

На терезах епохи Конструктивізм як ідеологія життя і мистецький прийом у театральній практиці України 1920-х

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА

Про період відносної відкритості кордонів між СРСР, котрий ще не став уповні тоталітарною державою, та іншим світом, — до 1923 року включно — зазвичай згадують як про випадковий, недовготривалий і незрозумілий лібералізм більшовиків. Втім, доволі вільний в'їзд та виїзд із країни, почасти зумовлений НЕПом, а почасти — спробами влади позбутися обтяжливих ворожих елементів, зумовив те, що обмін мистецькими ідеями між Україною та Європою на початку 1920-х рр. був постійним та безперервним: подорожуючи, чимало митців залишали радянську територію, а деякі, навпаки, поверталися на Батьківщину. Після перебування у Києві, Криму та Москві саме за кордон, до Німеччини вирушає письменник-ексцентрик Ілля Еренбург, де стає одним із ідеологів конструктивізму, який короткий час, як сказано в його книзі «А все ж вона обертається», став його тотальним захопленням та «основним елементом нового життя».

«Я поїхав до Магдебурга; фасади будинків, трамваї, газетні кіоски були щедро вкриті все тим же істеричним живописом. На чолі будівельного управління міста стояв талановитий архітектор Бруно Таут... Я пам'ятав полотна супрематистів на вулицях Москви, і все ж в Магдебурзі я розгубився. Якою б незвичною, сухою не була мова Татліна, Малевича, Попової,

Родченко, то була мова мистецтва. В німецькому житті я ніяковів від літературщини, та й повна відсутність почуття міри: полотна волали... Разом з художником-конструктивістом Ель Лисицьким я видавав журнал "Вещь". Лисицький твердо вірив у конструктивізм.... А в мистецтві він виявився незламним математиком, надихався точністю, марив тверезістю» [1]. Відтак у творчій уяві Еренбурга побачене у Німеччині та Москві з'єдналося, як, зрештою, і через десятки років переплелися в одне ціле теоретичні судження про європейський і радянський варіанти конструктивізму.

Власне, з іменами І. Еренбурга та Ель Лисицького пов'язана і термінологічна плутанина у визначенні конструктивістського напрямку 1920-х рр. Адже їхнє сприйняття конструктивізму було лише даниною досягненням технологічної революції початку минулого століття, уславленням техніки, і не мало серйозного ідеологічного підґрунтя, на яке, приміром, спиралися прихильники виробничо-проектного, пролетарсько-радянського крила художників-конструктивістів, що ставили за мету відмовитись від художньої образності як такої. Тому, попри те, що у системі авангардистського макростілю ХХ століття конструктивістський напрямок має свою, чітко визначену дослідниками мистецьку, світоглядно-естетичну нішу,

треба зазначити, що він не був монолітним, — ані з естетико-теоретичної, ані з організаційно-формальної точки зору. І, як свідчать дослідження останніх років, варто говорити, принаймні, про два конструктивістські мейнстріми — європейський та радянський, які, виникнувши практично одночасно, але на різних ідеологічних платформах, або взагалі без них, у певний момент доволі активно контамінувалися.

У європейському мистецтвознавстві формування конструктивістського напрямку пов'язується передовсім з ідеєю доцільності й функціональності, яка активно розроблялася та втілювалась діячами Баухауза — своєрідного культурного осередку, що виник у Німеччині в 1919 році. Його фундатор, архітектор Вальтер Гропіус, створив у Веймарі проєктувальну майстерню, яка згодом перетворилася на Школу образотворчих мистецтв у Державній школі Баухауза. «Баухауз — це художня комуна вільних майстрів, що їй Тюрінгський уряд 1918 року подарував Веймарську художню школу, яку група молодих художників за проводом архітектора Вальтера Гропіуса перетворила на організацію, трохи схожу на наш ВХУТЕМАС [2], або «Вільні майстерні», які заснувались в Ленінграді також 18 року, замість колишньої Академії Мистецтв», — повідомляв український журнал «Нове мистецтво» 1926 року [3].

Автор цієї ж статті наполягав, що «найцікавіша архітектура Баухауза своїми формами й ідеями близька роботам лівих радянських архітекторів-конструктивістів, що тепер майже самі будують нову Москву. <...> Менш значні спроби Баухауза в ділянці музики й театру, але все ж таки в його помешканні виникла цікава спроба Ріхтера, що створив абстрактний фільм «рухомих картин», де колір, риса й форма організуються й ритмізуються подібно до звуків в музиці» [4].

Ймовірніше за все, дописувач Альф просто не був обізнаний з плідною реалізацією баухазівцями конструктивістських ідей у сфері театру. Адже театральна майстерня Баухауза, очо-

лювана спочатку митцем експресіоністського спрямування Л. Шрейером, який втілював на гамбурзькій сцені п'єси драматурга-експресіоніста Августа Штрамма, була однією з найцікавіших тогочасних європейських театральних лабораторій. Перебуваючи в Баухаузі протягом двох років, Шрейер продовжував працювати в експресіоністичному дусі і здійснив два спектаклі «Народження» (1921) та «Місячна гра» (1923), що, на думку російського дослідника В. Берьозкіна, стало причиною його виходу із Баухауза. «Воно було обумовлено різною естетичною орієнтацією: якщо Шрейер залишався до кінця експресіоністом, то Шлеммер (Оскар Шлеммер — постановник балетів у Баухаузі. — Г. В.) представляв конструктивізм, який став визначальним для всієї діяльності Баухауза до закриття інституту нацистами» [5].

Дійсно, за часів керівництва Оскара Шлеммера, який проголосив, що «абсолютна театральна сцена» можлива лише за відсутності «одухотворення людини», театральна майстерня зосередилась «на створенні математичної моделі руху, де людське тіло зводилося до абстрактної конструкції за допомогою геометричних костюмів або довгих палиць, прилаштованих до рук» [6]. Саме завдяки Шлеммерові, автору «Балету тріад» та «Фігуративного кабінету», які започаткували «розвиток театру фігур з живими акторами-танцівниками, що завдяки своїм костюмам і рухам не були подібні на людей» [7], науковці пізніше констатували: «Гропіус зумів поєднати мистецький і технічний підходи, розробивши спільний функціональний стиль для візуального малярського мистецтва і конструювання, скульптури і архітектури. Особливе зацікавлення технікою привело його до студії Піскатора та його механізованої драми. У наслідку, Гропіус почав досліджувати театральний простір і світло у Баухаузі» [8].

Своєрідно інтерпретуючи обставини творчої співпраці Гропіуса та Піскатора, В. Берьозкін акцентує увагу на головному здобутку Баухауза в сфері сценічного мистецтва — просторово-

світлових експериментах, які становили головний сенс діяльності автора «Загально-го нарису механізованої ексцентрики» Ласло Моголі-Надя [9]. Окрім ідеї доцільності, цей адепт авангардизму випробовував ще один, важливий для конструктивізму концепт, а саме: композиційне поєднання усіх компонентів театрального дійства. Йшлося про те, що акторське існування в сценічному просторі, завдяки взаємодії просторових об'єктів, світла, фактур, має стати чимось подібним до перебування риби в воді чи птаха в повітрі. Атмосфера сценічного простору мусить всебічно охоплювати і обгортати виконавця, він повинен нею дихати й жити. Наразі такий підхід не має нічого спільного з усталеним уявленням про актора на кону, який займається вербальною саморепрезентацією перед глядачем, оскільки головним в сценічному мистецтві ставав акт творення нової ілюзорної якості, на основі особливого поєднання сценічних елементів.

Вихідна думка Моголі-Надя про поєднання компонентів з часом стала чільною для всього сценічного конструктивізму. Її сприйняли здебільшого ті режисери, котрі опановували конструктивізм в 1920-і рр., хоча кожний інтерпретував її на власний розсуд. У другій же половині ХХ століття і на початку ХХІ таке творення сценічної реальності стане всеохоплюючою якістю нового режисерського мислення.

Принципово нове з'єднання компонентів, запропоноване Оскаром Шлеммером та Ласло Моголі-Надем, спровокувало виокремлення концепту «тотального театру», де під тотальністю розумілася всепоглинаюча сила сценічної акції. Пізніше здатність сценічного простору буквально охоплювати глядача була використана у трансформованому вигляді Гропіусом та Піскатором для розробки архітектурного проекту нової театральної споруди. Ідея тотального театру, який завдяки своїм винятковим технічним можливостям може не лише захопити глядача, а й зробити його активним учасником дійства, насичувалась Ервіном Піска-

ром ще й виразним політичним змістом [10]. У такому політично-ангажованому вигляді вона почасти експлуатувалася радянським мистецтвом, що виявилось у проектуванні будівництва нової гігантської театральної споруди у Харкові, призначеної для організації масових музичних дійств [11].

Крім новаторського опанування сценічним простором, яке апробувалося у Баухаузі, теоретики і практики європейського конструктивізму 1920-х рр. пропонували театрові реформувати саму конструкцію драми. Впроваджуючи принципи конструктивізму в драматургію й мріючи про театр чистої форми, польський драматург і теоретик театру Ігнацій Віткевич 1921 року писав: «Один чуттєвий елемент не являється твором мистецтва; твір — це композиція, тобто конструкція елементів, як чуттєво-приемних, так і неприемних; це єдність у множині, що безпосередньо сприймається, яка підсилює відчуття єдності особистості у глядача і слухача, як у митця в момент творчості. Цінність твору мистецтва залежить не від того, наскільки вірно воно відтворює дійсність, але від конструктивної єдності, яка не зводиться ні до чого іншого. З цієї точки зору матеріал не має значення — зрозуміло, якщо він не випирає на перший план і не примушує глядача переживати життєві негаразди і підняті проблеми як такі» [12]. Отже, Віткевичу також була близькою конструктивістська ідея поєднань і з'єднань різних компонентів, тільки реалізувати її він пропонував у просторі драми, який уявлявся йому таким же складним і багатоваріантним, як тривимірний простір сцени.

Висловлені Віткевичем ідеї конструктивістської організації матеріалу суголосні з розробками російського формаліста, близького до ЛЕФівців, — Віктора Шкловського, котрий стверджував: сюжет є «суцільно художня конструкція», яка певним чином організовує матеріал. У подібному ж сенсі конструктивістсько-доцільної організації матеріалу намагався використовувати людське тіло як сировину-

матеріал Всеволод Мейєрхольд, котрий розробив з цією метою технологію акторського виховання та сценічного існування — біомеханіку [13].

Отже, у той час, коли естетично-мистецькі та організаційні ідеї Баухауза динамічно поширювалися Європою, ідея доцільності, функціональності, конструкції в мистецтві та особливої творчої прагматики також активно обговорювалась та реалізувалась у мистецьких осередках Радянського Союзу. Тому не випадково, аналізуючи тогочасні новітні мистецькі течії, український журналіст і мистецтвознавець Павло Богацький, який мешкав на початку 1920-х рр. у Празі, писав про діяльність конструктивістів саме у зв'язку із мистецькою практикою різних європейських авангардистських угруповань. «У спорідненні з формістами знаходяться так звані конструктивісти — течія в Польщі, представлена теоретиком Ігнацієм Віткевичем, але існує вона і в Росії (Татлін, Еренбург), були спроби ввести її і на Україні. Митець перш за все — творець; він робітник, що бере обидвома сміливими руками неоформлену масу дикої матерії, з якої й мусить утворити певну форму. Але утворюючи певну форму, певний мистецький твір, він повинен пам'ятати, щоб там не було нічого сінько зайвого, що лише прикрашало б його. Тут повинна бути об'єднана краса і користь, краса і практичність; лише тоді цей твір буде дійсним твором мистецтва і придбанням культури наших днів. Бо новий дух — це дух "конструкції, праці, ясності, організації, економії сил та матеріалу, строго відповідного меті. І коли краса є чистою радістю, то конструктивна краса є нероздільно злита з практичністю". Наскільки польські конструктивісти, в більшості, своєю новою теорією слакувалися зреформувати переважно сферу архітектурного мистецтва, російські — техніку й малярство, настільки українські — сферу слова, літературу» [14].

На початку 1920-х рр. сигнали про конструктивістські новації та ідеї, інформація про новітні авангардистські розробки надходили в Україну з багатьох сторін. З одного боку, відомості йшли з Європи, через численних емігрантів-українців,

серед яких були не лише політичні діячі, а й художники, літератори, артисти; звідти ж надсилалася мистецька періодика та нові видання. Зіншого, — в Одесі діяла спілка ЮГОЛЕФ, що була філією московського авангардного об'єднання ЛЕФ (1922–1929), очолюваного Осипом Брикком та Володимиром Маяковським, чільними розробниками конструктивістського мистецтва, генетично пов'язаного з футуризмом 1910-х рр., але антагоністично налаштованих у стосунку до конструктивістів-виробничників [15]. Відтак між Україною та Європою існував своєрідний політичний і художньо-естетичний міст, сюди ж інтенсивно проникали різні ідеї російського авангарду, а тому можна стверджувати, що українське художнє середовище 1920-х рр. перебувало в епіцентрі світових мистецьких тенденцій.

Водночас воно було готове самостійно продукувати художній авангард. Так, на одному з коротких перегонів розвитку авангардного мистецтва в Україні конструктивізм зайняв досить агресивну позицію і витіснив своїх попередників та сучасників з ключових позицій авангардотворення. Найбільшою мірою це виявилось у сфері монументального мистецтва, в деяких ужиткових видах мистецтва, у живописі. Менш комплексно, локальніше і, водночас, тісно співвідносячись з іншими авангардними напрямками, конструктивізм проступив у різних видах — літератури факту, виробничого мистецтва, конструктивістської сценографії, у кінематографі й театрі.

Масштабна реалізація конструктивістських ідей в Україні припадає на середину 1920-х — у театрі, скульптурних проектах, та, наприкінці 1920-х — літературі, архітектурі, кіно. У середині 1920-х рр. один із найпослідовніших українських конструктивістів-дизайнерів, художник Василь Єрмілов разом із архітектором Бернардом Кратко організує у Харкові школу на зразок Баухаузу, де реалізує ідею мистецької доцільності в чистому вигляді. «В цій школі, крім нього, працювали Хвостов і Ганф та учні: Диндьо Басехес, Новосельський та низ-

ка інших» [16], — повідомляв часопис. Тут він «проводить творчі дослідження фактур, відкриває можливості використання текстури то чи іншого матеріалу, аналізує взаємовідносини елементів форми, технічні особливості фігур і вагомість кольорової маси» [17].

Але формальний початок українському конструктивізму був покладений статтею поета Майка Йогансена «Конструктивізм як мистецтво переходової доби», опублікованою харківським журналом «Шляхи мистецтва» 1922 року, де викладалися теоретичні засади цього напрямку і декларувалося те, що пролетарська творчість має відзначатися чітким конструктивним принципом. На відміну від конструктивістів футуристського походження — об'єднання ЛЕФ або баухаузівців, — Майк Йогансен у своїй поетичній формулі чітко визначав в якості першочергового ідеологічне, а не формоорганізує завдання конструкції. «Мистецтво є світогляд. Комуністичне мистецтво — є комуністичний світогляд. Його форма те ж саме, що його зміст. Його конструювання те ж саме, що його конструкція» [18].

Як суспільно корисний інженерний витвір, що є ідеологічним апогеєм концепту доцільності, оскільки лише вірне з'єднання конструктивних елементів дає можливість комплексно реалізуватися мистецькому твору, конструкція була поставлена на службу пролетарській ідеології, що найпоказовіше виявилось у творчості українських поетів 1920-х рр. Павло Тичина проспівав «Псалом залізу» — холодному матеріалу, який, як здавалося тоді, формував, творив світ, а отже, й людину майбутнього. У любові до будівельної конструкції зізнавався Микола Хвильовий, пишучи:

Кохаємо залізо й мідь,
Бетони і чугунки —
Від них родилися громи,
Але й співні струни.

Семантико-ідеологічне поле цих поезій недвозначно вказує на їхню причетність до конструктивізму специфічно радянського

варіанту, який через своє фактографічне відгалуження пов'язаний із так званим виробничим мистецтвом, принциповою для якого була пролетарська ідеологема. Власне фактографія, з її залежністю від соціального замовлення та ідеї виробничого мистецтва, була підґрунтям і для численних «виробничих» нарисів вітчизняних письменників, і для вистави «Народження велетня» (1931) Леся Курбаса в театрі «Березіль», присвяченої відкриттю Харківського Тракторбуду, і для фільму Олександра Довженка «Іван» (1932), події якого розгортаються на Дніпрогесі, на будівництві якого формується нова радянська свідомо людина. Хоча, як зазначають сучасні дослідники кіно, тогочасна офіційна критика зустріла цю кінострічку більш ніж стримано, бо «поступово, кадр за кадром велич будівництва, могутність механізмів, що роздирають плоть землі, набирає все більш лякаючого, макабричного звучання... Довженко не лише позасвідомо, в силу свого мистецького обдарування, а й на цілком свідомому рівні прагнув показати трагічні наслідки індустріалізації» [19].

Спіраючись на декларовані у журналах «ЛЕФ» (1922–1925) і «Новий ЛЕФ» (1927–1928) левівські теорії і, користуючись продуктивною конструктивістами ідеєю «мистецтва факту», проповідники так званого виробничого мистецтва, що на кінець 1920-х витіснило з передових позицій «формальний» радянський конструктивізм, надалі запропонували взагалі відмовитись від мистецької образності як результату творчого акту. «Мистецтво, що витлумачувалося як виробництво матеріальних речей, формуючих життя, мистецтво як моделювання самих форм суспільного життя — такою була загальна програма Пролеткульту і "лівого фронту", що пов'язала їх 1922 року і отримало назву "виробниче мистецтво". Вона протистояла розумінню мистецтва як форми ідеології, як пізнання життя, як образної творчості» [20], — пояснює цей складний мікс мистецтва та ідеології сучасний дослідник.

Зрозуміла річ, подібні настанови суперечили і тому, до чого прагнув Л. Курбас та О. Довженко, і тому, що проповідувалося баухаузівцями, для яких доцільність, прагматизм та з'єднання компонентів стали способом творення нової мистецької дійсності. Апологети ж виробничого мистецтва твердили про можливість і необхідність існування мистецтва, власне, без мистецтва. Мистецтво, позбавлене в їхній уяві властивого йому гедонізму та розважальності, і навіть творення ідеологічної утопії [21], поставало як певна виробнича функція, здатна перетворювати людину, істотно змінювати її свідомість, суспільні погляди і навіть трансформувати її фізично.

Подібні ідеї пропагував, зокрема, і представник «лівого» чеського мистецтва Владислав Ванчура, який, пройшовши свого часу різні етапи становлення пролетарського мистецтва, спробував об'єднати програмні постулати пролеткульту з так званим поетизмом, наприклад, що брав початок у чеському конструктивізмі і мислився як «вершина життя». Теоретики поетизму, що сформувався на початку 1920-х рр. в колах празької мистецької спілки «Devětsil» («Девєтсил»), вважали, що з перерозподілом праці агітаційно-пізнавальна функція мистецтва перейде до інших сфер духовної діяльності людини, а на мистецтво припадатиме суто емоційно-виражальна функція.

Відтак, В. Ванчура полемізував із романтичною концепцією «митця-пророка», оскільки, на його думку, митець мав би збуджувати фантазію, емоцію того, хто сприймає мистецтво, але сам не повинен творити в стані екстазу, «божественної наснаги». Митець — це трудар у своїй галузі, який підкорюється дисципліні та успішно оволодіває ремеслом. А «пролетарський характер», революційність мистецтва В. Ванчура вбачав не стільки в тематиці, скільки в уподібненні художньої творчості до праці робітника. У такому трудовому характері творчої діяльності, в її орієнтованості на функціональність результатів, у її подібності до інших видів праці цей теоретик

пролетарського мистецтва бачив смисл колективної творчості. Аналогічний характер праці митця та робітника будь-якої іншої професії є, на думку В. Ванчури, запорукою доступності адекватного розуміння твору.

Між тим, простежуючи генезу виробничого мистецтва і позиціонуючи у зв'язку з цим конструктивізм, у першому ж номері журналу «ЛЕФ» М. Чужак красномовно вказував на неминучу деградацію виробничого мистецтва та девальвацію ідеї доцільності й конструкції в реальній мистецькій практиці. «Футуризм народив виробниче мистецтво. Виробниче мистецтво народило конструктивізм, — писав він, — Конструктивізм народив біомеханіку. Біомеханіка — за логікою інерції — народила ексцентризм, циркізм, трюкізм та усіякі інші маленькі -ізми, створені для того, аби виправдалась примовка про відстань між великим і смішним (під «великим» мається на увазі ідея конструктивізму не як «форми», а як «метода» реального будівництва життя, під «смішним» — суто «естетична» трансформація цієї ідеї). Додайте сюди агітмистецтво, яке ще не вичерпало себе, але спростилося до кабаре чи частівки; додайте мистецтво реклами, створене наче навмисно для того, аби допекти передовим статтям Г. Стеклова» [22].

Прогнозована М. Чужаком деградація виробничого мистецтва, за великим рахунком, закладалася популістськими вимогами і до його соціо-ідеологічних завдань, і до способу його творення не професійними митцями, а пролетарськими масами. Згідно пролеткультівським постулатам щодо масового творення мистецтва пролетаріатом, виробничо-конструктивістський театр декларативно протиставлявся професійному театрові. А тому один із провідних ідеологів конструктивізму Олексій Ган починав відлік театрального конструктивізму від початку боротьби за «масове дійство» проти професійного театру, проголошену на Першому Всеросійському з'їзді робітничо-селянського театру 1920 року. У цій декларації зазначалося, що в перехід-

ний період формою пролетарського театру має бути «масове мистецтво», яке живитиметься органічними формами комунізму, що розвивається, а тому перед пролетарськими митцями стоїть завдання: «По-перше: усіляко боротися з професійним театром; по-друге: пильно охороняти класову чистоту, незалежність виробничо-художніх форм і методів роботи пролетарського театру; по-третє: спрямовувати його в бік дослідних випробувань «масового театру»; по-четверте: паралізувати усякі спроби проміжних груп, отруєних хворобливим духом буржуазної культури ... нав'язати існуючому пролетарському та майбутньому соціалістичному театру дрібно-буржуазні ідеали, паліативи сценічної культури...» [23].

Аби зрозуміти деякі принципові аспекти радянського конструктивізму саме в якості напрямку, що обумовив формування виробничого мистецтва, треба зазначити, що через ряд насамперед соціально-політичних обставин, конструктивістів зацікавив сам процес «роблення виробу», — інакше кажучи, вироблення мистецтва, його продукування. Втім, радянські конструктивісти-виробничники не обмежилися синонімізацією понять «творення мистецтва» та «виріб», аналізом конструкції як продукту творчості й досягненням максимальної доцільності її дії та застосування. Оскільки митець — це не стільки творець, скільки виробник-конструктор, що на практиці намагався довести український маляр-конструктивіст Василь Єрмілов, то для творення мистецтва необхідні правильні ідеологічні й технологічні інструкції та певні навички майстрування. Це і надасть можливість «майструвати», «виробляти мистецтво» будь-де і будь-кому.

Подібні ідеї «майстрування мистецтва», а не його потаємного творення, — на чому наполягали митці-символісти початку ХХ століття, — виявилися надзвичайно суголосними соціальним гаслам, якими ідеологи радянської влади годували пролетаріат. Їхня ж реалізація здійснювалась в численних майстернях непрофе-

сіоналів, які виникали в усіх галузях мистецтва від поезії до театру, де «майструвати мистецтво» міг усякий охочий, що й доводилося численними гуртками спілок «Гарт» та «Плуг». Зокрема у Харкові гартівці представляли свої композиції навіть на сцені величезного театру Муссурі. На День Першого травня «Була показана робота на заводі. Били молотами — установка на ритм, у робітників не було нічого в руках — передача не аксесуарами, а лише рухами. Немає пластики, яку використовували раніше: незграбні, "виробничі", виразні рухи» [24]. Таким чином, у 20-і роки ХХ століття одна з найпотаємніших проблем усієї історії мистецтва — творення, здалася конструктивістам-виробничникам потенційно вирішеною, а відтак до «вироблення мистецтва» нарівні із професійними митцями, артистами, малярами, тобто «посвяченими», стали допускатися усі й інші.

Водночас у реальній художній практиці доволі швидко з'ясувалося, що це амбітне «майстрування, вироблення мистецтва» є безперспективним і веде до девальвації мистецьких цінностей, естетичної складової мистецтва. Радянська влада, що доволі чуйно контролювала культурно-мистецькі процеси, одразу відчула, що подібна вседопущеність до творчості усіх охочих нівелює особливий потаємний статус мистецтва, необхідний для впровадження певних політичних інвектив, а його деідеологізація виробничниками взагалі позбавляє творчу діяльність усякого сенсу, оскільки митці не виконують ідеологічних завдань, поставлених владою. Відтак вже з другої половини 1920-х рр. за масовою самодіяльністю у мистецтві залишається лише чи не єдина з функцій — виховна, тоді як ідеї конструктивізму реалізуються переважно на теренах архітектури й дизайну, на основі декларацій функціональності, доцільності й утилітаризму.

Отже, цілком прозора ідея доцільності мистецтва, спровокована до життя техніцизмом часу, що культивувалася європейським конструктивізмом як данина урбанізму,

з'єднавшись на теренах радянської культури з ідеологічно-політичними вимогами держави, була особливим чином трансформована. Доцільність, кристалізація мистецьких форм, їхня абстрактна механічність у радянському варіанті підкорились ідеям виробничого мистецтва, сценічні реалізації якого почасти базувалися на модному тоді тейлоризмові, ідеях корисної робітничому руху індустріалізації. «П'ятилітка прагне індустріалізації, — писав художник Анатоль Петрицький, — тобто механізації виробництва. Зміна складних процесів виробництва й економіки істотно змінить форми побуту, мистецтва... Виразом нашого часу є конструкція і механізація, тобто та ж характеристика, що її мають усі галузі життя; механізація дає підвалини новому будівництву, новій роботі, новим накопиченням і новому побуту, нові джерела для найсміливіших ідей і форм» [25].

Те, що прийнято називати театральним конструктивізмом в Україні, увібрало в себе більшість з вищезазначених тенденцій, причому як вітчизняних, так і зарубіжних, за винятком, мабуть, ідей конструювання драми Ігнація Віткевича. А тому в мистецькій практиці поєднувалися, з одного боку, апробація і практичне втілення гасел виробничого мистецтва, з іншого — прилаштування та адаптація ідей левітського російського конструктивізму до реалій української театральної культури 1920-х рр., використання конструктивістських надбань Баухауза у сфері просторових форм і, насамкінець, теоретичне осмислення конструктивізму українськими митцями, зокрема Майком Йогансенем, В. Поліщуком та ін.

Але й попри насиченість оригінальними ідеями та частково вдалу їхню реалізацію, вітчизняний конструктивізм, особливо театральний, при тому, що він не був явищем ані локальним, ані випадковим, можна характеризувати як конструктивізм на узбіччі. Конструктивістські вистави з'являлися в Україні починаючи з 1923 року і ставилися аж до 1930 року вклю-

но, причому в багатьох містах України — Києві, Харкові, Одесі, Полтаві і т. д., однак у сфері театру конструктивізм переважно дублював уже відкрите та знайдене деінде.

Безумовно, першість у просуванні ідей сценографічного конструктивізму в Україні належить Вадимові Меллеру, який у 1910-і роки навчався в Мюнхені та київській студії Олександри Екстер, а на початку 1920-х рр. прийняв від неї естафету бунтарського авангардного мистецтва. Повною мірою в якості сценографічного конструктивіста Меллер утвердився під час свого плідного співробітництва з найрадикальнішими театральними колективами тогочасної України — театром ім. Г. Михайличенка і театром «Березіль» [26]. У мистецькому об'єднанні «Березіль» він створив сценографічну лабораторію, виховав численних учнів, а головне, сконструював винятково виразні й, водночас прості, унікально мобільні та монументально скульптурні декорації до вистав «Жовтень», «Газ», «Джиммі Гігінз», «Макбет», «Секретар профспілки», отримавши за макет останньої Золоту медаль на Міжнародній виставці декоративного мистецтва в Парижі. Безсумнівно, що й експресіоністський спектакль «Газ» за Г. Кайзером остаточно набрав рис конструктивістського сценографічного рішення власне завдяки Меллеру.

При тому, що захоплення конструктивізмом, власне, як і експресіонізмом, в «Березолі» було не надто довгим, концепція творчої діяльності Леся Курбаса має суголосність із формулою «життебудівництва» провідного теоретика ЛЕФа Бориса Арватова [27], що розроблялась ним в контексті виробничого мистецтва. Адже, згідно мистецьким завданням Леся Курбаса, в театрі мало відбуватися перетворення життєвих і соціальних реалій на мистецьку дійсність, а істот побутових — на їхній мистецький еквівалент. На думку Арватова, мистецтво також мусить перетворювати дійсність, переформатовувати її, «будувати життя» і «може бути допустимим лише як вид виробництва, тобто

як виробництво чогось потрібного і корисного».

Відтак ідея «життебудівництва», окрім сфери агітаційно-зображального мистецтва, набула особливого значення саме у театрі, оскільки йшлося про те, що театр «підкориться до кінця будівельним методам і завданням колективізованого індустріального побуту» і відбудеться «нова державна театральність». У безпосередній театральній практиці це означало, що в процесі занять театральною творчістю мала сформуватися принципово нова ментально й фізично людина. Дійсно, у лівих театральних колективах 1920-х рр., лівову частку часу при підготовці вистав займало саме «вироблення» нової істоти-актора, який рухався та мислив інакше, ніж до того.

Одним із дієвих засобів такого духовно-фізичного оновлення, практики тогочасного театру, Лесь Курбас, зокрема, вважав теорії руху, серед яких була далькрозівська теорія, поширена в Європі ще з 1910-х. Захоплення ідеєю ритму, що була наріжним каменем формули «життебудівництва», автором поняття «перетворення» [28], наче з'єднує ключові концепти Курбасової театральної теорії та ідей «життебудівництва». У статті 1925 року «Шляхи Березоля і питання фактури» Курбас так пояснював це поняття: «Перетворення — це основний стрижень лівого театру останніх років. Само по собі воно є: формула для театральних засобів, що розкриває виображувану реальність в певній її суті (психологічній, соціальній і т. д.) і викликає у глядача ту суму асоціативних і взагалі психофізичних процесів, що, як підняття тону сприймання, є основою всякого театру. Це надзвичайно гнучкий у своїх можливостях принцип, що відповідає цілком науковому поглядові на мистецтво. Він ще не укладений в схеми відомих досі театральних методів, хоч у лівому театрі він широко вживається» [29]. Відтак поняття «перетворення», введене Л. Курбасом в театральну практику «Березоля», звучить як рефрен до формули «життебудівництва», продукуючої «виробничим» відгалуженням конструктивізму.

Суголосність між ідеєю перетворення та постулатами виробничого мистецтва, плацдармом для експериментів якого був Пролеткульт, не означала єдності Курбаса з діячами останнього. Втім, власне Пролеткульт підштовхнув Леся Курбаса до спроби опанувати літературу факту [30], що й була з'єднувальною ланкою між конструктивістами і виробничниками [31].

На початку 1924 року Лесь Курбас разом з дружиною Валентиною Чистяковою побував з ознайомчою поїздкою у Москві, де відвідав репетиції «Лісу» О. Островського у В. Мейерхольда, а також подивився виставу «Озеро Люль» О. Файка в театрі Революції, та інсценізацію киянина Сигизмунда Кржижановського «Людина, яка була четвергом» Г. Честертон в режисурі О. Таїрова в Камерному театрі. Саме ці дві вистави, сценографами яких виступили Віктор Шестаков та Олександр Веснін, як відомо, стали приводом для бурхливої дискусії про конструктивізм, що відбулася в Москві 1923 року, під час якої Мейерхольд і Таїров звинувачували один одного в запозиченні конструктивістських ідей.

Вистава Олександра Таїрова «Людина, яка була четвергом», чім головним конструктивним елементом була утворена зі сходів, майданчиків, станків, ліфтів та рухливих тротуарів масивна металева конструкція, що втілювала ідею урбанізму та мертвого капіталістичного міста, Л. Курбасові зовсім не сподобався. Водночас він захопився постановкою Сергія Ейзенштейна «Чуєш, Москва?» С. Третьякова в Першому Робітничому театрі Пролеткульту, назвавши цей театр найважливішим та найімпульсивнішим у Москві. В агітгільої «Чуєш, Москва?» Лесь Курбас відзначив зачин спектаклю, здійснений засобами кінематографа, і те, що вистава зроблена економно, стримано і без психології.

Вірогідно, саме режисуря Ейзенштейна стала певним стимулом для постановки Лесем Курбасом твору зачинателя радянської документально-виробничої драми С. Третьякова «Протигази» в «Березолі». Ця п'єса, що виникла на основі замітки в газеті «Правда»

про аварію на уральському газовому заводі, яка сталася з вини недбалого директора, вперше була показана у Києві Першою майстернею «Березоля» 30 березня 1924 року в Будинку червоної армії. Конструкції до вистави виготовив Вадим Меллер, а сама постановка відбувалась, як повідомляла преса, «в плані експерименту, побудови мелодрами сьгоднішнього побуту. Маса і персонажі «Протигазів» реальні, але в підході нового театру» [32]. Дійсно, в «Протигазах» Курбас разом зі своїм учнем Борисом Тягном — співрежисером вистави — намагалися застосувати в організації сценічної дії функціональний метод. Досвідчені актори С. Шагайда, В. Чистякова, Р. Нещадименко мусили робити замальовки реальних робітників-сучасників, які виконували певні функції, а не створювали звичайні сценічні образи та характери. Втім пошуки у напрямку виробничого мистецтва для Леся Курбаса і його театру дуже скоро стали неактуальними. Адже навіть зважаючи на високий ступінь соціально-політичної заангажованості «Березоля» та його керівника, формула виробничого мистецтва для Леся Курбаса і соратників була малоприйнятною.

Принциповим моментом для розвитку вітчизняного театрального конструктивізму став приїзд до України в 1926 році Володимира Татліна, якого, як і Віктора Пальмова, а пізніше Казимира Малевича, енергійний ректор Іван Врона запросив викладати до Київського Художнього інституту, а саме — очолити відділ «Театіно-фото» [33]. Ще до появи Татліна у Києві Маргарита Генке повідомляла своєму чоловіку, художнику Ніссону Шифрїну: «...Татлін має приїхати зі своєю трупою незабаром; він думки про «Березіль» не залишив, так само як і Бойчук, Кричевський» [34]. І дійсно, під час свого дворічного перебування у Києві автор знаменитого проекту «Вежі ІІІ Ітернаціоналу», постановник і оформлювач загадкової «надповіді» «Зангезі» Велимира Хлебнікова, мав кілька нереалізованих спроб співпраці із Лесем Курбасом.

Втім, саме завдяки «батькові» конструктивізму Володимиру Татліну українським театральним діячам, і тому ж Лесеві Курбасу, вдалося поглянути на конструктивізм дещо інакше, ніж це було після зустрічі з практикою виробничого мистецтва: глибше і по-новому, а головне, відповідно до ідеї з'єднань в сценічному просторі об'ємів, світла, фактур, що пропагувалася діячами Баухауза й самим Татліном.

Зокрема, у виступі «Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр» у лютому 1926 року Лесь Курбас, розмірковуючи про функції і значення конструктивізму, стверджував: «Конструктивізм важливий тим, що в ньому центр ваги лежить не в тому, які соки, які вібрації мускулів, яке просторове самопочуття покладено в зображену річ, а важливо те, яким робом поодинокі частини з'єднані. Причому в зв'язку з певним матеріалістичним світовідчуванням, яке виникло останнім часом, для котрого існують речі якимось поза ним, об'єктивно, світовідчуванням, яке визнає знання, що є для всіх обов'язковим і однаковим — власне, з цього виникаючий момент певної любові до самого матеріалу <...> Але внаслідок цього процесу і до певної міри тільки через цей процес, через те, що весь період розкладу мистецтва розклав мистецький твір на всі його складові частини. Кожен напрямок опирався на одну яку-небудь сторінку мистецької фактури. Один — на об'єм, приміром у пластичному мистецтві, другий на композицію — кубісти; композиція різних речей — футуристи, попередники конструктивістів, — оскільки композиція є момент, що з'єднує до певної міри; кубофутуристи, які також, як футуристи, розкладали речі на поодинокі частини і робили композицію, не розкладали по лінії об'єму так, як кубісти — найвидатніший з них Пікассо. Потім — супрематисти: квадрати, фігури, різні кола, різною фарбою викладені, як певна композиція. <...> І тут ще одне важливе: та тенденція до відчуття матеріалу, яка була до конструктивізму. Вона у Пікасо-

со і у Татліна позначилася контррельєфами. Пікассо просто компопував усякі фарби, потім малював різну фактуру: газету, пісок, бляху; Татлін довів це до певного контррельєфа: це просто дощечка, на дощечці шматок зігнутої бляхи, пляшка, взагалі «відчуття» матеріалу. Дійти до того треба було через кубізм» [35].

Посилаючись на Татліна, Курбас тлумачить театральний конструктивізм, як творчу комбінацію різних фактур і матеріалів, кожний з яких сам по собі має певний вплив і сприйняття, а з'єднавши одне з одним, створює щось третє — зовсім інше. Зрозуміло, що Курбас вельми своєрідно розвивав конструктивістську концепцію. Але для нього, як і для Оскара Шлеммера та Ласло Моголі-Надя у театральному конструктивістському мисленні головною стає сама ідея комбінації та рекомбінації елементів, з'єднань та поєднань, а не механічного виробу. Принаймні, у виставі того ж таки 1926 року «Золоте черво» за Ф. Кроммелінком відбувалося вельми цікаве поєднання різних фактур, а саме натурального дерева (меблі), справжньої риболовецької сітки, підвішеної над сценою, живописного задника, живої акторської фактури і так званого звукового монтажу.

Згідно спогадам мемуаристів, Татлін просив Курбаса під час їх особистої зустрічі в Києві про сприяння у відновленні вистави «Зангезі» за В. Хлебніковим. В свою чергу, режисер запропонував художнику іншу спільну постановку, а саме п'єсу французького драматурга-унаміста Жюля Ромена «Ів Труадек», на що Татлін погодився. Але, як відзначають сучасники, у них виникли творчі непорозуміння і спектаклю не вийшло [36].

Із вище цитованого виступу Курбаса можна зробити висновок, що той не лише був особисто знайомий з Татліним, але, ймовірно, бачив деякі з оформлених ним у Києві вистав. Йдеться про виставу у Державному театрі для дітей «По зорі» за п'єсою Володимира Гжицького, прем'єра якої відбулася 28 лютого 1926 року, в режисурі А. Бучми та І. Деєвої (художник В. Татлін і Є. Сагайдачний, композитор І. Віленський).

Для цієї вистави Володимир Татлін придумав сценічне оформлення із чорного листового заліза. Вірогідно, що свій родовід Карпатські гори, змонтовані із високоякісного заліза, яке надав завод «Арсенал», у Дитячому театрі провадили від металевих контррельєфів Татліна середини 1910-х. А, можливо, проектуючи сценографію з небутафорських фактур, він просто на кілька десятиріч випереджав час.

До Дитячого театру Татліна привів відомий український актор Амвросій Бучма, який після кількох непорозумінь із Лесем Курбасом тимчасово перейшов до новоствореного театру і вирішив спробувати себе у режисерській професії. Саме Бучма, згідно спогадам, захопив Татліна оповідями про Карпатські гори і про гуцулів, про яких написано твір земляка Леся Курбаса Гжицького. Як згадував директор театру Олександр Соломарський: «Уважно слухав захоплюючі оповідання про Карпати і художник Татлін. І раптом при всіх вигукнув: «Залізо, залізо, саме залізо», — і швидко пішов. Оскільки в художника Татліна була досить дивна репутація, ми презирнулися, А. М. Бучма посміхнувся, а дехто відверто розсміявся <...>. Татлін приніс макет Карпатських гір із чорного листового заліза. Мене приголомшила не стільки творча сміливість митця, скільки матеріальна сторона цього задуму. Амвросій Максиміліанович одразу прийняв цю фактуру. Карпатські гори із заліза — це добре, але де його взяти? Ми з художником пішли на завод «Арсенал», який шефствував над театром, просити суворо фондуємо, гостро дефіцитне листове залізо. І, уявіть собі, художник переконав керівництво «Арсеналу». Арсенальці самі завезли залізо і змонтували Карпатські гори. Художник Татлін дуже довго і ретельно працював з освітлювачем А. Ржанициним у пошуках необхідного освітлення залізних гір, але коли знайшов, радісно сказав: «Ось тепер це те саме, що я шукав, — відчувається життя, дихання Карпат» [37].

Згідно повідомленням преси, 3 квітня 1926 року в цьому ж театрі відбулась іще одна виста-

ва за участю Татліна: «Бум і Юла» Д. Шкляра за Г. - Х. Андерсеном, постановником якої був режисер Київського театру студійних постановок Володимир Кожич. На афіші зазначалося: «Конструктивне оформлення сцени В. Татліна, ескізи костюмів Є. Сагайдачного, пантоміма і танці М. Васютинського, музика І. Віленського». У дійсності ж про цю виставу відомо тільки те, що рецензент написав: «Важко було відшукати таку форму гротеску, в якій би не зникла казковість і яка б відповідала сучасному дитячому уявленню про королів, придворних та їхніх слуг. Вирішити це завдання багато в чому допомогли костюми за малюнками художників. Ці костюми були пошиті із дешевої тканини, а частково (кращі костюми) із такого, здавалося б невідповідного матеріалу, як звичайна рогожа, і створюють прекрасне враження. Оформлення сцени художником Татліним переконує в першій дії. Не узгоджено оформлення другої дії з точки зору функціональності «з'єднання фарб» [38].

Сам же В. Татлін згадував цей спектакль як роботу над однією з казок Е. Т. А. Гофмана, переплутавши данського й німецького письменників. «Пам'ятаю, я шукав таке рішення для вистави, яке б, не втрачаючи гостроти образів і положень, було дохідливим для дітей. Це виявилось надзвичайно важко, складно і вимагало від мене великих витрат часу та копійки послідовної праці. І коли я побачив, що діти захоплені видовищем, що вони ходили по кілька разів дивитися виставу, — це було для мене величезною нагородою» [39].

Використання залізних фактур з метою створення особливої сценічної атмосфери захопило ще одного художника, який тоді працював у Київському дитячому театрі. Як згадував керівник театру Соломарський, «В. Шкляєв побачив ріку в п'єсі «Хо» Я. Мамонтова в білій підсвіченій жесті. Мушу сказати, що ця дивна фактура і в першому, в другому випадку створювала дуже сильне враження, надзвичайно близьке дитячому сприйняттю» [40]. Ймовірно, В. Шкляєв, який був вихованцем сценографічної

майстерні театру «Березіль», де він як художник здійснив оформлення кількох вистав, зокрема «Нові йдуть» Ю. Зозулі в конструкціях, переплетених цирковими трапеціями, зумів поєднати досвід сценографічного конструктивізму В. Меллера та ідеї комбінування різних фактур, площин та об'ємів В. Татліна.

Загалом, теоретичні розробки конструктивістів, як російських, так і західноєвропейських, з'являючись на українському ґрунті, дуже швидко знецінювалися, бо на практиці починали використовуватися як конкретні ідеологічні установки, актуальні в певний політичний момент чи то ЮГОЛЕФівцями, чи то «Новою генерацією». Реальні ж напрацювання українського сценографічного конструктивізму на кінець 1920-х рр. експлуатувалися так часто, хаотично і навмання, що провідний актор вітчизняної сцени І. Мар'яненко, наче благаючи, писав: «Питання про річеве оформлення сцени дуже й дуже на часі. Справді, не зважаючи на девіз художників — «ми допомагаємо акторові», — при постановці тієї чи іншої п'єси про актора іноді зовсім забувають. І тому часто буває так: під час підготовчої роботи з режисером фіксуються певні мізансцени, та чи інша форма, сила емоційної насиченості, голосова подача, а коли перейдеш на конструкцію (іноді десятиметрову), то вся попередня робота йде нанівець. Доводиться, засапавшись, бігти по сходах конструкції, яка увесь час скрипить, гуде, хитається й часто рухається, щоб підкреслити динаміку сцени... Щоб не загубить рівноваги, на хвилину зупиняєшся... Серце в перебії... Груді часто й важко здіймаються... Дихать важко... А дихаєш часто й густо смородом мотоциклета чи пострілів. Не лови гав, бо злетиш в оркестр, або поцілить тобі в голову якась додаткова частина оформлення, що летить на тебе з боків, а частіше з гори... А польоти на тросі з гальорки на сцену... Скільки поламаних ніг і ребер, розбитих голів в жертву «новому, обов'язково революційному мистецтву» [41].

1. *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 384, 393.
2. *Аронов А.* ВХУТЕМАС и Bauhaus: Идея пространства в 1920-е годы // Пинакотека. — № 10/11.
3. *Альф А.* «Баухауз» // Нове мистецтво. — 1926. — № 32. — С. 6.
4. Там само.
5. *Березкин В.* Театр художника: Россия и Германия. — М., 2007. — С. 32–33.
6. Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М., 1999. — С. 389–390.
7. *Бальме К.* Вступ до театрознавства. — Львів, 2008. — С. 36.
8. *Стайн Дж. А.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці у трьох книгах. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр. — Львів, 2004. — С. 179–180.
9. The Theater of the Bauhaus/ Ed. and with an introduction by Walter Gropius. — Wesleyan University Press, 1961. — P. 49–70.
10. *Піскатор Е.* Політичний театр. — Харків, 1932.
11. Див.: *Мамонтов Я.* Проблема музичного театру (до будування «театру масового музичного дійства») // Радянський театр. — 1931. — № 4. — С. 61–69; *Мордвінов А.* Остаточний проект державного театру масового музичного дійства в Харкові // Радянський театр. — 1931. — № 4. — С. 15–28.
12. *Виткевич С.* «Метафізика двуглавого телёнка» и прочие комедии с трупами. — М., 2001. — С. 335.
13. Див.: *Титова Г.* Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб, 1995.
14. *Богацький П.* Сучасний стан світового мистецтва // Нова Україна. — 1923. — № 11. — С. 127.
15. Див.: *Янгфельдт Б.* Ставка — жизнь: Владимир Маяковский и его круг. — М., 2009.
16. *Кратко Б.* Ермілов оформлює новий побут // Мистецькі матеріали Авангарду. — 1929. — Вип. 3. — С. 159.
17. *Лагутенко О.* Василий Ермилов и «малые голландцы» // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. — М., 2005. — С. 133.
18. Цит. за: *Мельників Р.* Майк Йогансен: Ландшафти трансформацій. — К., 2000. — С. 110.
19. *Мусяненко О.* Українське кіно: Тексти і контекст. — К., 2009. — С. 59–60.
20. *Мазаев А. И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов: Истор. крит. очерк. — М., 1975. — С. 37.
21. Див.: *Мангайм К.* Идеология та утопія. — К., 2008. — С. 367.
22. *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. — 1923. — № 1. — С. 32–33.
23. О театре: Сб. ст. И. Аксёнова, Б. Арватова, Э. Бескина, А. Гана и др. — Тверь, 1922. — С. 51.
24. *И. У.* Театральный «Гарт» // Пламя [X.]. — 1924. — № 5. — С. 22.
25. *Петрицький А.* Оформлення сцени сучасного театру // Нова генерація. — 1930. — № 1. — С. 40.
26. Див.: *Кучеренко З.* Вадим Меллер. — К., 1975.

27. Див.: *Берега-Кудрицький П.* Театральний «ЛЕФ» в Україні — мистецьке об'єднання «Березиль» // Український театр. — 2008. — № 6. — С. 23.
28. *Курбас Л.* Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя // *Курбас Л.* Березиль: із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 124–131.
29. *Курбас Л.* Шляхи Березоля і питання фактури // *Курбас Л.* Березиль: із творчої спадщини. — С. 247.
30. Див.: *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака.* — М., 2000.
31. Див.: *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к соцреализму. — СПб, 2006.
32. Пролетарская правда [К.]. — 30.03.1924.
33. Див.: *Росляк Р.* «Позашлюбна дитина» української кінематографії. Сторінки історії Київського художнього інституту // Мистецтвознавство України. — К., 2003. Вип. 3. — С. 220–227.
34. Цит. за: *Шифрин Н. А.* «Живу под знаком сплошного вопроса»: Из писем к М. Н. Генке-Шифриной // Авангард и театр 1910–1920-х годов. — М., 2008. — С. 539.
35. *Курбас Л.* Березиль: Із творчої спадщини. — С. 88–89.
36. Див.: *Татлін і Україна. Спогади сучасників. Публікація та упорядкування Д. Горбачова // Хроніка 2000.* — 1994. — Вип. 1/2. — С. 215–255.
37. *Соломарский А.* Шестьдесят лет в театре. — К., 1981. — С. 40–41.
38. Київський державний театр юного глядача на Липках. 1924–1994: 36. / Упор. і авт. вступної статті В. Заболотна. — К., 1994. — С. 38.
39. Там само. — С. 36.
40. *Соломарский А.* Шестьдесят лет в театре. — С. 41.
41. *Мар'яненко І.* Конструкція й актор (В порядку обговорення) // Нове мистецтво. — 1928. — № 7. — С. 5.

Анотація. Статтю присвячено особливостям європейських форм конструктивізму, адаптованим до форм, приступних та можливих в українському театрі 1920-х рр.

Ключові слова: Баухауз, 1920 роки, український театр, конструктивізм, театр «Березиль», І. Еренбург, Ель Лисицький, В. Меллер, В. Татлін, В. Березькін, В. Шкляєв, А. Бучма, Лесь Курбас

Аннотация. Статья посвящена особенностям европейских форм конструктивизма, адаптированным к формам, доступным и приемлемым в украинском театре 1920-х гг.

Ключевые слова: Баухауз, 1920 годы, украинский театр, конструктивизм, театр «Березиль», И. Эренбург, Эль Лисицкий, В. Меллер, В. Татлин, В. Березкин, В. Шкляев, А. Бучма, Лесь Курбас

Summary. The article is devoted to the specifics of the European forms of constructivism, adapted to the forms, available at the Ukrainian theater in the second decade of the 20th century.

Keywords: Bauhaus, the second decade of the 20th century, Ukrainian theater, Beresil theater, Erenburg I., El Lisitsky, Beryozkin V., Shklyayev V., Buchma A., Les Kurbas.