слідом, здаля стежучи за нею. Але ж, біс його знає, — вона, певно, перелетіла три квартали до її помешкання, бо на вулиці я її не здогнав.

Та коли я обминав ріг її вулиці, вона трохи не збила мене з ніг, бігши мені назустріч.

— Ходім до нас! Швидше, швидше! — схвильовано вигукнула вона й потягla мене за руку.

Я взявся в ноги. Так і є: нещасти! Зараз я побачу його, бідолаху, з пропріленою головою чи серцем, це все одно. Мені перехопило дух, — не від бігу, а від огиди до себе. Справді ж паскудство: заради своєї примхи довести до самогубства таку лагідну, хорошу людину.

Ось блимнули зловісно вікна їхньої кімнати. Хапаючися, ми перейшли коритар.

— Та тихо! — вигукнула Софочка, коли я загуркотів, на щось спіткнувшись.

— Чудна жінка! — подумав я. — Все одне зараз поназбігаються зі всіх боків сусіди. Дивно, як це досі вони, — не вчули пострілу, чи що?

Я нишпорив очима по їхній кімнаті. Де ж він? Що це? Невже вона сковала мертвє тіло? Збожеволіла, чи що?..

— Та куди ти дивишся, ось! — вона скопила зі столу клаптик паперу.

— Ага, — подумав я, — самовбивця, бувши дуже коректною людиною, неклав собі десь поза межами цієї затишної кімнатки вчинити своє жахливве діло.

І вп'явся очима в його записку. Софочка, не давши дочитати, палко обняла мене зі стогоном щастя:

— Тепер я зовсім твоя!..

— Бідний Джим, — подумав я, — це все ж тяжко для його чутливої вдачі, — носити в собі думку, що був причиною смерти людини... .

Я й не став розпитувати про подробиці драми. Навіщо? Неприємно про це слухати. Я не люблю бути свідком нещасних випадків і старанно обминаю на вулиці натовп, коли вчую, що цей натовп зібрався заради звірячої цікавості до чужого лиха.

Аж ось Джимове обличчя скривила саркастична посмішка.

— Знаєш, що в записці було? — сказав він. — Цікава записка. Я навмисно заховав її й ношу при собі, як яскраве свідчення про моє йолопство, як хоч і запізнену пересторогу... На, перечитай, — витяг він із гаманця потертій аркушник.

Я неохоче розгорнув його. Що там може бути цікавого? Але, прочитавши, аж зареготав з несподіванки.

— «Моя люба Софочки, — писав самовбивця, — тепер я можу спокійно лишити тебе. В тебе є щирий приятель. Він мені дуже сподобався й я гадаю, що ти будеш із ним щаслива. Звичайно, я додому не повернуся. Речі мої надішлеш на адресу, про неї я тебе повідомлю, як тільки дізнаюся стороною про твое одруження з Джимом. Поки що я взяв службу банківського артільника. Служба приемна, — весь час роз'їзді, а я надто засидівся був. От тільки, — треба мати при собі револьвера. Так належить. Але бажання бути вільним переважило навіть мою огиду до зброї. Цілую востаннє, ще сьогодні вранці твій чоловік, а тепер — вільний птах!..»

— Ну, що ж, ходім до мене обідати, покажу тобі мою чорнооку долю, — сказав Джим, ховаючи записку.

Я згодився. Все ж цікаво побачити таку енергійну жінку.

— Так відразу після того й подружилися? — запитав я дорогою.

— Та ні, — відповів Джим. — Я ще трохи пручався. Але, знаєш — осінь, нема своєї затишної кімнати...

Я оставпів, побачивши Софочку. Але не встиг я слово сказати, привітавши з нею, як Джим зник, побігши до Церобкопу по вино до обіду. Тоді я, скориставшися, що ми з нею віч на віч, запитав її:

— Саро! Ти який раз це взяла шлюб?

— Десятий! — щиро сміючися, відповіла вона і казала далі вже поважно, навіть похмуро:

— Ну, а що ж таким, як я, робити? Ви ж бо забили нам усі шляхи до життя, залишивши єдину службу: хатньої господині, як це в моїй анкеті значиться. Я чесна й порядно виконую цей обов'язок. Я не винна, що мені часто доводиться міняти посаду. Такий метушливий, несталий час!.. І хіба я Джимові не пара?

Вона мала рацію: вона з мелітопольських степів, а Джим, ну — з пляжу! Обидва вони потрапили в потік гемороїдальних облич і захлинув він їх, цей потік, особливо гидотний так у серпні чи в липні, коли задуха й спека... О, Харків — курна столиця-полустанок. Коли ж до станції доб'ємось?

РЕАБІЛІТАЦІЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА
ЕЙ ВИ, НЕ ХАПАЙТЕ ЗА МАНЖЕТИ ТОВ. ШЕВЧЕНКА!
ГЕО КОЛЯДА

*Геть Тараса
і живе хай
тov. Шевченко.*

Cпадщина царизму
нас научила
нагороджувати орденом божеським
кожного генія
в лапках.
А відтоді
герой він,
бог він,
український Христос!..
Кричали жінки і діти,
верещали критики
гетьманські,
радські,
бандитські
і інші
і
зробили з нього
(Тараса Григоровича)
національне опудало
і кожен сопливець
чужестранський
разом
із
„самопером попером,
та „підрячником“
банально стукнувши в плече,
гукає:
„Ви ж нація хохландська
і великий поет у вас
Шевченко Григорович Тарас...

А наші критики рідні
ба радянські шевченкісти,
певніш
шевченкоїди,
замість, щоб його реставрувати
і показати без штанів
як справжню людину,
борця,
що зневажає поетичному ремеслу —
зробили канона
і наділи на Шевченка
ковпак та свиту
і разом як блазня
виставляють на показ
і репетують
і репетують вони —
учиться,
учиться
у нього рими !

Гм . . .

Тов. Семенко Михайль,
футурист всесвітній,
було брикнув спочатку Шевченка
і видав свого

КОБЗАРЯ,

а

критики у гвалт

кричали :

блюзнірство !

самозванство !

святотатство !

Хіба ж можна чіпати

ікону ?

вона ж бо свята !

. . . та бий їх грім

і немає укр. чуми на цих критиків,
що замість тютюну

розжовують папір

і харкаються на всі боки . . .

. . . жували б вже гуму

чи пряник

та дрихнули б коло своєї баби

Параски !

Нічого бо

наворачувати жабу,

фундорить з - під себе

і хапать за манжети

тов. Шевченка !

Ша !

Питання конкретне

шевченкоїстам :

„Шпана,

з якого гардеропа

вискочила ?

тож нічого пиль пускати
і заправляти
арапа!“
Ми
екстремні футуристи
на болоті
літератури України
тільки ми
реставруєм,
реабілітуєм
Шевченка
і лозунг наш:
Геть Тараса
іконописного!
Йому призначали
якісь нові атрибути в дарі.
В численній іконографії
і літературі,
Серпанком брехні, славословлень, легенд
так його густо вкрили,
що вийшло:
Ленін,— не Ленін,
— архангел Гаврило,
якась небесна істота з крилами.

РІК У МАЙБУТНЄ
МЕЧИСЛАВ ГАСКО

III. НЕЗВИЧАЙНА ДОБА

*T*ак.—
Сказати коротко і вузловато:
Це якась незвичайна доба.
Ба!?
Доба?!

Що доба??

Бери трохи вище!
Це якесь незвичайне д оби ще!
(Не сердися, україноложе,
І дверима горлянки не грюкай,—
Все одне це тобі не поможе,
Бо хотів я сказати д обю ка).

Колись, казавши: „культурна доба“,
Розуміли Европу,
що і Америку може,—
Тепер —
землею обмежитись навіть не можна.

Земля!?

Що земля??

— Планети.
Штучні астероїди,
заселені міжпланетними гібридами,

Де тільки в стані сягнути інтерпланетний зір,
Усюди культуру і ширять і множать.
Зараз найактуальніша тема —
Заселення світів
поза сонячною системою.
Слухайте! Невдалий і смішний анахронізм, наївній, Ве
(Чи як вони кажуть Фе —)
Ниченкова сонце - машина.
Блакиттю і сяйвом годуються люди,
Нектар і амброзій сонце - проміннів —
Їхня потрава єдина.
Кишки атрофуються,
хоч поволі та вірно,
І люди зараз безмірно шкодують,
Що не в стані без операції
більш - менш складної
Позбутися внутричеревної
12 - типерстної каналізації,
Що її за моїх ще часів
так Мечніков лаяв і вкривав ганьбою,
Як розсаду смерти й всіляких хвороб
(Іди і з архаїчною головою
Зрозумій, що зараз робиться!).
О, я стався уже сонце - філом,
Маніяком, ультра - вегетаріянцем,
В моїй крові пливуть хлорофіли,
Я годуюсь повітрям і сонцем.
Людське черево вже не клоака,
Де трихіни і глисті як вдома
І живуть по чотириста років із гаком
В цьому світі іще молодому.
Та, що - правда, не хочу збрехати, —
Бо ще мають кишки певну роль —
Ну, як образно так порівняти,
Скажім, функції політконтролю.
Воду, солі, якісь вітаміни
Просувають для біо - горіння,
Одним словом, все те, що сумлінно
Для дерев постачає коріння.
Рівно ж мушу до речі сказати,
Що й минуле вони не забули,
Бо й до нині в архівах пузатих
Щось шукають архівсомнамбули.
Знають початок епохи,
коли метафізику поховали
і вбили логіку формальну.
що нею послуговувались люди „нормальні“.
Все це знають.
Одного не знають.
— Чи Ленін особа історична?
Для обурення слів не заходжу,
І готовий я лаятись істерично.
Пізніше я все зрозумів
і без слів.

Побувавши у Лен. Інституті
тут і
портрети
й статуї
й гравюри,
Лисому Леніну найрізноманітніші шевелюри
Для славословлень дали
Кращі майстри і найгірші бездари.

ПАНФУТУРИЗМ Ол. ПОЛТОРАЦЬКИЙ

I. ЗАГАЛЬНІ УВАГИ

Запеклий ворог панфутуризму Ол. Дорошкевич колись у рецензії на збірник „Гольфштром“ писав таке:

„Метр Семенка з своєю „системою“ панфутуризму, яка „по значенню дорівнює марксизму“ (на авторитетні свідчення його зрадливих трубадурів), залишився в гордовитій самотності, перенісши свою працю... до „застосовання ленінізму на третьому фронті“ (через „Червоний Шлях“... цілком невдало)“... (журн. „Життя й Революція“, № 6 – 7, 1925 р., ст. 127).

Ця цитата — одна з тисячі подібних — остаточно характерна, що ми можемо зробити її відправною точкою для цієї праці.

В чотирьох рядках зауваження Ол. Дорошкевича маємо кілька думок, що вони об'єднували всіх ворогів панфутуризму.

По-перше — панфутуристичну систему мистецтва виведено так, що вона є особиста справа М. Семенка.

До певної міри можна погодитися з тим, що на час написання Дорошкевичової рецензії Семенко був єдиним послідовним панфутуристом із усіх членів АсКК.

Ми, марксисти, знаємо, що й у культурному житті не буває випадковостей. Все, навіть найменші рухи людини, кавзально обумовлено, на все є відповідні причини. Спробуймо заналізувати, які причини привели до того, що довший час панфутуристичну систему поєднувано з ім'ям самого Семенка М.

Коли б історичні процеси відбувалися примітивно до аритметичности — можна було б вважати, що з часом соціальної революції передові митці мають стати революціонерами й збуджувати революційні концепції в своєму оточенні. Але аритметики не досить для розвязання складних питань культурного процесу.

Очевидно, що консервативність людської психіки (в рефлексології це називається тривалістю умовних рефлексів) не була одразу подолана з'явленням нового соціального фактору — Жовтневої революції. Митці, що виховані були в той час на традиціях символістичного мистецтва, не могли позбавитися цієї символістичної традиції. Ті з символістів, хто пристав до Комункульту, проробили свого роду діялектичний процес. Від тези — ідеалістичного символізму — вони сягнули до анти-тези — панфутуризму, а тепер заспокоїлися на свого роду „синтезі“ — стали червоними символістами, своє мистецтво злегка підфарбували червоним кольором і на тому заспокоїлися.

Процес „синтези“, як не дивно з першого погляду, припадає на той час, коли група „лівих комункультівців“ взимку 1924 — 25 року „заплямувала праві тенденції“ в АсКК і втворила „ультра-ліву“ організацію „Жовтень“. Це — найкращий доказ тому, що не завжди треба вірити лівій фразі.

Цей „діялектичний розвиток“ було пророблено на тлі панфутуристичної теорії мистецтва, що всна довгий час була презентована самим ім'ям М. Семенка; потім до цього було подано прізвище Гео Шкурупія, й лише тепер,

після року накопичення лівих сил у „Новій Генерації“, можна говорити про об'єднання більших сил на панфутуристичній платформі. Це — не попсовані пасейстичними мистецькими напрямками молоді робітники панфутуризму.

Ті, кого було названо від Дорошкевича „ трубадурами“ Семенка, належали якраз до попсованих пасейстичними мистецькими напрямками; вони поривалися поза межі пасейзму, але не в силі були з ним порвати. Отже, єдиним послідовним панфутуристом був і лишався М. Семенко.

Усім широко відомо, як дехто знущався з цього „лицаря панфутуризму“. До прізвища Дорошкевича можемо додати, напр., не менш проречисте прізвище ак. С. Єфремова, який у Ляйпцизькому виданні своєї „Історії української літератури“ радив розглядати футуризм за допомогою... клінічних метод. „Поважні“ критики й не менш „поважні“ академики, забувши за „високу науковість“ своїх метод рішуче висловлюються за безперечну абсурдність панфутуристичної системи й роботи. Чи це мусить когось дивувати?

Певна річ, не мусить. Згадаємо, що всякий видатний мистець - новатор завжди викликав подібний опір. Відома поговорка: „мать дочери своей велит на эту книгу плюнуть“ — адже сказана з приводу „Руслана и Людмила“ А. Пушкина.

Легко зрозуміти, чим викликано й з'явлення письменника - новатора й опір йому від інших культурних діячів, що з моменту новації стають уже „культурними“ в лапках.

Досить згадати абетку діялектики. Зміна температури в казані перетворює воду на пару й пара може зруйнувати казан. Але стінки казана до останнього моменту чесно стримуватимуть цю пару, аж доки не вибухнуть. Коли ретроспективно передивлятися історичну роль панфутуризму, ми зможемо провести цілковиту аналогію між нею та ролею пари: зміна соціальної температури викликала й перетворення обдарованого митця Семенка на кінетичний (активний) енергетичний фактор. Цим фактором якраз і була висунута від нього панфутуристична теорія мистецтва. Стінки казана, що його звуть українською культурою, чесно стримують опір вибухової речовини й до цього часу.

Чи витримають вони цей опір до кінця? На це можна з певністю відповісти: поки соціальна температура пролетарської революції буде незмінною, поки людство не зробить реакційного кроку назад, у нову дегенерацію,— доти панфутуристична система буде війовничо наступати на стінки шановного казана, на пасейстичну культуру.

Щоби побороти опір, треба, звісно, в наших обставинах не рік і не два (доля АсКК це добре довела), в майбутньому панфутуристи матимуть ще чимало бойв та зрад, але завжди панфутуристична система боротиметься з опором пасействів, завжди „футуристи будуть на барикадах“ (Гео Шкурупій); завжди — до того часу, поки панфутуризм не стане гегемоном на культурному фронті.

Якщо носієм панфутуризму до останнього часу був сам М. Семенко, то це зрештою легко пояснити. Індивідуальна обдарованість має майже випадковий характер. Її пристосовання до соціального замовлення доби — не випадкове, але без обдарованості не може, очевидно, бути й пристосовання. Поплічники М. Семенка не мали, очевидно, тієї потенційної моці стати революціонерами - новаторами в мистецтві, й Семенкові довелося самому бути носієм і рушієм системи панфутуризму, доки не наспіла когорта молодших теоретиків і практиків системи панфутуризму, що вже вільні були від впливів пасейзму.

Як відомо, дехто з зрадливих „ трубадурів“ панфутуристичну систему „позначінню дорівнював марксизмові“ (див. збірник „Барикади театру“). Всю абсурдність подібного зауваження надто легко довести.

Перша принципова одміна між марксизмом і панфутуризмом полягає в обсязі обох теорій. Марксизм — це ідеологія, що охоплює все суспільне життя. Марксизм є система універсальна, в той час як панфутуризм є ідеологія про ідеології.

Марксизм вивчає їй діє і на базу їй на надбудови, в той час як панфутуризм охоплює (навіть у програмі - максимум) тільки надбудови. У програмі же мінімум панфутурістичної теорії входить саме мистецтво.

По - друге: дорівнання панфутуризму до марксизму — то є вже і протистояння обох теорій. В той час основне в панфутуризмі якраз те, що він є „застосуванням ленінізму на третьому фронті“, тоб - го: якщо ленінізм то є „марксизм в акції“, панфутуризм є „марксистська теорія мистецтв в акції“.

Панфутуризм — то є застосування грунтовних принципів марксизму до конкретних обставин. Панфутуризм — то є найпослідовніша, а значить і єдина послідовна система пристосування марксизму до питань мистецтва. Поки - що ми обмежимося цим зауваженням і доводитимо його нижче, зараз же висунемо, як провідну, таку тезу:

Панфутуризм — то є ленінізм (застосований в акції марксизм) у галузі т. зв. „третього фронту“. Вага панфутурістичної системи саме й полягає в тому, що вона послідовно й до кінця, на науковій основі, провадить до поглядів на мистецтво основи марксизму, що його (марксизм) панфутуристи вважають за єдино - правильну ідеологію сучасної доби розвитку людства.

Ціла складна система логічних ходів, передумов і абстракцій, потрібна для утворення панфутурістичної теорії мистецтва, була в свій час розроблена М. Семенком, і ця система — попри всю свою складність — вражає структурою й перекональністю своєї побудови.

Задумана біля 15 років тому, ця система в провідних пунктах уже завершена й продумана. Незвична своєю оригінальністю та бойовим викладом, що не піддавався еклектизації, ця система, як ми вже бачили, довгий час була зневажувана й осміювана. Але „факти — річ уперта“, і нова система, що має всі ознаки упередженого факту, факту констатації безперечних класових істин, чим - раз глибше запроваджується в свідомість сучасників.

Завершена й продумана — ця система тепер чекає хіба тільки на дальшу популяризацію та докладне розроблення. У низці статей, чи то вірніше розділів, що слідуватимуть за цим вступним, я й намагаюся виконати оте пекуче соціальне завдання.

Основні проблеми панфутурістичної системи є такі:

- 1) Мистецтво як процес.
- 2) Роля мистецтва.
- 3) Фактура мистецтва.
- 4) Деструкція — конструкція.
- 5) Мінімальний та максимальний панфутурістичні програми.

ІІ. МИСТЕЦТВО ЯК ПРОЦЕС

Панфутурістична теорія мистецтв має собі за передумову марксистський світогляд.

Встановлені від класиків марксизму принципи підходу до життя панфутурісти визнають за вихідні точки своєї теоретичної роботи й послідовно запроваджують ці погляди до своєї теорії та практики. Встановлені попередніми школами „істини“ про мистецтво панфутурісти піддають під сумнів, бо ці істини — як і всякі — є діялектичні, тоб - то не абсолютні, а залежні від цілого комплексу, побутового та ідеологічного, що в ті чи ті часи домінує.

Через це, коли нам доводиться чути такі слова, як напр.: „пролетарська література, як і всяка інша порядна література, мусить подати живу людину, нового героя і т. ін.“ — то ми тільки сміємося з цього. Бо ми знаємо, що розвиток мистецтв іде не шляхом повторення минулого, а йде диференційно. Бо ми знаємо, що митцям — культурним діячам кожної епохи — треба не розкривати якісь раніше заведені

в „порядних літературах“ шухлядки, а треба думати про те, які диференціяльні завдання покладає на митця процес мистецтва й чи покладає той процес взагалі будь - які завдання за наших часів і в майбутньому.

На сьогодні, і це треба цілком певно сказати, в сучасному мистецтвознавстві виявилися дві ворожі теорії, з яких кожна вважає себе за єдино - марксистську.

Обидві теорії — трактують питання про походження мистецтва, а відтак і про його ролю.

Першу в нас на Україні підтримують ідеологи ВУСПП'у — В. Коряк та інш. Ця теорія вважає, що мистецтво є людська вдача, поривання людини до красивого, але що це красиве в різні епохи для людини буває неодмінним.

Другу одностайно підтримуємо ми, панфутуристи; ми не вважаємо, що в людини мистецтво є вдачею. Ми кажемо, що мистецтво є певний процес, а не вдача; що характер мистецтва полягає не тільки й не завжди в задоволенні естетичних потреб людини; що потреби людини не завжди мають естетичний характер, отже не доводиться говорити про красу, хоч би й різну, як про доконечний атрибут мистецтва.

Розіб'ємо нашу теорію на кілька пунктів.

1) **Ми вважаємо, що мистецтво не є людською вдачею.**

Шо до підтвердження цієї думки, ми можемо послатися не тільки на авторів - номотетичів (тоб - то тих, хто узагальнює здобуті від інших дослідників факти), як от Плеханов та інші, але й безпосередньо на авторів, що досліджували мистецтво, наприклад, напівдиких народів.

Історія виникнення мистецтва досить розроблена в теоретиків марксизму. Переважна кількість статей Плеханова присвячена саме цьому питанню.

Досить точно встановлено, що мистецтво, чи то порив до нього, просто пропорційні до кількості енергії в людини (людства), вільної (енергії) від безпосередньої боротьби за існування.

Уявіть собі дикауна, що рівно 16 годин на добу добуває собі їжу, що він буде робити решту 8 годин? Спати чи віддаватися естетичним переживанням?

Уявіть собі робітника на барикаді. Чи дбатиме він за доцільність барикади, а чи прикрашатиме її газонами з квітками?

Одного разу я плив через Дніпро. Хороший плавець, я дав за красивий стиль у плавбі, я волів плисти повільніше, але красиво, бо це завдавало мені свого роду естетичної насолоди. Але раптом я встряв у небезпечну течію, й моментально мої руки втратили будь - яку „стилістичність“ і стали просто доцільними. Було не до „краси“, треба було рятувати життя. Цей випадок став мені згодом за привід до серйозних міркувань. Адже у цім випадку, як у краплині води, відбилося те, що зафіксували в своїх дослідах фактографи й номотетисти - марксівці.

Коли в дикауна з'явилися вільні години, в нього з'явилися зародки того, що було потім мистецтвом. У суспільстві первісного комунізму з'явилися гри, які немарксист Бюхер кваліфікував, як естетичну насолоду примітивного розбору.

Отже, легко провести паралель між Бюхером та його нащадками Коряком та Щупаком, що об'єктивно стоять на бюхеріянській, антимарксистській платформі. За Бюхером, гри первісної людини були виявом саме „естетичної людської вдачі“. Коли б Коряк та Щупак не боялися жупела та були б послідовні, вони мали б погодитися з бюхеровою точкою погляду. Треба зауважити, що ця ідеалістична теорія викликала рішучу відсіч з боку Г. В. Плеханова. У своїх статтях з теорії мистецтва Плеханов вичерпно доводить, що гра в первісних народів була не розвагою, а свого роду тренінгом, підготовленням до завтрашньої боротьби за існування. Такого роду були колективні гри „полювання на слонів“, пісні зі словами „кенгуру бігав швидко, а я швидше за нього, я його спіймав та з'їв“, де зустрічаємось вже й із зародком агітаційної літератури й т. д.

Я не помилюся, коли скажу, що в безкласовому суспільстві отри та співи, що з'явилися не одразу, а з певним часом,— вони мають бути кваліфіковані не як мистецтво, а як набуття корисної вміlosti і в усіком разі не як об'єкт естетичної насолоди.

Візьмімо інший момент у розвитку людства. Що лишила з мистецьких пам'ятників доба французької революції? Марсельезу, „Ça ira“ та ще дві-три речі сухо утилітарного порядку плюс низку промов, зібраних Оларом у класичній праці „Оратори революції“ і цитованих по всіх підручниках ораторського мистецтва. „93-ий рік“ Гюго написано в середині 19-го сторіччя, а фільм „Скарамуш“ зроблено десь у 1926 році. Звичайно, фільма цього в 1793 році зрозумілих причин бути не могло, але він був здатний на Україні в 1927 році викликати естетичні переживання, в той час як у 1793 році він був би явно не естетичним, а революційним чинником,— як на той час було ним „Одружіння Фігаро“ Бомарш.

Зрештою візьмімо добу громадянської війни. „Inter arma silaent musae“, переривається естетична діяльність серед тих, хто бореться. Візьмімо всесоюзну літературу того часу: Христос у „12“ Блока, естетичні імажиністів, поспільна „контр-революція форми та змісту“ в решті літератури — й поруч сухо практичні маршеві пісні, агітаційного, а не естетичного порядку, плакатна діяльність фуруристів, зверхгеніяльна мова наказів та декретів і т. ін.

По всіх цих випадках ми бачимо, як „абсолютна людська вдача — мистецтво“ фатальним способом та заздалегідь не піддається теоріям Щупакоряка й зрадливо зникає, не зважаючи на те, що цим ганебним фактом вона рішуче компромітує дуже авторитетних вуспівських теоретиків.

Отже ми бачимо, що в зламні моменти життя людства мистецтво зникає, заміняється практичною діяльністю людини. По-друге, в безкласовому суспільстві первісного комунізму, як ми бачили (а докладніше можна прочитати в зб. „Іскусство“ Плеханова), мистецтва не було, а був тренінг, безкінечно далекий від мистецтва — прикраси або мистецтва — пізнання життя.

Постає питання: а чи буде мистецтво — не людська вдача, а певний „конечний“ процес — існувати в безкласовому соціалістичному суспільстві; а чи не зілляється мистецтво — прикраса — пізнання з тренінгом та вмілістю, що були в первісно-комуністичному суспільстві, але вже на поширеній та вдосконалений основі. Це „мистецтво“ — вмілість так само чи не відрізнятиметься від примітивних вправ первісно-комуністичного суспільства, як майбутнє соціалістичне суспільство від комуністичної родини — клана дикунів? Це питання ми спеціально розглядатимемо в останній статті з цього циклу. Поки — що ж зауважимо, що в цьому немає нічого неймовірного, поскільки ми піддаємо під сумнів мистецтво як незмінну людську вдачу.

2) Ми кажемо, що мистецтво є певний процес.

До того ж процес цілком неоднородний. Остільки різноманітний, що іноді навіть важко говорити про спорідненість окремих об'єктів мистецтва. Методологія літератури, за загально-вживаною практикою ак. В. М. Перетця, нараховує щось біля десяти дослідних методів, що з них кожна має свій одмінний приступ до мистецтва, тоб-то вбачає в продуктах мистецтва одмінні якості. Ці методи такі: естетична, етична, публіцистична, культурно-історична, філологічна, естопсихологічна, еволюційно-етнографічна ак. О. Веселовського і так далі. Тоб-то в літературному факті (таке саме становище, очевидно, й у інших розгалуженнях мистецтва) кожна метода вбачає одмінне: естетична шукає краси, етична — „правди“, публіцистична — „громадської правди“ (як напр. С. Венгеров, що всю передреволюційну (до лютого 1917 р.) руську літературу вважав за підготовлення лютневої революції), культурно-історична вивчала літературний факт як документ громадської ваги, філологічна вважала його за документ мовний і т. д.

Коли ми візьмемо на увагу, що й учений, і критик — то є зрештою „країні читачі“, висловлювачі думок та емоцій ширших шарів споживачів літературного

факту, ми мусимо сказати, що всі ці методи характеризують різні, а іноді просто протилежні підходи читачів до літературного факту.

Коли ж ми до того ще й марксисти, ми повинні візнати, що для нас не стільки важить об'єкт сам по собі, скільки той (та який) вплив, що він його справляє на оточення. Адже відомий принцип марксизму: „не так пізнавати світ, як його переробляти“. А по впливові на оточення категорично можна констатувати, що навіть сам процес мистецтва не є однаковий, а є одмінний; — диференціальний, ба навіть протилежний. До того ж протилежний не тільки за різних часів, але різний і на одному відтинку часу. Досить порівняти „дзеньки - бреньки“ з „Fata Morgana“ або „Реабілітацію Т. Г. Шевченка“ з „пролетарським твором“ „Констанція“ В. Сосюри, щоб побачити, як ці твори взаємно один виключають.

Посильмо нашу аргументацію загальновідомим фактом, що один і той самий твір мистецтва сприймається двома читачами по - різному — і цього буде, очевидно, досить для того, щоб показати всю хисткість визначень мистецтва, як єдиного процесу.

Мистецтво розвивається на низку „ізмів“ (реалізм, романтизм і т. д.), що з них часто один „ізм“ автоматично виключає інші. Огже тут категорично доводиться говорити про крайню різнородність мистецького процесу й доводиться спростовувати знову вуспівську теорію про мистецтво, як задоволення естетичної вдачі людини: адже ми бачимо, що далеко не завжди людина вимагає від мистецького факту відповіди на естетичні запити.

3) Характер мистецтва полягає не тільки й не завжди в задоволенні естетичних потреб людини.

Відповідно до замовлень класової людини (соціальне замовлення) мистецтво її виробило на протязі свого існування кілька стилів, тоб - то систем відповідати на ці вимоги.

Найвиразніші й найбільші стилі до цього часу в мистецтві були реалізм та романтизм.

Вуспівські теоретики вважають, що коли в „порядній літературі“ існували реалізм і романтизм буржуазний, то в пролетарській літературі, якій теж хотять надати солідність та „по батькові“ (отчество), теж повинні існувати — хто каже „пролетарський реалізм“, а хто каже „пролетарський романтизм“.

На жаль, вуспівські теоретики не беруть на увагу дотепного зауваження М. Семенка: „В сучасній фразеології не вживається виразу буржуазна й пролетарська релігія, бо ми не мислимо собі пролетарської релігії“ (Ст. „Мистецтво як культ“). За панфутуристичною системою виходить, що не можна говорити й за пролетарські реалізм та романтизм.

Пояснімо, чому саме. Для цього ми повинні звернутися до визначення сути обох стилів.

Почнімо з романтизму. Цей стиль, що не піддається точному определенню, як не піддається определенню багато звичайних для нас речей (напр. електрика), в той же час має одну загальну характерну ознаку.

Це — поривання за межі середовища, за межі реального життя в інші „надземні“ простори. Характерний приклад романтизму в архітектурі — готика: будівлі максимально спрямовані від землі в небеса, витягнуті вгору точно до тієї межі, за якою вони були б недоцільні, не відповідали б соціальному замовленню споживача - мешканця або відвідувача. В інших ідеологіях, напр. у релігії, абсолютно романтичне вчення про рай на небесі.

Стиль романтизму можна визначити, як прикрасу. Сюди входять всі гатунки мистецтва, як прикраси; починаючи від менуету (прикрашування сексуальної вдачі), продовжуючи „чистим“ мистецтвом (перенесення людини з убогих умов його життя до вигаданих, нереальних), кінчаючи хоч би Sturm und Drang Periode'ом у німецькій літературі, де добре німецькі бурші втворювали заколот у мистецтві, не в силі порушити міщанську мертвеччину в житті.

Всюди, як ми бачимо, стиль романтизму позначає відрив від життя; а значить штучними способами відривалося увагу людини від боротьби за існування, увага переходила на насолоду, на зневаження продуктивних процесів людського життя.

Типовий вияв романтизму маємо в Ж.-Ж. Руссо або іноді в Л. Толстого або в сучасних філософів - інтуїтивістів, один з яких і досі заявляє, що його ідеалом є шляхетна людина серед натури, що здобуває собі їжу в тій же матері - натури. Так ідеолог збанкротованої групи людства віходить від людського поступу, ставить хрести над історичними важкими завданнями й у своїх концепціях воліє повернати людство до первісного стану або, як писав І. Бабель, „возвратити жеребца в перво-вітное состояние“.

Уявімо собі „пролетарського романтика“ в чистому вигляді згідно з вищеподаним рецептом. Ale ж це буде типовий „пролетарський піп“, якого типу в природі не мусить існувати. Розчарований у боротьбі пролетаріату, він зватиме або „назад до громадської війни“ (цей оксюморичний тип пролетарів ми вже маємо), або зватиме до „романтики буднів“, замість позитивної ділової роботи в у співуючи „як я тебе люблю, комуно дорогая“ (і це ми теж маємо). Отже, виходить, що пролетарські романтики в нас уже існують, але чи приносять вони якусь користь, крім шкоди, нашому суспільству? Навряд: адже вони апелюють не до організованих, розумових елементів нашої психіки, а якраз до стихійного начала — емоцій що, як відомо, лишилися майже в одному стані в людини від початку існування людства й до сьогодні.

Тепер перейдімо до реалізму. Не зупиняємося на тому досить виясненному питанні, що, скільки було суспільних груп, стільки було й реалізмів, а зупинімося на питанні про ті спільні риси, що об'єднують реалізм усіх часів.

Реалізм — то є течія, просто протилежна романтизму. Коли романтизм відходить від життя до наджиттєвого, то реалізм вивчав чи то пізнавав життєве. Пізнавав, безперечно, не абсолютно, але завжди намагався назвати оте пізнання абсолютном. Візьмімо характерний приклад: реалізм буржуазний. Єдине цілеве спрямовання позначало весь комплекс буржуазної культури. За мету буржуазії було — засвоїти собі роля господаря людства й втікмати це своїм рабам: робінкові, ремісникові, технічній інтелігенції, селянинові (залежно від конкретної обстановки обсяг кожної соціальної групи змінювався). Цей бойовий і невідкладний програм буржуазія виконала в міру опанування суспільством. Ale надалі, коли програм було виконано, почалося вже ускладнення й перекручування первісного завдання. Почався розклад і деструкція буржуазного реалізму, почалося вивчення не суспільства, а окремої людини, почалося копирсання в її душі, втворення „складної живої людини“, „абсолютне“ пізнання всіх нюансів людського єства. Досить порівняти хоч би здорові методи психологічної аналізи в „Капітанській дочці“ Пушкіна й психологізм хоч би Л. Толстого, щоб виразно уявити собі, яким рецесивним фактором став реалізм часів занепаду „дворянської течії“ в руській буржуазній (не чисто буржуазній, але й то більше не чисто феодальній, хоч і дворянській) літературі. Т. зв. „абсолютне пізнання“ навколошнього світу перетворилося на психологізм, на намагання пізнаги абсолютну психіку. Рештки цієї загниваючої мистецької течії лишилися й у нас у вигляді спроб „втворити живу людину“, „показати героя нашого часу“ й таке інше.

Постає питання, чи потрібний реалізм (хоч би й распропролетарський) нашій добі? Панфутурystична теорія мистецтва на це відповідає негативно. Реалізм, що суб'єктивно для кожної соціальної групи є абсолютно, непорушне знання зовнішнього світу, принципово ворожий пролетаріатові. Класа, що свідомо визначає тимчасовість свого існування, класа, що в одміну від усіх інших клас поступиться місцем перед безкласовим суспільством, не може плекати в собі тенденцій до абсолютноного (тоб-то непорушного) пізнання світу. Інакше виходить, що пролетаріят ст'ять за гасло „царству робінків і селян не буде кінця“, а це гасло, як відомо, було осміяно В. І. Леніном. Не непорушне, абсолютно знання світу, а

знання свідомо суб'єктивне, не копирсання в окремому, предметі, а хутка змінна орієнтація в співвідношеннях предметів або уявлень — от завдання панфутуризму, єдино гідне в сучасних умовах. Це — раз.

По - друге, орієнтація не споглядальна, а орієнтація організуюча, впливова. Не констатація дійсності, а якраз її наголошення; не покора об'єктивному станові речей, а переорганізація його з точки погляду революційної пролетарської доцільності. Коли треба переробити світ, то не можна всебічно „пізнавати“ предмет. Ми знаємо, що точок погляду в найменшому явищі нашого життя є буквально безліч, отже на ті проблеми не те що „живі людини“, а звичайнісінькою калюжі на дворі можна сидіти роками, та її як слід всебічно не вивчити. А звідси виходить, що всяке явище треба вивчати точнісінько настільки, щоб уміти їм панувати й уміти пристосовувати його до невідкладних потреб сьогоднішнього моменту.

Отже не „реалізм“, не пізнання життя,— а його перероблення, організація та рапідування чи то наголошення — полягає в основі панфутуризму й наскрізь просякає всі розгалуження його.

Найбільший аргумент що до послідовності запровадження цієї методи до панфутуристичної практики — це безперечно рецензія Г. С. у „Плужанині“ на перший № НГ за 1927 р. Саме там флегматичний плужанин зауважив про „наголошування дійсності в семенковій „повемі“. А якщо це й плужани помітили — то кому ж іше доводити?

4) Краса, хоч би й різна, не є доконечний атрибут мистецтва.

Звичайно, тут ми не ставимо навіть питання про те, чи є краса метою мистецтва. Це значило б визнавати за мистецтво самий романтизм. Але ми маємо тут відповісти на таке питання: чи завжди споглядання, сприйняття мистецького твору звязане з сприйманням красивого, тоб - то з естетичним сприйманням.

У пункті другому ми почасти вже розвязали це питання. Якщо існує кілька способів сприймати мистецькі твори, з яких тільки один є суто естетичний, то навряд чи завжди споживач вимагає від мистецького твору естетичної емоції.

Це зауваження загального порядку треба ще ускладнити кількома ліркуваннями. Що саме називають „красивим“? Красиве є завжди ідеальне. Але ідеальне в розумінні відносному. Наприклад, підфарбовані губи, що стимулюють в чоловікові зоологічні переживання, називають красивими, бо вони, ці губи, дають уявлення про максимальний темперамент жінки. Тонкі ноги в місті вважають за ідеал витонченості жінки, а в Тульській губерні, де жінка насамперед робітник, вважають за красиве грубі ноги, й дівчата перед святанням нав'язують на свої ноги метри ганчірок.

Коли б Венеру Мілоську одягти в сучасну модну сукню й остригти її волосся à la bubikopf, вона виглядала б покруче мастодонту з коровою, навіть коли приkleїти їй одламані руки.

Чи та, певно, помітив, що я обираю загальновідомі приклади з тих галузей життя, які не мають безпосереднього звязку з трудовими процесами.

Тепер звернімося до вже згадуваних прикладів з грою первісно - комуністичного суспільства й проаналізуємо, на що насамперед звертали увагу в тій грі.

Зміст гри ми знаємо: то був тренінг мисливських (або інших) здатностей людини. Постає питання: який відсоток уваги було звернено на красиве, який відсоток на доцільне? Й чи не був висновок про красиве штучно абстрагований із доцільного?

На допомогу цьому абстрагуванню йшли, що - найменше, кілька факторів, з яких найважливіші то були: фактор сексуальний, коли увагу зверталося не тільки на безпосередню мету тренінгу, а й на ефективність його: ускладнення, не оптимальне, що полягало в свого роду кокетстві — який звір не міцний, а я його поборов; в інструменталізації тренінга (бутафорській) і т. ін. Далі — фактор со-

ціяльної нерівності — в занадтому підкresлюванні своєї моці й так далі. Все це нарешті привело до тих одмін мистецтва, що його тепер називають „мистецтвом культурних часів“. Із сексуального фактору вийшов хоч би танок, ліричний вірш і т. далі; із фактору соціальної нерівності — складна система класового мистецтва феодальних та буржуазних часів,— все те, в чому були елементи т. зв. „чистої краси“, хоч, звичайно, й одмінної в залежності від класових та історичних ситуацій. Так, під естетичним поглядом, це мистецтво й сприймалося.

Чи буде такий порядок у безкласовім суспільстві й чи повинен він лишитися тепер? На це панфутуризм відповідає так: поскільки й тепер сексуальний фактор має певне місце,— „краса“ й сексуальність в анти - соціальному, дезорганізуючому мистецтві — не одмінне зло. Але треба вживати всіх заходів, щоб впливи сексуалізму на мистецтво чим - далі слабшали й щоб мистецькі твори непосилювали сексуальних елементів у людини. Що ж до елементів соціальної нерівності, то вони теж до певної міри є „зло“,— але „зло“, яке ми повинні всіляко посилювати, роздмухувати до того часу, поки суспільство не стане безкласовим. Тоді відпаде й „краса“ соціальної нерівності.

Як ми бачимо, „краси“ в сучасних мистецьких творах мусить лишитися дуже небагато. Власне кажучи, це вже не краса, хоч і ідеал класової зненависті. Тут моменти естетичні, споглядальні відведені на інший план порівнюючи до активних елементів крашої організації своєї психіки.

Нарешті про питання краси майбутнього. Серед панфутуристів, а надто прихильників програму - мінімум поширено той погляд, що людина майбутнього вважатиме технічну досконалість за красиву. На мою особисту думку, це — забобон.

Поясню, чому саме. Ми допіру розглядали питання про те, як у первісно-комуністичному суспільстві сприймали гру — безпосередній тренінг. Ми бачили, що там увагу зверталося переважно на елемент доцільності, й тільки згодом з певних причин від доцільності диференціювалася краса. Певна річ, в майбутньому соціалістичному суспільстві елемент сексуальний буде досить врівноважено; не буде й приводу для тенденцій встановлюти соціальну нерівність.

У суспільстві майбутнього поняття краси буде звязано з поняттям доцільності до повного стертя меж. А поскільки за вихідну точку для соціалістичного людства буде саме не краса, а доцільність; поскільки не буде приводів до прикрашування дійсності — постільки відпаде й саме поняття краси. А відтак відпаде й потреба в мистецтві, що зіллеться з універсальною комуністичною установкою побуту, культури, наукотехніки.

На цьому закінчимо першу статтю. Нагадаємо її тези. Панфутуристична система стверджує таке:

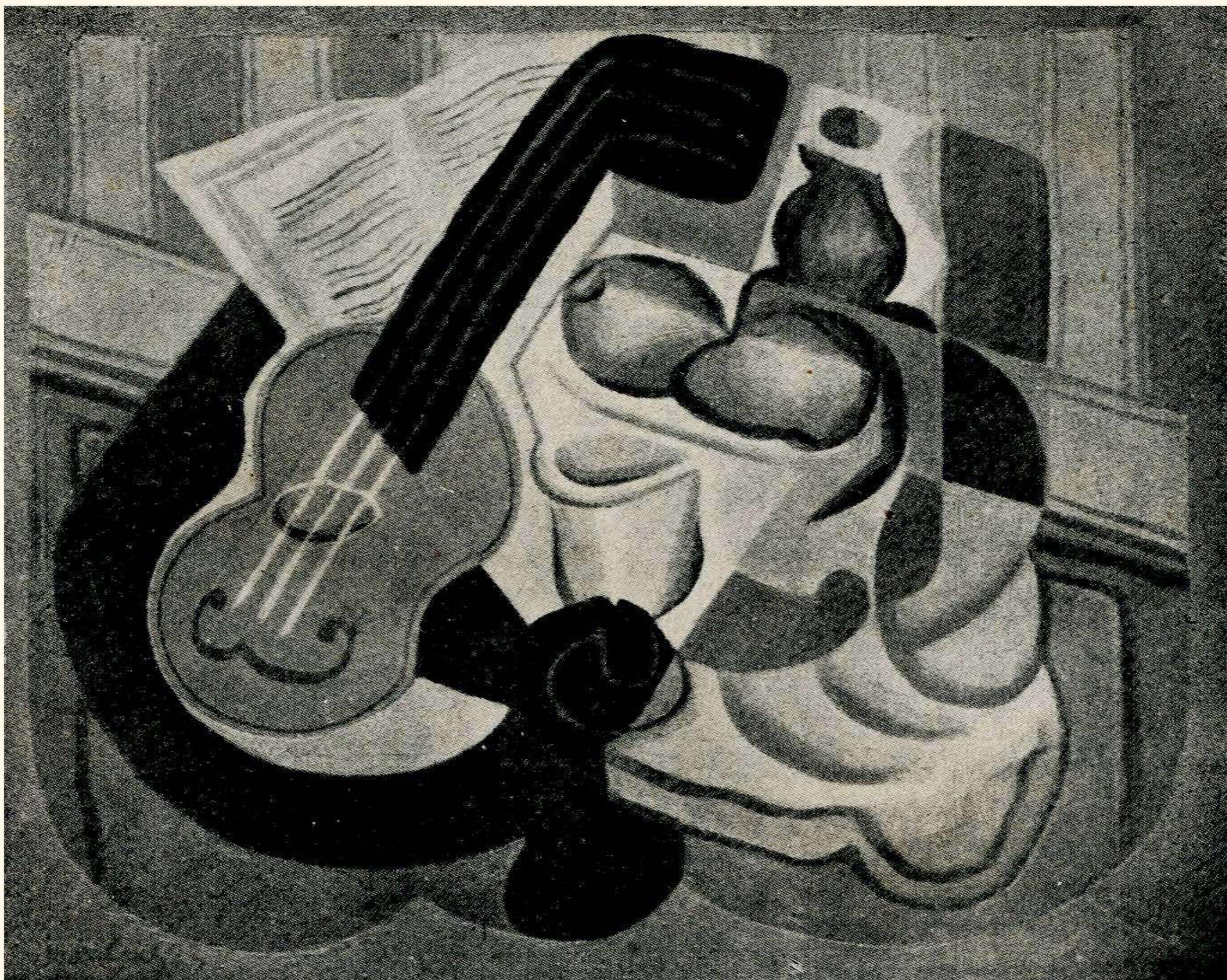
- 1) Панфутуризм є ленінізм (застосований марксизм) на „3 -му фронті“.
- 2) Панфутуризм не визнає мистецтва, як людську вдачу, а вважає, що
- 3) Мистецтво є конечний процес,
- 4) різноманітний,
- 5) що полягає не тільки в задоволенні естетичних потреб людини, зокрема не завжди обмежується реалізмом - романтизмом,

6) якщо й є іноді звязаний з поняттям краси, то на початку й наприкінці позбавлений елементів чистої краси й елементів естетичного сприймання.

Ці передумови панфутуристичної теорії роблять її не одним із „ізмів“, а „...теоретичним стовбуrom цілого...“ процесу з його початку й до кінця, кожний окремий „ізм“ в минулому й майбутньому є лише „приватна проблема“ панфутуризму“ (М. Семенко. Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби. *Semafor u majbutn'e № 1*, ст. 3).

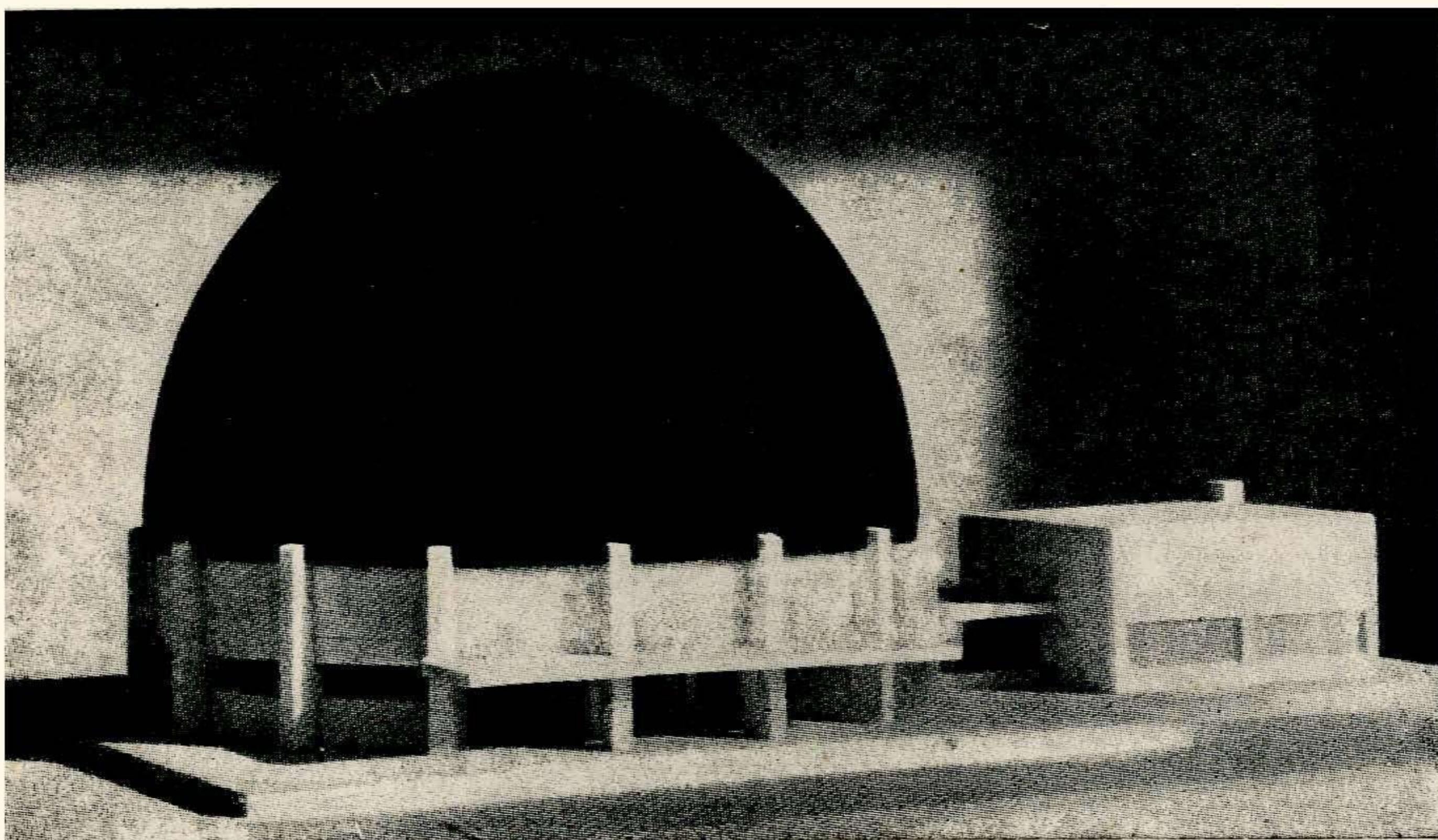
Звідси зрозуміла й „войовничість“ панфутуризму, що робить його непридатним до мирного співжиття з іншими мистецькими напрямками.

Панфутуризм є закінчена й вичерпна система „мистецтва“ нової доби. Панфутуризм є застосування ленінізму на третьому фронті.



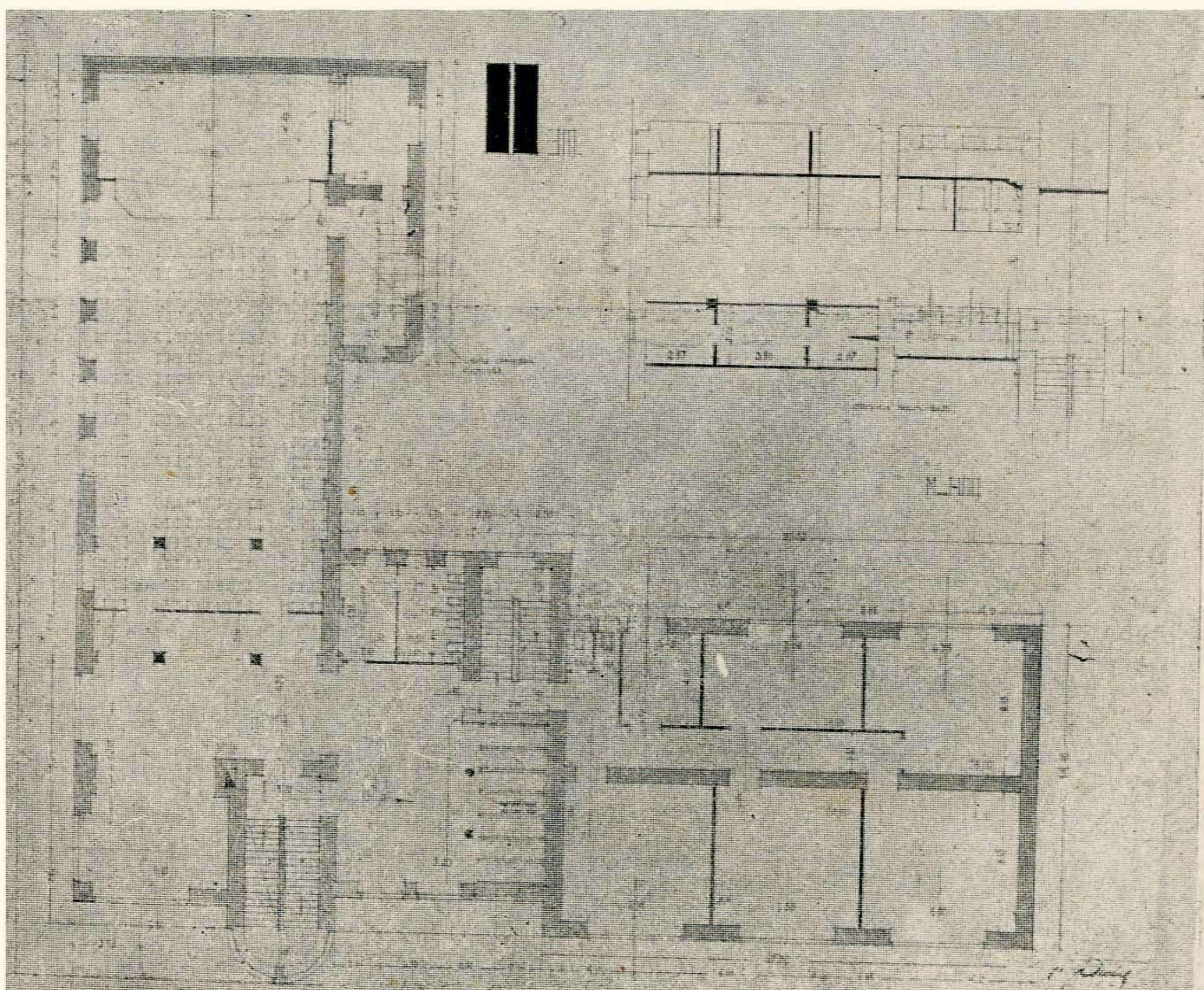
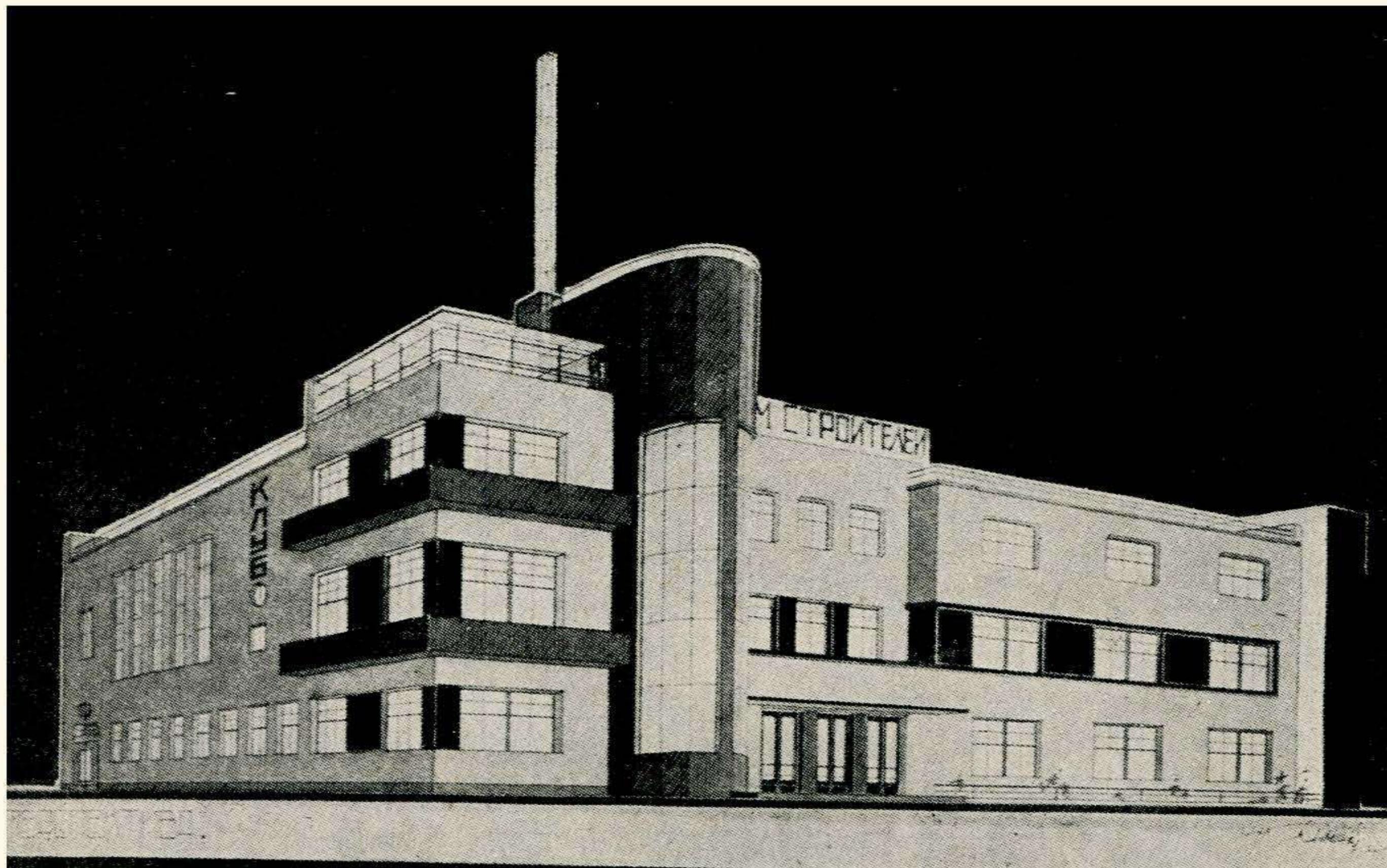
ЖУАН ГРІ

NATURE - MORTE 1923



АДОЛЬФ МЕЙЄР (НІМЕЧЧИНА)

МОДЕЛЬ ПЛАНЕТАРІЯ



АРХ. Г. О. ЯНОВИЦЬКИЙ

КЛУБ БУДІВЕЛЬНИКІВ У СТАЛІНІ

А. ПОЛТОРАЦКИЙ. ПАНФУТУРИЗМ. Статья развивает и детализирует основные пункты панфутуристической теории, выдвинутой основоположником украинского панфутуризма (= „всефутуризма“) М. Семенко.

Автор устанавливает, что панфутуристическая теория,— это ленинизм = приведенный в действие марксизм, на „3-м фронте“.

Основные проблемы панфутуристической теории, являющиеся темой для данного исследования, следующие:

- 1) Искусство как процесс
- 2) Роль искусства
- 3) Фактура искусства
- 4) Деструкция — конструкция
- 5) Минимальная и максимальная панфутуристические программы.

В этой статье, одной из ряда посвященных панфутуристической системе, рассматривается искусство, как процесс.

В отличие от тех, кто считает искусство постоянным, бесконечным спутником человечества, мы утверждаем, что искусство — конечный процесс. Известно, что искусство появилось только тогда, когда у человека была энергия, не поглощенная непосредственной борьбой за существование. Искусство было у первобытных народов не всегда, оно исчезало в моменты революций. Кроме того, искусство — процесс далеко не однородный. Свидетели этому — хотя бы имеющиеся в запасе литературной методологии десяток с лишним историко-литературных методов, иногда взаимно друг друга исключающих, из которых каждый характеризирует какой-либо специфический подход к литературному факту. Вместе с тем и само искусство далеко не всегда преследует эстетические цели, т.-е. цели украшающие. Если мы имеем типичный „украшающий“ стиль — романтизм, то имеем и стиль „познавательный“, — стиль реализма.

Не надо думать, что современное искусство, как и всякое „порядочное“ искусство, должно иметь пролетарский романтизм и пролетарский реализм. Не стоит же перед нами вопрос о пролетарской религии! Романтизм — искусство, оторванное от жизни. В наших условиях романтик может либо звать „назад ко гражданской войне“, либо звать к „романтике будней“, в то время как нам нужна четкая деловая работа.

Противоположное течение — реализм — нам тоже не нужен; он был нужен буржуазии, утверждавшей свое постоянное существование и желавшей со своей точки зрения абсолютно познать жизнь. В передреволюционные годы реализм разлагающейся буржуазии принес нам ароматные цветы чрезмерного психологизма, следы которого встречаются и в современной пролетарской литературе. Пролетариату, осознавшему себя классом временно существующим, всякое явление надо знать не абсолютно (это вообще невозможно), а точно настолько, чтобы уметь им овладеть и уметь приспособлять его к неотложным задачам каждого отдельного момента жизни. Не познание, а подвижная ориентация — вот наш лозунг.

Красота, хотя бы и условная, не есть постоянный атрибут искусства. Красивое — всегда условно идеальное: но понятие красивого дифференцировалось от понятия идеального только со временем, в частности под влиянием факторов социальной и классовой вражды. В наше время мы должны всячески поддерживать элемент классовой вражды в искусствах, но, когда в этом отпадет необходимость, понятие „красоты“ сольется с понятием идеально-целесообразного, поскольку выходной точкой будет целесообразность и не придется украшать жизни *).

Все эти предпосылки панфутуристической теории делают ее не одним из „измов“, а теоретическим хребтом всего процесса искусства от его начала и до конца. Каждый отдельный „изм“ в прошлом и будущем — частная проблема панфутуризма.

*) Исходя из метода универсальной установки на коммунизм науки, техники, политики, быта, культуры вообще — искусство, как отдельная категория культуры, исчезает или растворяется.

A. POLTORATSKY PANFUTURISME

Dans cet article, qui se trouve être l'un des articles consacrés au système panfuturistique, l'art est analysé comme procès. En opposition à ceux, qui affirment, que l'art est le compagnon constant et infini de la vie humaine, nous affirmons, que l'art en est le procès final. On sait, que l'art est né seulement, lorsque les hommes ont été libérés de la lutte pour le droit de vivre. L'art chez les peuples primordiaux n'existe pas d'une manière permanente, il disparaît pendant les révoltes. Outre cela le procès de l'art n'est pas toujours le même. Comme exemple à cela peut servir le fait de l'existence dans la littérature méthodologique d'une dizaine de méthodes historiques et littéraires, qui tout en s'exclusant les unes les autres caractérisent un fait littéraire, chacune à sa manière. En même temps l'art lui-même ne poursuit pas toujours le but esthétique de l'ornementation : si nous avons le style typique „ornant“ du romantisme, nous avons aussi le style „explorateur“ du réalisme. Il ne faut pas croire, que l'art contemporain, comme chaque art „réglé“ possède le romantisme prolétarien et le réalisme prolétarien, mais la question de la religion prolétarienne ne se pose pas aussi à nos yeux ? Le romantisme c'est l'art arraché de la vie. Dans les conditions soviétiques le romantisme peut nous appeler seulement ou „à reculer vers la guerre civile“, ou vers „le romantisme des jours ouvrables“ et cela quand nous avons besoin d'un travail, net et sérieux. Nous n'avons pas besoin aussi du courant opposé du réalisme ; il était nécessaire seulement à la bourgeoisie, qui étant sûre de vivre indefiniment, tenait à étudier et à connaître la vie à fond. Ce réalisme de la bourgeoisie, qui se décomposait déjà, nous apporte pendant les années d'avant la révolution les fleurs aromatiques de la psychologie outrée, dont nous rencontrons encore les traces dans la littérature prolétarienne, contemporaine. Le prolétariat, que se compte comme classe existant temporairement doit apprendre à étudier chaque apparition, non pas à fond (c'est impossible en général) mais seulement autant, qu'il est nécessaire pour l'adopter à la vie. Notre mot d'ordre doit être non pas la connaissance des choses, mais l'orientation mobile. La beauté soit-elle conditionnelle, n'est pas l'attribut constant de l'art. Tout ce, qui est beau est toujours conditionnellement idéal ; mais l'idée qu'on se faisait de la beauté se détachait avec le temps de l'idée qu'on se faisait de l'idéal et cela particulièrement sous l'influence de la lutte sociale des classes. Nous devons maintenant soutenir cette lutte dans l'art de toute manière, mais lorsque nous n'aurons plus besoin de cela—„la beauté“ se réunira avec „l'idéal“ et cela autant que la conformité au but pourra servir de point de départ et nous n'aurons plus besoin alors, d'orner la vie. Tous ces problèmes de la théorie panfuturistique ne font pas d'elle l'une des théories des „ismes“ mais ils font d'elle une crête théorique de tout le procès de l'art et cela du commencement jusqu'à la fin. Chaque „isme“ séparément au passé et au futur se trouve être un problème particulier du panfuturisme. Si l'on prend comme méthode la position de fonder universellement sur le communisme la science, la technique, la politique, les moeurs, et toute la culture, en général, l'art ne va plus exister comme une catégorie séparée de la culture, il va ou bien disparaître, ou se dissoudre en elle.

РОЗМОВА ДВОХ НА ПЕРЕХРЕСТИ. ДМ. ГОЛУБЕНКО

На перехресті двох вулиць Дм. Голубенка зустрівся з В. Юринцем. Знайомі стиснули один одному руки, а що в той час заздзвонили в ХРК соборі, то й розмова зайдла за П. Тичину. Стенограму цієї розмови передаю нижче :

В. Юринець: „Не можна собі уявити активнішого серед сучасних українських поетів, ніж Павло Тичина ... в значенні безнастancoї боротьби із стихійним ліризмом та безвільним розпліванням, як основним духовним станом...“

Д. Голубенко: „Вас слухаючи, можна подумати, що всі українські поети захлинаються в „стихійному ліризмі“ та „безвільному розпліванні“. Коли серед цих поетів ви маєте на увазі таких, як члени ВУСППУ В. Сосюра та інші, то я цілковито згодний. Але ви забуваєте за них, кому з тим ліризмом боротися не треба й хто натомість бореться за пролетарську літературу. Цікаво, чи не вважаєте ви, що ліфи не поети? — адже в них ота поетична боротьба з ліризмом „річ зайва“.

В. Юр.: „Хоч Тичина часто збочує з накресленого шляху, іде туди, куди манить золоте, елементарне щебетання птиць, або вогневий блиск скоку зайчика...“

Д. Г.: „Ага! „Зайчик скок - скок - скок“ ... чи як там. Це ви вірно!“

В. Юр.: „він після недовгого вагання повертає назад до своєї лабораторії ... і весь цей стихійний світ природи дихає на нас теплими штрихами пастелі ...“

Д. Г. (*виймає хустку, старанно втирає спілнілі окуляри замість сухих очей*).

В. Юр.: „... вабить око свіжими фарбами акварели. І тому Тичина є в нас такою велетенською культурною потенцією, що побувала на верховинах ...“

Д. Г.: (*вражений зверхлогікою співбесідника*). Пролетарський пейзажист? З якого це часу вміле, „красиве“ й „музичне“ описання природи в нас вважається за вияв „велетенської культурної потенції“?

В. Юр.: „... і аналіза відношення його творчості до української пролетарської культури є насущна справа дня“.

Д. Г.: „Тичина та пролетарська культура“! Справді дуже парадоксальна тема!“ (*Обминаємо для зручності ті місця в размові, де В. Юринець аргументував іменами Бавера, Фоєрбаха, Ніковського, Поліщука, Костельника, Енгельса, Росіні, Гегеля, Цешковського, Міцкевича, Мередіта, Виспянського, Куліша, Д. Віко, Андрія Первозваного, Платона, Плотіна, Хр.-де-Труа, Готфріда Штрасбурзького, проп. Іларіона, св. Володимира, І. Франка й багатьох інших, а Д. Голубенко сміявся й говорив, що гарна пам'ять на імена ще не доводить пролетарськості П. Тичини й марксисткості В. Юринця*).

В. Юр.: „... порівняння „Думи про трьох вітрів“ з Гомерівським епосом не позбавлені дуже вдалих спостережень“.

(*В. Коряк, що проходив повз співбесідників, хтів було зауважити, що цю вакантну Гомера зайнято В. Поліщуком, але, згадавши сумну історію своїх власних рекомендацій, доброзичливо й попередливо сіпнув В. Юринця за полу й пішов далі*).

В. Юр.: „Поняття енгармонійного, поняття космосу — це в Тичині не поетичні прикраси, а символ праці над де - далі новими практичними установками людини, які видавалися дотепер зайвими, неможливими. Тичина показує нам, в яких немовірних географічних широтах і висотах може жити людина“.

Д. Г.: Дуже корисна професія! Виходить, що в наші часи саме можна винадити космічні межі для соціальних зворушень сучасності. Раджу вам замовити П. Тичині вірші на тему „Чумацький шлях та автодор“, „Космічні інтервали в звязку з інтервалами в постачанні хліба ХРК Церобкоопом“, „Септентріон та запровадження 7 - год. роб. дня“, „Порівняння безкноечності з ХРК - дистанціями“, „Марс і Маркс“, „Класова боротьба на Заході й проблема зоряного побуту“. Або так: навіщо нам такі дрібниці, як пролетарська революція на землі, єрундівській планеті, коли ми можемо пізнавати Всесвіт!“.

В. Юр.: „Тичина є найідейніший творець епохи... це говорити не Тичина, а весь складний, трагічний, багатобарвний, протирічливий, повний мук, катастроф ...“

Д. Г.: Шість!

В. Юр.: ... поразок...

Д. Г. Сім!

В. Юр.: ... перемог...

Д. Г. Вісім!

В. Юр. ... дивний процес, що звється революційним визволенням українського народу.

Д. Г. Стоп! Тут ви таки договорилися! Це, знаєте, не марксизм, а справді таки міркування народницького, селянськофільського порядку. Ви спираєтесь тут переважно на селянську масу (звідси й розпливчасте поняття „народу“, а не класи). Шлях селянської маси (та й те не всієї, а деяких прошарувань у цій масі) справді був дуже складний, але в усікому разі не трагічний. Це лично б говорити якомусь Донцову, а не вам. Проте, про тую трагічність ви, мабуть, сказали згаряча, не зваживши слова. Через це й обмину його. Процес визволення українського пролетаріату був складним, але ніколи не був дивним або протирічливим: його історична роль складна, але простолінійна. Інша справа з П. Тичиною: він, яко співець з селянською орієнтацією, справді вельми боляче пристосовується внутрішньо (й не може пристосуватися) до цілком не-селянської своїм спрямованням нашої доби. Ви, власне кажучи, багато часу й паперу витратили, щоб довести боротьбу П. Тичини зі схарактеризованим вами „безвільним розпливанням“, але нічого тоді самого себе обдурювати, кажучи, що П. Тичина — „найідейніший творець епохи“, „культурна потенція“ і т. д. Нічого собі „найідейніший творець“, що прослав цілу добу в розвитку людства, проморгав пролетаріят і тепер намагається наждогнати його! Нічого собі „потенція“, та ще й „культурна“, що належить до минулої класи! Нічого собі „проводир“, що теліпається в хвості сучасності, що милується з зайчиків, коли на носі соціалістичне будівництво СРСР. Але в чому ж полягає „найідейність“ Тичини?

В. Ю.: „Починаючи від могутніх процесів космосу, пітагорійської музики сфер, через сонячне життя нижчого органічного світу, примітивні, первісні тривоги людини, його інтимний світ навищих щаблях розвитку, і кінчаючи велетенськими акордами історичного процесу — оце широкий дантовий світ, через який пройшов Тичина“...

Д. Г.: Ну, я ж вам так і казав! От іменно пітагорійська музика сфер і більше нічого!

В. Ю.: „...то з муками болю вижидання, то з меланхолійно-теплою задумою спомину...

Д. Г. „Мой бог! Аркадий, не говори так красиво!“.

В. Ю.: (не може стримати власної музики сфер, продовжує): „...гнівними хмарами обурення, радісним тріумфом перемоги!“.

Д. Г.: (шукає очима авдиторії, звертає очі вгору, бачить Аполона на будинкові Біржі, в розпачі промовляє до нього): коментарій зайві!

В. Ю.: „Бадьорість і оптимізм віє з його строф; комети ржуть і баско мчаться, і вихор зустрічного етеру вичаровує червону фарбу тріумфу, перемоги на обличчі нашого міжпланетарного шофера“.

Д. Г.: (спантелічений такою компромітацією ідей Автодору, мовчить).

В. Ю.: (почавши говорити на загальні теми, не може заспокоїтися) „Ставлення робітника до суворої закономірності соціалізму має певні римські велично-сухі риси (ось тема для нового класицизму)...“

Д. Г. Новий класицизм — тоб-то нео-класицизм? Але я бачу, що ви справді таки хочете сказати щось незвичайне, прошу.

В. Ю. (декламує):

„Під парасолькою власної атмосфери,
під хмарами дурману і брехні
земля плекає душі парасольні,
які ніколи не розберуться в мапі Космосу“.

Д. Г. Це вам подобається? Це ви навіть вважаєте за геніяльне? Згляньтесь, але ж це найвиразніша філософія ніцшеанства. Це типове знущання „надлюдини“, оскаженілого „генія“ над охлосом, над „черньою“, що вона не варта й пилу з-під ніг поетових.

В. Ю.: „Естезійний апарат автора такий ніжний, такий „міозний“, що найслабше тремтіння природи викликає вже біль. Чи це — органічна вада автора, чи певне свідоме ставлення його? Безперечно, це — друге.

Д. Г.: Ну да, це, безперечно, пролетарський підхід до природи. От іменно — пролетарський, хоч і трохи з міозним „ухилом“. (*Зобачивши недовірливий вираз на обличчі В. Юринця, засоромлюється, дає слово для чергового шедевру своєму опонентові*).

В. Ю. (з огляду на виключне значення, цитує повністю вірша Тичини):

„Десь надходила весна,
я сказав їй! — ти — весна!
Сизокрилими голубками
їй спурхнуло щось усмішками
їй потонуло у дощі...“ (і т. ін.).

„Тут Тичина унезалежнюється від природної течії. Він пориває цілковито з „наївністю“, інстинктивним симбіозом, з оточенням. Я думаю, що цей прийом Тичини — абсолютно пролетарський“.

Д. Г. І думати навіть не раджу, не те що голосно про це комусь казати. Якщо Тичина йде наперекір природі, тобто не любиться на весні, а любиться в осені, то навряд-чи в цьому можна вбачати „пролетарський прийом“, та ще й „абсолютно“. А чому ви не зважили на беззоромницьку стилізацію весни під фасон первісної анімізації природи? А чи це не є знову — таки „абсолютно непролетарський прийом“?

В. Ю. „Тичина йде в поетичній експресії від вітру до революції... З боку Тичини, як поета, що його громадським ділом є власна, поетична експресія..

М. Семенко: (з'являється з-за рогу, бубонить):

„Попи Павли Тичини“ (айде ліворуч).

В. Ю. . . . це доказ, що Тичина серйозно хоче вжитися, позитивно сприймати нашу соціалістичну революцію. Логічна нев'язка є доказ сердечності, широти його творчих намірів“,

Д. Г. І навпаки — логічна ув'язка доказ нещирості? Значить, поет мусить бути дегенератом: у нього що більше логіки, то менше широти, що менше логіки, то більше широти?

В. Ю. „Тичина є в нас така велика культурна сила, що хотілося б, щоб поезія його іскрилась чистим алмазом пролетарської ідеології“.

Д. Г. (зрадів). Так і ви — особа непевна? Еге, та ви ж спеціально-валютницькі образи добираєте для поетичних характеристик! Досі алмази спостерігалися в царських коронах, а не в пролетарській ідеології. У соціалістичному суспільстві ми з алмазів проектуємо зробити прикраси до золотих нужників, спроектованих В. І. Леніном, дорогий мій.

В. Ю. „Етеровий вітер жене човен Тичини в певну пристань“.

Д. Г. От іменно, що етеровий.

В. Ю. „Зверну увагу на дивний факт, що в Тичини нема мотиву барикади, що було б дуже природне в революційній ліриці. Видно, що Тичину не вабить вулиця революційного руху в момент найвищого напруження й палахкотіння революційної бурі“.

Д. Г. Далеко цікавіше сидіти вдома й писати про Сковороду.

В. Ю. „Тичина лірично не доріс ще навіть до національно-революційних рухів, і його квіління, гуманітарне толстовство, Welltshmetz, має своє коріння в інтелігентському атомізмі“.

Д. Г. Єдине правдиве, що мені від вас сьогодні довелося почути. На цьому може й покінчимо нашу розмову. Але я бачу, що ви хочете підбити певні підсумки. Прошу!

В. Ю.: „Я мрію про час, коли марксизм, ленінізм, як теорія в її чудовому меживі думки“...

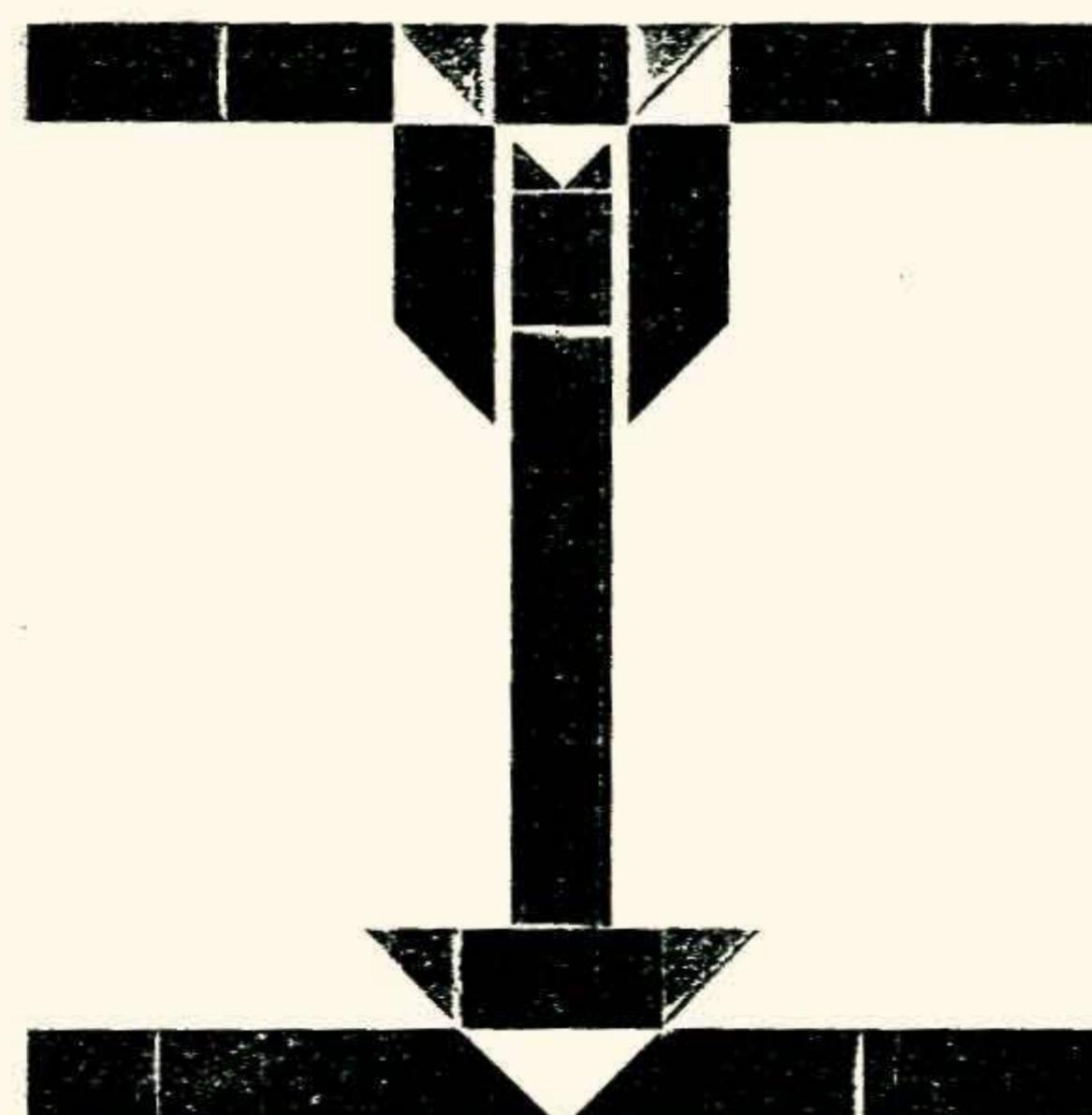
Д. Г.: (!!!)

В. Ю. . . „зробиться справжньою зброєю, власністю наших письменників . . . тим великим посудом, де кипітиме їхня . . . революційна пристрасть“.

Д. Г.: Маєте рацію. Проте, не треба мріяти. Треба реально розраховувати. Ваша мрія лишиться мрією, поки ви будете апостолом Володимиром святого Павла Тичини. Захоплені високими іманентними, абстрактними якостями Тичининої поезії, Ви всіляко намагаетесь з Тичини зробити чи не навіть якогось пролетарського ідеолога. Важка й невдачна це праця. Можна написати про Тичину цілу критичну бібліотеку, а з білого чорного все одно не зробите. Тичина — типовий наставник, з його протиставленням поетичної правди — життєвій, з його застилізовуванням сучасного життя під ідеалістичні фасони. Він був би ідеологом, ба навіть і другим Сковородою, — але саме за Сковородиних часів. Тепер — „футуристам лафа“, і Тичини виглядають справжнім анахронізмом. Наблизити Тичину до сучасності — неможливо. Це — мертвий поет, і ви, садовлячи його на крісла сучасних класиків, тільки шкодите сучасному суспільству. Подивіться, які „чудові“ в Тичини ліричні вірші й які нудні та бездарні останні два друковані в „Ваплітє“ — „На смерть Сакка й Ванцеті“ та „Х Жовтень“. Там, де справа заходить за пекучі потреби сучасного життя — там Тичина цілковитий імпотент; хоч на Сковороду, то може бути й потентом.

А втім — бувайте. Нам не по дорозі? Ви куди? Праворуч і вниз? Ну, а я ліворуч!

АЛЬМАНАХ НЕВИЗНАНИХ



ВИДАЄ КООПЕРАТИВНЕ
ВИДАВНИЦТВО
СЕМАФОР
У МАЙБУТНІ

В АЛЬМАНАСІ
МОЖЕ БРАТИ УЧАСТЬ
КОЖНИЙ
ПОЧАТКОВЕЦЬ
ТВОРИ ЯКОГО ЗАБРАКУВАЛИ
МІНІМУМ ТРИ РЕДАКЦІЇ

ПРОТИ МЕКИ
Дм. ГОЛУБЕНКО

Не так давно мені довелося проглянути фільм „Бджільництво“: Бджоли беруть з квіток що є кращого, несуть до вошини й ретельно виробляють мед. Коли ж квіти, з яких бджоли беруть мед, навколо пасіки зменшуються, або одквітяться, пасічники переносять пасіку в таке місце, де є багато квіток, і близько коло них розташовують пасіку.

Хотілося б до цього прирівняти закордонні подорожі наших літератів, мистців, кінематографістів та учених. Закордонні подорожі до Берліну нагадують ту пасіку, біля якої квіток уже немає, і тому її треба перенести на друге місце.

Наши закордонні подорожі стали одноманітні, вони перетворились на подорожі мусульманів до Меки.

Коли з вами зустрічається людина й стане вам розповідати, що вона була за кордоном, то не питайте, де саме вона була і відкіля й до куди їхала, це зайве: — вона була в Берліні. Помилки не буде — це я вам гарантую. За кордоном було на сьогодні біля 2% всіх робітників мистецтва та літератури; напевно можна сказати, що решта знають, які на Фрідріхштрасе та Енгельштрасе кафе та кіновітрини і знають навіть далеко більш ніж про кафе та вітрини Хрещатика, Сумської. Соціально - економічне, побутове, культурне життя Берліна нам треба знати, але ми вже знаємо його з німецької літератури, журналів та газет, з розмов тих, хто вже позаторік був там.

А якщо й з'явиться в Німеччині щось нове, то звязок з Німеччиною в нас безперервний і це нове дійде до нас і без подорожі.

Берлін править для наших подорожників за Меку. Я вважаю, що в цьому немає пекучої потреби. Просто ми таку звичку маємо ще зі старих часів. Коли дядько в калюжі поламає свій віз, то другий теж не обмине її. Коли військові пароплави за часів царату робили подорож за кордоном, то всі моряки завжди трималися вкупі й усі йшли в одне місце і завжди скучувались в портовому кабачку — далі ніхто не йшов. В Берліні для української культури чогось нового й незвичайного вже немає, а тому наших літератів треба надсилати до інших місць. Перш ніж висловити свою думку з приводу майбутніх подорожей, я хотів би зупинитись на нашому консерватизмі що до них. Ми недооцінюємо важливість самих подорожей, недооцінюємо того, що нам треба навздогнати та перегнати соціально - економічний згіст буржуазних країн. А для цього ми повинні більше придивлятися, навіть вивчати їх згіст, а це все можна робити, насамперед подорожуючи.

А як ми ставимося до наших подорожей та експедицій? Чи всі союзні країни так ставляться до них? — ні. Московські письменники знають шлях до Індо - Китаю, Китаю, Японії, Північного бігуна та тайги. Для них Берлін — не Мека.

Коли б ми взялися оцінювати наслідки подорожей українських письменників та подорожей російських наших колег, то побачили б, що наші наслідки далеко менші: ми маємо „Розкол Європи“ Поліщука та „Дорожні нотатки мандрівника“ Досвітнього; як порівняти з цим злиденим доробком хоч би „Шанхайський документ“ (а його напевно бачили десятки мільйонів), то безперечно доведеться віддати перевагу цьому фільмові. Але справа полягає не в порівнянні досягнень подорожей, а в тому, куди нам надалі слід надсилати наших робітників та як їх надсилати. Відмовляючись від Берліну, нам треба всю увагу звернути на Схід та на Південь.

Те, що ми читаемо про Схід та Південь в буржуазних письменників Фарера, Поля Морана — нам не потрібне. А на переклад їх, до речі, ДВУ витрачає більш грошей, ніж коштували б подорожі туди наших робітників. Театри й кіно що - року в своєму репертуарі мають постановки з життя Сходу та далекого Півдня, сюжет їх вони запозичають у тих же буржуазних письменників, які передають його не вірно, й тому ці постановки безперечно являють з себе пародію на життя і побут людей Сходу.

Візьмемо такий приклад: багато мільйонів українців розташовано по всьому світі: чому ж ми ще досі не додумалися написати про справжнє життя цих українців в Канаді, Аргентині, Бразилії? — зате всі вітрини Берліну ми добре знаємо і вивчили їх. „Геть Меку!“ Ми повинні взяти твердий та рішучий курс на Схід та Південь та всебічно вивчити життя українців, які живуть від нас на десятки тисяч верств. Китай, Монголія, Аргентина, Бразилія, Канада, Австралія, острів Сумарта, Ява, Цейлон з їх плантаціями повинні бути об'єктом наших подорожей. Треба перебороти наш консерватизм, треба за всяку ціну показати справжнє життя колоній нашим робітникам та селянам.

Недавно ВУФКУ випустило фільм „Людина з кіноапаратом“. Повинно засняти фільму „Людина з кіноапаратом на Сході, Півдні, в колоніях“. Безперечно, ціла низка установ підніме проти цього галас. Казатимуть, що в такі місця нізащо не пустять, не дадуть візи, по друге — немає у нас на це грошей.

Цей консерватизм ми повинні подолати за всяку ціну.

Ми пропонуємо на весну організувати 2 — 3 подорожі - експедиції. В складі таких експедицій повинні бути письменники, наукові робітники й робітники ВУФКУ. 2 — 3 подорожі до Сходу та далекого Півдня і колоній, до українців, що живуть по інших країнах, ці подорожі дадуть протягом року безперечно великі здобутки українській культурі.

Тільки таким чином ми зможемо показати робітничо - селянським масам справжнє життя колоній.

ВЕЛИКУ МОНОГРАФІЮ СУЧАСНА АРХІТЕКТУРА ВИДАЄ КООПЕРАТИВНЕ ВИДАВНИЦТВО СЕМАФОР У МАЙБУТНЄ ТИРАЖ ОБМЕЖЕНО

БЛОКНОТ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ

Учора перед сном читав „Червоний Шлях“ одинадцяте число.

Радій, „Нова Генерація“ — до лівої формациї йдуть кваліфіковані пролетаристці з ВУСПП’у! Ось перша ластівка¹⁾:

«Степ. Кам’яна баба,
А юй на чоло орел.
... На Полтавщині баба
— жінка,
А річка така
— Орель.
Деревій волохатий, дикий,—

З животими очима печеніг.
Фальцфейнової полтавки
скрики,
Стріл і погляду
Панського ніж! —
— ність!»

(«Балладний натяк» М. Доленго, ст. 35)

¹⁾ Краще було сказати, з деяких міркувань, не ластівка, а квіточка, але про це нижче.

Це безумовно функціональний твір для широкої громадськості („Червоний Шлях“!) всім зрозумілий, а мабуть і самому авторові.

Тематика актуально - соціальна (аджеж автор пролет - поет) майже фейлетонна: жіноче питання на Полтавщині та виховання полтавчанок у зоологічному заповіднику — тоб - то тема політична й з господарським ухилом.

З формального ж боку це цілком ліфовський вірш: безсумнівним доказом цього є рисочки, що стоять і з початку і на кінці рядків, а особливо це:

«ніж ! —
— ність !»

Очевидно, це визначає, що автор переходить до мажорних віршів і роздирає, як одяг, ніжність і сентиментальні почуття взагалі, і робить це, так би мовити, індустріалізовано, за допомогою типографських засобів.

Ми просимо вибачення у читачів за пояснення, цей вірш і так добре зрозумілий, але він викликає в нас силу думок (зокрема, що до геніальності автора), і тому ми не можемо витримати.

Сподіваємося, що Доленко піде й далі цим експериментальним шляхом і в наступному, числі „Червоного Шляху“ ми побачимо, мабуть, таке:

Hi ! —
ж ! —
— ві
е —
т — ь — !

Ми давно вже хочемо перейти на яку - небудь чужоземну мову, але починаємо вживати поки - що тільки французької. До латинської, що тепер її розповсюджено серед широких кіл читачів „Червоного Шляху“, нам ще далеко. Тому ми широко заздрім тов. Доленгові, що за панибрата поводиться з цею сучасною мовою (якою розмовляють мільйони трудящих і вживає її в своїх творах: ми маємо серед віршів Доленга у № 11 „Червоного Шляху“ такі заголовки:

«Linnaea Borealis»
«Nymphaea lotus»
«Pro corde mea»¹⁾

Ідеологічна витриманість поета, як і завжди — 100 - відсоткова. Соціологічний підхід навіть до природних явищ вражає глибиною аналізи й своєю виправданістю в образі. Ось вірш „Гайна“, де поет доленгує так:

«Невичерпні, як Азія людська,
Стихійні, мов дрібна буржуазія,
Суспільств рослинних многоцвітні касті
В їх плинні фітосоціологові вгруз зір»
(ст. 34)

Отже мастистий вгруз, не буду казати, куди саме, бо зараз збираються снідати А це ще тільки „квіточки“. І що ж то буде, коли ягідки з'являться?

(Д. Г.)

Деякі вуспівці, взявші монополію на звання пролетарських письменників, простилають пролетарській літературі футуристів.

Варт прочитати літторінку ювілейного (5 - річчя) числа газети „Молодий більшовик“, щоб здивий раз пересвідчитись в цьому.

¹⁾ Як бачите, про квіточки ми згадували не дарма.

Коли це висловлюється в суперечності літературних органах, це сприймається як полемічний засіб, але коли такі твердження містяться в масовій газеті молоді, в газеті, що має 10.000 тиражу — це ганебна провокація і злочинне зловживання.

Особливо ганебне враження спровадяє та кампанія цькування т. О. Влизька, яка тепер систематично провадиться:

«І от він одійшов від участі в пролетарських журналах, і футуристи почали впливати на творчість його».

Цікаве також речення про т. М. Скубу, який „схильяється до футуристів“: „хоча він і футурист, але у нього форма не переважає над змістом“. Кажучи коротко — редакції „Молодий більшовик“ треба побажати, щоб надалі голови молоді не забивались і не засмічувались усяким клоччям.

(В. В.)

Bийшов друком № 2-й журналу „Уж“, який ще старанніш, ніж у першому номері, наслідує „30 днів“.

Цікаво, що журнал цілком дотримав універсальну установку, навіть пересягнув її.

В цьому журналі можна вміщувати навіть різні спогади із часів дитинства і парубоцтва.

Напр.: „перші муки й радощі“ від надіваних штанців, про Сашку - кашку, про симфонію, про одірвані підошви майбутнього генія і т. п.

Написали вже відомі класики: Кулик, Сосюра, Микитенко, а також і Остап Вишня, Слісаренко і Панч.

Читайте наступні числа Ужа!

Для чого це? Кому потрібно?

(І. М.)

Р. С. Тов. Кулик! не плачтесь на критику! після ваших слів про „перші муки й радощі“ „НГ“ більш вас не дорівняє до учнів Семенка!

Червоний Шлях“ як і належить ваговозові — не спішиться.

На книжки, що вийшли ще на весні — рецензії подаються в листопад. числі. Напр., про книжки О. Донченка і П. Голоти.

Куди спішитись? Встигнемо!

Питання: для чого взагалі існують рецензії?

Так само не поспішає і „Критика“. Число за жовтень вийшло в грудні. Цікаво, коли вийде число за грудень?

(В. В.)

Читаючи останнє число „Гарту“ за 1928 рік, мимоволі пригадуєш, як в одному з останніх номерів „Літ. Газ‘а“ анонсувалось, що, мовляв, „Гарт“ поліпшив свій матеріал і тепер є цілком читабельним.

На жаль, це не так.

Центральними речами і в цьому числі лишається й надалі „Роман“ Л. Перво-майського, цілковиту безперспективність якого і безпорадне порпання в дрібницях добре виявив не тільки „НГ“, а й Я. Савченко. Другим „гвоздем“ єсть повість К. Гордієнка, безперспективність якої була змушена визнати сама редакція „Гарту“ в спеціальній примітці. Читаючи ці дві речі, думаєш? 1) скільки ж єсть людей, що мають силу волі подолати ці тягучі, розмазані сторінки: і 2) що єсть спільногоміж цією побутовщиною і завданнями пролет. літератури?

(О. М.)

„Краса в індустрії“. Так звється провідна стаття інж. Хатрина в № 22 журналу „Знання“. Мотто до цієї статті — „Період цивілізації“ має свою особливу красу, технічну, і своє особливе мистецтво — інженерне“.

Досить вірний виклад закінчується цілком вірним висновком — „В машині полягає стиль майбутнього, вона бо, раніше чи пізніше, відсуне ту пишномовну бундючність, на яку страждає наш час.“

Вона поверне нас до основних форм природної практичної добірності“.

Але перегорнути сторінку, і на кін з'являється архітектор М. Сімікін. „Архітектурні пам'ятки нашої старовини“. Знов славетне „барокко“. Знову всяки собори та полтавські хатки.

І висновок. — „З погляду на існування українського оригінального форморозуміння в архітектурі, треба сподіватися в майбутньому нової фази в еволюції нашого стилю“.

Цікаво 1) якої думки сама редакція науково-популярного журналу про наш стиль? 2) якої думки повинен триматися читач після прочитання двох цілковито протилежних своїм спрямованням статей, адже „невтрального“ зауваження що його додала редакція, — не досить.

(О. М.)

Театр и Искусство
„Мораль“
(Кино им. Либкнехта)

Мораль воскрешает, даючи у нас вычеркнутый, театральный фарс, тот фарс, который находил у буржуа большая спрос и наконец демонстрировал трижды с переодеваниями, кончавшиеся самой откровенной наготой.

Сатира Людвига Тома в кинопереаделке привнесла иконию честы фарса — таковы персонажи, (шамкающие старички вокруг молодой артистки), таковы итоги (отъезд к принцу в придворной карете), таковы и отдельные триксы. Достаточно помянуть историю штадов бергамаского проф. Васьера.

Правда, все это прикрыто разоблачениями ханжей, членов «за нравственность», которые с одной стороны освящают артистку музыка-холла, «склоняющую правственные чувства», а с другой — целыми стаями устремляются к этой же артистке... учиться музыке, в надежде на приятное и легкомысленное общество.

Эти сатирические зарисовки, местами, удачны, но в целом, «Мораль» не для нашего экрана. Слишком много в ней совершенно вытужденной нам и неуместной фарсовозной лягантности. Наконец, «положительные типы» артистки, наследники краинц, герцог и его двор, — просто, неизменны и нелепы.

Лучшие сцены — наказ музыка-холла, удачно передающий ритм аттракционного зрелища.

Хорошая игра Эдлена Рихтер не спасает этой очередной заграничной беллетри.

А. Р.

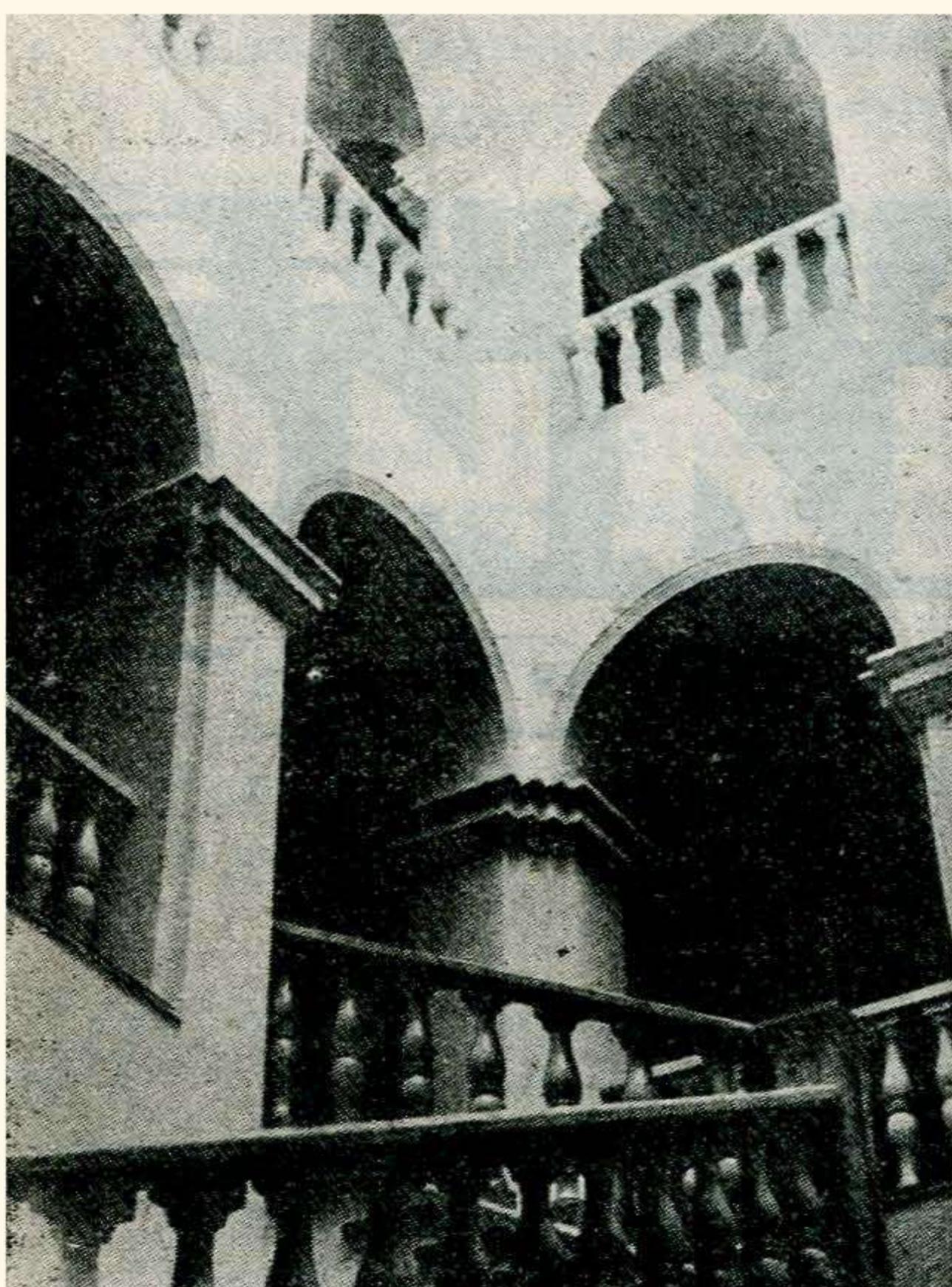
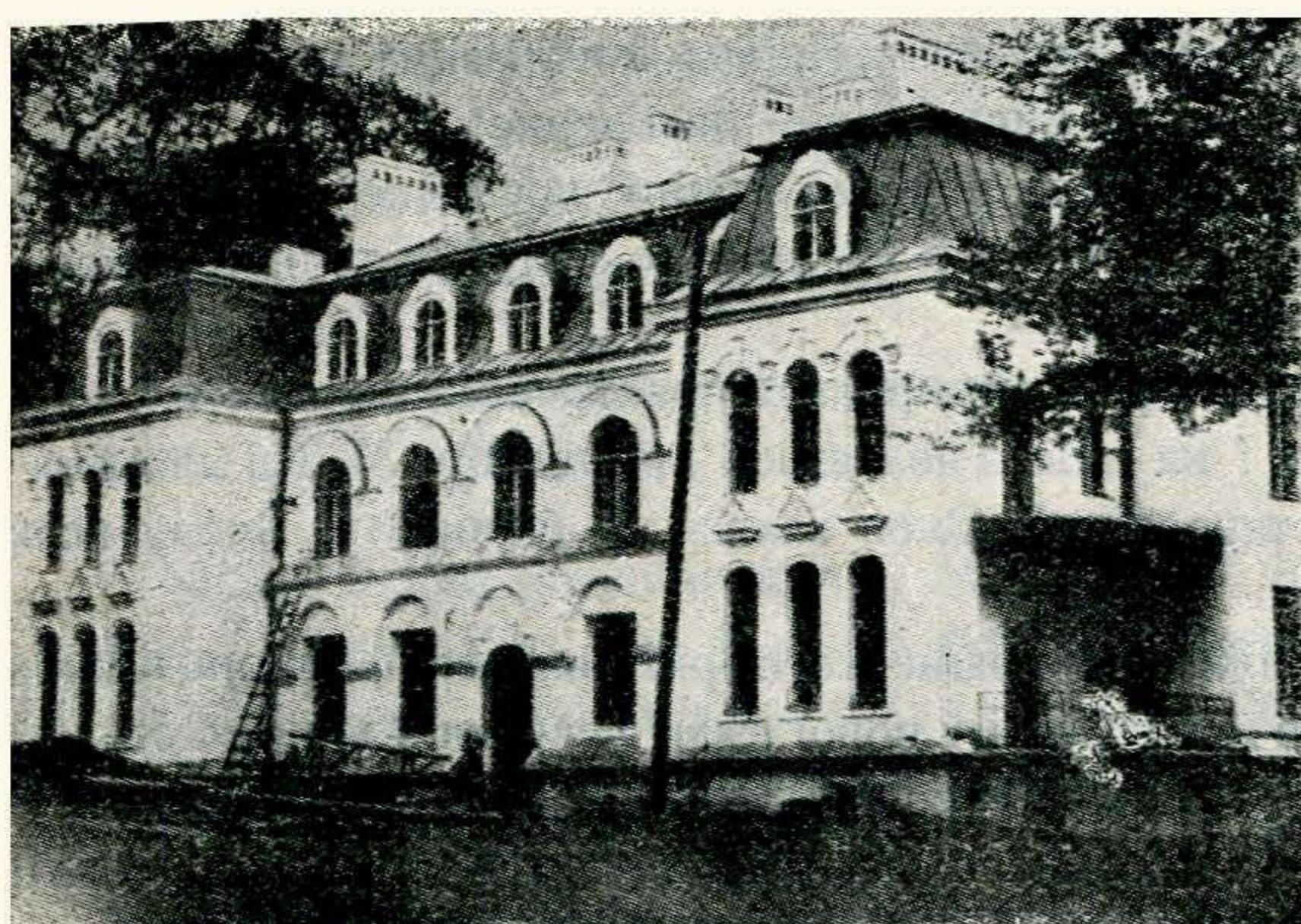
ВЕЧІРНІЙ РАДІО

Харьков, четверг, 6-го декабря 1928 года

„Класове“ й „касове“ у „Вечірньому Радіо“ (підкреслення наше). Чи не час поставити питання про рекламу?

(О. П.)

КИНО им. К. Либкнехта
Небывалый успех, за 2 дня постановки 5000 ЧЕЛОВЕК ВИДЕЛИ
и восхищаются исключительным мировым боевиком
ПРОИЗВОДСТВА МАТОДОР-ФИЛЬМ
„МОРАЛЬ“ по сатире ЛЮДВИГА ТОМА



Торік у Голосіївському лісі під Києвом побудовано Сільсько - Господарську Академію в стилі „українського барокко“. На прикраси будівель було витрачено біля 30% загальної вартості будівлі. На двох фото подаємо вигляд професорського будинку та вестибюля головного будинку. З цих фото можна побачити, як „впливають“ на архітектів сучасні вимоги що до раціоналізації, конструктивності та здешевлення продукції.

(Д. С.)

У № 12 журн. „Зоря“ тов. В. Ч. у статті „Український архітектурний стиль“ (Український стиль“ це, виявляється, „українське барокко“) пише таке:

В панськім (барокко — А. С.) майстрі намагалися дати своє (яке? — А. С.) тлумачення і розуміння світового стилю. Цей останній стиль (український барокко — „панський“ — А. С.) тепер відтворюється у нових будуваннях, з між яких за найкраще відтворення треба вважати тепер будинок лісового факультету в Голосіївці під Києвом“. Палко вітаємо „відтворителів“ стилю („панського“, очевидно) і разом з ними й товариша В. Ч. Як відомо, селяни ставали навколошки перед цим будинком, думаючи, що це церква. Так от, чи не є це доказ придатності цього стилю до наших умов?

(О. М.)

Лаври харківських крамниць, що вроčисто прибирали на Жовтневі свята свої вітрини, по справедливості мусять бути полічені з крамницями Києва. На фото ми подаємо вітрину київської крамниці „Штифтовые зубы“, яка справді таки, як бачимо, була дуже „вроčисто“ прибрана. Цікаво — де ж лишилися голови тих, що прибирали цю вітрину? Невже від них лишилися тільки черепи та „шифтовые зубы“?

(Д. С.)

„ЛЮДИНА З КІНО-АПАРАТОМ“, АБСОЛЮТНИЙ КІНОПИС І РАДІО-ОКО

ДЗИГА ВЕРТОВ

(Заявка автора)

Фільм „Людина з кіно-апаратом“ являє собою

Способу кіно-передачі

зорових явищ

без допомоги написів

(фільм без написів)

без допомоги сценарія

(фільм без сценарія)

без допомоги театру

(фільм без акторів, без декорацій і т. д.).

Ця нова експериментальна праця Кіно-Ока скерована на утворення дійсно міжнародної мови кіно — абсолютноного кінопису, на ґрунті повного її відокремлення від мови театру і літератури.

З другого боку, фільм „Людина з кіно-апаратом“ так само, як і „Однадцятий“, щільно прилягає вже до періоду „Радіо-Ока“, який кіноківцями визначається, як наступний етап розвитку неігрової кінематографії.

Вже в своїх перших заявках з приводу майбутнього, тоді ще не винайденого, звукового кіна, кін-оки (тепер „радіо-оки“) визначали свій шлях, як шлях від „Кіно-ока“ до „радіо-ока“, тоб-то до кіно-ока, що його б передавалось радіом і було б чути.

Моя стаття „Радіо-око“, вміщена кілька років тому в московській „Правді“ під назвою „Кіно-Правда“ і „Радіо-правда“ — каже про радіо-око, як про знищення відстани між людьми, як про змогу для трудящих всього світу не тільки бачити, але водночас і чути один одного.

Заяви кіноків про „радіо-око“ свого часу гаряче обмірковувались у пресі. Пам'ятаю велику статтю т. Февральського „Тенденції мистецтва і радіо-око“. Пам'ятаю одноденну газету „Радіо“, яка була спеціально присвячена „радіо-окові“.

Через деякий час питанню „радіо-ока“ перестали приділяти увагу, як питанню далекого майбутнього.

Проте кіноківці, не обмежуючись боротьбою за неігрове кіно, готувались одночасно і до того, щоб цілком озброєнimi зустріти очікуваний кіноками перехід до роботи в плані „Радіо-ока“, в плані неігрового звукового кіно.

Вже в „6-ій частині світу“ написи замінюються контрапунктою побудовою, слово — радіо-темою. „Однадцятий“ сконструйовано вже як кіно-річ яку видно і чутно, тоб-то вона змонтована не тільки в зоровому, але й в шумовому, в звукальному відношенні.

Так само, тоб-то в напрямкові від „кінока“ до радіо-ока, будується і „Людину з кіноапаратом“.

Таким чином теоретичні практичні праці кіноків-радіоків (протилежно ігровій кінематографії, застукаючи зненацька) — випередили свої технічні можливості і давно вже чекають на свою запізнілу (відносно кіно-ока) технічну базу з звукового кіна і телебачення.

Останні технічні винаходи в цій царині дають до рук прибічників і робітників радіо-ока, тоб-то до рук прибічників і робітників звукового документального кінопису — найдужчу зброю в боротьбі за неігровий Жовтень.

Від монтажу видимих і записаних на кіно-плівку фактів (Кіно-око) до монтажу видимо-чутних фактів, передаваних радіом (Радіо-око).

До монтажу фактів, яких одночасно можна буде бачити — чути — нюхати — відчувати на дотик,

до знимання зненацька людських думок і — нарешті —

до найбільших спроб безпосередньої організації думок (а, значить, і дій) усього людства.

Такі технічні перспективи „кіно - ока“, покликаного до життя Жовтнем.

DZIGA WERTOFF. L'HOMME AVEC L'APPAREIL CINÉMATOGRAPHIQUE, L'ECRITURE ABSOLUE DU CINÉMATOGRAPE ET RAOUEIL. L'article donne les principes du travail du groupe „Cinéma - oeil“ et nous annonce la naissance d'un film sans inscriptions, sans décorations, sans acteurs et sans manuscrit. Ce film, l'un des chainons du travail du groupe „Cinéma - oeil“, se rapproche du nouveau type du film, qui sonne et qui d'après la théorie du citoyen Wertoff représentera le film complet - montage des faits entendus, vus, organisés et organisables.

КВАРТАЛЬНА ЗАБУДОВА Я. ШТЕЙНБЕРГ арх.- худ.

За умов приватної землевласності квартал поділяється на дрібні участки найрізноманітнішої форми. Забудова цих кварталів виходила неорганічною, випадковою, хаотичною, бо проєктування будівлі на участкові випадкової форми вимагає від архітекта великої спритності і пристосування. В наслідок — вирішення проєктувача для даного, випадку бувають влучні, але в цілому в кварталі утворюються участки з колодязеподібними дворами, будинки з занадто розвинутими периметрами стін, косокутні помешкання, напівтемні кімнати, квартири і двори з кепським провітрюванням і т. д. Статистика показала, що всі ці явища сиричиняються до збільшення смертності.

В книзі В. Дадонова ми читаємо: За даними міського урядування Манчестера, смертність мешканців, які мешкають в квартирах, що виходять вікнами в двори - колодязі, на 40% вища за смертність тих, що живуть у квартирах з вікнами на вулицю, освітлених сонцем, в тому ж кварталі і за однакового ступеня матеріальних достатків.

Такий спосіб участкового будування кварталів є неекономний, негігієнічний і збільшує смертність серед населення.

За наших умов, коли власність на землю скасовано, відкривається широка можливість розвязувати питання забудови кварталів. Тепер ми можемо казати про забудовання кварталу за заздалегідь обміркованим планом, що дасть змогу економіше, раціональніше і гігієнічніше розвязати справу побудови крупної житлової одиниці; але, природньо, виникає питання, яким повинен бути прийнятий спосіб планування для забудови кварталу. Розвязання конкретного випадку повинен дати архітектурний конкурс, але лінію, якою мусить іти думка архітектора, диктує саме життя.

Будинок - квартал повинен об'єднувати громадське і родинно - індивідуальне життя, замкнене в ізольований осередок. Житлова частина повинна бути спроєктована остільки економно, щоб мати змогу до неї внести помешкання громадського характеру, які мають обернути звичайний житловий будинок на будинок - комуну, без зниження загальних коефіцієнтів рентабельності такого сорту житла. Те, що це здійснімо, довело товариське змагання „ОСА“ на складання проєкту житлового дому ще в 1927 році. Подані на цьому змаганні проєкти дали кращі коефіцієнти, ніж будівництво Москворади, хоча всі подані проєкти розвязували проблему житло-будинку як будинку - комуни. Але будинок - комуна не повинен бути розвязаний так, як це розвязувала Москворада або Харківський Комгосп, на взірець казарми

або готелю — тип будинку, який відштовхував, а не приваблював — куди йшли тільки з крайньої потреби.

Тип будинку - комуни повинен бути знайдений, винайдений, цю складну архітектурну проблему треба розвязати. Кожний, що йде до дому - комуни, повинен знати, що будинок - комуна дасть йому змогу культурно організувати своє життя, змогу, якої він позбавлений в домі з індивідуальними квартирами. І дійсно, питання розкріпачення господарства, визволення жінки, виховання — це основні питання проблеми нового побуту. Наближення клубу, громадської їdalyni, дитячого садка, ясел, читальні, спорт - майданів і інших приміщень громадського значіння до житлової ячейки, за раціонального упорядкування, допомагає організовувати господарчо - родинне життя квартир. Будинок комуна — цілком промовисте і незаперечне явище сучасності і з соціальної, і з економічної точки зору.

Цікава з цього погляду спроба, зроблена в 1920 р. в робітничому районі Гамбурга — Дільсберзі. При забудуванні одного кварталу була централізована тільки кухня, і це дало 18,7% економії на кожному житловому осередкові.

Говард з цифрами в руках довів доцільність побудови особливого типу гуртожитла — фаланстера. Фаланстер — „homesgarth“ — і тепер править на Заході за зразок сполучення всіх гарних сторін окремого домашнього вогнища з вигодами гарного клубу.

Принцип планування індивідуального житла в будинкові - комуні повинен бути прийнятий такий, щоб можна було легко здійснювати трансформацію житло-осередку. Це значить, що елементи житла, яке складається, скажім, з 2 кімнат, в міру зросту родини мусять перетворюватись на помешкання з 3 - х і 4 - х кімнат через органічне прилучення сусіднього елементу. Поглиблення цього питання повинно дати розвязання гнучкого організму, що легко пристосовується, в якому питання 0% відношення 2 - х, 3 - х і 4 - х кімнатних квартир розвязується просто і безболізно.

Це питання частково вже знайшло своє розвязання в будинках Корбюз'є і Міс - ван - дер - Роге на Штутгартській виставці і виявлене в проекті, поданому на товариському конкурсі ОСА в 1927 році архітектором Гінзбургом. Вірне розвязання проблеми житла будинку - комуни, це громадський екзамен сучасного архітектора, і тому завдання це повинно бути поставлене на всю свою широчину. Повинен бути переведений не лише архітектурний конкурс, але раніше повинний бути переведений конкурс на завдання, чому повинні бути підготовкою диспути в робітничих клубах. Преса мусить загострити питання проблеми житла.

Злочин в цьому відношенні то є піти шляхом найменшого опору, тоб - то не розвязати завдання, а й надалі будувати будівлі типу прибуткових домів. Цей тип вижив себе. Новий побут, нове життя вимагають винайдення нового архітектурного організму, і він мусить бути винайдений і здійснений.

ЕСКІЗНИЙ ПРОЕКТ ЗАВДАННЯ

Під будування будинку - комуни повинен бути приділений участок землі — квартал приблизно розміром 25.000 метрів, тоб - то в 2,5 гектара при довжині одного боку участку не більш як 300 метрів.

Будівлі становляться на квартали таким чином, щоб забезпечити вірну вентиляцію кварталу. Забудова інтенсивна, але розмір забудови не більш як 25%. Решта 75% приділяється для саду, дворів, спортомайдану, дитячого майданчика. Ядро кварталу повинно бути зайняте садом¹⁾.

Забудова безумовно не суцільна і не замкнена. Всі будівлі, що містяться на території будинку - комуни, створюють єдиний архітектурний організм, в якому

¹⁾ Житло - квартал зі спільними садками замість дворів — Німеччина.

Декілька кварталів - садів, забудовано в одному з північних передмість Лондона — Тотенгемі ; тут мешкає 16.900 чол.— є свої магазини. Брентам можна розглядати як сполучення кварталів садів, оточених звичайними кварталами передмістя Лондон - Ілінг.

зручно розміщені індивідуальні ячейки ізолюються, але легко обслуговуються приміщеннями спільного користування. Зручне сполучення з приміщеннями спільного користування. Житлові ячейки можуть трансформуватися, тобто в житлоячейці може бути органічно збільшена кількість кімнат. Для нежонатих приділяється житлоплоща окремими кімнатами. Нежонаті складають 10% всього населення будинку - комуни.

Густота населення не більш 500 чол. на гектар. Площа кварталу на чоловіка 20,0 метр., не більш як 21,0 метр. Незабудованої площи 14,0 метр. на чоловіка.

Площа приміщень являється в наслідок точного розміщення габаритів меблів, переходів. Височина приміщень в 3,20 метр. є недозвільна розкіш. Височина приміщень в житлових будинках Штутгартської виставки — 2,6 — 2,8. Височина приміщень обслуговування — 2,20 метрів.

В Англії будинки, на побудову яких держава дає субсидію, — височина приміщень 2,45 метр., з площею спальні в 15 м., і їдальні — 16,5 м.

Височина житлових приміщень в буд.- комуні максимально 3,000 метр. Орієнтовичної площи помешкань (точні і площи з'ясовується в наслідок точного розподілу габаритів меблів):

1. Житлова кімната 18,00 метр.
2. Спальня 15,00 метр.
3. За наявності ще одної спальні, площа її 10,00 метр.
4. Кухня; при кожній індивідуальній ячейці єсть кухня, площею макс. 5,00 метрів. В плошу кухні увіходить устатковання, що складається з:
 - а) газової плити, розм. $50 \times 20 \times 5$ см.
 - б) відро для сміття, що герметично закривається і відкривається натиском ноги на педалю. Спуск сміття один спільний на 5 — 6 кватир.
 - в) прасувальна дошка, що ховається в стінну нишу.
 - г) кухонний холодник або кухонна шафа для продуктів.
 - г) кухонний магазин для харчів, звязаний з полицями для посуду.
 - д) чаша (водопровід з водоспуском).
 - е) стіл для підготовчих процесів, табурет¹⁾.

Крім індивідуальних кухонь біляожної житлоячейки проєктується кухня при спільній їдальні; площу кухні треба передбачати з розрахунку числа їдців на кожного при числі їх:

$$\begin{aligned} & 50 — 0,46 \text{ метр.} \\ & 500 — 0,27 \text{ метр. і} \\ & 2.000 — 0,09 \text{ метр.} \end{aligned}$$

5. Убиральня — 0,9 — 1,20 метр.
6. Вмивальник — $0,5 \times 0,6$.
7. Душева (душ зі змісителем).

Повинно добре продумати влаштування стінних шаф. Індивідуальна ячейка може бути цілком ізольована, але повинна зручно сполучатись з усіма приміщеннями громадського характеру. Неприпустимо будувати за готельним планом, бо коридори утруднюють змогу ізолювати житлоячейки і правять за поширювача хороб з ячейки в ячейку. Планування повинно дати змогу виключити яку завгодно ячейку.

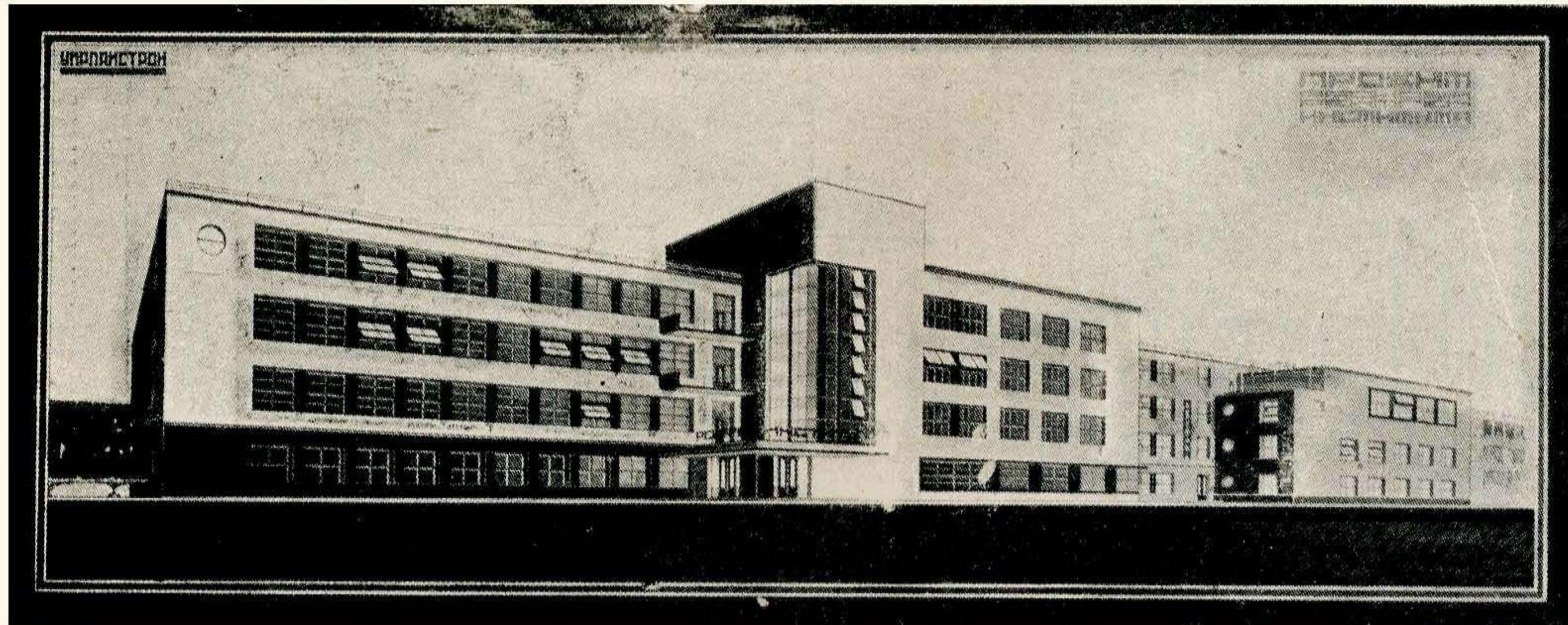
Сполучення з громадськими приміщеннями: їдальню, клубом, бібліотекою, дитячими яслами треба здійснювати в межах будинку, не виходячи на двір.

Їдальня.

1. Їдальню перепускає обідаючих в 2 — 3 зміни і з цього треба визначувати площи як їдальні, так і приміщень, що її обслуговують.

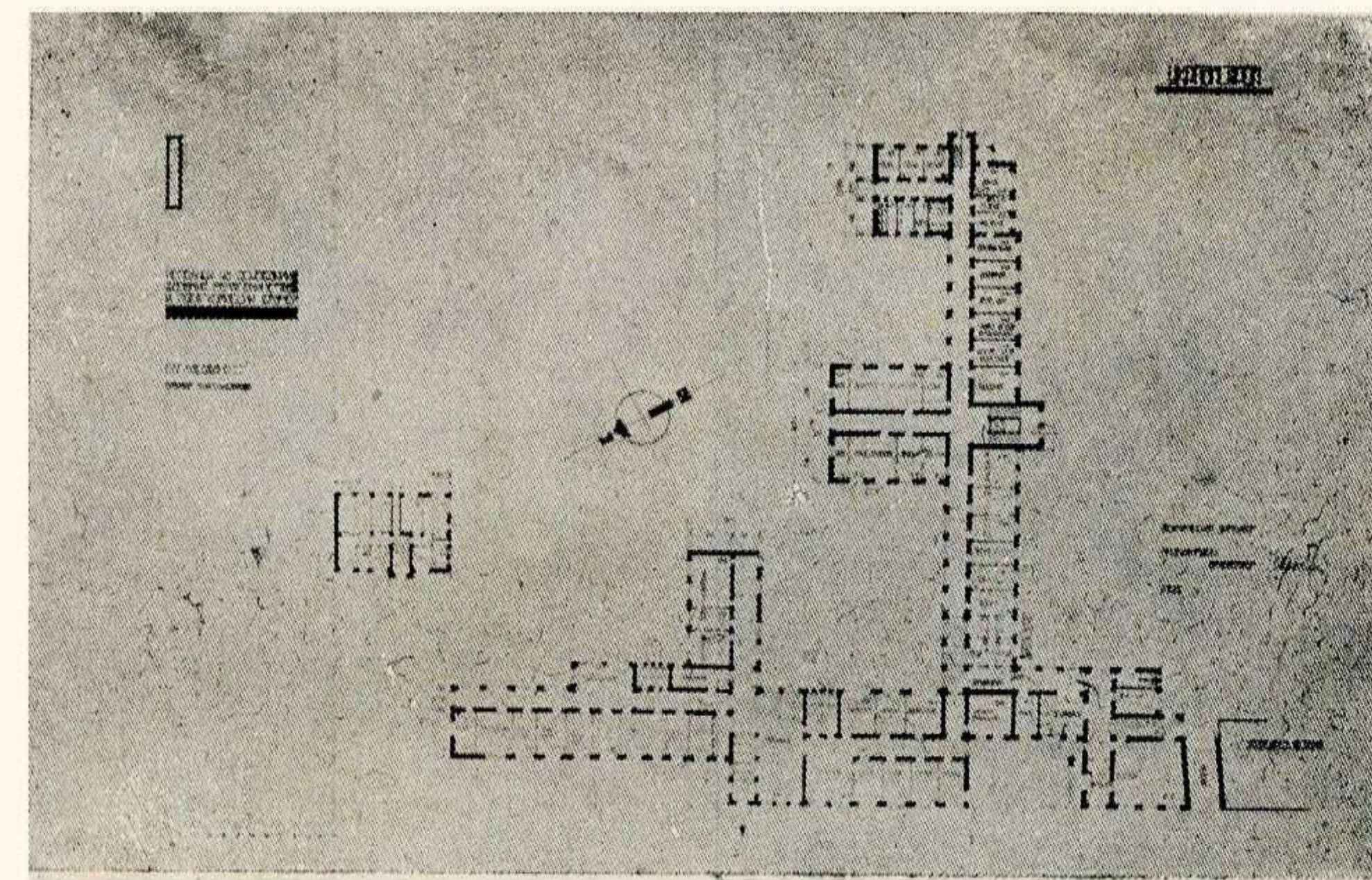
Проєктуючи, треба передбачити всі потрібні помешкання, достатні розміром і вміщені за функціональною ув'язкою приміщень.

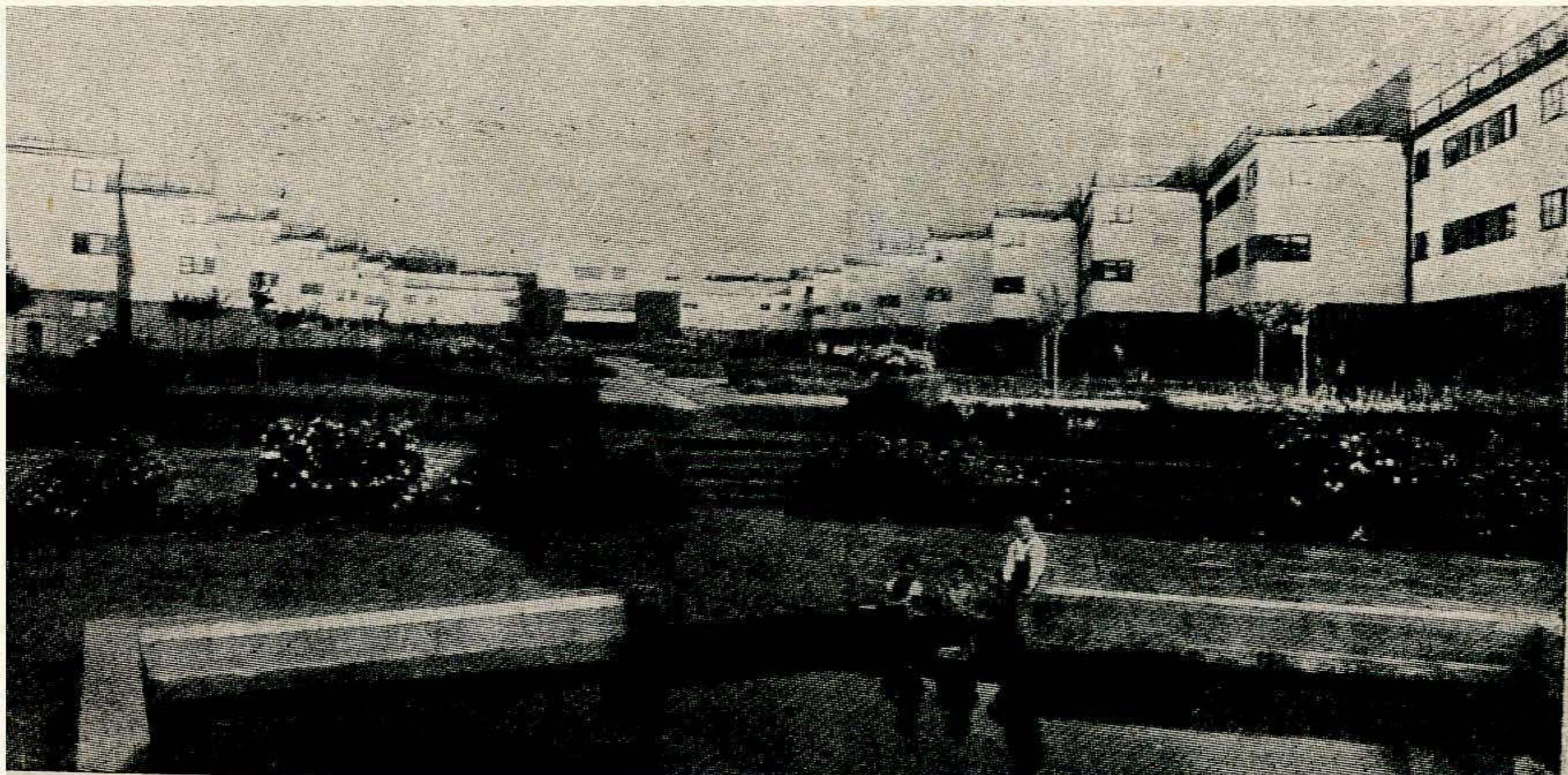
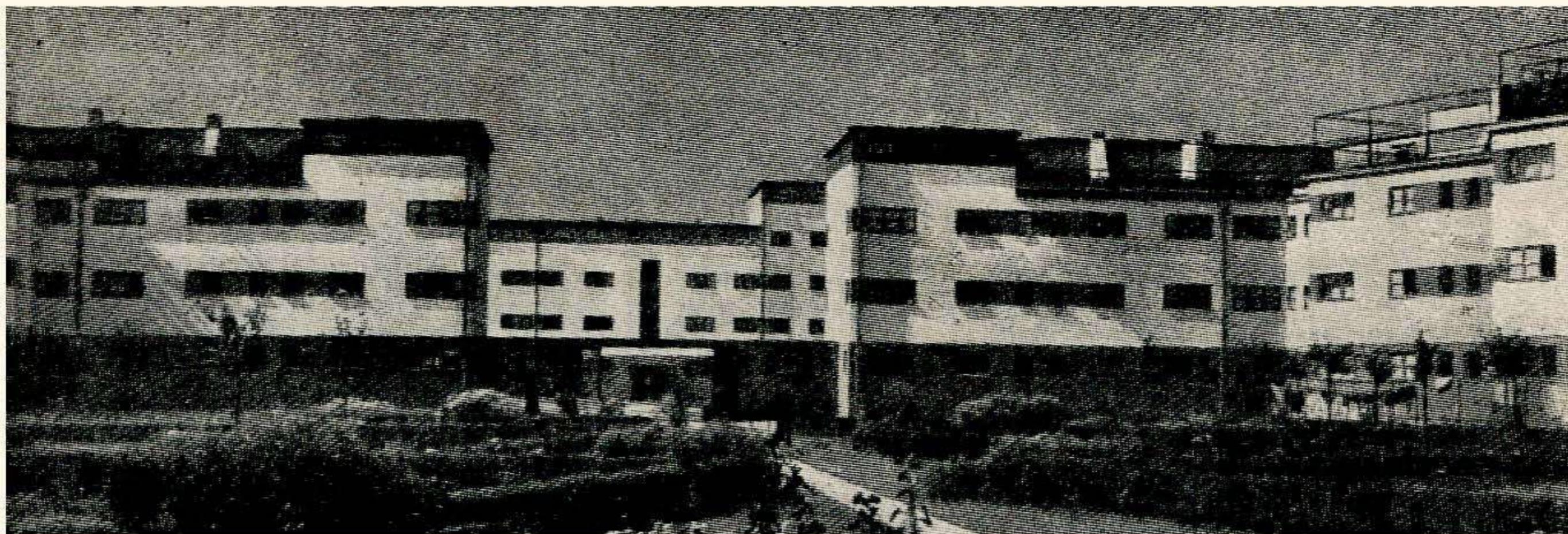
¹⁾ Пропонується перевести авалізу німецької голандської й інших кухонь, площа яких не підвищується вище за 5 метр. („Строительство Москвы“, 1928, № 9).



АРХ. Л. ЛОПОВОК
ЗА УЧАСТЮ АРХ. ФРОЛОВА

ПРОЕКТ РАДІОРЕНТГЕН ІНСТИТУТУ В ХАРКОВІ (УКРПАЙБУД)





ЕРНЕСТ МАЙ

РОБСЕЛИЩЕ НА БРУХДЕЛЬШРАСЕ
ФРАНКФУРТ-НА-МАЙНІ — НІДЕРРАД.

Їdalня, що відпускає 1000 — 2000 обідів на день, повинна мати такі приміщення: вестибюль, приміщення для умивальників, чоловіча й жіноча чепурні, обіднна заля (може складатися з 2 — 3 кімнат); кухня з двома осібними заготовочними для м'яса, риби й городини; холодник „Гард - Манне“; дві кімнати для миття — одна для посуду їdalні, друга для кухенного посуду; білябуфетна кімната для продуктів, що відпускається з буфетної, тут же й різка хліба; сортувальна для посуду, ножів, виделок і т. д.; кімната для столової білизни; кімната для службовців їdalні; души й убиральні для службовців їdalні; комора для сухих продуктів, зимові склени для м'яса, городини, напоїв то - що; холодник; комора для палива.

Бажано улаштовувати тераси для обідів улітку.

Роздавальна кімната для відпуску обідів до ячейск.

2. Повинно бути запроектовано не менше за 3 входи до їdalень з перепускною спроможністю 1.000 і більше чолов. і не менше за 2 входи для менших їdalень.

3. Розполог приміщень:

- приміщення для готування їжі не повинні бути прохідними для службовців;
- заля для обідів сполучається з кухнею через невеличке приміщення видачі обідів, приміщення для миття кух. посуду безпосередньо сполучається з кухнею;
- кімната миття столового посуду повинна сполучатись, з одного боку, з залею для обідів, з другого — з приміщеннями розподілу і видавання обідів;

г) заготовчі кімнати повинні мати зручне сполучення з кухнею й холодником. Передбачити зручну подачу продуктів з комор до заготовельні.

4. В їdalнях з числом обідів від 500 до 1000, число приміщень зменшується; замість холодника „Герд - Манне“ (окремого приміщення), холодники стаються до заготовельної кімнати для м'яса, риби й городини; можливо об'єднати кімнату для білизни з сервируальною або шафи на посуд в приміщенні для миття посуду.

5. В їdalнях з перепускною спроможністю менш за 500 чол., крім зазначених приміщень, можливо зменшення однієї заготовельні, може не бути білябуфетної кімнати.

6. Розміри приміщень:

| Їdalня | Кухня | Загот в м'яса | Загот город. город. | Митт- стол. дна | Миття кух. посуд. | Біль- буфет | Інвент | Кімната для білизни | Кімната для служ. | Комора для пр. д. | Холодн. ком. |
|---------|-------|------------------|---------------------------|-----------------------|-------------------------|----------------|--------|------------------------|----------------------|----------------------|-----------------|
| 1600 ч. | 90 | 30 | 30 | — | 30 | 13 | 18 | 18 | 13 | 2×13=26 | 27 |
| 1000 „ | 80 | 27 | 27 | — | 27 | 9 | 18 | 16 | 9 | 2×9=18 | 22 |
| 600 „ | 65 | 18 | 18 | — | 22 | 9 | 13 | — | 9 | 2×9=18 | 18 |
| 300 „ | 45 | — | — | 18 | 18 | — | — | — | — | — | 18 |

Вестибюль перед їdalнею розрахований за нормою 0,15 метрів на людину.

Обідна заля розраховується за нормою 1 метр на людину в зміну. До цієї площи не входить площа буфетного прилавку.

Вічка в убиральніх опреділюється з розрахунку вічко (одне) на 50 обідаючих і в умивальних кранах — на 25 чол.

В кухнях центральний розполог плит з добрим освітленням. Розмір плит в кухні на 100 обідів $6,0 \times 1,5$ метр. не менш за 2 кранти. Повинна бути передбачена можливість переходу до певної механізації.

Клуб.

Клубна заля з естрадою й іно - будкою, убиральня артистів, клубні кімнати, червоний куток, бібліотека - читальня з книgosховищем, убиральні чоловічі й жіночі.

Спортзаля — для зимових вправ.

Амбулаторія. Очікувальня (55,0), ізолятор (15,0), зубний лікар (18), перев'язувальня (18), лікар (18), аптека (18), матеріальна (10), комори й убиральні, корисної площині 190,00 метр.

Ясла постійного типу (40 дітей — 10 пригрудн. і 30 більших).

Ясла постійного типу на 40 дітей повинні складатись з таких приміщень:

1. Сіней.

2. Передпокою не менш за 22,00 кв. метри, що водночас править за очікувальною й роздягальню для осіб, що прийшли з дітьми або по них.

3. Роздягальня для дітей з площею не менше за 18,0 кв. метр.

4. Ванної кімнати з площею не менш за 18 кв. метр.

5. Кабінету лікаря з площею не менш за 13,5 кв. метр.

6. Кімнати для годування груддю матерям, що приходять, для бесід з ними і для черв кутка з площею не менш за 22,0 кв. метр.

7. Двох кімнат для 10 пригрудних дітей:

а) одна по 3,0 кв. метр. на дитину — спільна спальня,

б) друга — для повзунів у перерви між сном по 2,0 метр. на дитину.

8. Шістьох кімнат для 30 дітей старшого віку:

а) 2 - х — для 20 дітей кожна на 10 чол. віком 1 — 2 років для ігор і сну з площею 3,5 кв. метра на дитину; це приміщення складається з 2 кімнат;

б) 2 - х — кожна на 10 чол.— для обіду й занять цієї ж групи дітей з площею по 0,5 кв. метра на дитину,

в) однієї на 10 чол. для сну і ігор дітей 3 — 4 років з площею 3,5 кв. метри на дитину,

г) однієї для їжі й зайняття тієї ж групи (10 ч.) з площею 2,5 кв. метри на дитину.

9. Ізолятора з площею не менше за 10,0 кв. метр.

10. Кімнати для білизни й інвентарної з площею не менш за 10 кв. метр.

11. Господарчої комори з площею близько 8 кв. метр.

12 Убиральної з осібною кабінкою для службовців і з 1 умивальником — площею не менш за 9 кв. метр.

13. Передпокою господарчого входу, що править водночас за роздягальню для персоналу.

14. 2 - х веранд:

а) покритої, на 10 чол. дітей пригрудного віку з площею не менш за 2,5 кв. метра на дитину.

Увага. спереду веранда відкрита, захищена таким чином з 3 - х боків.

б) відкритої для решти дітей.

15. Височінь приміщень не повинна бути менша за 3,5 метрів.

16. Світловий коефіцієнт не менш 1 : 6.

17. Широчінь коридору в основній частині не менша за 2,5 кв. метра.

18. Глибина кімнати не більше за 2,5 метр.

19. Вентиляція й опалення, згідно з нормами для лік. будівель, при чому в дитячих кімнатах штучною вентиляцією повинно подаватись не менш за 3 об'єми на годину.

20. Розполож кімнат повинен бути такий:

а) вхід для дітей іде через передпокій, роздягальню для дітей і через ванну,

б) з розіягальні для дітей має бути другий вхід до основної частини будинку,

в) передпокій повинен мати безпосереднє сполучення з кабінетом лікаря,

г) ізолятор має бути трохи ізольований від дитячих кімнат,

г) роздягальня, ванна кімната, дитячі кімнати, кімнати для годування груддю повинні мати вихід до основного коридору,

д) службові приміщення можуть міститись в особливій службовій частині, що прилягає до коридору основної частини. Широчінь коридору цієї частини не повинна бути менша за 1,8 метр.

21. Кімната для дітей та ізолятор повинні бути звернені переважно на південний схід.
22. Кухні з площею підлоги не менш за 18 кв. метр.
23. Заготовчої.
24. Посудомитня з площею не менш за 10 кв. метр.
25. Комори з площею не менш як 6 кв. метр.
26. Передпокою — сіней.
27. Взаємний розполог кімнат кухні має бути такий:
- передня повинна мати входи до комори й кухні,
 - заготовча повинна безпосередньо сполучатись з кухнею,
 - посудомитня повинна міститись так, щоб до неї можна було приставити з ясел посуд, обминаючи приміщення кухні,
 - розполог кухні відносно решти приміщень і ясел повинен гарантувати їх від чаду й пари з кухні.
28. Безпосередньо до будинку ясел повинна прилягати кватира хоча б одного співробітника(-ці) ясел.
29. Пральної з 2-ма відділами:
- для прання білизни площею не менш як 18,0 кв. метр.
 - для впорядкування білизни з площею не менш 13,5 кв. метр.
 - передпокою — сіней.
30. Височінь приміщень кухні, кватир і пральної повинна бути не менш за 3,2 метр.
31. Повітки для окремих матеріалів з відділом для господарчого інвентаря.
32. Льоху.
33. Дворової убіральні на 1 вічко.
34. Помийної ями й ящика для сміття.
35. Господарський двір повинен бути трохи відокремлений від основної частини приміщень ясел.
36. Саду не менш за 5.000 кв. метр.
37. Площа, приділена для ясел, не повинна бути менш за 8.000 кв. м.

Увага. Влаштовуючи ясла для меншої кількості дітей, припустимо для старших груп дітей улаштовувати не більше 3 з площею підлоги не менш за 5,0 кв. метр. дляожної дитини.

Прийняти до 10% дітей від загальної кількості сімейних. Переходячи до ясел для більшої кількості дітей, коефіцієнт переходу зменшується.

Дитячий садок: з використанням підсібних приміщень яSEL, але з самостійними класами.

Контора управління домом складається з 3-х кімнат з приміщенням державної ощадної каси до 60,00 метр.

ВАННИЙ БУДИНОК, ЛАЗНЯ Й МЕХАНІЧНА ПРАЛЬНЯ

Ванный будинок устатковується з розрахунку 1 ванна на 40 — 50 чол. Кожда ванна закріпляється за певною групою кватир. Біля ванної вмістити спільну з лазнею роздягальню, в якій поставити дивани, рахуючи 1,0 метр. для кожного, за широчинню дивана — 0,5; беручи проходи в 1,4 до 1,8 метр., матимемо площину підлоги роздягальної 1,5 — 1,8 метр. для чоловіка. Мати на увазі при роздягальній приміщенні перекара.

Мильний чи лазневий відділ з тією ж площею підлоги на відвідувача, що і в роздягальні: площа підлоги може бути взята й більша, але не більш за 2,5 метра на людину.

Парня розраховується за нормою 6 метр. на людину, але з усіх відвідувачів лазні до парні приймається 25%.

Машиновий відділ зайнятий котельними устаткуваннями, конденсаторами, розподілювачами й т. д.

Число одночасних відвідувачів лазні визначається з загальної припушеної відвідуваності на 1 день, припускаючи перебування в лазні 1 годину.

Згідно з фактичним відношенням чоловіків, жінок, що мешкають в будинкові - комуні, провадиться розподіл тижня в тому ж % відношенні.

Механічна пральня обслуговує всіх мешканців будинку - комуни. Механізація прання білизни дає 10% економії порівнюючи ручного прання.

Робота Центральної Міської Пральні в Москві (б. Краснохолмского моста) — повна собівартість в пральні 3 крб. 50 к. — 3 крб. 60 коп. за пуд, собівартість ручного прання 6 крб. за пуд (дані 1925 р.)

Кількість білизни опреділюється за нормою на 1 чол. на тиждень 1,5 — 2,5 кгр.

Площі приміщень механічної пральні визначаються з проєкту санітарної техніки.

Орієнтаційні норми для розрахунку механічної пральні з продукцією 1.600 кгр. на день:

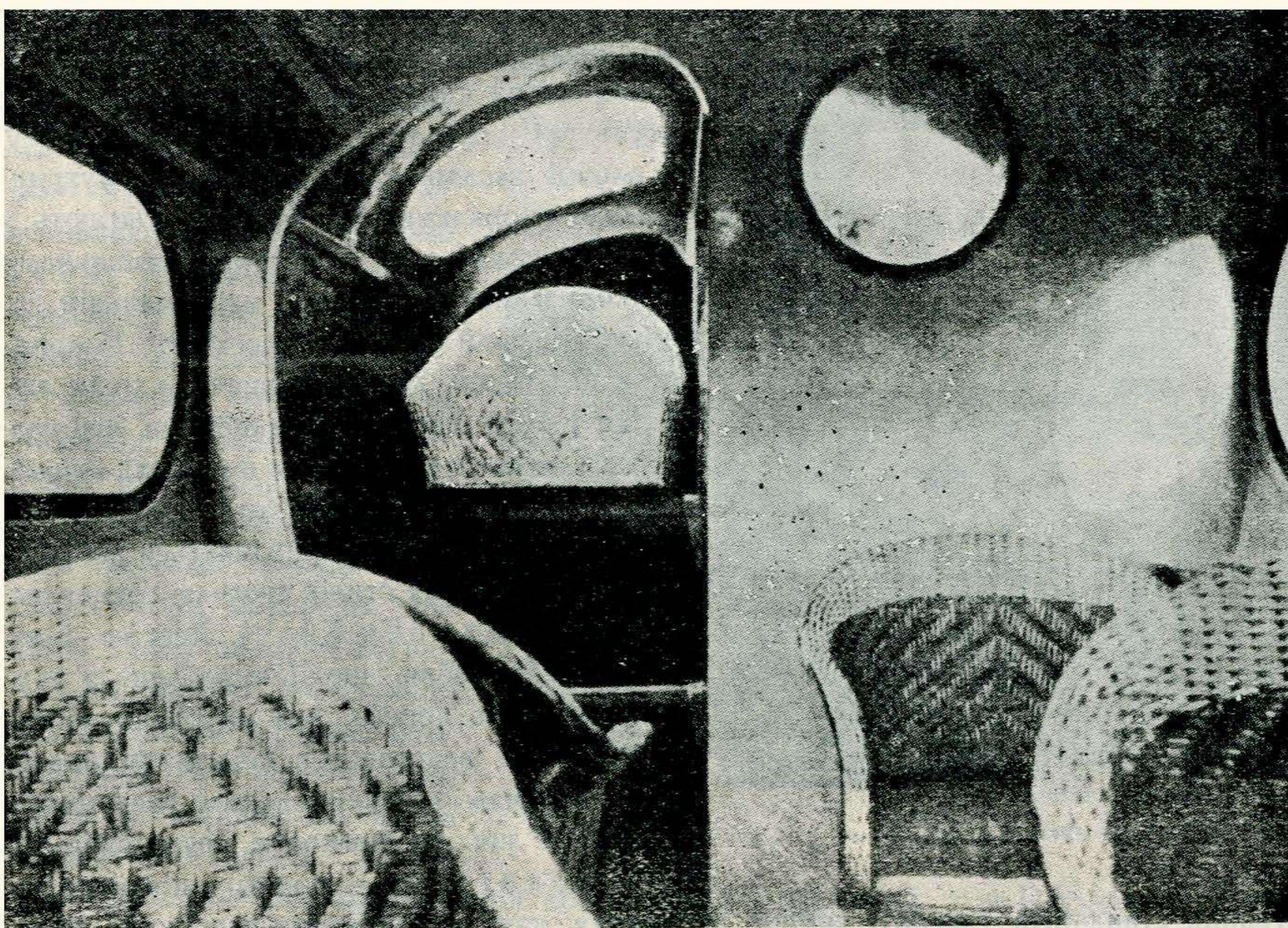
| | | |
|--------------------------------------|------|----|
| Приймальня брудної білизни | 20,0 | м. |
| Пральні | 50,0 | " |
| Кадовб на бучіння | 5,0 | " |
| Склеп | 5,0 | " |
| Парова машина | 10,0 | " |
| Прасувальня | 50,0 | " |
| Паровий казан | 25,0 | " |
| Видавання чистої білизни | 20,0 | " |
| Сушильня | 50,0 | " |
| Контора | 15,0 | " |
| Персонал | 12,0 | " |
| Убиральня | | |

Переходячи до механічної пральні з вищою продукційністю треба взяти орієнтаційний коефіцієнт.

В відкритому дворі містяться дит. майданчики і спорт - майдани, решта площі кварталу призначається садові.

Перебачиги влаштування магазинів, повіток, льохів і льодовень за кількістю осіб, що мешкають в будинкові - комуні.

L'INGÉNIEUR J. STEINBERG. LA BÂTISSE DES QUARTIERS. L'annulation chez nous de toute propriété territoire nous donne la grande possibilité de bâtir des domiciles rationnels, colossals — des quartiers du type communal. Ils ne doivent en aucune façon ressembler aux casernes, donnant une impression de dégout; ils doivent être au contraire des collectifs de logis parfaitement organisés, donnant le maximum de l'utilité rationnelle. Des maisons-communes avec club, restaurant, des jardins pour les enfants, des crèches, des cabinets de lecture, des places de sport, qui vont aider à libérer la femme de son joug en l'émancipant. L'article donne chiffres en main des détails sur le plan d'un parcil domicile.



Кабіна пасажирського аероплану

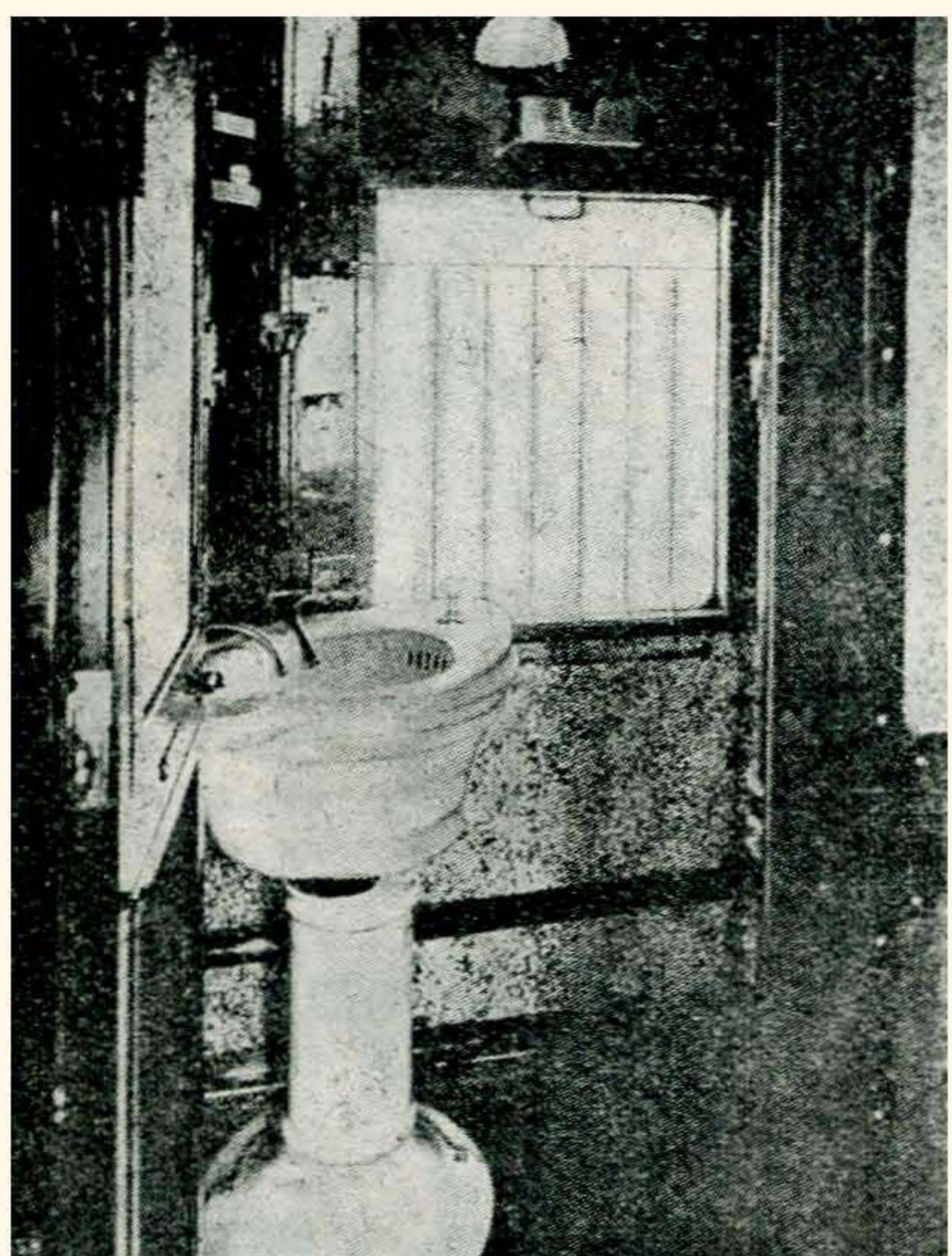
ЖИТЛОВА КУЛЬТУРА СТАНДАРТУ

Ф. КОНДРАШЕНКО, інж.

(Індустріалізація житла)

Доба машинізму принесла смерть ремесству. Машина утворила революцію в виробництві й піднесла культуру виробництва. Ремесло, що за середньовіччя було основним способом виробництва, зараз має другорядне значення -- основні потреби сучасного людства задовольняє промисловість. Вигоди від ремесла -- відносні. Промислове мистецтво мусить бути мистецтвом найкрашого виробу -- працею.

Стандарт, продукт колективу -- маси, історично виникає в наслідок революції людських потреб. Форма індустріалізованого виробу - стандарту є функція життя : т. зв. „художня форма“ то є витвір фантастики без ужиткової доцільності : індустріалізоване мистецтво є продукт індустріалізованого ремесла. Зовнішнє мистецтво без функцій стало непотрібне, як неорганічне й зовсім не звязане з функціями життя й людини. Промислове мистецтво дає людині комфорт ; його зміст, програма і форма -- ясні, логічні. Декоративне мистецтво й мистецтво фантазії не має мети й програму. Промислове мистецтво, мистецтво індустріальне, організуюче впливає на наш побут. З розвитком культури зникає орнаментика, зникають форми декоративності -- ознака індивідуалізму минулої доби. Основні завдання промислового мистецтва то є людська норма. стандарт, тип. L'exposition des arts decoratifs в Парижі 1925 року -- агонія декоративності. „Естетика“ й „естетизм“, що дає перевагу каменю перед бетоном, сріблу перед нікелем, це останні потуги мистецької декоративності за наших часів. Наша мебля, наше приладдя не є продукти індивідуального мистецтва, але виріб машини -- стандарт, витворений в простих, кривих лініях і геометральних пропорціях. Виріб машини доцільніший, кращий і художніший. Завдання житлової індустрії -- демократизувати і соціалізувати масове виробництво, поліпшити житловий стандарт, що здешевлює продукт виробництва. Ротаційна зручарська машина соціалізує літературу й поширює її. Індустріалізація житлової



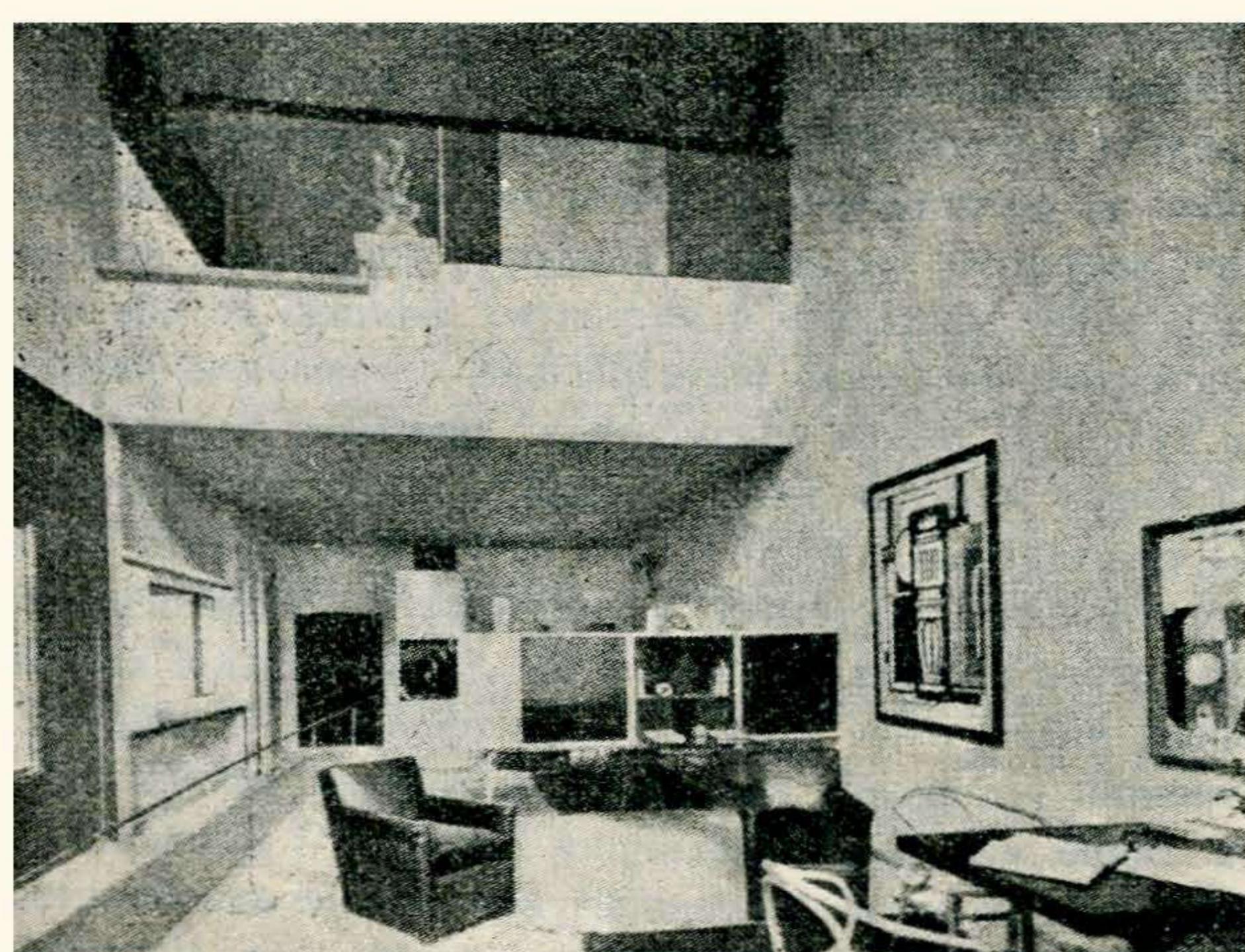
Interior vagonu-líkarní

культури соціалізує життя й економить господарство. Рациональне промислове виробництво є справжня революція в житловій культурі, культурі домашнього побуту. Головні засади для планування внутрішнього впорядкування будов полягають у функціональноти простору, доцільному використанні матеріалу, максимальній гігієні, низькій вартості, легкості. Впорядковані будови мають визначити рухи людини і його головні функції, що відбуваються за час перебування в будівлі. Форма, що її набуває мебля, виготовлена з нових матеріалів, аж надто відрізняється від форм меблі старих стилів (готика, ренесанс, стиль „Людовик XIV“). Легкою і доцільною є мебля, що її вироблено з гнутиго парного дерева, яка максимально використовує властивості дерева (мінімальний профіль з максимальним тисненням). Зразкові що до легкості, функціональності, нової краси,— конструкція її встаткування стандартів (вагону, кабіни аероплану, каюти пароплаву, автобусу). Гігієнічні вимоги вимагали використання нових матеріалів (eternit granulit матеріалів) aluminum, duraluminum, резини, лінолеуму, воскового полотна, шкіри, різного скла й т. ін.). Розташувати й конструктувати меблі, органічно звязані з планом стандарту — оце головне завдання проєктування її. Американська залізна мебля, скриня для кухні, столи в реєстратурі, складні ліжка — system „White“ це приклад економності й гігієни. Для економії міста в стандартній будівлі пожиточна складна мебля: складні ліжка, столи, стільці, шахви в стінах і т. ін. Штутгартська виставка пропагувала залізну меблю з дутих рурок, що своєю легкістю й зручністю чищення придатніші за дерев'яну меблю.

Гігієнічною вимогою нашої доби є змога легко и без всяких витрат чистити рівні площини: підлоги без щілин, поверхню меблі,

Освітлення просторів стандарту є друга гігієнічна вимога. Освітлення має

бути біля стелі і повинно цілком розсіватися. Великі люстри, вироблені художньомистецьким шляхом, втратили свою доцільність. Рациональне виробництво й гігієнічні умови диктують форму люстри і ламп. Використання нових матеріалів і всіх статичних можливостей матеріалів дає ще одне досягнення — легкість меблі й внутрішнього встаткування. Легкість окремих елементів меблі є характерна ознака нової доби. Сучасна

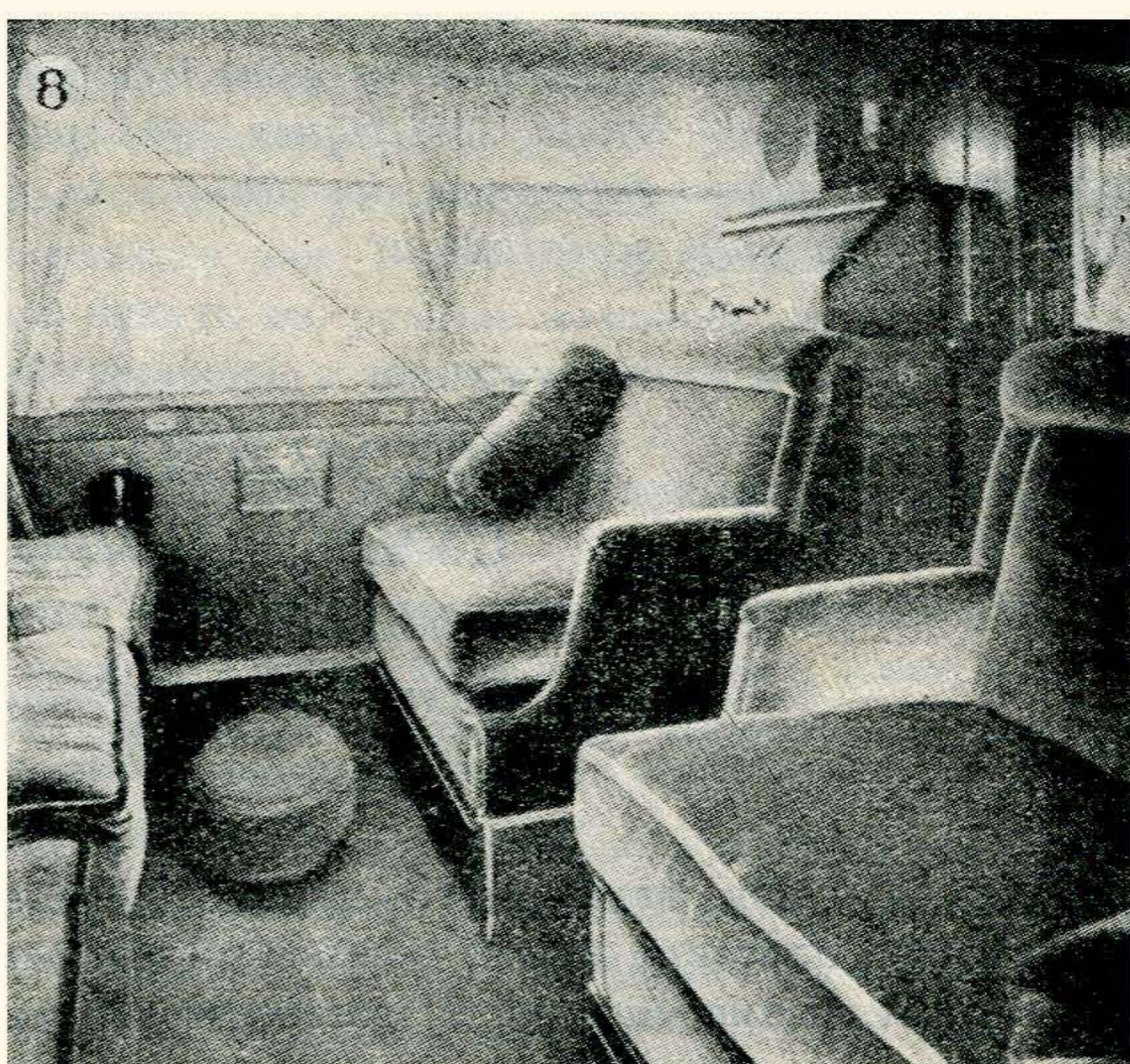


Interior зразкового дому Corbus'єра на Паризькій виставці

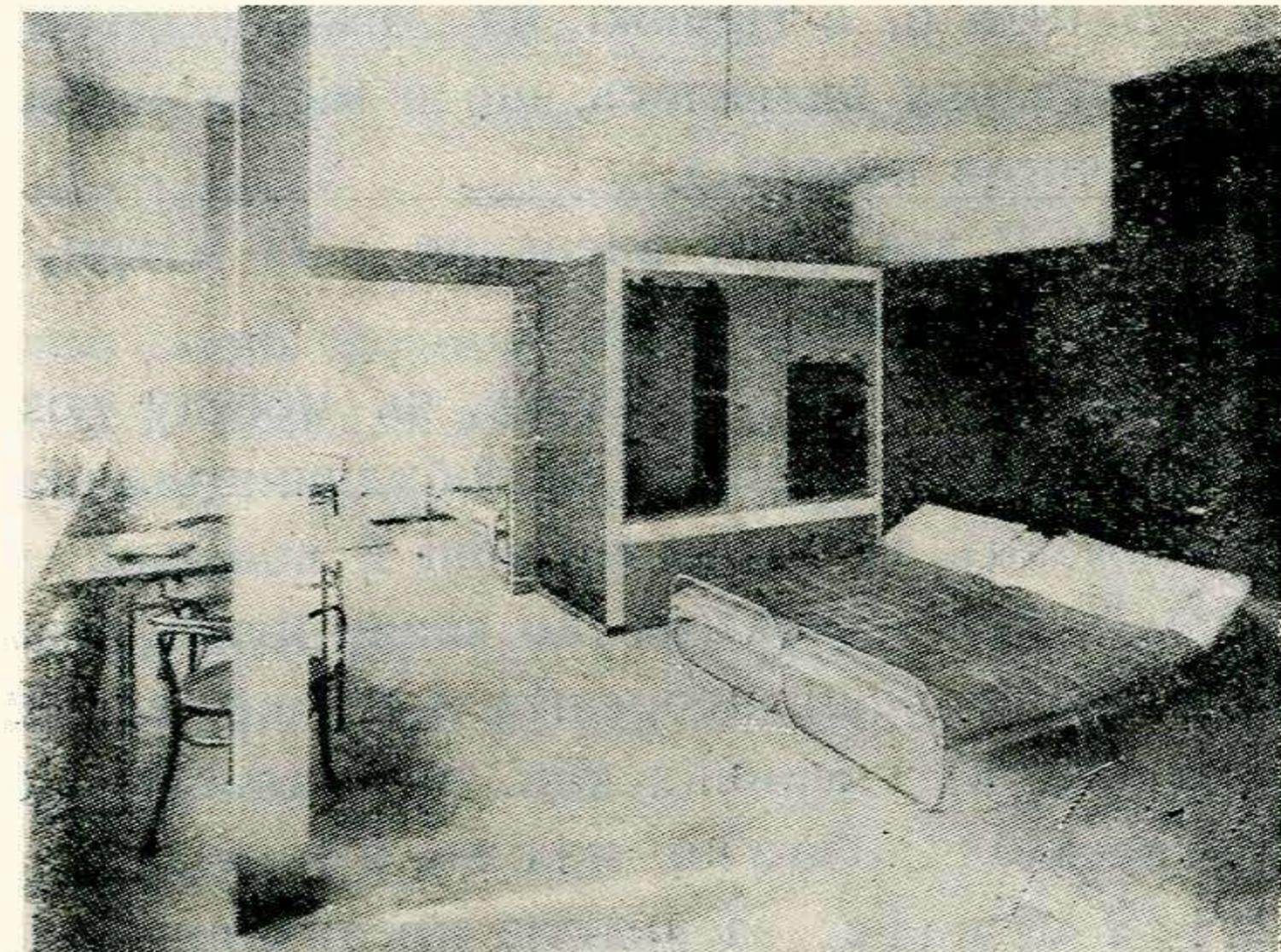
мебля, що залишилась як спадщина старого - вражає анахронізмом. Барочні спини ліжок затяжкі, крісла з великими спинами непотрібні. Переоповнення дрібною меблею наших помешкань — стара інтелігентська звичка, музейництво. Житловий стандарт, як продукт маси, вимагає уніфікації житлових потреб,— треба проголосити війну звичці переповняти наші будівлі зайвими скринями й столами всіх можливих розмірів. Тепер потрібні логічні й пристосовані до функції людини шахви в стінах, вмивальники, що висовуються, ліжка, що складаються вдень до шахви в стінах. Зразок нової меблі, що відповідає нашій добі, є праці Bauhaus'у в Dessau в Німеччині: мебля, що її пристосовано до всіх основних вимог людського тіла, як от розміри столів, висота столів і стільців, ліжка, що їх легко можна вбирати, скляні шахви для книжок. Реформа житлової культури ще більше підкреслена в інтер'єрах провідників архітектурного авангарду. Штутгартська виставка „Житло“— ґрунтовна нова спроба досягти найліпших умов житла сучасної людини.

Інтер'єр'и Корбюзье, Тавта, Гропіуса, Ван-дер-Роге— це досягнення нової культури нашої епохи. Внутрішні встаткування, де не бралося до уваги потреб людини, тут зреформовано, і людина стає центром; а меблі в цілому пристосовані до її функцій. В наших умовах треба облишити виробляти меблі в улюбленому стилі кустарних „естетів“. Культура домашнього побуту наших днів в руках невдалих ремесників, які не знають культури нашої доби.

Організації й трести, що продукують тисячі тяжких та неекономних столів, незgrabних ліжок з барочними спинками, мусять піднести культуру меблів — доручити виготовити типові стандарти меблів і внутрішнього встаткування культурним конструкторам. Матеріал і форма наших меблів мусуть бути змінені. Стандарт — культурне досягнення нової доби — мусить соціалізувати наш побут і стати за стимул до здорового та гігієнічного життя мас. Піднести культуру житла, змінити зовнішній побут — це ґрунтовне завдання наших днів.



Interieur нового будинку



Спальня житло-будинку Тавта

F. KONDRACHENKO, L'INGÉNIER. LA CULTURE DU STANDARD
L'article nous explique la base de la production industrielle des meubles. Comme changement des meubles décoratifs viennent les meubles, les domiciles montés des standards qui, produits en masse, nous donneront le maximum du besoin

fondamental de la vie humaine. Les essais de Korbusier, de Taut, de Gropius, de Van-der-Roge et des autres sont très précieux en ce rapport pour nos constructeurs. Les trusts soviétiques, qui produisent les meubles, devront produire les objets rationnels des standards, qui stimuleront la vie saine et hygiénique du pays socialiste.

НЕСУЧАСНИЙ РЕЦЕПТ РОЗВЯЗАННЯ СУЧАСНОЇ ПРОБЛЕМИ

В. МИРЕР

(*Відповідь на статтю інж. Кондрашенка „Проблема центру великих міст“ — НГ № 11).*

Судячи з оглаву, автор статті „Проблема центру великих міст“, поставив собі завданням освітлити, а може й розвязати проблему раціонального впорядкування центральних частин міст, місце зосередження усього ділового життя міста, куди стикаються для праці великі маси населення і де проблема центру великих міст сполучена з вірним розподілом руху цих людських мас, щоб не утворювались так звані „пробки“ і розміщенням у межах цього району можливо більшої кількості всіляких установ.

Але поставлене собі завдання він спростив, звівши його до освітлення місто-впорядчої ідеї Корбюзье, побіжно торкаючись і проблеми центральних частин міста за Корбюзье, не приділяючи їй при цьому достатньої уваги.

Ми ж зупинимось і розглянемо саме ідею Корбюзье і його рецепт розвязання проблеми центральних частин міста через будування небосягів.

Розглядаючи поглядом простого смертного ідею Корбюзье і малюнки інж. Кондрашенка, здається, що дійсно збудував кілька небосягів і розвязав цим не тільки проблему центральної частини міста, але навіть і всього майбутнього міста.

Але в дійсності це не так просто і навіть не так конче потрібно.

В 1926 р. в Відні на Міжнародному Конгресі житлобудівництва і містопорядкування проблема великого чи малого будинку спричинила до широкої дискусії, але про небосяги не було сказано жодного слова.

В 1928 р. в Парижі на Міжнародному Конгресі житлобудівництва і місто-впорядкування виявилось, що в містах майже всього світу вжито заходів до обмеження числа поверхів.

СРСР дає межу височини — 24 метри, Сідней (Австралія) дає межу височини будівель — 46 метрів і т. д.

Питання про небосяги, як методу розвязання проблеми центральних частин міста і навіть як методи містобудівництва цілком не знімалося і, як видно, ці методи не вважають за конче потрібні й доцільні.

Другим моментом, що каже проти розвязання проблеми центральної частини міста будуванням небосягів є те, що все частіше підносяться голоси за перевід з великих міст великих ком. підприємств. Це питання було знято і на Міжнародних Конгресах „Союзів міст і комун“ і на останньому з'їздові представників „Міст-Садів“ за участю представників індустрії. Що правда, переведення цих заходів у життя наражається на труднощі, проте питання поставлено на чергу і робляться спроби здійснити це практично. Сюди треба залічити, напр., рух в Англії на користь пересунення промпідприємств до міст-садів і подібні до цього заходи італійського уряду.

Звичайно, децентралізація промисловості з повною децентралізацією населення, зайнятого в цій промисловості, цілком змінить обличчя великого міста — центру,

змінивши при цьому й життя в центральній частині його. Тоді до проблем раціонального впорядкування останніх будуть ставитись зовсім інші вимоги, які зможуть бути розвязані цілком без небосягів. Нарешті, третій момент, що каже проти небосягів — це раціональне планування міста, що утворює не один центр із скученням усього ділового життя міста, а декілька, між якими і буде це ділове життя розподілено, напр.: в одному центрі будуть зосереджені установи адміністративного гатунку, в другому — торговельні установи, в третьому центрі буде зосереджена торгівля і т. д.

Тоді будувати небосягів буде непотрібно і проблема цих центральних частин буде розвязуватись зручними шляхами сполучення.

Прекрасним прикладом цього може бути нова столиця Австралії Канбера, де найвищі будинки мають три поверхи і де влучним розподілом ділових функцій міста по окремих районах його — проблема центральних частин розвязана без небосягів і т. д.

Ідея небосягів в містобудівництві не прищеплюється, а коли не прищеплюється, то значить — вона недоцільна і подавати цю ідею, вже застарілу, як рецепт розвязання проблеми центральної частини міста (а це робить наш автор) — це значить перебувати в царстві незбутніх, застарілих ідей, без будь-якої надії перетворити їх у життя.

Повертаючись тепер до вступної частини статті т. Кондрашенка, ми повинні зазначити таке:

Майже на початку статті він плутає два поняття — „центр великого міста“, „велике місто як центр“ — і, не розираючись в тому, що він ототожнює два цілком різні поняття, автор робить дуже несподівані для читача, що розуміється на цій справі, висновки. Так, автор каже, що „центр американських міст з безперестанним підвищеннем поверхні небосягів сягає до абсурду“; переходячи далі до міст європейських, він вже каже не про центральні частини цих міст, а взагалі про великі міста - центри. Тут же він каже, що рух міст - садів, який мав завданням боротьбу з перенаселенням великих міст, був тільки палітивом, який не послабив вад „центру“.

„Центр“, як центральної частини міста, чи „центр“, як великого міста, — цього автор не зазначає.

Цим стверджується те, що автор плутає два зазначені поняття, оскільки автор відповідно назві статті повинен казати про центральні частини міста і оскільки містобудівничим відомо, що рух міст - садів мав своїм завданням боротися з вадами великих міст - центрів, а не з вадами центральних частин міста.

Ту ж помилку автора ми бачили в такому питанні: „Європейський англо-німецький принцип урбанізму, сентиментальний і малоекономний, проте допоміг частково послабити вади центру“.

Знавцям міст відомо, що англо - німецький принцип урбанізму, з його містами-дочками, з його містами - сателітами навколо великих міст - центрів, допоміг частково послабити вади цих міст, але не центральних частин їх, як гадає інж. Кондрашенко, згідно з назвою своєї статті.

Автор не уникнув також помилок і в принципових установках. Так він каже: „Зріст міста збільшує щільність центру“ — тоді, як це не відповідає істині. М. Г. Діканський в його книзі „Будування міст, їх план і краса“ каже: „Поруч з постійним абсолютним зростом міст виникає відносне послаблення центральних частин. Лондонський Сіті з половини минулого сторіччя поруч з абсолютним величезним зростом всього міста втратив $\frac{3}{4}$ свого населення. За останню чверть віку центральні частини Парижу і Берліну втратили по 200.000 мешканців кожна.

В Москві зріст населення в центральному торговельному районі за останніх часів нижче, порівнюючи до інших районів столиці“. Це положення відносно Москви стверджується даними, які наводить інж. Шішалов у своїх лекціях „Планування міст“.

В Москві мешкало:

| | в садовій межі | за садовою |
|------------------------|----------------|------------|
| 1897 | 304.000 | 738.000 |
| 1907 | 328.000 | 1.018.000 |
| збільшення за 10 років | 7,7% | 20,6% |

Загалом треба зазначити, що стаття інженера Кондрашенка своїми даними, а також завдяки помилкам нічого цікавого собою не уявляє, а вміщення її в журналі „Нова Генерація“ можна пояснити тільки красивим стилем, гарними ілюстраціями і необізнаністю редакції журналу в цьому питанні. Надалі редакції належить бути уважнішою і звертати увагу не лише на форму, але й на ество статті.

ВІД РЕДАКЦІЇ. Редакція, вміщуючи статтю інж. Кондрашенка і т. Мірера, вважає, що ні один, ані другий не подають рецепту розвязання проблеми—центру в місті і міста - центру. Але в звязку з потребою порушити це виключної ваги питання в широких масах інж. і архітект. сил,— стаття інж. Кондрашенка, що пояснює ідею Сорбусіє про планування міста майбутнього, є цінною.

Уважаючи, що проблема міста - центру і центру міста на сьогодні ще не має єдиного і безумовного розвязання, а таке єдине розвязання взагалі неможливе в такому складному організмові, як місто — пояснення ідей урбанізму 1е-Сорбусіє, Інвіна, Говарда і т. д. дає матеріал для вірного розвязання в кожному окремому випадкові цього завдання.

СКУЛЬПТУРА СУЧАСНИХ МИСТЦІВ CHRISTIAN ZERVOS

Твори сучасних скульпторів свідчать про те, що мистецтво — це чарівна авантюра розуму для пояснення всесвіта.

Мистецтво прагне досягти усіх істини, виявити усе те, що є певного. Воно вірить, що серед рухомості видимого світу можна схопити найголовніше, „те що є сенсом існування для кожного роду всесвіту. Охоплений цією сміливією думкою, він шукає побільшення можливості, які дозволять йому піднести його твори до вищого мистецтва і таким чином виправдати своє існування. Щоб досягти цього, він повинен схоплювати знов ті ж ідеї, які були залишені старими генераціями, завдяки їх прагненню до оновлення.

Таким чином, всупереч незаперечній солідарності людського образу в мрії і в ілюзії, солідарність, що пов'язує одну генерацію з другою, кожна з них відрізняється від попередньої своєю здатністю до винаходів, яка примушує його неодмінно забувати результати досвідів, щоб прилучити себе до вічного досвіду.

Під цим поглядом мистецькі змагання наших днів надзвичайно важливі. Подібне прагнення оновлення пояснюється завжди бажанням відшукати джерела самого мистецтва.

Звідси наша віра, що нема примітивного мистецтва, де б воно не було розвинене і яке варте чи то погляду захоплення чи то уважної розробки. Віра, яка виправдовує цікавість нашої генерації до всіх мистецтв, яка, здається, відкриває джерела самої емоції і її турботний клич в усіх непокоях, непереможна міць яких вимагає появи форм.

Проте, це шукання джерел самого мистецтва не примушує мистця забувати про те, що для досягнення цього потрібно воднораз діяти як на чуття, так і на загадкові елементи душі. В противагу деяким молодим мистцям без темпераменту, відомо, що поклик до джерел самої емоції, через допомогу матерії не може обійтись без переконливої змисловості.

Уявіть собі мистецтво, як явище сухо фізичне, що дає обсяги, контури, фарби із сенсом в них самих: або, з другого боку, уявіть мистецтво, що дає картині лише літературний інтерес.

Ось дві точки зору, які висовуються головним чином за наших часів. Неможливо об'єднати в собі хист винаходу і технічного захоплення, завдяки якому реалізуються всі ідеї. Хоч які вони будуть дужі, вони будуть їх уявною міцю. Мистець обдарований дуже рідкою перевагою винаходу, що цим самим підносить глядача до науки і мрії, водночас зачаровуючи його почуття.

Щоб не казали, але мета якої прагне мистець — це примусити нас бачити його мрію єдиними засобами обсягів, контурів і світла. Коли він має хист і щастя, він може цими такими обмеженими засобами, досягти того, що його картина відкриває нам шлях до мрії, яку кождий з нас зможе використати, щоб збутись тимчасово від своєї долі.

З огляду на оновлення засобів мистецтва, кращі з наших мистців приділяють увагу пластичним елементам, довгочасне уживання яких позбавило їх моці впливу.

Саме ця необхідність штовхнула сучасних мистців додати технічних засобів і, як і колишніх, вправлятись в скульптурі.

Мистецтво дійсно дуже складне, істина, що її прагнеться, непостійна. Воно не йде завжди за ясною логікою, воно не живе изольовано, їм не керує єдиний закон. Все в секретах, винаходах, воно побудовано на випадках.

Таким чином, завдяки чутливості матеріялу скульптура припускає якості краси властиві лише їй і яких не можна було б досягти в малярстві.

Ось чому скульптура викликає в нас вражіння, які цілком неприступні для художника. В цьому немає нічого дивного.

Звертаючись до наших уявних хистів, за допомогою змислового чаування, мистецтво варіює емоційні причини, згідно з засобами, за якими воно бере свій сенс. Але, не зважаючи на те, що кожне мистецтво має відносно матерії найясніші відповідності, проте треба зауважити, що умови, які накладаються на мистецтво спеціальною матерією, не запобігають встравання її за певні межі.

Завдяки позиченим засобам мистецтво цілком реалізується.

Не зважаючи на те, що малярством керують специфічні закони, воно повинно завжди дбати про шукання в скульптурі.

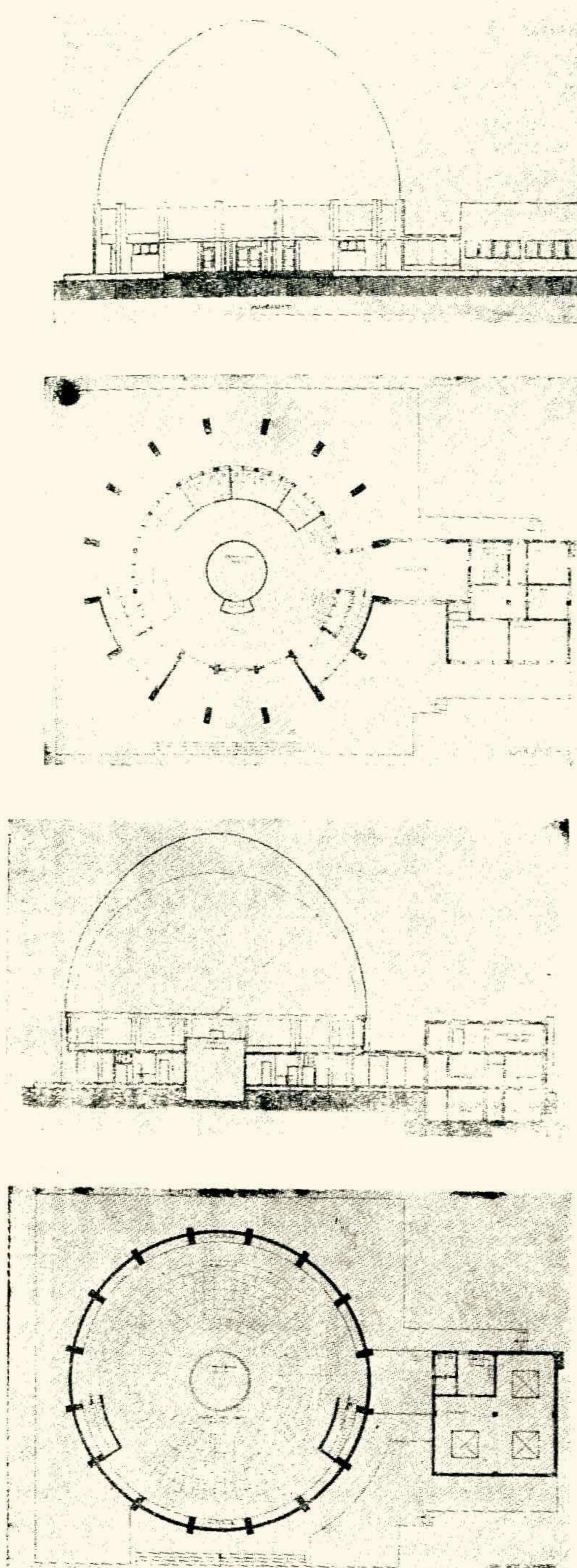
Малярство вимагає від скульптури не обсягу, але художнього еквіваленту обсягу, так само як і скульптура вимагає від малярства дати їй не колір, але деякий світловий ефект властивий їй і який зможе передати рухливість деяким занадто нерухомим формам. Таким чином ясно, що коли малярство хоче досягти повноти своїх засобів, то воно повинно переступити межі, дані їй скульптурою. Ось саме тут ми берем історію кубізму для пояснення і виправдання передавання істоти 2 мистецтв. Твори Матіса, також для цієї мети. Не доходячи до того, щоб зробити малярство залежним від скульптури, Матіс не забув своєї вимоги до скульптури дати їй нових сил.

Як в його полотнах бурого періоду, так і в його недавніх творах мистець завжди шукав рівного напрямлення істотними властивостями скульптури. В аналогії між його полотнами і скульптурами єсть щось більше, ніж простий збіг. Воно свідчить у Матіса про постійне бажання стерти в міру можливости ріжниці між двома мистецтвами. Поверх того вони показують у нього цілковите володіння усіма засобами скульптури.

Хіба не бачив я одного разу при першому погляді на Венеру з Майоли помилку в пропорції, яку славетний скульптор, добре усвідомлюючи, не міг з'ясувати собі причину, яка примусила його це зробити. Ці зусилля Матіса і генерації після нього знайти творчі джерела мистецтва, ідучи далі в їх речевих можливостях — їх вічне бажання увійти до містерії мистецтва раніш, ніж нас піднести, хоча б тимчасово до вічного і збуджувати в нас зідхання, пристрасть, усміх — все це — благородне виправдання сучасного мистецтва.

БЮЛЕТЕНЬ НОВОГО МИСТЕЦТВА

СУЧАСНА НІМЕЦЬКА АРХІТЕКТУРА



А. Мейєр.

Розрізи й плани планетарія

Вересневе за поточний рік число місячника „Moderne Bauformen“ (Сучасні будівельні форми“ у виданні Julius'a Hoffmann'a) цілком присвячене новому будівельному мистецтву в Німеччині і дає досить повну уяву про звичайний поступ сучасної функціональної та конструктивної архітектури в цій країні.

Подані в світлинах в більшості виконані будівлі та проекти 23-х майстрів — членів Архітектурного Об'єднання „Der Ring“ („Коло“) свідчать про важливое явище: сучасна архітектура, що базується на досягненнях сучасної техніки та вимогах економіки, розгорнула й розгортає свої творчі сили не аби як. Про це свідчить низка робіт видатних німецьких сучасних майстрів будівельників, як Еріх Мендельсон (Erich Mendelsohn) — приміщення для торговельних закладів в Дуйсбурзі та Бреславлі, Бруно Таут (Bruno Taut) — оселя на Шепланкенштрасе в Берліні, Ернст Май (Ernst May) — разом з К. Рудлофом (C. H. Rudloff) — оселя коло Франкфурта на Майні. Про поступ свідчать і проекти проф. Ганса Седера (Hans Soeder) — оригінальний спосіб забудови вулиці в Каселі, Людвіга Гільберзаймера (Ludwig Hilberseimer) — оформлення майдану Блюхера, проф. Отто Бартнінга (Otto Bartning) — проект забудови земельної дільниці в передмістю Берліна з розрахунком розмістити 14.000 мешкань, проф. Адольфа Мейера (Adolf Meyer) — проект „планетарія“, проф. Ганса Шарроуна (Hans Scharoun) — конкурсний проект школи в Бреслав-Цимпелі.

В пояснювальній статті Гуго Герінг (Hugo Häring), один з ідеологів об'єднання „Коло“, зазначає, що в Німеччині тепер вже немає потреби доводити право на

існування ного будівельного мистецтва. Це мистецтво визнав навіть головний архітектор Прусії, який заявив минулим літом, що в новій архітектурі знову знайдено рідну мову будівельного мистецтва, мову, що її втратила архітектура передостанніх часів.

До заслуг сучасних німецьких архітекторів належить те, що вони ґрунтовно поставили й досить вдало розвязали справу з архітектурним оформленням сучасного житла. Значіння цього досягнення громадська думка оцінила дуже високо, особливо в звязку з масовим оформленням жител та житлових кварталів. Новим архітекторам довелося тут видергати великий бій з представниками „історичного будівельного мистецтва“, які не хотіли й не могли визнати досягнень сучасної техніки та вимоги економіки, що прагне задоволити потреби широких мас людності.

Перемогла, разуміється, передча сучасна архітектура. Перемогла вона власне через те, що цілком порвала з історичними умовностями та забобонами, взяла курс на нові конструкції та нові будівельні матеріали, спиралася на сучасній економіці. Те, що в своїй творчості сучасні архітекти орієнтуються на вимоги мас і є їх силою: в нових будівлях особистий темперамент архітектора віходить на задній план — на першому місці об'єктивні вимоги споживача - громадянина. Нова архітектура й дала синтезу техніки матеріялу та вимог мас споживачів будинків та їх комплексів.

Нові німецькі архітектори вважають, що в творах інженерій, в мостах, машинах, пароплавах, фабриках, аеропланах та інших здобутках сучасності розвивається розумна будівля, розцвітає поняття розумної краси. Поскольки ця творчість має всесвітовий характер, то й нова будівля, нова архітектура стає інтернаціональною, всесвітовою, як в матеріалі й конструкції, так і в формі. З технічних будівель нова архітектура перейшла до інших будівель і до речей взагалі. Речі знов запанували й заступили місце стилів, що панували кілька сот літ в архітектурі.

Це факт, всі наслідки якого ще не гаразд освідомлено. На цьому шляху сучасна архітектура здобуде ще низку близкучих перемог.

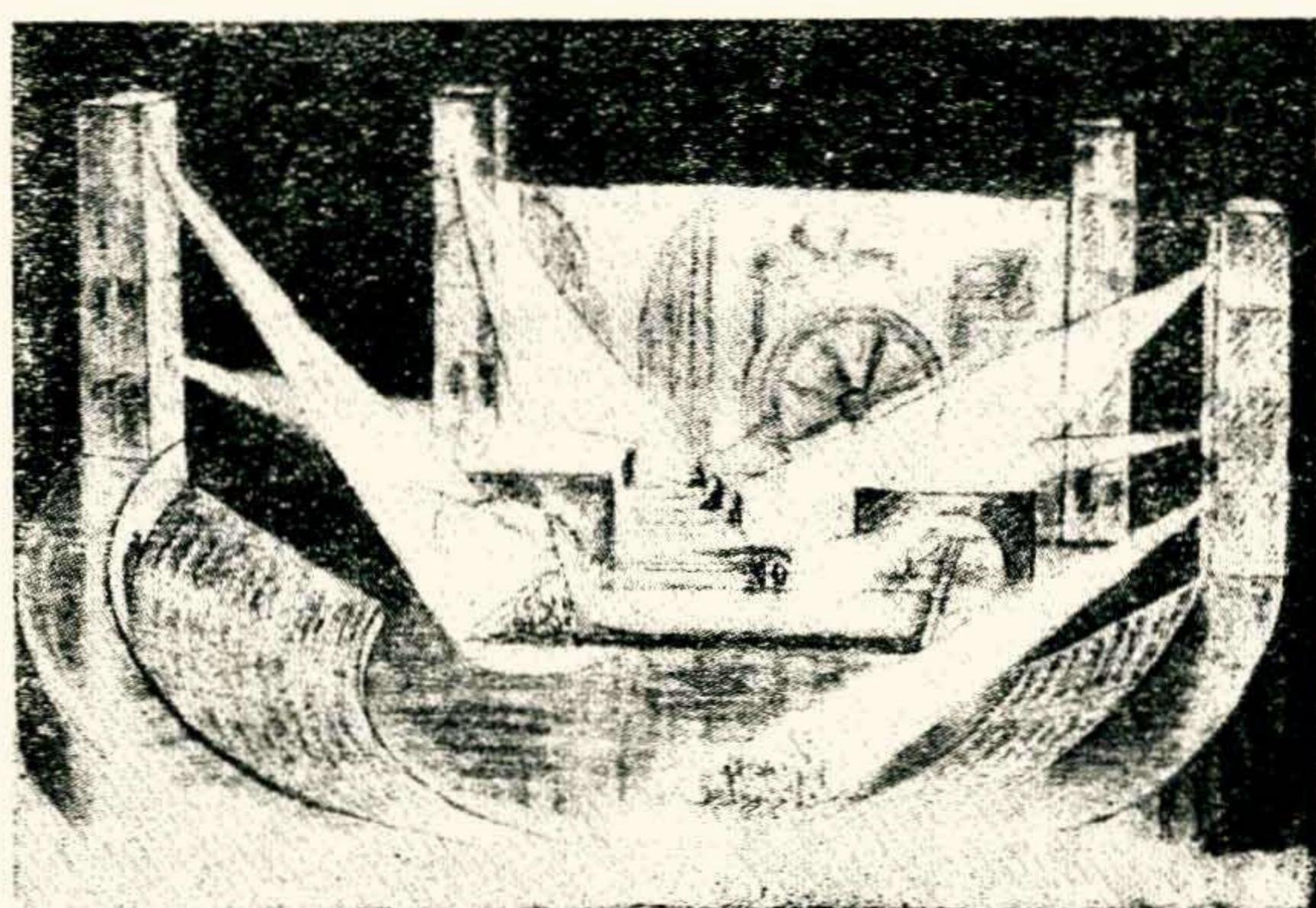
С. М.

ПРОЕКТ МАСОВОГО ТЕАТРУ В РУРІ

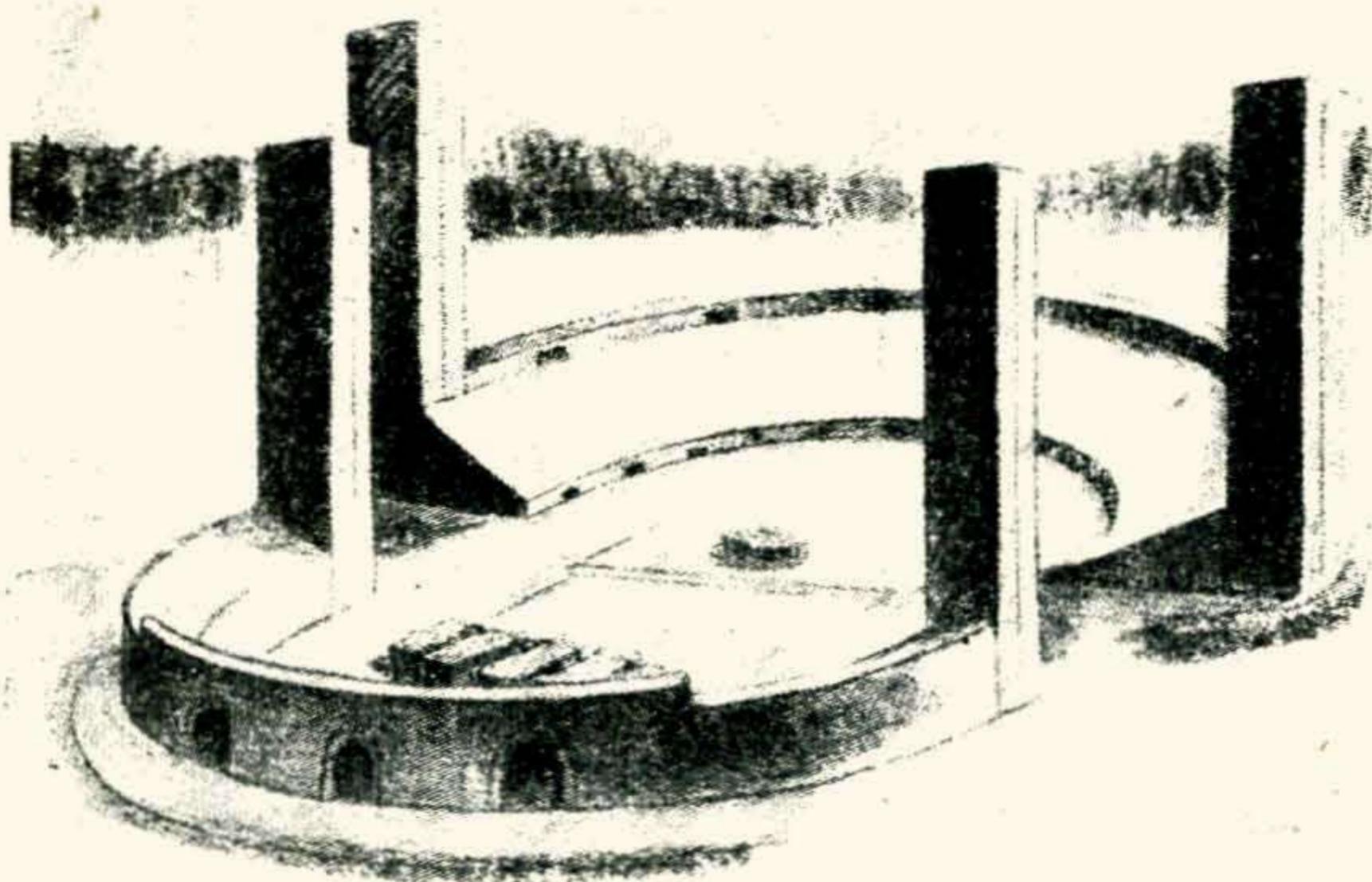
Німецький двотижневик „Das Theater“ (Театр) в ч. 17 подає цікаві відомості про проект нового театру, що його мають спорудити в Рурській країні. Проект цей склав відомий своїми проектами сцен архітектор Траутгот Мюлер разом з режисером Еріхом Пабстом. Цей проект складено з пропозицій кількох міських самоврядувань Рурської країни, які визнали за потрібне мати відкритий театр, устаткований за найновішими технічними досягненнями.

Замовники висловили побажання, щоб театр було розташовано так, аби промислові міста із своїми домами та великими заводами складали тло вистав. Ввечері, коли світять вогні, перед глядачами розкривається розкішна картина.

Театр буде розташовано в природній балці, він має разом з цим придатися для масових спортивних вправ. Тому місце сцени задумано також, як спортивний майдан, і воно має форму витягну-



Проект „Спорттеатру“ в Рурі



Проект „Спорттеатру“ в Рурі

будівлі зроблено уступами, на яких під час спортивних вистав можуть розміщуватись глядачі, під час же театральних вистав дах — органічна частина сцени.

По обох боках робочої та глядачівської частини театру розташовано чотирикутні вежі, що сягають майже 35-ти метрів височини й можуть обертатися. Два боки веж скляні, їх це може бути використано для різних світляних ефектів.

Сценічна частина споруди складається з трьох частин. Під сценою розташовано машинерію, що дає можливість опускати або підносити підлогу аж до рівня даху будинку. Таким чином всю сцену можна перетворити теж в амфітеатр, який обслуговують відповідні ходи. Можна, нарешті, відділити й закрити від задніх частин передню частину театру, коли цього вимагає п'єса.

Театр устатковано кіно-апаратами та прожекторами, які розташовано на вежах. Екран натягують між вежами, їх таким чином до театральної вистави можна вводити кіно, як це робив Траутот Мюлер з пропозиції режисера Піскатора, який вважає, що кіно повинно бути органічною частиною сучасної театральної вистави.

Сцену театру можна швидко пристосувати, дякуючи машинерії, для спорту та масових спортивних змагань і свят. Аrena й вежі також зручні для влаштування мітингів та масових зборів.

На театральних виставах можуть бути 5.000 глядачів, коли ж сценічну частину перетворити в амфітеатр, то вся споруда вміщає 10.000 глядачів.

Додатні ескізи дають уяву про вигляд проекту „Спортивного Театру“ Е. Пабста та Т. Мюлера.

МІЖНАРОДНЕ НОВЕ БУДІВЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Штутгартське видавництво Юліуса Гофмана видало за редакцією відомого сучасного архітектора Людвіга Гільберзаймера (Ludwig Hilberseimer) цікаву збірку репродукцій архітектурних творів визначних сучасних майстрів - будівників різних країн.

В передмові до збірки, що звєтиться „Міжнародне нове будівельне мистецтво“, Л. Гільберзаймер характеризує основні засади сучасної архітектури, де матеріал, конструкція та призначення будівлі правлять за головні чинники будівельної справи. Визначне місце в останній, крім того, належить і техніці будування, а також господарчим та соціальним моментам. Творчість архітектора полягає в умінні сполучати ці чинники та оформляти будівлі, надаючи їм художньої одноності. Спосіб оформлення їх визначає характер нового будівельного мистецтва, що за основу має не зовнішню декоративність, а взаємний зв'язок усіх елементів будівлі. Естетичний елемент не самоціль, а в однаковій мірі просякає всі інші

того еліпса, навколо якого розташовано різні будівлі (ресторан, комори тощо). По боках зроблено широкі виходи, якими можуть проходити так учасники спортивних змагань, як і учасники масових сцен вистав.

Приміщення для глядачів розташовано амфітеатром, який нагорі закінчується критою галереєю. В другій половині споруди розташовано будівлю, де буде розміщено ресторан, приміщення для адміністрації, автогараж, майстерні тощо. Дах цієї

Ю. ПЕТРЕНКОВІ (Кам'янецьке ІНО).

Ваше оповідання „Надія“ — абстрактно — річ хороша. Ви пануєте словом, стиль у вас досить витриманий, сюжет (хоч і тривіальний, залозений в теж „революційних“ фільмах — революціонерка відає своє прекрасне тіло гаду-генералу, щоб урятувати підпілля) ви вмієте будувати — словом, на нашу думку, майстерність в вас вища й краща за вміння кількох так званих „справжніх письменників“, як от Б. Тенета, Є. Плужник (у „Недузі“) то що, не кажучи вже за „Молодняк“.

Але... для чого придатне в цьому творі ваше вміння? На нашу думку, абсолютно ні до чого. Навіщо потрібно й для кого цікаво знати, як важко було вашому герою ревнувати й кохати, кохати й боротися то-що? Невже ви й досі не можете звикнути до того, щоб подавати революційний сюжет без любовні пригоди? Це — штучний, умовний літературний засіб, автоматично взятий до нашої літератури з літератури передвоєнного зразку. Він характерний саме для літератури, а не для життя. Візьміть фактичне оповідання, хоч би „Чапаєва“ Дм. Фурманова — там ви побачите справжнє співвідношення кохання й боротьби за часів громадянської війни.

У вас забагато орнаменталізму. Наприклад — весь перший розділ присвячено опису міста: „місто хлюпалось старечим, порепаним бригом, а революція ставала впертим матросом на обидві ноги“ — коли не буквально так, то приблизно в цьому стилі Б. Пільняк, а за ним по-учнівськи Й. Хвильовий описували „філософію революції“ — через це й ваш літературний початок — не новий і не цікавий, не кажучи вже за те, що він перевантажує оповідання.

Спробуйте взятися за літрепортаж, опишіть те, що ви бачили на власні очі, а не те, що ви запозичили в літературі — тоді вся ваша „літературщина“ піде додороги ногами й можливо, що — при безсумнівній вашій мистецькій вправності — ви станете нам за корисного співробітника. Читайте ліфівську літературу — журнали й твори ліфівських прозаїків — Шкурупія, Третьякова („Чжунго“ то-що), Асєєва („Разгримированная красавица“), Кушнера („103 дня на Западе“) та інших.

Невдовзі чекаємо від вас на ліфівський матеріял.

В. ПЕШКОВІ (Одеса).

Оповідання „Шахіст“ не підходить — мало цікава дрібничка, розроблена в стилі репертуару В. Хенкіна. Нам потрібний серйозніший матеріал — переходьте до нього через літрепортаж.

О. МАЗУРОВІ (Одеса).

Відповідь про ваш вірш „Самокритика“ вам надіслано персонально.

ПОПРАВКА. З вини метранпажа останні 10 рядків з ч. III „Футуропопеї“ М. Гаска доверстано до кінця попереднього вірша Г. Колядп „Реабілітація Т. Г. Шевченка“.

**ВІДПОВІДЛЬНИЙ РЕДАКТОР
МИХАЙЛ СЕМЕНКО**

**АДРЕСА РЕДАКЦІЇ: ХАРКІВ,
СЕРГІЙ-
СЬКА ПЛОЩА, МОСКОВСЬКІ РЯДИ 11,
ПЕРІОДСЕКТОР ДВУ, ТЕЛ. № 8-05.
ПРИЙОМ У СПРАВАХ РЕДАКЦІЇ
—ЩО-ДНЯ З 12 ДО 14 ГОДИН—**