



*Мирослав Шкандрій (Вінніпет)*

**ГЕНІЙ ВАДИМА МЕЛЛЕРА:  
Танець та декоративне мистецтво  
в українському авангарді\***

Вадим Меллер, один із найвидатніших українських художників 1920-х років, більше ніж сорок років (з 1919 по 1961) працював із найславетнішими українськими режисерами, а його костюми та декорації й досі викликають загальне захоплення. Сценографія для балетів Броніслави Ніжинської 1919-21 років та для театру Леся Курбаса «Березіль» сьогодні стали культовими зразками мистецької досконалості, якої було досягнуто протягом пореволюційного десятиліття. Та, як відмічає більшість дослідників, В. Меллер поки ще не отримав того визнання, на яке заслуговує. Ученим усе ще належить оцінити природу його натхнення та осмислити його творчий доробок у всій повноті. Більш ранні оцінки зосереджувалися навколо кубо-футуристичного стилю перших пореволюційних років, конструктивізму двадцятих чи більш реалістичних робіт тридцятих років. Оскільки його чудові ескізи костюмів завжди викликали захоплення, у 2009 році Державний музей театрального музичного та кіномистецтва України у Києві організував виставку з 54 робіт В. Меллера за період 1919 – 1933 рр., передусім щоб

\* Я хотів би подякувати Бріджіт Ветровій та Ніні Ветровій за надання доступу до матеріалів та за їхні поради під час підготовки цієї статті.

привернути увагу до постаті художника як видатного сценографа-експериментатора. Відтак, багатогранність таланту В. Меллера, його невтомний пошук нових засобів і форм виразу залишили багату спадщину у понад сотню творів, що ускладнює наукове узагальнення його творчості.

Одним із секретів успіху В. Меллера у публіки була елегантність, вишуканість, урівноваженість, які випромінювали його роботи. Доведено, що ці якості визначалися трьома важливими, іноді недооціненими впливами на український авангард: зачаруванням людською постаттю у танці та русі, декоративним імпульсом (який пізніше стали називати art deco), та раптовим відкриттям «новизни» й «сучасності» народного живопису.

Термін art deco, який зараз використовують для позначення кількох стилів у живописі, архітектурі й костюмі 1920-1930-х років, асоціюється із потребою прикрашати довкілля, змішуючи «екзотику» із сучасністю. Типові витвори цього напрямку – це естетські витончені фігура та геометричні форми. Аби надати усьому розкішного вигляду, він застосовує інтенсивні кольорові контрасти та незвичні матеріали. Таке мистецтво зосереджується на обрисі людини – часто танцівника – у стриманій, елегантній, нерідко напівабстрактній манері, що нагадує класичну скульптуру чи розпис на вазі. Це підходить і для опису ескізів костюмів В. Меллера, створених для балетів Б. Ніжинської. Фігури для «Ассирійського танку», «Масок», «Мефісто-вальсу» та інших танців – нині всесвітньо відомі як найвищі зразки його стилю – часто нагадують вишукані пози скульптур art deco. Незвичайні поверхні, такі як фольга, глибокі кольори, скажімо, вишневий, несподівані контрасти також нагадують нам любов art deco до щедрого оздоблення.

У 1920-і роки важливою рисою авангарду був роман із людським тілом. Божевільне захоплення стилю модерн квітами, виноградними лозами та вусикоподібними лініями відступило перед зачаруванням танцем і жестом, який дуже скоро поєднається зі скоординованим, механічним рухом. У Києві В. Меллер та Олександра Екстер продемонстрували кубо-футуристичні елементи у своїх костюмах та

сценографії спочатку для балетів Б. Ніжинської, а пізніше для різних інших вистав. Меллерові зображення фігур були розламані на криві, трикутні чи загострені форми та на параболи. Усе це було потрібно для того, аби створити динамічну напругу та відчуття руху. Говорячи про «Мефісто» В. Меллера, Ігор Диченко зауважив, що його фігури можуть презентувати онтологію танцю: «Це схоже на фото «онтології» танцю, його магнетичних ліній, його піднесеної простоти у зламі тіла та сумній поетичній поставі рук». На думку І. Диченко, В. Меллера вирізняла «унікальна духовність, таке розташування форм, яке ніби звільняло їх від об'єктивного просторового підтексту. Ніби він «піднімав» тіло, як пластичний матеріал, до висоти руху, духовно багатого змістом» [1, 51]. У 1921-22 роках почалося конструктивістське захоплення металом, створеними машинним способом об'єктами та геометричними формами. Своє блискуче мистецтво рисувальника В. Меллер присвятив розвитку цього стилю у театральному дизайні. Пізніше, у двадцятих роках, з'явилися у його роботах й сатиричні елементи, спочатку у малюнках, зроблених під час поїздки до Німеччини, а потім і в театральних ескізах. У тридцяті, коли почав переважати інтерес до сильних характерів та реалістична естетика, він вводив до своїх вистав і ці складові, але у гротесковому переломленні. Однак крізь усю його творчість незмінно проходили зображення характеру через рух і жест, любов до витонченості та використання несподіваних кольорових контрастів. Він завжди жив театальною потребою захопити і здивувати, тому у його роботах завжди мали місце химерне та вишукане.

В. Меллер та О. Екстер досліджували ідею руху у 1916-1921 роках, і обоє пожадливо прагнули перейти від живопису до ширшого театального простору, де можна було реалізовувати і організовувати реальні об'єми. Обидва майстри були родом із Києва. Тут вони відвідували Київське училище живопису, а потоваришували після зустрічі у Парижі 1912 року. З 1918 року квартира О. Екстер у Києві стала клубом, де збиралися художники, письменники, режисери і музиканти. В. Меллер, Л. Курбас, О. Хвостенко-

Хвостов, О. Тишлер, І. Рабинович, Н. Шифрін та Б. Ніжинська – це лиш деякі із тих, хто приходив поспілкуватися і хто пізніше став знаменитим. У той час було звичним говорити про «моду від Екстер», і багато творчих постатей відчували її вплив [2, 115]. Унікаючи натуралістичних конвенцій, О. Екстер і В. Меллер експериментували із ритмічно організованим простором, одночасно наближаючись до ідеї збалансування мас у просторі через площини та вертикалі, які перетиналися. Ці самі принципи вони застосовували у 1920-і роки, заповнюючи театральний простір згори донизу цеглинами, платформами, сходами та лозунгами, елегантно й просто адаптуючи кубістські та конструктивістські ідеї. Захоплення сильними формами та декоративними поверхнями зумовлювало їхню тісну співпрацю. Деякі з меллерівських ескізів костюмів навіть помилково приписували О. Екстер. Хоча діяльність О. Екстер почалася у Парижі 1910 року, де на неї вплинули кубізм та експерименти з кольором, а В. Меллер навчався малюнку й композиції в Мюнхенській академії мистецтв. О. Екстер демонструвала зачарування кольоровими килимами, контрастом кольорів та рухом заради руху, а навчання В. Меллера у Женеві та Мюнхені визначило його стриманішу манеру. Він концентрувався на детальному аналізі людської форми, користуючись не такою яскравою палітрою й захоплюючись рівновагою не менше, ніж рухом. Вже у 1913 році у Парижі його роботи описували як танець, виконаний у декоративній манері [3, 112]. Ця витончена естетика перейшла і до його учнів, таких як Василь Шкляєв, який демонстрував схоже зачарування фігурами art deco та розкішним кольором. Якщо театральні костюми О. Екстер були торжеством дикої енергії руху, а костюми Анатолія Петрицького прагнули збентежити чи шокувати глядача, то роботи В. Меллера – це завжди вправління у балансі й гармонії, організація й спрямування емоцій та натхнення через точність форми та стилю.

Другий важливий вплив – декоративний – живився відкритою східноєвропейським авангардом екзотикою, яка була схована у безпосередньому спогляданні фольклорного

мистецтва. У цей час багато художників з України використовують фольклор у напрочуд оригінальні способи. Багаті, насичені кольори блискуче застосовувалися О. Екстер і Д. Бурлюком й сміливо комбінувалися Сонею Делоне. Відкриття того, що вважалося потужними загадковими формами прадавнього походження, надихало Олександра Архипенка та Казимира Малевича. Останній разом з Євгенією Прибильською та Ніною Генке перекладуть це натхнення на колір і форму у супрематистському мистецтві й роботах з графічного дизайну, які надсилатимуть майстрам кустарного промислу для виробництва – чудовий зразок постійного збагачення й співпраці високого мистецтва та народних майстрів.

Частково це натхнення було патріотичним. Після 1918 року фольклорний дизайн та орнамент у Польщі, Чехословаччині, Угорщині й в Україні використовувалися для створення унікальних «національних» стилів. Така взаємодія інтернаціонального й національного, модерного із старовинним почасти спровокувала потужну хвилю експериментування, яке захоплювалося ламанням бар'єрів та перетином кордонів.

На жаль, багато робіт В. Меллера цього періоду не збереглися. Перша велика втрата трапилася 1914 року, коли він повернувся до Санкт-Петербургу та Києва після навчання у Парижі та Мюнхені. Початок Першої світової війни завадив відправити його роботи додому, і після того їх уже ніхто ніколи не бачив. В. Меллер втратив те, що він написав у Мюнхені й Парижі як член Співки незалежних художників, Весняного та Осіннього салонів. Збереглися лиш кілька світлин цих робіт: вони були зроблені у кубо-футуристичному стилі й виявляли руку зрілого художника.

Друга втрата сталася під час Другої світової війни. Багато його робіт були вивезені із київської квартири німецькими військами, ймовірно, для того, аби бути переправленими до Німеччини. Їхня доля так і лишилася невідомою. Було врятовано лиш те, що нашвидкуруч вдалося евакуювати. Така ж конфіскація німецькою владою призвела до втрати майже всіх робіт його дружини Н. Генке, внаслідок чого її внесок до супрематизму та

пореволюційного графічного мистецтва здебільшого лишився невідомим. Між тим, у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва у Києві зберігається 420 робіт В. Меллера, включаючи ескізи костюмів та декорацій для 59 вистав. Його роботи також можна знайти у багатьох приватних колекціях, Національному художньому музеї у Києві, музеї Бахрушина в Москві, в музеї Харківського академічного театру ім. Т. Шевченка та у Центральному архіві-музеї літератури та мистецтва у Києві. Його спадщина також залишилася в учнях (Дмитро Власюк, Євген Товбін, Василь Шкляєв та Милиця Симашкевич) та спільних роботах з іншими художниками, драматургами та режисерами, такими як В. Берідзе, Б. Ніжинська, О. Екстер, Н. Генке, Л. Курбас, М. Куліш та М. Крушельницький.

Репутація художника завжди була високою, а його роботи завжди користувалися популярністю і у публіки, і у колекціонерів. Кілька робіт В. Меллера у свій час висіли у фойє КДБ, звідки їх було позичено на виставку «Феномен авангарду 1910 – 1935» (Вінніпег, Канада, 2001). Сьогодні на ринку можна знайти багато копій та підробок, які є додатковим підтвердженням Меллерового генія так само як і свідченням нечистоплотності деяких постатей у світі мистецтва. Підробкам, які іноді демонструються на веб-сайтах, часто бракує того витонченого балансу, що його завжди прагнув художник. Шукаючи досконалості, він робив багато варіантів, аби спинитися на остаточній версії, і, досягнувши бажаного, ретельно знищував усі копії.

Танець, декоративне мистецтво та авангардні експерименти мали вплив на творчість В. Меллера не лише внаслідок культурних чи політичних тенденцій. Підходи до вивчення його мистецького розвитку можна також шукати і у біографії. В. Меллер народився 13 квітня 1884 року у сім'ї Георгія та Олени Меллерів у Санкт-Петербурзі. Георгій служив у Міністерстві юстиції у чині статського радника, що означало високий п'ятий ранг у імперській ієрархії. Зрештою Георгій Меллер у нагороду отримав статус стовбового шляхтича, через що мусив перейти із лютеранства у православ'я. З часів Петра Великого усі родичі Георгія були лютеранами шведського походження.

Георгій був першим, хто одружився із нешведкою. Мати Володимира Олена народилася у відомій родині Карузо. Її батько був італійцем, а мати гречанкою за походженням, хоча й народилася в Італії.

Природна скромність В. Меллера, його художній смак та стриманість були як спадком родинного лютеранства та шведських коренів, так і результатом певних ідеологічних настанов. Також вони могли бути й наслідком гіркого життєвого досвіду. Він був молодшим із двох синів і вважався менш здібним. Коли його старший брат, улюбленець батьків, утопився у Дніпрі, мати за ніч посивіла. Відтоді В. Меллер усе життя боявся води та хвороби близьких йому людей. Завжди обережний і скрупульозний, він розвинув дар передавати натхнення у гармонійній композиції.

1903 року Вадим закінчив школу у Києві і до 1905 року навчався у Київському художньому училищі. Аби уникнути революційних заворушень, які почалися у місті, у грудні цього самого року Георгій Меллер відправив свого сина до Женеви. Там Вадим навчався у Франца Рубо. Першими його опублікованими роботами стали карикатури, що з'явилися у газеті «Киевская мысль» 1907 року. 1908 року В. Меллер закінчує юридичний факультет Університету св. Володимира (нині Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка). У цей же час він відвідував заняття у Київському художньому училищі, де викладали Харитон Платонов, Микола Пимоненко, Іван Селезньов. Після того, як Ф. Рубо рекомендував його Генріху Кнірру, В. Меллер навчався у приватній мюнхенській школі останнього, а з 1908 по 1912 почав відвідувати Мюнхенську академію мистецтв, де зустрів Пауля Клее, який представив його художникам групи «Блакитний вершник» («Der Blaue Reiter»), до якої входив М. Кандинський. У 1912-14 роках він працював у Парижі, спочатку у приватній, а потім у власній студії та виставлявся на Весняному салоні Спільки незалежних художників. Його робота була помічена пресою й він був запрошений на виставку Осіннього салону Міжнародної спільки. В. Меллер повернувся до Києва і невдовзі, у серпні 1914, почалася Перша світова війна.

Вадима визнали непридатним до армійської служби, проте він добровільно вступив до допоміжної служби Третьої армії, яка воювала на Західному фронті. Влітку 1918 року він повернувся до Києва, в 1919-21 роках працював із Б. Ніжинською.

В. Меллер зустрів Н. Генке у студії О. Екстер, де вона працювала асистенткою, й 11 серпня 1919 року вони побралися. (Його перша дружина Кармен, іспанка за походженням, яку він зустрів у Парижі, повернулася до Франції.) За батьківською лінією родина Ніни емігрувала з Голландії, рятуючись від релігійних переслідувань у часи Іспанської імперії. Її батько керував купецькою конторою у Москві, мати була росіяною. У Києві 1912 року Ніна закінчила жіночу гімназію Левандовської, 1914 року навчалася у Глухівському педагогічному інституті. Вона втратила роботу, коли добре відомий реакціонер Деревицький, який наглядав за місцевими вчителями, звинуватив її у «небезпечному перекручуванні історичних фактів» та «контактах з єврейським населенням». Потім вона викладала історію, географію та малювання у селі Скобці Полтавської губернії. У цьому нині відомому селі вона із Євгенією Прибильською працювала як художник-оформлювач та організатор місцевої арт-ілі кустарного промислу. Ніна Генке також вступила до приватної студії О. Екстер, із якою тісно співпрацювала, виконуючи замовлення Московської текстильної фабрики та театрів. Її робота у студії тривала чотири роки, а з 1915 року вона працювала самостійно, виконуючи костюми та панно для театрів і виробляючи декоративні матеріали із тканини. До 1915 року вона була серед лідерів Київського кустарного товариства. Н. Генке очолювала центр у Вербівці, тоді як Є. Прибильська була на чолі центру у Скобцях. Також вони були пов'язані із Кам'янкою (Херсонської області) та іншими центрами. 1917 року вона поїхала до Москви організувати виставку товарів із Вербівки в Галереї Лемерсьє. Після повернення до Києва восени 1918 року продовжувала працювати у Товаристві аж до 1922 року.

Через контакти з О. Екстер, Н. Генке та Є. Прибильською В. Меллер став членом дирекції



Кустарного товариства і працював там аж до Жовтневої революції. Через рух кустарних виробництв він зрозумів багатство та життєву енергію народного мистецтва. Н. Генке та Є. Прибильська зіграли ключову роль у налагодженні зв'язків між місцевими художниками та діячами світу мистецтва, також їм масмо завдячувати організацією виставок, що стимулювали суспільний інтерес до декоративного мистецтва. Є. Прибильська закінчила Київське художнє училище 1907 року й 1910 року почала допомагати працівникам кустарного промислу у Скобцях. У 1913 році вона була нагороджена срібною медаллю за виставку своїх робіт у Санкт-Петербурзі на Другій всеросійській виставці робіт кустарного виробництва. Тієї самої осені вона виставлялася у Києві, а наступного року у Берліні та Парижі на Осінньому салоні. У Парижі вона зустріла таких художників, як Дюффі й Дюфрен, які працювали із тканиною й які були у захваті від її колекції чудових малюнків. Як пише вона в автобіографії, у Київському музеї у цей час було надзвичайно багато колекцій декоративного народного мистецтва. Так художниця «закохалася у прикладне мистецтво» й вирішила повністю присвятити себе «вивченню українського фольклору та його давніх образів» [4, 9]. Вона зробила багато копій у Музеї та у приватних колекціях і почала працювати над декоративними композиціями.

У свою чергу Є. Прибильська була не лише копіювальницею, передусім вона активно розвивала дизайн у дусі народної традиції. Спочатку Полтавське земство та київські купці відмовлялися виставляти та продавати роботи, що, як на їх смак, були занадто яскравими, а відтак і вульгарними. Вони змінили думку, коли у галереї Лемерсьє представників селянського мистецтва, таких як Євгенія Пшеченко із Скобців, зустріли захоплено. Кардинальні зміни у ставленні публіки до народного мистецтва відбулися також завдяки художницям-авангардисткам, таким як Любов Попова, Олександра Екстер, Ольга Розанова.

Під час війни селянські кустарні промисли були ізольовані від західних ринків, окрім того, вони

відмовлялися від рідкісних матеріалів, які у першу чергу були потрібні для фронту. Проте, роблячи внесок у подолання воєнних труднощів, ініціативна група організувала покази виробів у Галичині та Буковині. До 1916 року було засновано десять майстерень, у квітні 1917 року відбулася виставка у Київському музеї, а у серпні та вересні – у галереї Лемерсьє у Москві. У травні 1919 року за допомогою Н. Генке та В. Меллера Є. Прибильська організувала в Києві виставку, де були представлені роботи із Скобців та загалом Полтавської області.

Відтак В. Меллер був у центрі цього поєднання європейських мистецьких тенденцій та українського народного дизайну. У травні 1919 року він уник призову до Червоної армії, оскільки його праця у царині мистецтва розглядалась як робота державної ваги. У 1921 році він допомагав організувати Київський художній інститут, головну пореволюційну художню школу в Україні, та з 1921 по 1925 роки читав там лекції<sup>1</sup>. Пізніше він викладав у різноманітних закладах та оформлював багато виставок для Української республіки. У 1927 році В. Меллер побував у Магдебургу на Всесвітній театральній виставці, а наступного року – в Колоні на Міжнародній виставці преси, для якої оформлював українську секцію. Пізніше він організував державні виставки у Англії, Франції та Японії. Він також співпрацював з Л. Курбасом на Одеській кіностудії над фільмами «Вендетта» (1924), «Макдональд» (1924) та «Арсенальці» (1925). В. Меллер також виставляв власні роботи на міжнародних художніх виставках у Парижі, Празі, Колоні, Женеві та Нью-Йорку. Його найвідоміша перемога – Золота медаль 1925 року на Всесвітній виставці у Парижі за макет декорації до вистави «Березолу» «Секретар профспілки» Л. Скотта.

Кар'єрі В. Меллера як театрального художника особливо сприяли його різнобічні зацікавлення та неабияка

<sup>1</sup> Список його студентів можна знайти у Центральному державному архіві вищих органів влади (ЦДАВО): ф. 166, оп. 2, спр. 377, арк. 38 (включаючи список 11 студентів В. Меллера за 15 листопада 1921 року); ф. 166, оп. 2, спр. 1553, арк. 21-21 (включаючи план Меллерового курсу за 1922-23 роки).

мистецька ерудиція. У 1922 – 1946 роках В. Меллер був провідним художником у театрі «Березіль» (з 1934 року перейменовано у Державний театр ім. Т. Г. Шевченка). Тісною була його співпраця з Л. Курбасом та М. Кулішем (жартома їх навіть називали «трьома мушкетерами»). Разом вони змінили українську сцену та зробили Харків потужним осередком театральних новацій. Три найвідоміші вистави «Березолу» були зроблені В. Меллером разом із Л. Курбасом та М. Кулішем, йдеться про «Народного Малахія» (1928), «Мину Мазайла» (1929) та «Маклену Грасу» (1933). У 1948 – 1951 роках В. Меллер працював у Києві у Театрі музичної комедії та Театрі ім. І. Франка.

Меллерові роботи з тілесної динаміки для студії Б. Ніжинської та його ранні експерименти із рухом у просторі для театру Гната Михайличенка підготували його до роботи у театрі «Березіль» [5, 35]. У виставах «Газ» (1923), «Рур» (1923), «Джиммі Гігінс» (1923), «Машиноборці» (1924), «Людина маса» (1924) він уводив елементи конструктивізму та експресіонізму. Його твори цього часу демонстрували естетизм у сценографії та наголошували на динаміці, швидких змінах сцен. Постановка «Макбета» (1924) була кульмінацією його експериментальної фази й зробила В. Меллера лідером серед українських театральних художників<sup>2</sup>. У цій постановці він залишив сцену порожньою. Замість традиційних декорацій місце дії зазначалися на великих щитах-екранах, де за потребою було написано «Зала», «Поле» чи «Ворота до замку» і т. д. Використовувалися лише найнеобхідніші предмети, деякі актори були одягнуті у сучасні робочі комбінезони й короткі плащі, які нагадували публіці про те, що події відбуваються у середньовіччі [6, 159]. «Герої скидалися на кубістські геометричні форми у нових уривчастих стосунках один з одним та зі світом навколо. Підняті чи, коли треба, зі звуком гонгу опущені екрани були чимось більшим, ніж тло. Вони надавали кожній сцені особливого ритмічного характеру.

<sup>2</sup> Дискусію про цю постановку див.: [1, 65-112]. Також ці вистави обговорювалися у багатьох статтях І. Макарик та В. Ткач. Також див. праці Ван Норман Баєра щодо аналогічного розвитку в Росії.

...Одночасно опущені, означали одночасність дії у різних частинах Шотландії. Часом вони рухалися у повільному, величному ритмі, аби підкреслити емоції провідних акторів, підкреслити напругу, динаміку дії чи навіть втрутитися в неї – як, наприклад, у сцені банкету, де вони фізично стримали намагання Макбета рушити за привидом Банко, якого означало світло прожектора» [1, 84].

Конструктивістська естетика початку двадцятих трактувалася багатьма коментаторами у термінах ідеології як продовження суцільної «механізації», якої вимагав час. У 1921 – 1922 роках було звично говорити про ритм робочих і селян як такий, що повністю відрізнявся від ритму банкірів чи дипломатів. Працівники культури прагнули творити те, що розуміли як нові й вищі індустріальні ритми. Наприклад, журнал «Червоний шлях» 1923 року опублікував статтю, де хвалив художню студію В. Меллера за підготовку нових театральних художників, які можуть працювати із сучасними режисерами і театрами («Малаярська майстерня»). Студія зробила афіші для «Газу» та інших вистав, а також ілюстрації для Червоного хреста. Під впливом машинної естетики, шовковистих та оксамитових текстур ранній пореволюційний період дав шлях функціональним чорно-білим формам; індивідуальні характеристики були замінені колективними образами.

У середині двадцятих років театральні роботи В. Меллера почали освоювати сатиру. Такі вистави, як «Секретар профспілки», дозволяли В. Меллеру вводити місцевий колорит й давати волю його любові до химерного. Ігрова природа вже була очевидною у дизайні костюмів для балетів Б. Ніжинської «Весілля Фігаро» та «Адвокат Патлен» (1919), однак вона вийшла на перше місце у виставах Л. Курбаса «Джиммі Гігінс» (1923) та «Золоте черев» (1926), М. Терещенка «Карнавал» (1923) та В. Інкіжинова «Седі» (1926) і «Мікадо» (1927). Тогочасний живопис виявив його здатність карикатуриста схоплювати сутнісні риси. В. Меллер мав унікальну здатність до імітації. Французькою та англійською він розмовляв так само добре, як і українською. Пізніше вивчив німецьку у Мюнхені та перейняв іспанську від своєї першої дружини.

Одного разу в поїзді він імітував звуки англійської мови, вдаючи, що дискутує з товаришем, перед здивованою англійською парою, яка сиділа навпроти. Ця здатність схоплювати особистісні риси та мистецтво імітації стали в нагоді у тридцяті роки, коли радянська влада поставила завдання створити нові героїчні «образи».

У час розквіту «Березоля» протягом 1927-31 років В. Меллер експериментував з різними жанрами: ораторією, трагікомедією, оперетою та ревію. Знаковими виставами були «Жовтневий огляд» (1927), «Народний Малахій» (1928) та «Алло, на хвилі 477» (1929). У першій В. Меллер змішав різні сцени в єдине поетичне ціле, представляючи дію так, як би вона мала місце навколо земної кулі, що трималася на тонких циліндрах. Земна куля мала обертатися, показуючи, що дія відбувається у різних частинах світу. «Народний Малахій» був триумфом гармонійної композиції, в якій дія була невіддільна від сценографії: чи то була хата Малахія, чи кабінет наркома, чи божевільня. В. Меллер використав деталі, аби зробити дію більш асоціативною. Сонце, що множилося у соняшники, вітряки, тополі на неозорому блакитному горизонті – усе це мало підкреслити стереотипність образу України. А дія п'єси працювала всупереч цим асоціаціям. Багаті кольорами костюми із змінюваними відтінками від лазурового до жовтого додавали нових асоціативних рівнів. Для ревію «Алло, на хвилі 477» В. Меллер використав світловий промінь центрального прожектора, аби освітлювати різні сцени, та рухомі задники, які постійно закривали або відкривали частини сценічного простору. Це дозволяло швидко, як у калейдоскопі, змінювати сценографію та динамізувати дію, що зачаровувало глядачів.

Однією з його найбільших переваг була здатність нести театральні концепції в життя. Для В. Меллера, як і для Л. Курбаса, мистецтво мало служити тому, аби знайти точний еквівалент, ключовий жест, рису чи слово, які могли стимулювати інтуїтивні асоціації у глядача. Курбасова система вимагала «трансформацій», або ж концентрованих образів, які були символічним узагальненням осмислення події, ситуації чи феномену. Хист В. Меллера в увіразненні цих «трансформацій» був однією з основних причин успіхів

українського театру у двадцяті та на початку тридцятих років. Навіть якщо ідеологічно заангажовані критики знаходили «помилки» у Л. Курбаса чи М. Куліша, В. Меллер продовжував збирати захоплені відгуки за костюми та сценографію. Художникові вдавалося перетворити п'єсу навіть прохідного автора на захопливе візуальне дійство. У цьому була основна причина того, що він вижив. У найгірші роки масових арештів та переслідувань високої української культури він залишався запитаним як театральний художник. Дар добувати золото навіть із соломи робив його корисним для тих, хто керував культурою.

У пізніх постановках він застосовував своє вміння переводити жести у характерні особливості чи сутнісні риси, але збільшуючи їх, роблячи величезними предметами, які заповнювали усю сцену. Індивідуальні жести презентували персонажа, а персонаж гармонував з усією сценографією. В. Меллер прагнув тотального впливу: він іноді критикував інших театральних художників за їхню нездатність заповнити увесь сценічний простір єдиною концепцією, за нездатність перевести головну ідею у те, що він називав «великою формою». Частково тому, він любив класичну грецьку естетику, яка для нього несла не тільки ідеї гармонії, рівноваги та стриманості, але й монументальності, здатності вхопити та відтворити форму як тотальність, як закінчений виріб. Художник відчув зв'язок між українською естетикою та класичною грецькою естетикою, вбачаючи у обох витонченість, рівновагу, стриманість і внутрішню гармонію.

Деякі критики були ображені Меллеровим сатиричним трактуванням радянського життя. Під час «боротьби з космополітами», яка проходила в останні роки життя Сталіна, приблизно у 1949 – 53, Меллера звинуватили у підтримці формалізму. 5 квітня 1949 року в газеті «Київська правда» з'явилася стаття «Проти космополітизму в архітектурі». Вона була спрямована проти різних архітекторів-свреїв за використання модерністського й американського стилів. А В. Меллер проголошувався «визнаним естетом і формалістом», який стояв на позиції «декадентського західного мистецтва». Його звинуватили в

тому, що він знайшов місця для євреїв у Інституті монументальної скульптури й мистецтва Академії архітектури СРСР, й охрестили «буржуазним космополітом». В. Меллер, так само як і інші, відкидав ці звинувачення, хоча, як пише стаття, їхні протести «не задовольнили слухачів». Як на те, кількома роками раніше під час війни, В. Меллер отримував найвищі відгуки й відзначався як постать, що пов'язує теперішнє з раннім радянським минулим (один з небагатьох, хто залишився після масових репресій тридцятих).

За всі десятиліття найбільшої слави зазнали досягнення В. Меллера пореволюційних років. Цей період дав те блискуче поєднання стилістичних впливів, яким відзначалися його роботи. Довоєнна освіта сприяла його зацікавленню людською фігурою і декоративною естетикою. У наступні роки це поєдналося із захопленням авангардом та народним дизайном. У двадцяті він пережив стриманішу, конструктивістську фазу, за нею йшло освоєння ігрового та сатиричного, а потім була робота над постановками, де на сцену виводилися сильні «позитивні» герої. Більшість артефактів, пов'язаних з його найвагомими театральними успіхами, зникли у роки масових арештів. Однак, багато робіт залишилося, хоча вони й розкидані по різних колекціях. Приголомшуючі ескізи костюмів та фото його сценографічних робіт двадцятих і тридцятих років дозволяють частково реконструювати постановки та краще зрозуміти його естетику. Ці ескізи та фото сьогодні стали символами творчого пошуку двадцятих років.

*Переклад з англійської О. Левченко*

### Література

1. Makaryk, Irena. R. Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics. – Toronto: University of Toronto Press, 2004.
2. Красильнікова О. В. Історія українського театру ХХ ст. – Київ : Либідь, 1999.

3. Красильнікова О. В. Олександра Екстер і Вадим Меллер // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – Київ: Наукова думка, 2000.

4. Прибильська Є. І. «Жизнеописание». – Зберігається у приватному архіві Ветрової Б.В.

5. Хмурий В. «Перша Всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва АРМУ» // Нове мистецтво. – 1927. - №14/15. – С. 6 – 8.

6. Цибенко П. А. Театральньо-декоративне мистецтво // Історія українського мистецтва: В 6 т. Т.5. Радянське мистецтво 1917 – 1941 років. – Київ: АН УРСР, 1967. – С. 157-165.

### **Анотація**

*Ця публікація присвячена життю і творчості видатного українського художника та сценографа Вадима Меллера (1884 – 1962), який у 1920-х та на початку 1930-х років активно співпрацював зі «Березолем» та Лесем Курбасом над рядом вистав. У статті подається широкий мистецький контекст художнього середовища 1910-1920-х років, зокрема, художні пошуки О. Екстер, Є. Прибильської та ін.*

### **Аннотация**

*Данная публикация посвящена жизни и творчеству выдающегося украинского художника и сценографа Вадима Меллера (1884 – 1962), который в 1920-х и в начале 1930-х годов активно сотрудничал с «Березолем» и Лесем Курбасом над рядом спектаклей. В статье представлен широкий художественный контекст артистической среды 1910-1920-х годов, в частности, художественные поиски А. Экстер, Е. Прибильской и др.*

### **Summary**

*This paper is dedicated to the life and works of famous Ukrainian painter and set designer Vadym Meller (1884 – 1962), who actively collaborated with the "Berezil" and Les Kurbas over a number of performances in the 1920s and early 1930s. The article presents a wide artistic context of artistic life of the period 1910-1920's, including artistic searches of A. Exter, E. Prybylska etc.*