

УДК 7.038.11 «1921-1925»:792.021

Чечик В. В.

Харківська державна
академія дизайну і мистецтв

«ДОБА ПЕРВІСНОГО КОНСТРУКТИВІЗМУ» В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ (1921–1925): ДОСВІД СЦЕНОГРАФІЇ

Чечик В. В. «Доба первісного конструктивізму» в мистецтві України (1921–1925): досвід сценографії. Стаття присвячена вивченню мистецтва «доби первісного конструктивізму» (дефініція Й. Шевченка), головним чином визначенню ключових ліній засвоєння та розповсюдження ідей конструктивізму в мистецтві України 1921–1925 рр. На основі аналізу архівних матеріалів, матеріалів періодичних видань і сучасних досліджень з'ясовано, що найбільш ранні конструктивістські винаходи, окрім творчої практики В. Єрмілова, належать мистецтву художників театру і марковані 1923 р. Разом із Єрміловим до апробації просторових конструкцій на сценічних майданчиках Києва, Одеси, Харкова звернулись В. Меллер, Г. Цапок, М. Данилов. Акцентовано, що саме ці майстри мали безпосереднє відношення до припустимих осередків конструктивізму у вищезначених художніх центрах України. У ході дослідження повернуто ім'я забутого художника М. Данилова — ключової фігури одеської групи «Юго-Леф». Из доробку вітчизняних художників-конструктивістів виокремлено мистецтво В. Меллера. За своїм послідовним, системним експериментом 1923–1924 рр., його чіткою формальною спрямованістю, свободою, оригінальністю втілення матеріалу Меллер стоїть поряд із визначним конструктивістом В. Єрміловим.

Ключові слова: українське мистецтво, образотворчий і театральний авангард, художник театру, конструктивізм, театральна конструкція, експресіонізм.

Чечик В. В. «Эпоха первичного конструктивизма» в искусстве Украины (1921–1925): опыт сценографии. Статья посвящена изучению искусства «доби первісного конструктивізму» (дефініція Іоноу Шевченка), главным образом определению ключевых линий усвоения и распространения идей конструктивизма в искусстве Украины 1921–1925 гг. На основе анализа архивных материалов, материалов периодики тех лет и современных исследований установлено, что ранние конструктивистские образцы, кроме творческой

практики В. Ермилова, принадлежат искусству художников театра и маркированы 1923 г. Тогда вместе с Ермиловым к апробации пространственных конструкций на сценических подмостках Киева, Одессы, Харькова обратились В. Меллер, Г. Цапок, Н. Данилов. Акцентируется, что именно эти художники имели самое непосредственное отношение к конструктивистским центрам вышеупомянутых городов Украины. В ходе исследования восстановлено имя забытого художника Н. Данилова — ключевой фигуры одесской группы «Юго-Леф». Из наследия отечественных художников театра выделено искусство В. Меллера. Последовательностью, системностью эксперимента 1923–1924 гг., его четко выраженной формальной линией, свободой и оригинальностью воплощения художник поставлен в один ряд с признанным конструктивистом В. Ермиловым.

Ключевые слова: украинское искусство, изобразительный и театральный авангард, конструктивизм, художник театра, театральная конструкция, экспрессионизм.

Chechyk. V. *The «Period of Initial Constructivism» in the Art of Ukraine (1921–1925): the Experience of Scenography.*

Background. The article is devoted to the research of the practical heritage of Ukrainian Constructivist artists, which is one of the insufficiently studied aspects of the artistic culture of the 1920s. The focus of the research is, mainly, on their first steps in the development of ideas of “the era of rationalism and machine aesthetics”.

Objectives. The purpose of the research, set by the author, is to study the local theatre artists' degree of involvement and nature of participation in the process of formation of Constructivism in the art space of Ukraine. The research is carried out on the basis of materials of periodicals of the 1920s and contemporary scientific literature.

Methods. The research process is based on an integrated use of cultural and historical approach, art review and theatricology analysis of scenography projects (decorative projects) of the 1920s. The part of this research is the introduction of new archival documents to the scientific use and their analysis.

Results. The study found that the artists who positioned themselves primarily as theater artists, except generally recognized Vasyl Yermilov, head of Ukrainian constructivism, were the first to declare ideas about the fascination of constructive creativity in Ukrainian art. They were Vadym Meller, Georgiy Tsapok, Mykola Danilov, Olga Ekselbirt, Samuil Zaritskii. Theater stage presents their first experience of a constructivism, marked by seasons of 1923.

The earliest examples of scenic constructions are represented by directed upwards, under fly gallery combinations of wooden rack trusses and multi-level platforms. Actualization of three-dimensional scene (as a building material), architectonics, functioning, dominance of the vertical were characteristic to the theatrical installations of V. Yermilov (“Gas”) and G. Tsapok (“Destroyers of machines”), V. Meller (“New ones come”, “Jimmy Higgins”) and S. Zaritskii (“From dawn to midnight”), M. Danilov and O. Ekselbirt (“Destroyers of machines”).

The role of M. Danilov was determined as a fierce guardian of constructivist aesthetics in Ukrainian scenography. His name is less familiar to researchers. Meanwhile, Mykola Danilov is one of the central figures of theatrical art in Odessa of the 1920s, an active member of Odessa group Yugo-LeF, local mainstream of Constructivism. During the 1924–1925 years the artist headed his Fine Arts Department (together with N. Sokolov) and “Workshop of Constructivists”. He participated in publication and presentation of same-name magazine “Yugo-LeF”. M. Danilov had a number of publications dedicated to the issues of performing arts, scenography problems, including scenic design (“Bus and Truck Theater”, “Performances in the open air”, etc.). The author of the article attempts to reconstruct scenographic material of M. Danilov and O. Ekselbirt for performance by the German playwright E. Toller “Destroyers of machines” (1923).

Special attention in the research is devoted to Constructivism in art of Vadym Meller. Notably this artist has fixed reputation of “the prophet of the true Constructivism” (V. Khmuryi) in the artistic environment of the 1920s. Indeed, Meller stands out from the circle of Ukrainian theater artists seeking for a new aesthetic, foremost, with consistency and systemic experiment, completed in time (limited by theatrical season of the 1923–1924s), with a clear formal line, namely, a program search of expression features, plastic potential of matrix construction. The author believes that these qualities put Meller’s laboratory Constructivism on a par with the experimental creativity of V. Yermilov. The article deals with design of performances “Gas”, “Jimmy Higgins” and “Trade Union Secretary” by V. Meller.

First and foremost, Constructivism gave enlightenment of scenography functionality to Ukrainian artists and made them realize its effective role in the development of performances. At the same time, it was painted colorfully with phraseology of expressionism, which got mature by 1923 (as a “nerve” of time). Artists consciously included elements with inconstructivist nature, saturating construction by figural and emotional energy, to the design.

Motivational impact to artistic design of scenic constructions, among other things, were touring shows of well-known for theatrical constructivism Meyerhold’s performances in the design of L. Popova and V. Stepanova. Possibly at a distance of time, the first step in testing of construction looks like “a great temptation”, and it was such, but the preceding and subsequent stages prove the harmony, self-containment and originality of this sacrament.

Conclusions. *The research materials can be used in textbooks and monographs dedicated to the general issues of the scenography art as well as to the work on the history of fine arts and theater.*

Keywords: *Ukrainian art, avant-guard scenography, artist’s theater, constructivism, theater design, expressionism.*

Постановка проблеми. Художньо-ідеологічні баталії панфутуристів (М. Семенка, Г. Шкурупія) та їхніх опонентів (М. Йогансена, В. Поліщука), що відбилися на сторінках періодики 1921–1922 років («Шляхи мистецтва», «Семафор у майбутнє»,

«Катафалк мистецтв»), цікаво охарактеризував у 1923 р. критик і літературознавець Павло Богацький. Якщо польські конструктивісти своєю новою теорією, писав він, зазвичай намагалися зреформувати переважно сферу архітектурного мистецтва, російські — техніку й малярство, то «українські — сферу слова, літературу» [4, с. 127]. Насправді в 1921–1922 роках український літературний конструктивізм попри «домагання й наміри» окремих його представників (заклики М. Йогансена до побудови твору «за вимогами внутрішньої конструкції» [13, с. 36] й ін.) залишався на рівні пошуку «узагальнюючих теоретичних принципів» [27, с. 3], таких, що здебільшого обходять проблему «переходової доби» — переходу мистецтва від «деструкції» до «конструювання», «організації», «синтезування». Як свідчать про те сучасні дослідження, перші зразки конструктивістської поезії та прози випали на другу половину 1920-х років, точніше — на кінець десятиріччя. Саме тоді світ побачили експериментальна проза М. Йогансена, конструктивістські поеми В. Поліщука та М. Бажана, новели Ю. Яновського тощо.

Фронтальне опрацювання матеріалів 1920-х років та сучасних досліджень свідчить про те, що в літературі творчий експеримент (щодо конструктивізму) розгортався поступово, неквапом, це особливо впадає в око, коли свій погляд ми звертаємо на активну мистецьку практику художників, у тому числі художників театру.

Мета роботи. Вивченню ступеню участі сценіграфів у процесі поширення й засвоєння ідей конструктивізму («доби первісного конструктивізму», за висловом Й. Шевченка [36, с. 81]) в українському мистецтві, визначенню особливостей українського театрального конструктивізму й присвячена пропонується стаття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Важливі кроки до досягнення доби конструктивізму зробили вчені Росії, Німеччини, Америки. Особлива увага в межах статті приділена дослідженням С. Хан-Магомедова, О. Стригальова, О. Сидоріної, Б. Фрідевальда. Про вичерпну розробленість проблематики у вітчизняному мистецтвознавстві не йдеться. Окремих її аспектів у своїх публікаціях торкнулися Д. Горбачов, О. Івашенко, Г. Коваленко, О. Лагутенко, Т. Павлова, О. Федорук та ін. Тематика актуалізувалася в наукових роботах останніх десятиліть, пов’язаних із дослідженнями в архітектурі, дизайні, літературі, театрі (А. Біла, Г. Веселовська, В. Даниленко, І. Лобанова, О. Шило).

Виклад основних результатів дослідження. У генеалогії українського конструктивізму ім’я Василя Єрмілова стоїть першим, і це загально визнано. Близький до багатьох і, разом із тим, ні на кого не схожий, художник посів у конструктивізмі своє виняткове місце, став у ньому, за висловом В. Поліщука, самостійною одиницею [5, с. 62]. До речі, оригінальна літературна версія конструктивізму (конструктивного динамізму або динамічного спіралізму) В. Поліщука,

остаточно вербалізована 1929 року, оформлялася на тлі і під впливом мистецтва В. Єрмілова [2, с. 229–230]. Їхнє безпосереднє зближення почалося 1923 року. Принаймні саме цього року Єрмілов створив обкладинку до поетичної збірки «Радіо в житах». Пізніше художник і поет неодноразово працювали як співавтори проєктів, в тому числі останнього із вільних мистецьких часописів України — «Авангарду» 1929 року. Цілком вірогідно, що Поліщука вразила дивовижна чутливість Єрмілова до того, що відбувається в сучасному мистецтві, його природна, органічна співзвучність шуканням епохи, здатність до творчого передбачення. Імпонувало поетові й вільне поведіння художника з найновітнішими ідеями часу. Трохи пізніше поет порівнював художницьку натуру Єрмілова з «чулим барографом», який не тільки відчував «тиснення сучасності», а й викривав «симптоми майбутнього» [5, с. 56].

Час «вростання» Василя Єрмілова в конструктивізм фахівці пов'язують із часом творчого відраження художника до Москви. І попри те, що навесні 1921 року «московський конструктивізм» ще тільки-но входив у фазу свого концептуального й організаційного оформлення, «поворот від картини до конструкції <...>, — вважає Т. Павлова, — відраховується саме з цього часу» [26, с. 202–203]. І справді, квітнем 1921 року датовані у щоденнику Єрмілова (окремі фрагменти якого наведені в публікації О. Парніса) [5, с. 37] нотатки про зустрічі з О. Гастєвим і Й. Бріком, відвідування майстерень ВХУТЕМАСу, в тому числі О. Родченка, Л. Попової, І. Клюна, але й студії В. Кандінського, Н. Удальцової та О. Древіна. Єрмілов — художник, що певною мірою вже відбувся, перевірів внутрішню логіку розвитку власного мистецтва з творчими відкриттями й досягненнями москвичів. Напевно, скорегував він і наскрізну лінію їхніх формально-естетичних експериментів із близькими йому художніми ідеями та явищами європейської мистецької культури. Наприклад, із мистецтвом П. Пікассо і Ф. Леже. З їхнім живописом, стверджує О. Лагутенко, Єрмілов познайомився ще в 1910-ті роки в московських приватних збірках, в експозиціях групових виставок і зберіг зацікавленість протягом усього подальшого життя [5, с. 153]. У московському щоденнику, підводячи підсумки пройденного творчому шляху, Єрмілов зробив такий запис: «1. Примітив; 2. Кубізм; 3. Кубо-футуризм; 4. Футуризм-рельєф і контр-рельєф; 5. Супрематизм — предметний; 6. (Супрематизм. — В. Ч.) — безпредметний; 7. Експресіонізм (акварель, 1921 рік)» [Цит. за: 5, с. 37]. Твори художника кінця 1910-х — початку 1920-х років красномовно про це свідчать. У них із гострим відчуттям співпричетності до сучасності та власної свободи творчості синтезовані пошуки новітнього європейського живопису, значною мірою живопису кубістичного. Є в них футуристична динаміка форм і фразеологія дадаїстів. Імпонувала художникові ідея синтезу «мистецтва, техніки та ремесла», що просувалася майстрами, які згуртувались 1919

року довкола берлінського архітектора В. Гропіуса, — школи, котра на початку 1920-х років пережила безумовний підйом. 1920-го року Єрмілов поставив собі за мету створити, і таки восени створив разом зі скульптором Б. Кратком, театральним художником О. Хвостенко-Хвостовим та графіком Ю. Ганфом, навчально-виробничу майстерню — новий мистецький комбінат типу Бавгаузу, «де б не було ні професури, ні студентства, а лише майстри і учні» [5, с. 66]. Цю практику він намагався перенести і до Харківського художнього технікуму, реорганізованого з училища в 1921 році [11]. «Любов до ремесла, до самого процесу “роблення речі”» [5, с. 154] (і тут одразу зробимо уточнення, у випадку з В. Єрміловим ішлося не лише про утилітарну, а й про станкову картину, і рельєф, і театральну установку) актуалізували мистецтво майстра в контексті захоплення ідеями конструктивного проєктування.

З Москви у квітні 1921 року Єрмілов повернувся «вже певною мірою ангажований новим напрямком» [26, с. 202]. Восени 1923 року художник мав намір заявити про це «публічно»: на жовтень планувалася виставка його робіт, відомих нині як експериментальні композиції [35, с. 260]. Виставка не відбулася (принаймні інших повідомлень про неї, окрім анонсу в пресі, не знайдено). Мала місце інша подія, яка маркувала певною мірою завершення лабораторного періоду й виходу до предметно-просторового конструювання, до так званої «архітектури малих форм», до протодизайну (на думку Т. Павлової, «саме ця подія започаткувала період свідомого конструктивізму» [26, с. 205]): у листопаді 1923 року Єрмілов дебютував як конструктор сцени [6, с. 15] у виставі за п'єсою німецького драматурга Г. Кайзера «Газ».

Російський художній критик І. Аксьонов 1926 року писав: «Театр надав конструктивізму першу можливість проявити себе у великих формах і блискуче вийти до людей» [1, с. 34]. Насправді, прибічники конструктивізму скористалися театром як «ідеальною моделлю для демонстрування нового художнього світогляду»¹, нової естетики, нової форми. І для Л. Попової, і для В. Степанової (з їхнім мистецтвом зазвичай пов'язують цей перший досвід) театральний кін став однією з принципових сфер утілення принципів конструктивізму й переходу до «виробничої творчості». Звернення Василя Єрмілова до театру в цьому розумінні показове.

Сценографічний досвід Л. Попової та В. Степанової, певно, і став Єрмілову за спонукальний імпульс в апробації конструкції на сцені.

Річ у тім, що в червні 1923 року на театральних майданчиках головних мистецьких центрів України — в Харкові і Києві — Вс. Мейерхольд дав три вистави: «Великодушний рогоносець», «Земля дибки», «Смерть Тарелкіна», що зчинили шум у російській столиці. Конструктивізм у сценічній інтерпретації представників його «ортодоксального крила» (М. Та-

¹ За визначенням Г. Титової (Титова Г. В. *Творческий театр и театральный конструктивизм*. СПб., 1995. С. 95.)

рабукін) пролунав не лише наочно, але й вражаюче яскраво і впевнено.

Історія не зберегла ескізів чи макетів В. Єрмілова до постановки 1923 року. Відомо лише, що її прем'єра, приурочена до «червоних дат жовтня», пройшла на невеличкій сцені театральної студії Центрального клубу Пролеткульту в режисерській редакції О. Уразової [23, с. 3]; у січні 1924 року виставу в декораціях Єрмілова давали на сцені одеського Масодрому. Ісаак Туркельгауб, прибічник реалістичних форм у театрі, звинуватив режисера в надмірному захопленні театральними прийомами Вс. Мейєрхольда, угледів художній критик у виставі й «тіні» О. Таїрова та Л. Курбаса [30, с. 2]. У хроніці київського журналу «Барикади театру» (друкованому органі театру «Березіль», очолюваному Л. Курбасом) до харківської вистави поставилися дещо інакше. Автор допису акцентував, що постановка мала експериментальний характер, її «ідеологічна структура» передусім обговорювалася на «загальних зборах виробничих майстерень»; «„Літо“ працювало над текстуальною частиною, „Ізо“ — над монтажем сцени, костюмів, гримів» [6, с. 15]. Саме роботу ізомайстерні й очолював В. Єрмілов.

Свій варіант конструктивного рішення сцени водночас запропонував ще один харківський авангардист Георгій Цапок. Художник оформив виставу за п'юсою драматурга-експресіоніста Е. Толлера «Руйнівники машин» сценічної студії С. Пронського при клубі «Металіст». Декораційна установка являла собою двоповерхову конструкцію з ігровими секціями, такими, що перекривалися за дією руховими щитами. Трохи пізніше цей прийом використав у своєму театральному проекті О. Хвостенко-Хвостов («Хобо», 1924), художник замінив пофарбовані щити панелями з образотворчими сюжетами, вирішеними в техніці фотомонтажу [31].

Панелі у вигляді пофарбованих вертикальних площин були і в сценографічних проектах Бориса Косарева, зокрема в ескізі, датованому, зі слів дочки художника Н. Косаревої, 1923 роком (ескіз перебуває у приватній колекції й відомий за світлинами). На обороті аркуша залишився автограф «Приборкання норавливої», але, напевно, виставою, для якої розроблявся цей театральний проект, могла бути постановка російського режисера Б. Глаголіна «Моб» (у її першій редакції травня 1924 р.) [25]. У будь-якому разі, театральний ескіз Б. Косарева заповнює відсутній образотворчий матеріал і певною мірою візуалізує загальний характер перших конструктивних побудов харків'ян. Як бачимо, художник запропонував трьохчастинну композицію, яка складається з двох симетричних бокових конструкцій, що спрямовані вгору, під колосники, і центральної вежеподібної, пірамідального вигляду установки. Як ігрові майданчики замислювалися навантажені один на одній циліндри, що зменшувалися чимдалі вгору й були споруджені із наскрізних дерев'яних каркасів-модулів. Графіка їх різноспрямованих діагоналей й багаточисельність

кольорових площин усередині самої вежі підкреслювали рухомість і готовність конструкції змінювати пластичний образ вистави за «корисним рухом».

1923 року водночас із харківськими художниками (В. Єрміловим, Г. Цапком, Б. Косаревим) до винахідливих побудов конструкцій на сцені звернулися художники Києва та Одеси — Вадим Меллер і Самуїл Зарицький, Микола Данилов і Ольга Ексельбїрт. Усіх їх поєднував не лише дух авангардистського експериментаторства. Річ у тім, що всі вони (за винятком В. Єрмілова) позиціонували себе як художники театру.

До найбільш раннього за часом конструктивистського досвіду у вітчизняному мистецтві, звісно, слід віднести і сценографічні вправи А. Петрицького на межі 1922–1923 років для постановок К. Голейзовського (Московський камерний балет). Репродукції його макетів та ескізів костюмів до «ексцентранків» розміщував на своїх сторінках московський журнал «Зрелище». Принципи відтворення хореографічних номерів набули у проектах А. Петрицького виразної інтерпретації, спрямованої на оголення лінійно-графічної логіки побудови образу, такої, що передавала пульсуючий, енергійний ритм танку. Тісна співпраця з режисером-новатором і, що важливо, перебування в межах тяжіння московського театрального конструктивізму (Петрицький проходив студіювання в майстернях Н. Удальцової — О. Древїна при ВХУТЕМАСі) певною мірою вплинули на еволюцію сценографічних принципів і цього українського майстра.

«Було б наївно думати, що перше зіткнення з багатомітними традиціями всього російського театру продукцією революційної театральної Москви могло зостатися без наслідку для колективу» [15, с. 614–615], — наголошував Л. Курбас, художній керівник і режисер «Березолі», один із кураторів реформування театрального мистецтва, який, передусім, мав на увазі практику «Березолі», чим, здавалося, знімав із «порядку денного» дискусію про впливи, що тліла в українській періодиці протягом кількох років. Утім, одразу вносив суттєве уточнення: «...вплив торкнувся мистецької ідеології деяких формулювань і взагалі приспівив деякі процеси» [15, с. 614–615] (в контексті курбасівської ремарки перше, що звертає на себе увагу, — зміна сценографічної лексики художника театру «Березіль» Вадима Меллера). «Конструктив або театральна конструкція — вид річового оформлення сцени, відтворений, застосований і використаний театром Мейєрхольда, використовується тепер у більшості дійсно лівих театрів» [8, с. 11], — підкреслював значення сценічної практики московського режисера в актуалізації ідей конструктивізму у статті «Задуми оформлення і конструктив» і одеський художник театру М. Данилов.

У ряду сценографів України першої третини ХХ століття його ім'я найменш відоме вітчизняним мистецтвознавцям — попри те, що, киянин за походженням, Микола Данилов був однією з центральних постатей театрального мистецтва Одеси 1920-х років.

Більше того, тогочасна творчість М. Данилова тісно пов'язана з місцевим осередком конструктивізму — одеською групою «Юго-Леф» [33]. Як відомо, на відміну від московського ЛЕФ, який вважав угруповання одеситів своїм південним філіалом, Юго-Леф не був суто літературним об'єднанням. Активну творчу позицію в ньому займали художники, які й визначили його конструктивістське крило, а саме: Микола Соколов (майбутня знаменитість московської архітектурної школи), Микола Данилов і Ольга Ексельбірт (художники, які пов'язали свою творчість із театром). Соколов і Данилов обидва очолили образотворчий відділ Юго-Леф і «Майстерню конструктивістів», Данилов брав участь у виданні й оформленні однойменного журналу (п'ять номерів «Юго-Леф» вийшли друком протягом 1924–1925 рр.). Належала художникові й низка публікацій, присвячених питанням видовищних мистецтв, проблемам сценографії, в тому числі сценічній конструкції («Театр на колесах», «Спектакли под открытым небом», «Кино-театр и кино-зрение» тощо).

Попри участь в організації різноманітних театральних колективів в Одесі на зламі 1910–1920-х років свій перший самостійний досвід як художник театру Данилов отримав у 1923-му і, як впливає з відгуку в пресі, відразу привернув до себе увагу незвичайним для декораційної практики Одеси сценографічним рішенням. «У Одесі це буде перша спроба дати п'єсу у плані конструктивізму» [32, с. 4], — анонсували «Известия» постановчі ідеї майбутньої вистави Масодрому за п'єсою німецького експресіоніста Е. Толлера «Руйнівники машин» (режисер Ю. Бріль). З огляду на замальовки з вистави, виконані М. Соколовим, і рецензії у періодиці можна зробити припущення, що художники (М. Данилов і О. Ексельбірт), окрилені новітнім методом організації сценічного простору, естетикою промислових форм, у декораційному рішенні до «Руйнівників...» поєднали геометризовану архітектурну форму з рейково-модульними конструкціями, включивши до останнього акту в сценічну композицію «анатомічні» елементи машини. Система діючих механізмів-маховиків як зображальний мотив, котрий доволі часто надibuємо в станковій і прикладній графіці одеситів, наприклад у М. Соколова на обкладинці до ювілейної збірки «Одесских главных январских железнодорожных мастерских» (1923) або М. Бродського в аркуші «Сталь і залізо» (1923), творила образ діючої ткацької фабрики, разом із тим дискредитуючи саму суть московської програми конструктивізму. Можливо, саме тому Данилов своїм першим вдалим конструктивістським досвідом вважав роботу над сценічним оформленням до вистави «Чудотворці» за п'єсою «Герой» Дж. М. Сінга (1924). «За всіх існуючих до нього установок, конструктив й відрізняється тим, що сам по собі нічого не зображає і не має на меті ніяких естетичних завдань» [8, с. 11], а лише раціонально організує простір сцени, наголошував художник. Саме в цій постановці, на його думку, сценічна

конструкція функціонувала з простором сцени як «єдине середовище для розвитку дії», для «всебічного виявлення акторської майстерності» [8, с. 11]. Данилов був упевнений, що це стало можливим тільки завдяки співпраці з режисером-однотумцем.

Ним був учень режисерської лабораторії Л. Курбаса — Семен Бондарчук, який приїхав до Одеси навесні 1924 року для організації нової театральної студії «Березолу» — Шостої Майстерні. Як твердить дослідниця «березільської культури» Н. Єрмакова, вистава готувалася як навчальний проект і загальний постановчий план «Чудотворців» розробляли ще в Києві [10, с. 246]. Тоді ж, очевидно, накреслювалися, нехай і в найзагальніших рисах, принципи організації сценічного простору. Макетна лабораторія, очолювана В. Меллером, брала в роботі режлабу найактивнішу участь (художник наполягав на тому, що «спільно з режисером сучасний маляр повинен обґрунтовувати його задуми на основі законів просторового оформлення» [21, с. 222]). На очах молодого режисера народжувались і перші в «Березолі» конструктивістські постановки осені 1923 року, і перші меллерівські проекти до них. Цілком можливо, що М. Данилов оцінив і скористався сценографічними порадами й досвідом березільського художника, з творчістю якого був знайомий іще по Києву 1917–1919 років.

В історії українського театального конструктивізму саме за Вадимом Меллером в артистичному середовищі утвердилося реноме «пророка сутого конструктивізму» [34, с. 151]. Кажучи про це в есе 1928 року, Василь Хмурий-Бутенко акцентував увагу, передусім, на тому, що в «Березолі», як ні в якому іншому експериментальному театрі України, конструктивізм художника знайшов серйозну підтримку в особистості режисера — це, звісно ж, визначило багато чого в характері засвоєння і впровадження Меллером сценічної конструкції. У колі українських театральних художників, які звернулися до нової естетики, Меллер виокремлюється, перш за все, послідовністю й системністю експерименту, завершеного в часі (обмеженого театральним сезоном 1923/1924 рр.), з чітко визначеною формальною лінією, а саме програмним пошуком виражальних можливостей, пластичного потенціалу конструкції-матриці.

Цікаво й те, що інтерес Меллера до конструктивізму театром не обмежувався. Насмілимося припустити, що макетна майстерня В. Меллера, яка відкрилася при «Березолі» восени 1923 року (в майстерні (in corpore) [20, с. 19] працювали дружина художника Ніна Генке і група учнів, «близько 15 чоловік» [29, арк. 1], з-поміж них М. Симашкевич, В. Шкляїв, М. Ашкіназі, М. Панадіаді, Є. Товбін, Д. Власюк й ін.), своєю діяльністю поклала початок загальному конструктивістському руху в Києві. У майстерні на хвилі захоплення новою естетикою відтворювалися не лише просторові сценічні конструкції. Майстерня, згадував Меллер, «виконувала замовлення щодо оформлення архітектурних інтер'єрів, книжкової

графіки, реклами» [24]. Серед художніх матеріалів, що збереглися, — березільський двотижневик «Барикади театру» (перше число якого вийшло у грудні 1923 р.): конструктивізм ще ледь намічався в ньому, але вже давав про себе знати в чіткому обмеженні шрифтових смуг, відсутності декоративних або зображальних елементів, у простоті типографських лінійок і плашок, підкресленій вертикалі внутрішньої організації текстового масиву, що постане загальним місцем в українській конструктивістській графіці 1920-х років. І, певно, обкладинку до «Жовтневої збірки панфутуристів», розроблену Н. Генке-Меллер 1923 року, можна вважати чи не найбільш раннім конструктивістським взірцем (разом із обкладинками В. Кричевського до книжки М. Терещенка «Лабораторія» (1924) і Л. Ковальова до збірки «Гонг комункульту» (1924) [16]).

Близько до конструктивізму київський художник підійшов у сценографії до вистави «Газ» за п'єсою Г. Кайзера (квітень, 1923). Мозаїчність загострених абстрактних форм і колористична завихреність кубізму ранніх постановок, наче пройшовши кризь аналітичні, інтелектуальні «фільтри» березільських вистав «Жовтень» (1922) і «Рур» (1923), очистилась і постала в декораціях до «Газу» в монолітних масах і об'ємах, монохромних за кольором і скульптурних за своєю пластикою. Суворість колористичного рішення і чіткість поєднань чистих елементів геометрії (кіл, дуг, квадратів, вертикальних та горизонтальних ліній) визначили принципи побудови форми в ескізах костюмів. Не дивно, що за цією виставою у вітчизняному театрознавстві закріпилась репутація першого взірця українського театрального конструктивізму. І все ж таки, як здається, оформлення до «Газу» не виходило за межі експресіоністичної театральної моделі. Просторові декорації Меллера (кубізовані станки «з великими ступенями, підоймами і западами», такі, що були «цікаво скомпоновані, не симетрично і хвилююче» [29, с. 2]) — це й місто індустріальної катастрофи, що триває тепер і зараз, хоч і переданої доволі умовно (вибух завеликої сили залишив по собі лише блоки-фундаменти зі спотвореними балками і вигнутою арматурою металевих ферм, що йдуть під колосники), це і образ невидимого «машинного серця», яке править рухом, пластикою, жестом акторських груп.

Фавст Лопатинський наголошував на тому, що декорації до «Газу» все ще несли декоративну навантаженість, «декоративну вартість», виконували зображальну функцію [13]. Лопатинський, один із найталановитіших учнів Л. Курбаса, мав рацію. Принциповий крок у бік програмної конструкції (або, за В. Хмурим, конструкції «універсальної») Вадим Меллер зробив у дебютній постановці молодого режисера «Нові йдуть»: саме в цій виставі від посткубістичної пластики форм Меллер перейшов до побудованих із дерев'яних рейок каркасних конструкцій.

Абстрактна, аскетична, технічно доцільна установка до «Нові йдуть» відповідала всім вимогам своїх

функціональних попередниць — театральних конструкцій Л. Попової і В. Степанової — і в буквальному сенсі розглядалась автором вистави Ф. Лопатинським як «станок для гри актора», обладнання для дії. Споруджений на максимально відкритій, звільненій від фіранок, колористично нейтральній сцені дерев'яний поміст візуально був схожий, за спогадами сучасників, на «кількоплановий ешафот з дробинами» [7, с. 166], але насправді не був ним ні в зображальному, ні в семантичному значенні. В основу конструкції художник поклав просторовий каркас Т-образної форми із високих вертикальних рам; угору вели три рухомі щаблі-решітки. «Із задньої стінки сцени проходила через ту конструкцію сталева линва, через усю залю глядачів аж до балкона другого поверху» [7, с. 166], така сама линва з рухомою цирковою трапецією проходила у зворотному напрямку — з гальорки на сцену; яруси балконів поєднувалися мотузковими сходами. «Принципи постановки? — перепитував Ф. Лопатинський на поставлене запитання й відповідав: — Про це можна було б сказати в чотирьох словах “точність, ясність, організованість, економіка... А ширше — це кінофільма”» [19, с. 10]. (У тому, як Ф. Лопатинський «використовував сценічний простір, багато що нагадувало кінофільм пригодницької тематики: дію творили трюк, гег, атракціон» [10, с. 215].)

До практики «Березолу» оформлення увійшло як найортодоксальніший взірець театрального конструктивізму [10, с. 215]. Вочевидь, таким він був і в історії всієї української сценографії того часу. Річ у тім, що на мапі вітчизняного театрального мистецтва конструктивізм буквально відразу посів «компромісну» позицію. З одного боку, художнику доводилося брати до уваги естетичні й світоглядні установки автора вистави — режисера (про це писав ще В. Хмурий), із другого — власне українським художникам, як слушно зауважував про те автор першої розвідки щодо проблем українського театрального конструктивізму Г. Коваленко, «конструкція на сцені здавалася досить самостійним об'єктом, наділений не тільки можливостями функціонального сенсу, але й — емоційним та образним змістом» [14, с. 18]. Безумовно, тут неабияку роль відіграла й культурна традиція з її тяжінням до символічності, алегорії, експресії, щирого використання кольорового строю, що сягала своїм корінням у добу «козацького бароко», народної образотворчої культури, на яку орієнтувалися художники. Звідси підкреслене поєднання «сильних конструктивних елементів і інтенсивних кольорових акцентів» — принцип, котрий, на думку Г. Коваленка, «втілювався по-різному, але був присутній практично у всіх творах української конструктивістської сценографії» [14, с. 18]. Утім, багато що тут можна пояснити й ідейно-художнім «наступом» експресіонізму, який зайняв на початок 1923 року (рік поширення конструктивізму на вітчизняному ґрунті) досить впливові позиції. Експресіонізм, що заперечував у мистецтві реальну, життєподібну форму, як відомо, не відмовлявся від зображальних засад із їх

ілюзорністю, нехай і вищого, метафізичного гатунку. Театральна конструкція, відкриваючись пластичними, дієво-образними асоціаціями, включала до своєї структури «семантичні» знаки та символи (історичні, часові, сюжетні, жанрові тощо), взаємодіяла з різнорідними й ріностильовими компонентами. Причому подеколи органічно переплітаючись, одне перетікало в інше, підмінюючи естетичні, стильові моделі.

Ідеї експресіонізму, генератором яких було німецьке мистецтво, проникали в інтелектуальний простір України на зламі 1910–1920-х років із новими віяннями про досягнення кінематографу й театру (Г. Яновиць, Е. Піскатор, М. Рейнгардт), творчістю художників Бавгаузу, Der Sturm, мистецтвом А. Еггера-Лінца, Ф. Ходлера, Д. Хертфілда, О. Дікса і особливо Г. Гроса (йому присвячено чимало публікацій в українській періодиці). Найочевиднішим ідейно-художнім порталом, через який набував поширення «енергійний протест духу проти механістичного світорозуміння» [17, с. 16], була експресіоністична лірика і драма. «На початку 1920-х років українці не тільки часто покликалися на, але також перекладали Георга Кайзера, Георга Тракля, Ернста Толлера, Карла Стернгайма, Рудольфа Леонгарда» [12, с. 369]. Незаперечним фактом залишається те, що літературною основою вистав періоду так званого «первісного конструктивізму», безумовно, була німецька експресіоністична драма, а також близькі до неї твори Р. Роллана та Е. Сінклера. Одним із головних провідників експресіонізму залишався і «Березіль». «Березіль», декларував Л. Курбас 1923 року, — «це експресіоністична струя в українському театральному мистецтві з усіма логічними висновками до певної диференціації перед собою» [15, с. 583–584]. Режисер не перебільшив би, якби наголосив на першості його театру в утвердженні експресіонізму в цілому в українському мистецтві.

Історикам іще доведеться поставити й вирішити питання про експресіонізм у мистецтві В. Пальмова і О. Новаківського, у творах М. Шехтмана, І.-Б. Рибакі, Л. Крамаренка, О. Довгала, І. Плещинського, М. Бутовича, нарешті, у творах В. Єрмілова. На окреме дослідження заслуговує, гадаємо, і тема взаємовідносин експресіонізму і конструктивізму (певні її аспекти в мистецтві театру висвітлені у працях Г. Веселовської, Н. Єрмакової, Г. Коваленка, В. Максимова). Наразі звернемо увагу лише на те, що у принципових для розуміння українського конструктивізму роботах художників інтелектуальне й чуттєве, конструктивне й зображальне посідають рівноважні позиції.

Меллерівський конструктивізм не був щодо цього винятком.

Створення оформлення до вистави «Нові йдуть» практично збіглося за часом із роботою над сценографією до вистави за романом Е. Сінклера «Джиммі Хіггінс». Оформлення сцени до цієї вистави навряд чи можна назвати «абстрактним». У щільному інтерпретаційному полі прологу до постановки

найперші асоціації, хоч би який спротив їм чинив Л. Курбас [15, с. 600], були пов'язані з уявленнями про архітектурний «стиль хмарочосів» [22, с. 441]: літографський «вигляд манхеттенських висоток» Р. Руммеля (1911) неодноразово відтворювався у світлинах і був відомий сучасникам режисера бодай за репродукціями в періодиці. Саме ці враження виникають першими й нині, нагадуючи і про більш близькі архітектурні символи — будівлю харківського Будинку промисловості, або Держпром, що був споруджений протягом 1926–1928 років і, в певному розумінні, передбачений Меллером у його конструкціях. (Чи не про такі «грандіозні декорації доби» мріяв 1919 року харківський авангардист, театральний художник Володимир Бобрицький, коли писав, що «глядач має сприймати п'єсу в декораціях сучасності (дивовижні форми міст, заводів, машин, арок мостів, авто)» [3, с. 30].) Меллерівська конструкція монтувалась із однотипних елементів (декорованих решіткою каркасних рам) і являла собою композицію різновисоких «веж». Вежові споруди завершувались антенами-флаштокама. Над ними «майоріли на вітрі» (у супрематичному колажі задника сцени) державні прапори Європи та Америки.

В останньому з конструктивістських оформлень В. Меллера до вистави «Секретар профспілки» (за п'єсою Л. Скотта, режисер Б. Тягно) художник уже аніскільки не обмежував себе в зображальності. Скелетоподібний каркас сценічної конструкції був не чим іншим, як стислою формулою сучасного міста. У графіці вертикалей і горизонталей та подібних до вікон просвітів, що вони їх створювали, уявлявся нескінчений лабіринт вулиць. Світлові ефекти (світлопроекції, бічне освітлення, контражур, концентроване світло, що регулювалося діафрагмою, і т. ін.) ускладнювали його структуру. У ній скупими деталями (театральна тумба, вуличний ліхтар, вивіски з назвами «кафе» та «біржа») позначалися місця дії. 1925 року макет оформлення сцени до вистави «Секретар профспілки» був відзначений на паризькій Міжнародній виставці декоративного мистецтва і художньої промисловості золотою медаллю Великого Жюрі.

Утвердивши конструктивізм як прорив до аскетизму, аналітичного відбору виражальних засобів, структурної визначеності, архітектоніки, чіткої графіки форм та ритмів — «один із найважливіших прецедентів конструктивізму в українському театрі» [9, с. 135], — Меллер не підпорядкував себе, своє мистецтво його ідеологічному диктату, чим, по суті, ще раз підтвердив усталене в сучасній мистецтвознавчій літературі положення: жорсткі межі декларованого конструктивізму, його вихідна, установа платформа трансформувалася під впливом і від дотику з реальним художнім процесом, іншими культурними територіями, іншими практиками. Конструктивізм насичувався «творчими світами тих, хто виявився до нього причетним» [28, с. 215].

Висновки. В українському мистецтві про захоплення ідеями конструктивної творчості першими,

окрім В. Єрмілова, заявили художники, чия творчість безпосередньо стосувалася театру, а саме: В. Меллер, Г. Цапок, М. Данилов, О. Ексельбїрт. Їхні найбільш ранні взірці сценічної конструкції марковані 1923 роком і репрезентують спрямовані вгору, під колосники, комбінації дерев'яних рейкових ферм і різнорівневих майданчиків. Актуалізація тривимірності сцени (як будівельного матеріалу), архітектоніки, функціональності, домінування вертикалі характеризували театральні установки В. Єрмілова («Газ»), М. Данилова і О. Ексельбїрт («Руйнівники машин»), В. Меллера («Нові йдуть», «Джиммі Хіггінс»), Г. Цапка («Руйнівники машин»).

З-поміж театральних майстрів, які звернулися до естетики конструктивізму, мистецтво В. Меллера перебуває на одному рівні з експериментальною творчістю «рафінованого конструктивіста» [34, с. 141] В. Єрмілова.

Конструктивізм дав українським художникам, передусім, усвідомлення функціональності сценографії, її дієвої ролі у розвитку вистави. Водночас він колоритно забарвлювався фразеологією експресіонізму, який набув поширення в українському мистецтві вже на початок 1923 року. Художники свідомо включали до декораційного рішення елементи неконструктивістського характеру, насичуючи конструкцію образною, емоційною енергією.

Спонукальним імпульсом до винахідливої побудови сценічних конструкцій, окрім того, були гастрольні покази хрестоматійних для театального конструктивізму постановок Вс. Мейерхольда в оформленні Л. Попової та В. Степанової. Перший крок в апробації конструкції на відстані часу, можливо, й виглядає «великою спокусою» причетності до неї (якою він, власне, й був), проте попередні етапи і наступний усе ж доводять її органічність, самодостатність, оригінальність.

Література:

1. Аксенов И. Пространственный конструктивизм на сцене // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 31–38.
2. Біла А. Український літературний авангард : Пошуки. Сильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
3. Бобрицкий В. К грядущему строительству нового театра // Пути творчества. 1919. № 1–2. С. 29–30.
4. Богацкий П. Современный стан мирового искусства // Новая Украина / под ред. В. Винниченка и М. Шаповала. Прага – Берлин. 1923. № 11. С. 124–136.
5. Василий Дмитриевич Ермилов. 1894–1968. Материалы к творческой биографии: статьи, письма, дневники, воспоминания, каталог произведений / сост. А. Парнис. М. : Галерея «Проун», 2012. 536 с.
6. Всеукраїнський Пролеткульт // Барикади театру. 1923. № 1. С. 15.
7. Гірняк Й. Спомини / упорядн. Б. Бойчук. Нью-Йорк : Сучасність, 1987. 473 с.
8. Данилов Н. Замыслы оформления и конструктив // Юго-Лев (Одесса). 1924. № 1. С. 11.
9. Ермакова Н. МОБ // Авангард и театр 1910–1920-х / отв. редактор Г. Ф. Коваленко. М. : Наука, 2008. С. 108–194.
10. Єрмакова Н. Березільська культура : історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.

11. Заключение о положении и состоянии харьковского техникума (1922) // ДАХО (Державний архів Харківської області). Ф. Р820, оп. 1, д. 714.
12. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930). Львів : Літопис, 2003. 456 с.
13. Йогансен М. Конструктивізм, як мистецтво переходової доби // Шляхи мистецтва. 1922. № 2 (4). С. 36–37.
14. Коваленко Г. Ступені театального конструктивізму : українська модель // Український театр. 1992. № 3. С. 15–21.
15. Курбас Л. Філософія театру / упорядн. М. Лабінський ; [ред. М. Москаленко]. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
16. Лагутенко О. Графіка : нариси з історії української графіки ХХ ст. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с.
17. Лейтес А. Силуєти Заходу. Харків : Книгоспілка, 1928. 162 с.
18. Лопатинський Ф. Машиноборці : 3 дії і пролог по Толлеру // Барикади театру. 1923. № 2–3. С. 13–14.
19. Лопатинський Ф. Нові йдуть // Барикади театру. 1923. № 1. С. 10.
20. Макетна майстерня «Березіль» // Барикади театру. 1923. № 2–3 (грудень). С. 19.
21. Малярська майстерня проф. Меллера // Червоний шлях. 1923. № 6–7, вересень–жовтень. С. 221–222.
22. Мандельштам О. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 2 / ред. Э. Сергеева. М. : Арт-Бизнес, 1993. 703 с.
23. Мах. Бор. В ТЕО Пролеткульту // Вісті. 1923, 9 листопада. С. 3.
24. Меллер В. Автобиография // ЦДАМЛМ Києва. Ф. 1077, оп. 1, од. зб. 17. Л. 1.
25. Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев : 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. Київ : Родовід, 2009. 288 с.
26. Павлова Т. Митці українського авангарду в Харкові. Харків : ТОВ «Друкарня Мадрид», 2014. 456 с.
27. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (1920–1921) // Семафор у майбутнє. 1922. № 1. С. 3–7.
28. Сидорина Е. Русский конструктивизм : истоки, идеи, практика. М. : Галарт, 1995. 240 с.
29. Симашкевич М. Спогади про мого вчителя [Машинопис] // МТКМ України. Ф. «Р» (Архів Л. Курбаса), од. зб. 10042, 5 арк.
30. Туркельтауб И. Постановка «Газа» в Пролеткульте // Вечерние известия. 1923. № 17. С. 2.
31. Туркельтауб И. Державний театр для дітей. Хобо // Вісті. 1924. 10 грудня. С. 5.
32. У рампы // Известия (Одесса). 1923. 1 июня. С. 4.
33. Хан-Магомедов С. О. Юго-Лев и конструктивизм (по материалам архива Н. Соколова). М. : Ладья, 2000. 227 с.
34. Хмурий В. (Бутенко В.). Анаголь Петрицький // Життя і революція. 1928. № 7. С. 141–160.
35. Хроніка мистецтва // Червоний шлях. 1923. № 2. С. 260.
36. Шевченко Й. Сучасний український театр : зб. ст. [Харків] : ДВУ, 1929. 104 с.

References:

1. Aksenov, I. (1926). *Prostranstvennyy konstruktivizm na stsene* [Spatial constructivism on stage]. *Teatralnyiy Oktyabr*. Coll. 1. (pp. 31–38). L.; M. [In Russian].
2. Bila, A. (2006). *Ukrainskyi literaturnyi avanhard : Poshuky. Stylovi napriamky* [Ukrainian literature avant-garde : Search. Style directions]. (2nd ed., supplemented and revised). Kyiv : Smoloskyp. [In Russian].
3. Bobritskiy, V. (1919). *K gryaduschemu stroitelstvu novogo teatra* [For the coming construction of a new theater]. *Puti tvorchestva — Art Ways*, 1–2, 29–30. [In Russian].
4. Bohatskyi, P. (1923). *Suchasnyi stan svitovoho mystetstva* [The current state of world art The current state of world art]. *Nova Ukraina — New Ukraine*. V. Vynnychenko & M. Shapoval (Eds). Praha – Berlin, 11, 124–136. [In Russian].

5. Parnis, A. (2012). *Vasily Dmitrievich Ermilov. 1894–1968. Materialy k tvorcheskoy biografii : stati, pisma, dnevniki, vospominaniya, katalog proizvedeniy* [Vasily Ermilov. 1894–1968. Materials for creative biography : articles, letters, diaries, memoirs, works catalog]. Moscow : Galereya “Proun”. [In Russian].
6. *Vseukrainskyi Proletkult* [All-Ukrainian Proletkult]. *Barykady teatru — Barricades theater* (1923), 1, 15). [In Ukrainian].
7. Hirniak I. (1987). *Spomyny* [Memoirs]. B. Boichuk (Compil.). New-York : Suchasnist. [In Ukrainian].
8. Danilov, N. (1924). *Zamysly oformleniya i konstruktiv* [Intentions of décor and constructive]. *Yugo-Lef*, 1, 11. [In Russian].
9. Ermakova, N. (2008). *MOB. Avangard i teatr 1910–1920-h.* [Avant-garde and Theater 1910–1920’s]. G. F. Kovalenko (Ed.), (pp. 108–194). Moscow : Nauka. [In Russian].
10. Iermakova, N. (2012). *Berezilska kultura : istoriia, dosvid* [Berezil’s Culture : history, experience]. Kyiv : Feniks. [In Ukrainian].
11. *Zaklyuchenie o polozhenii i sostoyanii harkovskogo tehnikuma* [Conclusion on the situation and condition of the Kharkov technical school]. DAKHO. (1922). F. R820, op. 1, d. 714. [In Russian].
12. Ilnytskyi, O. (2003). *Ukrainskyi futurizm (1914–1930)* [Ukrainian Futurism (1914–1930)]. Lviv : Litopys. [In Ukrainian].
13. Iohansen, M. (1922). *Konstruktivizm, yako mystetstvo perekhodovoi doby* [Constructivism as art of transitional period]. *Shliakhy mystetstva — The Ways of Art*, 2 (4), 36–37. [In Ukrainian].
14. Kovalenko, H. (1992). *Stupeni teatralnoho konstruktivizmu : ukrainska model* [Degrees of theatrical Constructivism : Ukrainian model]. *Ukrainskyi teatr — Ukrainian theater*, 3, 15–21. [In Ukrainian].
15. Kurbas, L. (2001). *Filosofia teatru* [Philosophy of theater]. M. Labinskyi (Compil.), M. Moskalenko (Ed.). Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko “Osnovy”. [In Ukrainian].
16. Lahutenko, O. (2007). *Hrafika : narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX st.* [Graphics : essays on the history of Ukrainian graphics of the XX century]. Kyiv : Hrani-T. [In Ukrainian].
17. Leites, A. (1928). *Syluety Zakhodu* [Silhouettes of West]. Kharkiv : Knyhospilka. [In Ukrainian].
18. Lopatynskyi, F. (1923). *Mashynobortsi : 3 dii i proloh po Tollieru* [Mashinobortsy : 3 acts and a prologue by Toller]. *Barykady teatru — Barricades of theater*, 2–3, 13–14. [In Ukrainian].
19. Lopatynskyi, F. (1923). *Novi idut’* [New goes]. *Barykady teatru — Barricades of theater*, 1, 10. [In Ukrainian].
20. *Maketna maisternia “Berezil”* [Maquette Workshop “Berezil”]. *Barykady teatru — Barricades of theater*. (1923), 2–3 (Desember), 19. [In Ukrainian].
21. *Maliarska maisternia prof. Mellera* [Prof. Meller’s paint workshop]. *Chervonyi shliakh — Red path*. (1923), 6–7 (September – October), 221–222. [In Ukrainian].
22. Mandelshtam, O. (1993). *Sobranie sochineniy v 4-h tomah* [Collection of works in 4 volumes]. (Vol. 2, E. Sergeeva (Ed.)). Moscow : Art-Biznes. [In Russian].
23. Makh. Bor. (1923, November 9). V TEO Proletkulta. *Visti*. [In Ukrainian].
24. Meller, V. *Avtobiografiya* [Autobiography]. *TsDAMLM Kiev*. F. 1077, op. 1, od. zb. 17. L.1. [In Russian].
25. Pavlova, T. & Chechyk V. (2009). *Borys Kosarev : 1920-ti roky. Vid maliarstva do tea-kino-foto* [Borys Kosarev : the 1920s. From painting to tea-film-photo]. Kyiv : Rodovid. [In Ukrainian].
26. Pavlova, T. (2014). *Myttsi ukrainskoho avanhardu v Kharkovi* [Ukrainian Avant-Garde artists in Kharkov]. Kharkiv : TOV “Drukarnia Madryd”. [In Ukrainian].
27. Semenko, M. (1922). *Postanovka pytannia v teorii mystetstva perekhodovoi doby (1920–1921)* [Raising the question of transition in the theory of art period (1920–1921)]. *Semafor u maibutnie — Semaphore to the Future*, 1, 3–7. [In Ukrainian].
28. Sidorina, E. (1995). *Russkiy konstruktivizm : istoki, idei, praktika* [Russian Constructivism : origins, ideas, practice]. Moscow : Galart. [In Russian].
29. Symashkevych, M. *Spohady pro moho vchytelia* [Memories of my teacher]. MTKM Ukrayiny. Typewriting. F. “R” (Arkhiv L. Kurbas), od. zb. 10042, 5 ark. [In Ukrainian].
30. Turkeltaub, I. (1923). *Postanovka “Gaza” v Proletkulte* [Performance “Gaza” in Proletkult]. *Vechernie izvestiya — Evening News*, 17, 2. [In Russian].
31. Turkeltaub, I. (1924, Desember 10). *Derzhavnyy teatr dlya ditey. Khobo* [State Theatre for children. Hobo]. *Vechernie izvestiya — Evening News*, 5. [In Ukrainian].
32. *U rampy* [At ramps]. *Izvestiya (Odessa)*. (1923, June 1), 4. [In Russian].
33. Han-Magomedov, S. O. (2000). *Yugo-Lef i konstruktivizm (po materialam arkhiva N. Sokolova)* [South-LEF and constructivism (based on N. Sokolov archive)]. Moscow : Ladya. [In Russian].
34. Khmuryi, V. (Butenko V.) (1928). *Anatol Petrytskyi. Zhyttia i revoliutsiia — Life and Revolution*, 7, 141–160. [In Ukrainian].
35. *Khronika mystetstva* [Hronicle of Art]. *Chervonyi shliakh — Red Path*. (1923), 2, 260. [In Ukrainian].
36. Shevchenko, I. (1929). *Suchasnyi ukrainskyi teatr* [The modern Ukrainian theater]. Kharkiv : DVU. [In Ukrainian].