

так само «красномовні». Досить згадати хоча б її «запитальний жест ноги». Взагалі феноменальна гнучкість тіла танцівниці гідна подиву.

Візуально-звуковий ряд композиції вибудований за принципом кінематографічного монтажу: наближення-віддалення звуків потягу, вирішення сценічного простору, показаного ніби через об'єктив кінокамери. Глядач дивиться на те, що відбувається, крізь прозорий конверт на авансцені, як крізь скло. І все набуває видимості чогось нереального, примарного. Здається, неначе це вже було колись, в інший час, і глядачеві просто вдалося «підглядіти» фрагмент чужого життя, яке давно кануло в Лету.

Отже, сучасний пластичний театр є відкритою інтегративною системою, де досягається нова єдність і новий синтез усіх його складових. Це система, яка постійно оновлюється і збагачується новими формами і типами пластичного видовища, народжуваного з «мистецтва руху», що й структурує всі рівні цього синтезу.

---

<sup>1</sup> Нині це труппа *Bejart Ballet Lausanne*.

<sup>2</sup> Спектаклі «Бароко Бельканто» і «Шинель» М. Бежара було показано під час гастролей труппи *Bejart Ballet Lausanne* у Києві (вересень 1999 р., Палац культури «Україна»).

<sup>3</sup> Вистава пройшла на сцені Київського театру оперети восени 2001 р. за сприяння Французького Культурного Центру.

<sup>4</sup> Спектакль було показано у рамках Третього фестивалю сучасного танцю «Танець ХХІ століття» у Національній опері України (листопад 2000 р.).

1. *Виннер Б.* Введение в историческое изучение искусства. 2 е изд., испр. и доп. — М., 1985.

2. *Курьшева Т.* Театральность и музыка. — М., 1984.

3. *Лифарь С.* Мемуары Икара / Пер. с фр. Г. С. Беляевой. — М., 1995.

4. *Кирстейн Л.* Баланчин и Стравинский / Пер. с англ. Е. Емельянова // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 187–191.

5. *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета (1917–1939): Опыт исследования. — М., 1984.

6. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. — Ленинград, 1936.

7. *Герасимова И.* Философское понимание танца // Вопросы философии. — 1988. — № 4. — С. 50–63.

**Валентина Чечик**  
(Харків)

### **«ТЕАТРАЛЬНИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ» БОРИСА КОСАРЕВА (1924–1926)**

В исследовательской практике искусствоведов этот факт принимает более широкое признание (В. Хмурый, И. Врона, Д. Горбачов, Г. Коваленко и т. д.). Украинский театральный конструктивизм, пишет Г. Коваленко, «оказался искусством, крепко укорененным в традиции», «в первую очередь, в традиции — национальные»<sup>1</sup>.

Якщо умовно визначити місце Косарева в українському сценографічному мистецтві нової епохи, художник опиниться між «пророком конструктивізму» В. Меллером і «живописним конструктивізмом» А. Петрицького й О. Хвостенко-Хвостова.

Початок театрального конструктивізму на харківській сцені симптоматично окреслений низкою виставав, що відбулися в сезони 1923–1924 років [4]. Серед них, напевно, приголомшуючою і найпривабливішою за своїм сценографічним вирішенням була вистава «Хубеане» за п'єсою Р. Победимського (псевдонім О. Білецького, режисер Б. Вільнер) [7]. Автором добірного конструктивістського оформлення виступив Борис Косарев.

Нагадаємо: нерухому установку складав невеликий поміст з широкими сходами, обабіч від якого розташовувалися вишукані конструкції-конуси, що йшли вгору під колосники й нагадували екзотичні дерева. Верхівки цих казкових дерев прикрашало яскраво-зелене листя, що контрастно виділялося на тлі блакитного неба. Сценічний простір був готовий до сюжетних перевтілень: декорація трансформувалася за допомогою рухомих декоративних ширм, що опускались і піднімались, конкретизуючи, «уточнюючи» місце дії від акту до акту.

У певному сенсі конструктивізм Косарева істотно відрізнявся від конструктивізму Л. Попової і В. Степанової, запропонованого в мейерхольдівських виставах, які харків'яни мали можливість бачити влітку («Великодушний роконосець» за Ф. Кроммелінком, «Смерть Тарелкина» за О. Сухово-Кобиліним, «Земля дьбом» за С. Третьяковим-М. Мартіне). Принаймні, на думку О. Сидориної, це були «класичні взірці» конструктивістської естетики [6, 81].

Сценографія Косарева до «Хубеане» вражала, насамперед, дивовижною мальовничістю і образністю. У «розумну функціональність і доцільність» конструкції навмисне вторгався колір. Художник використовував сполучення яскравих насичених забарвлень: помаранчевого, червоного, жовтого, зеленого, синього; виразно, наочно занурював глядачів через емоцію кольору в спекотну, тропічну природу Африки. Колір грав у геометрично чітких діагоналях декоративних ширм, відтворюючи прості й доречні орнаментальні мотиви африканського континенту.

Як виражальні засоби, окрім кольору, використовувалися лінія, діагональні площини, ритмічні сполучення яких посилювали декоративне начало. Конструкції-конуси, які нагадували стовбури величезних екзотичних пальм, створювались із численних тонких, переплетених дерев'яних рейок, пофарбованих у зелене й червоне. Химерні тіні на задньому плані збільшували простір у глибину, завдяки чому створювалося враження непролазних, непривітних джунглів. Діагоналі повторювались і в трикутниках рухомих ширм, і в костюмах, і в гримі акторів.

Один із рецензентів вистави харківський художник-графік Л. Каплан назвав це «нагромодженням деталей» і взагалі, відходом від принципів конструктивізму.

Утім, конструктивізм для харківських художників і насамперед художників театру ставав наприкінці 1923 р. новим формотворчим орієнтиром, новим мистецьким виміром і, що важливо підкреслити, мав на цей час власні художні досягнення й практичні напрацювання. Йдеться про творчу спадщину Василя Єрмілова — художника, який залишається неодмінно однією із знакових фігур харківського авангарду і взагалі українського конструктивізму. Масштаб цього майстра був високо оцінений уже його сучасниками [5, 250]. В історичній перспективі це вже стало безсумнівним.

До речі, саме В. Єрмілов був одним із перших харківських майстрів, хто апробував естетику конструктивізму на театральному коні. Восени 1923 року в оформленні Єрмілова вийшла вистава «Газ» за п'єсою Г. Кайзера (режисер А. Уразова, студія Всеукраїнського Пролеткульту) [3, 3]. Художник створив двоярусну дерев'яну установку, що трансформувалася протягом вистави за допомогою рухомих щитів. (Цей принцип пізніше успішно використовувався О. Хвостенко-Хвостовим у виставі «Хобо» за Е. Синклером (1925).

Сутність єрміловських експериментів 1920-х років, своєрідність конструктивістської практики Єрмілова докладно розкриті в нарисі В. Поліщука «Українське малярство: Василь Єрмілов» 1931 року. Прихильник «ортодоксального» конструктивізму, його автор все ж проникливо зазначав, що фундатор українського конструктивізму Єрмілов ніколи не був прибічником «чистого геометризму» й «машинерії». Функціональність і доцільність його робіт підпорядковувалися завданням асоціативного, емоційного впливу. Експериментальні композиції митця поєднували у собі, за визначенням Поліщука, «ілюстративний натяк з простотою конструктивної ідеї того образу, який він береться ілюструвати» [5, 21]. В єрміловських рельєфах з дерева, металу, скла, тканини та ін. матеріалів нерідко вгадуються жанрові характеристики — портрети, пейзажі, натюрморти. «Точний розрахунок, — писав Поліщук у своїй книзі, — у Єрмілова увесь час бореться з поетичними вибухами, захопленим льотом фантазії й вигадками. Ця боротьба двох начал і створює з Єрмілова чутливий художній апарат» [5, 12].

Валеріан Поліщук мав рацію: початок експериментальної роботи над матеріально-фактурними рельєфами збігався у часі з розписами агітпоїзда «Червона Україна» й Червоноармійського клубу (1920). Останні були виконані в естетиці неопримітивізму, яка, здавалось, взагалі в українській образотворчій культурі так і не вичерпалась до початку 1920-х і міцно та своєрідно пульсувала в роботах багатьох українських майстрів. Додамо: В. Поліщуківі належить теза про спорідненість художницьких уподобань Василя Єрмілова й Михайла Бойчука на межі 1910—1920-х років [5, 16].

Неопримітивізм був однією з невід'ємних частин кореневої системи й харківського художника. Акумулюючи у своїй творчості різні авангардистські напрямки — пластику кубізму, динаміку футуризму, Єрмілов витончено обігравав свою спорідненість з лубком, обрядом, іконою, культурою народного живопису. Романтика, поетичність, ліризм українського мистецтва вбачалися В. Поліщуківі й у конструктивістських експериментах В. Єрмілова. Це стосується передусім

його композицій і рельєфів, — вишуканих, витончених комбінацій. Конструктивістські «етюди» чи «картини-речі» (за В. Поліщуком) [5, 17] — дійсно, живопис реальними матеріалами й предметами. Художник входить у конструктивізм із його мінімалізмом, доцільністю, раціональністю, але навряд чи пориває з пластичною образністю, кольором, декоративністю.

Чи можна стверджувати, що історія конструктивізму на харківських сценах розвивалася паралельно і в тісному зв'язку з «поетичним конструктивізмом» Василя Єрмілова? Гадаємо, цілком можливо. Художній світ Харкова 1920-х років набагато тісніший, ніж тепер, і ймовірність взаємо впливів та творчих зіткнень величезна.

Характер творчих пошуків Василя Єрмілова виявився близьким Борисові Косареву. Він трохи молодший за В. Єрмілова. Але в їхніх роботах — спільні емоційна тональність і чуттєвий акомпанемент, вони говорять однією пластичною мовою, мислять спільними художніми формулами часу. В образах й композиційних вирішеннях ерміловських ескізів розпису Червоноармійського клубу (1920) й графічних роботах Б. Косарева 1918 року («Жили три брати», «25 липня») виразно прочитується зв'язок з іконописом й лубком. У косаревській серії театральних масок (1923) нагадує про себе ерміловський портрет художника О. Почтенного, датований тим же 1923 роком. Такі «аналогії» наочно демонструють спільність і стильових ознак, і творчих завдань, що ставили перед собою автори.

Подібна спорідненість творчих пошуків Єрмілова й Косарева 1920-х років, звичайно, можлива через «генетичні коди», мистецький клімат, що формували художню особистість, індивідуальність кожного з митців. Спільним для них було навчання в Майстерні декоративного живопису Л. Тракала: обидва вийшли майстрами стінопису. Обидва опинилися під «магічними чарами» своєрідного мистецтва Марії Синякової 1910-х років. Поетика її примітивів, її глибинно-життєве, сакральне відчуття народної образотворчої культури однаково зрозумілі й близькі і Єрмілову, і Косареву. У зв'язку з цим цікавою є логіка косаревського театального досвіду: він відштовхується від неопримітивізму в «Пані» (1919), проходить конструктивістську фазу від «Хубеане» (1924) до «Товариш Семізводний» (1926) і знову поринає з головою в стихію естетики народного мистецтва — «Марко в пеклі» (1928), «За двома зайцями» (1929).

І Єрмілов, і Косарев працюють у станковому живописі, плакаті, книжковій та журнальній графіці тощо. У 1920 і Єрмілов «іде у виробництво», а Косарева, як і до цього, захоплює театр, мистецтво сценографії — художник розкриється як обдарований театральний майстер.

В одному часовому відрізку з підготовкою ескізів до вистави «Хубеане» (1924) створюються й ескізи Косарева до нездійсненої вистави «Ведмідь і Паша» (за п'єсою О. Скріба, 1923) і до нез'ясованої постановки (датованої 1923 роком), якою цілком могла би бути перша редакція глаголінського «Моба» (за романом Е. Синклера), випущена режисером навесні 1924 р. [2]. І в тому, і в іншому разі колір виступає важливим, якщо не головним елементом конструкції.

Косарев розробляє відверто декоративне оформлення сцени: східна в'язь, орнаментальні мотиви, архітектурний декор поглинули конструктивну установку в ескізі до вистави «Ведмідь і Паша». І лише зіставлення зі сценічною реалізацією, сценічним утіленням ескізів декорації до вистави «Хубеане» дозволяє уявити, побачити триарусний, у дузі конструктивізму, каркас із драбин, переходів, станків, розфарбованих ширм і шитів.

В ескізі, що імовірно готувався до глаголінського «Моба», усе інакше. Художник задумав вишукану конструкцію, до завдань якої входило утримувати колір, організувати його в просторі сцени. Упорядкована і практично симетрична конструкція працювала, як бачимо, на повороті сценічного круга, динамічно трансформуючи простір, задаючи щоразу новий колірний і пластичний акомпанемент драматургії вистави. (Важко втриматися від спокуси порівняти цей ескіз зі сценографічним рішенням «Моб» О. Хвостенко-Хвостова. Тим більше знаючи, що Глаголін часто використовував знайдене рішення, і сценографічне в тому числі, у наступних редакціях).

Є ще одна особливість, яка об'єднує ескізи 1923–1924 років («Хубеане», «Ведмідь і Паша» й, припустимо, «Моб») і, що важливо, уможливує їх «конструктивістське» походження. Сценографічні аркуші виконані в техніці колажу. На пофарбований картон художник наклеював кольорові чи замальовані гуашшю паперові деталі необхідної форми. Однорідність матеріалу «оживлялася» тут рухом фарбованих площин, декоративним зіставленням кольору й лінійних ритмів. Причому елементи конструкції буквально «розпластані» на аркуші, максимально сплюснені, в ескізах практично відсутні об'єм, глибина сцени.

Це не перші колажні студії Косарева. У період 1917–1919 рр. художник звертався до цієї техніки, і найзначнішою в ній роботою є триптих, надрукований в альманасі «Сім плюс три» 1918 року і присвячений російському режисеру, актору, теоретикові театру Миколі Євреїнову (1917). Значимо: у триптиху — видимий зв'язок із кубофутуризмом (розриви й зсуви форми, геометризація) і ще більше — з неопримітивізмом (тричастинний поділ полотна, сплюснення, примітивне трактування образів, підкреслена декоративність). Автор делікатно вводить у простір триптиху клаптики тканини з невідгадливим орнаментом й накладне срібло. Елементи колажу не домінують, не резонують, вони включені в круговий ритм живописних плям. Таким чином Косарев посилює необхідні декоративні й змістові акценти.

Новий виток «колажування» у творчості художника спостерігається в театральних ескізах 1923–1924-х років. Одразу після «Хубеане» художник оформить у Театрі для дітей виставу за п'єсою С. Ауслендера «Колька Ступін» (режисер Б. Вільнер, весна 1924 р.). На світліні, розміщеній у періодиці тих років, можна побачити, як створювався сценографічний образ, і наскільки важлива роль у цій «композиційно—колірно—фактурній» грі відводилася заднику сцени. Конструктивістська установка нібито «сплощувалася», підкорялася двомірній площині. Об'ємні, різнофактурні елементи композиції розгорталися, розташовувалися художником фронтально. Вони з'єднувалися між собою і взаємодіяли на тлі розмальованого задника, створюючи привабливі, але цілком упізнавані образи: палубу пароплава з легендарною назвою «Титанік», портові доки, привокзальну площу тощо.

Домінантою конструктивістської пластики Косарева залишається образний лад, природа його конструктивізму, звичайно ж, підпорядкована законам винахідливої й образної гри. Косарев уміло використовує дерево, пофарбовану фанеру, фольгу, тканину. Він чудово орієнтується в матеріалі, вправно «здобуває» закладені в ньому живописно-декоративні й фактурні можливості. Митець поєднує в просторово-структурному рішенні функціональні й декоративні елементи, об'ємну конструкцію й декоративну площину.

Конструктивістський період у творчості Б. Косарева — усього декілька театральних сезонів (1923–1926), декілька театральних вистав. Його сценографія цього часу несла в собі ідеї та естетику конструктивізму. Проте художник ніколи не спростовував, не перекреслював естетичні цінності живопису, декоративної форми у виставах, сказати б, найбільш «конструктивістських» — «Мандат» М. Ердмана, «Шторм» В. Біль-Білоцерковського, «Товариш Семизводний» В. Голечникова (1925–1926).

Восени 1925 року Косарев працює над оформленням вистави «Мандат» за п'єсою М. Ердмана. Рішення, запропоноване художником, відповідало тональності режисерського задуму (режисер В. Неллі): комічності ситуацій, сарказму й іронічному глузуванню з героїв вистави. Художник вирішив простір сцени в конструктивістському ключі, не пориваючи з традиційною для його декораційних рішень яскравою театральністю. Комбінації дерев'яних конструкцій виразно нагадували інтер'єри багатопверхового, густонаселеного будинку: тісні комірчини, вузькі сходи, перекриття, перегородки, двері, за якими тремтів останній подих «обивательської дійсності» [1, 12].

Формулу «міщанського духу» художник розкривав через щедрий декор: плоскі вертикальні частини конструкції обклеювалися фольгою, смугами орнаментованого різнокольорового паперу, ніби шпалерами стіни. Конструкція працювала в окремих епізодах на поворотному крузі сцени. І тоді вся ця «нехитра краса» починала рухатися, створюючи враження метушні. Герої ж мали намір сховатися, затаїтися, відмежуватися від цього середовища. Воно ж наполегливо «мерехтіло», «миготіло», втручалось, нагадувало про себе.

## ВИСНОВКИ

1925 рік стане кульмінаційним щодо опанування естетики конструктивізму художниками театру, які працювали на харківських сценах. Звернеться до «конструктивістських станків» Г. Цапок у виставі «Тимошин рудник». У межах 1925–1926 років вийдуть славнозвісні вистави в оформленні А. Петрицького («Вій», «Мандат», «Пухкий пиріг» тощо). Приголомшливо пролунає у 1925 р. «Моб» (у другій редакції Б. Глаголіна) за сценографією О. Хвостенко-Хвостова.

Концепцію українського театрального конструктивізму, існування конструктивістської естетики на українських сценах В. Хмурий визначить, «за браком регламентованого терміну», як «асоціативний конструктивізм» [8, 151]. Принаймні з того часу, після 1928 року, науковці спеціально не аналізували зміст цього терміну. Усупереч «аскетизму», «нейтральності», «доцільності» доби 1920-х українські художники принесли в сценографію надзвичайну декоративність, кольоровість,

яскраву пластичну образність і, погоджуючись з думкою В. Хмурого, набули «певної оригінальності та індивідуальної характерності оформлення» [8, 151]. У такому своєрідному трактуванні театраль-ного конструктивізму на харківській сцені 1920-х років і простежується його національний зміст.

---

<sup>1</sup> Коваленко Г. Украинский конструктивизм: особенности генезиса и национального своеобразия // IV Міжнародний конгрес україністів (Одеса). — 1999. — Мистецтвознавство. — Кн. 2. — С. 565–577.

1. Іволгін В. «Мандат» у Червонозаводському театрі // Нове мистецтво (Харків). — 1925. — № 3. — С. 12.
2. Косарев Б. Список основных работ: Анкета от 14 мая 1944 // Харьковская организация Союза художников Украины. — Ф. «Косарев».
3. Мах. Бор. В ТОЕ Пролеткульта // Вісті (Харків). — 1923. — 9 листопада. — С. 3.
4. Навесні і влітку 1923 року в Харкові відбулись гастролі двох знаменних театральних колективів Росії й України — театру ВС. Мейерхольда та Л. Курбаса.
5. Поліщук В. Українське малярство: Василь Єрмілов. — Х., 1931.
6. Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. — М., 1995.
7. Театр для детей: Опыт первого государственного театра для детей в Харькове: Сб. статей. — Х., 1926.
8. Хмурый В. Анатолий Петрицкий // Життя і революція (Харків). — 1928. — № 7. — С. 141–160.