



Алла ДМИТРЕНКО

КОСТЮМ У КОНТЕКСТІ СЦЕНОГРАФІЧНИХ ПОШУКІВ ВАДИМА МЕЛЛЕРА (З ФОНДІВ ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ)

Розглянуто мистецтво костюма у контексті театральної спадщини В.Г. Меллера. Увагу зосереджено на періоді співпраці митця з театром Леся Курбаса «Березіль», який був епіцентром авангардних реформацій української сцени початку ХХ століття. Проаналізовано художньо-стильові особливості театральних костюмів митця на прикладах ескізів з фондів київського Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Ключові слова: Вадим Меллер, мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), костюм, авангард, сценографія, конструктивізм.

© А. ДМИТРЕНКО, 2014

ISSN 1028-5091. Серія мистецтвознавча. № 6 (120), 2014

Важливим періодом в історії українського театру був поч. ХХ ст.: режисер і митець стають головними реформаторами «нового» театру, зароджується поняття «сценографія», а сцена перетворюється на лабораторію, де апробуюються теоретичні концепції авангардних митців. Змінюється також значення костюма у контексті сценографічного вирішення драматичного твору: окрім естетичної функції, він набуває функціональних та символічних якостей, стає не тільки важливим засобом виразності у створенні художнього образу героя, а й самостійним персонажем сценографії. Костюм, створений митцями-авангардистами, набирає гостроти у стилістиці образного вирішення, гіперболізації форми та кольору, асоціативності значень — на зміну історичній традиційності стилю, захопленості реалістичними деталями крою, притаманним костюмам «театру корифеїв». Театральні роботи В. Меллера, А. Петрицького, О. Екстер, О. Хвостенка-Хвостова, Б. Косарева, С. Гординського започаткували зародження національного стилю в українській сценографії поч. ХХ століття.

Мета статті — проаналізувати художньо-стильові особливості проектів костюмів у контексті авангардних сценографічних вирішень постановок, створених Вадимом Георгієвичем Меллером (1884—1962). Проекти, втілені митцем, різняться драматургічним матеріалом, режисерськими завданнями, географією реалізації, однак розглядаємо їх у контексті авангардної естетики, що відіграла важливу роль у становленні професійної української школи сценографії та мистецтва театрального костюма.

Найповніше творчість В.Г. Меллера представлена у колекції київського Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (далі — МТМКУ¹), де зберігається близько 420 творів (ескізи костюмів, декорацій). Багато робіт майстра надходили до музею ще з 1923 р. (від року заснування Музейною комісією «Березоля» музею, на основі збірки якого постане сучасний МТМКУ). Пізніше, в 1970-х рр., значну частину робіт передала музею донька художника — Б.В. Ветрова [69, с. 15].

Актуальність статті — на основі ескізів костюмів та декорацій з фондів збірок музею розглянуто художньо-стильові особливості костюмів у реалізованих митцем виставах упродовж 1920-х років.

¹ Висловлюємо подяку дирекції, зав. фондами Т. Руденко та працівникам музею, за можливість опрацювання збірок музею та допомогу.



Іл. 1. Ескіз костюма Жінки з татцею. «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 (Джерело: МТМКУ, — Е 1077)

Спадщина В.Г. Меллера — митця, педагога, сценографа — посідає важливе місце в історії українського театрального мистецтва ХХ століття. Особливу увагу дослідників привертає період авангардних експериментів митця у театрі «Березіль» упродовж 1922—1934-х рр. у співпраці з видатним режисером Лесем Курбасом. Погоджуємось з твердженням української дослідниці Н. Корнієнко, що «театральна естетика Леся Курбаса народила основоположників двох найбільших українських театральньо-декораційних шкіл» [64, с. 284]. Перший напрямок, пов'язаний з творчістю А. Петрицького, який підкреслив національну основу в авангардних постановках на сцені 1920—1930-х років. Другий, реалізований В. Меллером та його учнями, базувався на принципах конструктивізму, — з його естетичними категоріями функційності та доцільної тектоніки сценографічного вирішення. Ці обидва напрямки заклали основу для

розвитку концепції «дієвої сценографії» в українському театрі другої половини ХХ століття.

Театральний доробок Вадима Меллера проаналізований у єдиній на сьогодні монографії З. Кучеренко. Автор провів історичний огляд та визначив художньо-стильові особливості сценографічних робіт художника. У ранніх ескізах костюмів дослідник відзначає вплив кубізму та творчої методики О. Екстер, проте вже у роботах для «Березоля» простежується вплив естетики конструктивізму.

Упродовж 1960—1980-х рр. роботи митця спорадично розглядали у контексті становлення української сценографії радянського періоду В. Габелко [58], І. Вериківська [54; 55], А. Драк [59], О. Кисіль [62], однак ці праці містять ідеологічну упередженість щодо авангардних експериментів митця.

У 90-х рр. ХХ ст., на хвилі національного піднесення, українські науковці активно опрацьовують надбання вцілілих творів Меллера періоду авангардних постановок у «Березолі». Творчість митця фрагментарно розглянута у низці монографій в контексті історії українського театру ХХ ст. (О. Красильниковою [66]), мистецького об'єднання «Березіль» (Н. Корнієнко [64]), європейської сценографії (В. Берьозкіним [52]), французько-українських мистецьких виставок (Н. Асеевою [51]).

Стисла інформація про театральні роботи В. Меллера, найчастіше ілюстративного характеру, міститься в мистецтвознавчих альбомах, присвячених мистецтву авангарду [53 ; 70].

Наприкінці ХХ — на поч. ХХІ ст. творчість митця стала об'єктом наукових розвідок дослідників різної театрознавчої проблематики: Н. Корнієнко [65], Г. Коваленко [63], Г. Веселовської [56; 57], Т. Мельник (Руденко) [69], Н. Єрмакової [60; 61]. Оперуючи сучасними мистецтвознавчими методами та термінологією, автори розкривають значення творчості Вадима Меллера у різних площинах української авангардної культури.

Опрацювання літератури засвідчило багатовекторність вивчення творчості В. Меллера, однак окремого видання про театральний костюм та його художні особливості немає, що і підтверджує новизну нашої статті.

Народився митець у родині чиновника у Петербурзі. Згодом сім'я переїздить в Україну. З Києвом у художника пов'язана значна частина його дитин-

ства та юності. Там він здобуває освіту — навчається на математичному факультеті Київського університету та одночасно стає вільним слухачем Київської художньої школи. Художню освіту митець продовжує вдосконалювати у Мюнхенській академії мистецтв, згодом — у «Вільних майстернях» А. Бурделя в Парижі. Саме у Франції він розпочинає активну участь у виставках «Салоні незалежних», «Салоні мистецтв», «Осінньому салоні» (1913).

Після закінчення європейських студій, вже зі сформованим мистецьким світоглядом, В. Меллер знову повертається до Києва. Він працює на викладацькій роботі — професором Академії мистецтв та викладачем Київської художньо-промислової школи. Художник універсального таланту, Меллер випробовує свої сили в агітаційно-масовому мистецтві, графіці, станковому живописі, кінематографі («Вендетта» та «Макдональд», 1924, реж. Лесь Курбас). Проте найбільш повно талант митця у майстерності розкриття тектоніки форми предмету проявиться саме у сценографії.

Важливою життєвою подією стала його зустріч з Олександром Екстер. Її київська майстерня стане «сценографічною школою» для багатьох видатних митців, зокрема А. Петрицького, І. Рабіновича, Н. Шифріна. Дослідники відзначають спорідненість стилістики ранніх робіт Меллера з творчим методом О. Екстер, а саме — домінування кубістичного аналізу форми в ескізах костюмів [68, с. 34; 53, с. 49; 63, с. 321]. Художник поділяє «екстерівське» захоплення динамікою та ритмом форм, що підкреслюються активним використанням енергії кольорових контрастів (постановки для київської хореографічної студії Б. Ніжинської «Ассирійські танці» (1919) та «Маски» Ф. Шопена (1920)). У серії шкідів до «Масок» митець гармонійно поєднує ритмічну контрастність форм одягу з динамізмом рухів танцівниць. Художній образ персонажу багатозначний, експресивний, довершений, «...ескізи костюмів перетворюються на повноцінні станкові роботи» [68, с. 15].

Наступні постановки — «Весілля Фігаро» П.-О. Бомарше (1920, реж. О. Смірнов), «Метр Патлен», середньовічний фарс (1920, реж. О. Смірнов). У створених образах персонажів В. Меллеру вдається передати сатиричну основу драматичного матеріалу. Костюми стилізовані, з чіткими лаконічними силуетами та гіперболізованими формами. Вільно інтерпретуючи історичні європейські види



Іл. 2. Ескіз костюма персонажів. «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 (Джерело: МТМКУ — Е 6849, не закінчений)

одягу XVII—XVIII ст., митець створив індивідуалізовані, гротескні комедійні персонажі.

Продовженням кубофутуристичних експериментів з формами костюма стала серія шкідів до вистави «Мазепа» Ю. Словацького (1921, реж. К. Березний). Реалістично виконана сценографія зображувала конкретні місця дії — інтер'єр замку, парк, пейзаж [1; 2; 3], а похмурий та холодний колорит декорацій підкреслював напруження драматургії. На противагу зображальній стилістиці простору, костюми Меллер вирішує стилізовано: використовуючи історичні форми костюма XVIII ст., трактує їх по кубістичному — геометризуючи та лаконічно. Силуети костюмів складні, утворені асиметричним накладанням геометричних фігур (трапецій, півкуль, прямокутників) [4—8]. Ритмічне вирішення конструкції костюма збагачене тональними розтяжками кольору в межах площини (Іл. 1), чим досягається враження об'ємності форми та руху у просторі. Стриманість колориту сценографічного оформлення підкреслювала витончену кольорову палітру костюмів.

Вартим уваги є незакінчений ескіз митця, який науковці МТМКУ зараховують до роботи Меллера для вистави «Мазепа» (Іл. 2). Викликає сумніви яскравість колористичного вирішення (на відміну від врівноваженої гами решти ескізів), однак стилістичні риси — геометричність силуету, контрастне



Іл. 3. Ескіз костюма Робітника. «Газ», Кайзер. «Березиль», Київ, 1922—1923 (Джерело: МТМКУ — Е 3921)

співставлення форм одягу, формат та техніка виконання — вказують на подібність з рештою ескізів. Припускаємо, що це міг бути попередній проект, від колористики якого митець пізніше відмовився.

Від 1922 р. Меллер розпочав співпрацю з новоствореним театром Леся Курбаса «Березодем» (1922—1926). Розглядаючи феномен режисерської школи, дослідниця Н. Єрмакова акцентує на важливості художньої основи у роботі «Березоля», — театру, що «потребував активної участі просторових чинників у моделюванні сценічної дії, чого не можна досягти поза спільністю вихідних естетичних принципів для режисерів і художників» [60, с. 266].

Театр, створений як мистецьке об'єднання (МОБ), складався з шести майстерень, режисерської лабораторії (Режлаб) та макетної майстерні і декоративного цеху, які очолив В. Меллер. Його учнями стали В. Шкляєв, Є. Товбін, М. Симашкевич, М. Панадіані, М. Ашкіназі, А. Проценко, Д. Власюк. Ма-



Іл. 4. Ескіз костюма Капіталіста. «Газ», Г. Кайзер. «Березиль», Київ, 1922—1923 (Джерело: МТМКУ — Е 9833)

кетна майстерня Меллера (за аналогією майстерні О. Екстер), яка базувалась на принципах творчої співпраці вчитель-учень, синтезі теорія-практика та розумінні виховної ролі театру у суспільстві, стала першою «українською сценографічною школою».

Програмна вистава Г. Кайзера «Газ» (1923), створена Першою майстернею, відкрила театральну історію театру. В контексті історичних чинників того часу вибір Лесем Курбасом твору Г. Кайзера не здається випадковим: режисера цікавила естетика експресіонізму, в якій «глобально і гостро заявило про себе людське Я» [19, с. 174].

У п'єсі вирішувалось кілька проблем: людина і маса, об'єктивне і суб'єктивне, техніцизм та природа. За визначенням В. Берьозкіна, конструктивістська сценографія В. Меллера, створювала узагальнений «образ заводу», водночас була самостійним «сценографічним персонажем вистави» [52, с. 311]. Конструкція сцени — «машина для дії» (на якій роз-

міщувались система площадок, пандусів, кранів) була тільки «трампліном» для рухомого сценографічного елемента — «машини», яку створювали тіла акторів (за режисерським задумом Курбаса). Враження руху досягалось за допомогою ритмо-пластики акторів, що динамічно зображували розвиток дії машини, яка в результаті руйнувалась унаслідок вибуху газу.

Головні герої п'єси — це узагальнені не персонафіковані образи: маса (робітничий клас) [9; 15] та капіталісти [10—14]. Сучасні митцю соціальні типи відтворені ним у конструктивістських ескізах, де основна увага спрямована на функційність та доцільність. Робітники у спеодязі, що складався з білої сорочки та брунатно-коричневих кольорів халату-блузи (Іл. 3). Капіталісти — у стилізованих чорно-білих фрачних костюмах та головних уборах — циліндрах (Іл. 4). Геометризовані форми одягу (умовно зазначено конструкцію та деталі крою) вирішені площинно, без тональних градацій. Постаті персонажів зображені схематично (тіло у фас, але голова — у профіль). Загальний монохромний настрій сценографії та уніфіковані костюми працювали на розкриття режисерської концепції, акцентуючи увагу глядачів на динаміці ритмо-пластики акторів, що відтворювали ідею твору — проблема індивіда і маніпульованого натовпу.

Конструктивні експерименти, розпочаті у «Газі», Меллер продовжує у сценографії наступної постановки «Джиммі Хігінса» (Київ, 1923; Харків, 1928). Оформлення сцени розкривало задум режисера, котрий прагнув поєднати в постановці різні жанри (прийоми психологічного, агітаційного театрів, вертепу, кіно) та створити «новий синтез, синтез жанрових структур» [19, с. 199].

Умовна скупість сценографії з використанням кількох станків — трибун доповнювалась екраном, на який спроектовувались спеціально створені Курбасом кінофрагменти певних сцен (наприклад, Джиммі на кораблі). У п'ятій дії сцена роздвоєння особистості Джиммі вирішується (за аналогією з вертепною скринєю) у двох ярусах сценографії (верхній ярус станків — місце дії Джиммі, а підлога сцени, площадка для масових сцен — думок Джиммі). Як відзначив рецензент, «у конструкціях Меллера підкреслено самостійність окремих місць дії не лише у самій конструкції станка, а й у сепаратному його монтажі» [19, с. 210].

На відміну від «Газу», костюмне вирішення більш персоналізоване. Костюми Держав вирішено у кла-



Іл. 5. Ескіз костюма Джиммі. «Джиммі Хігінс», Е. Сінклер. «Березіль», Київ, 1923 (Джерело: МТМКУ — ТЗ № 433)

сичному стилі: темні костюми-трийки та сукні, де колір стрічки, пов'язаної поверх одягу, вказував на символіку країни. Вартим уваги є ескіз костюма Джиммі, виконаний з використанням техніки колаж (Іл. 4). На тлі умовних площин — коричнево-бежевої фактури дерева, вирізки з газет з уривками текстів — стоїть фронтально зображений Джиммі. Силует постаті чіткий, ніби вирізаний. Форми костюма реалістичні: біла сорочка, прилягаючий ультрамариновий піджак та широкі призібрані внизу коричневі штани. Одяг переданий площинно, без світлотіні, що ще більше підкреслює реалістичне, змодельоване світлом обличчя персонажу. Умовне вирішення тла й костюма контрастує з реалістично промальованим обличчям та пронизливим поглядом очей Джиммі: виникає враження вимушеної затиснутості людини-індивіда в тілесну оболонку та певні часово-просторові рамки. Схоже вирішення у ескізі костюма Жінки, однак тут немає гострого співставлення індивідуального і загального — трактування і костюма, і образу персонажа стилізоване.

Продовження експериментів з архітектонікою сценографії та костюмним вирішенням простежується у наступних постановках: «Машиноборцях», «Людині-масі» Е. Толлера, «Макбеті» Шекспіра



Іл. 6. Ескіз костюма Продана. «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 (Джерело: МТМКУ — Е 6702)



Іл. 7. Ескіз костюма Дівчини (ар. О. Пігулович). «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 (Джерело: МТМКУ — Е 6710)

(1924). На думку Кучеренко, «об'ємні конструкції тепер не тільки допомагають акторам, але й самі стають образним перевтіленням» [68, с. 48].

У «Макбеті» Курбас вимагав від акторів перевтілення: з одного боку «глибинного входження в образ, з другого — майже майданного вміння представляти, миттєво скидаючи святкову маску й стаючи актором, автором і глядачем одночасно» [64, с. 218]. Відповідно до режисерської ідеї просте і багатозначне оформлення сцени представляло умовне середовище із зазначенням на щитах місця дії («Замок», «Провалля», «Поле»). Скупість сценічної обстановки асоціювалась з суворими площадками англійського ренесансного театру. Костюми акторів — «виробничий одяг», підкреслено функціональні, позбавлені персоніфікації, такі, що перейшли з життя на сцену. Модні у той час «пролетарські блузи» доповнювались солдатськими штанами та черевика-

ми з онучами (Макбет)... «аскетизм сцени поєднувався з аскетизмом глядацького залу» [64, с. 213].

Наступний і останній період «Березолію» проходить у Харкові (1926—1933). Сезон розпочнеться виставою «Золоте черево» Ф. Кромелінка (реж., В. Інкіжинов, запрошений Курбасом, учень В. Мейерхольда). Основна ідея твору — обпікаюча сатира Кромелінка, де жадоба і ненаситність перетворює людину в звіра. Меллер розкриває цю ідею у лаконічній композиції сценографії: у коробку сцени вписано ще одну сцену — макет невеликої кімнати П'єра Огюста (на зразок декорацій психологічного театру) з міщанськими символами затишку (канапа, фіранки).

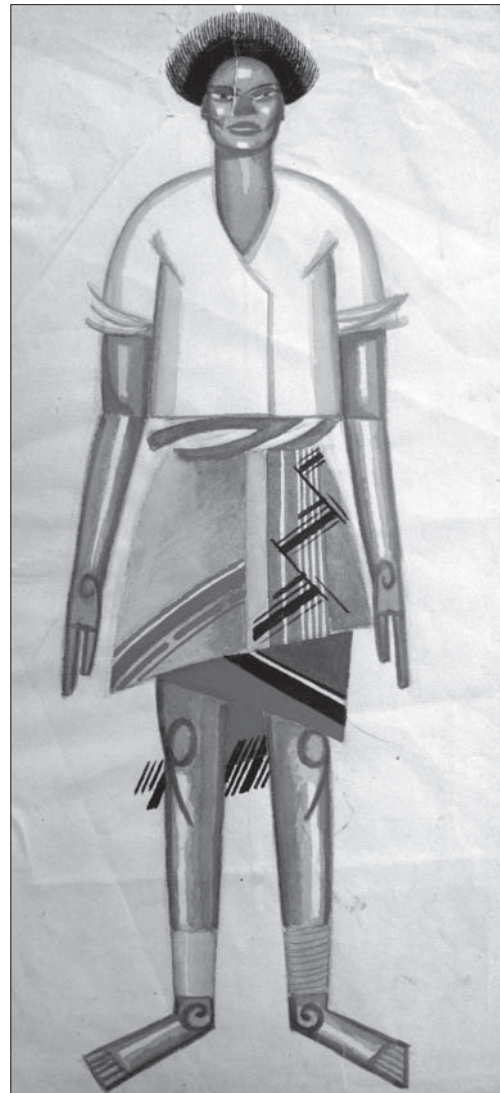
Ескізи костюмів, вирішені митцем у гротесково-сатиричному напрямку, контрастують з матеріальною реалістичністю сценографії. Чоловічі образи персонажів персоніфіковані з гострою психологічною характеристикою. Це ескізи Продана [17]

(Іл. 6), Фрізона [20], Барбюлеска [19], Мюскара, П'єра [21]. Комізм сюжету підкреслений довільним поєднанням різних історичних форм європейського чоловічого костюма XVII—XVIII століть. Гострий силует та площинне трактування форм костюмного вирішення доповнені кольоровими контрастами фактур, що наближує їх до одягу персонажів ярмаркової, буфонадної естетики. Особливої уваги заслуговують обличчя чоловічих героїв твору (подібні до викривлених негативними емоціями масок).

Жіночі образи, на відміну від попередніх, позбавлені індивідуальної характеристики, окрім ескізу Фруманс (друга дія) [22; 23]. Костюми вирішені на основі форм західноєвропейського народного вбрання XVIII ст.: сорочка на короткій рукав з вилогим коміром, поверх якої накинута хустина, та розширеної від талії широкої спідниці, де довше від переднього полотнище спинки відкриває ноги у гетрах і сабо (Іл. 7). Характерними доповненнями одягу були фартух та чіпець. Використана митцем яскрава кольорова гама синіх, червоних, зелених, жовтих відтінків, що поєднувалась з орнаментованими площинами (широка смужка, горох, квадрати, зірочки), надавала графічній виразності та декоративності костюмам, збагачуючи сатиричний образ персонажів.

Костюм Фруманс (друга дія) визначався декоративним вирішенням на основі інтерпретації форм жіночого костюма вищих станів XVIII ст. [24]. Облягаючий ліф та широка нижня спідниця на каркасі з фіолетовою верхньою, коротшою спідницею, композиційно підтримували пишні форми манжетів рукавів сорочки та вилогої коміри. Прикрашали костюм декоративні площини з білої тканини в золоті смужки та накладні елементи: банти, склади, плісе. Образне вирішення Фруманс у другій дії підтримувалося пишним та багато декорованим одягом П'єра, також стилізованого на основі чоловічого вбрання XVIII ст. [21]: рожевий камзол з широкими обшлагами, густо оздоблений блакитними бантами, золотими гудзиками, френзлями, доповнювали широкі кюлоти, панчохи. Прикрашені великими бантами капелюх та черевики надавали завершеності манірному образу героя.

За влучним висловленням Н. Корнієнко, «умовне й реальне, гротескове й психологічне, буфонада й майже клінічна натуралістична фізіологія уживались у цій виставі» [64, с. 275]. Отже, у вирішенні даної постановки Меллер вільно оперує історичним



Іл. 8. Ескіз костюма Туземця. «Седі», С. Моем, Д. Колтон, Харків, 1926 (Джерело: МТМКУ — Е 6858)

матеріалом, акцентуючи на декоративному елементі у вирішенні композиції костюмів, підкреслює його ігрову функцію у виставі, джерела якої ведуть від балаганно-ярмаркової традиції народного театру.

Наступною співпрацею художника з В. Інкіжиним стала мелодрама «Седі» С. Моема та Д. Колтона (1926). Використовуючи екзотичні африканські мотиви, Меллер створить костюми національного типу (Туземець [25], Тубілка [26], Воїн-тубілець [27], Наречена [28]) та соціальні (пастор Мандерс [29], Жінка-європейка [30]). У соціальних костюмах представлений сучасний європейський міський одяг 1920-х рр. XX ст.: пальто-редінгот та капелюх-габик у пастора, сукня-сорочка для жіночого образу Європейки (артистка Н. Ужвій, друга дія). Вартими уваги є костюми для національних типажів. Ми-



Іл. 9. Ескіз костюма Воїна-тубільця. «Седі», С. Моем, Д. Колтон, Харків, 1926 (Джерело: МТМКУ — Е 3916)

тець створив самобутні, яскраві персонажі — узагальнені образи африканської культури без натуралізму та етнографічних деталей.

Цікавим є вбрання Туземця (Іл. 8), що складається з білої сорочки на короткий рукав та поясного одягу спідниці-обгортки охристого-червоного та червоного кольорів, перев'язаної на талії зелено-білим поясом. Акцентом в ансамблі виступає декор спідниці — ритмічно укладені смуги червоного, чорного і зеленого кольорів. Яскраві поєднання площин та декору у вигляді смуг різної ритмічної організації надають динамізму загальній статичності композиції костюма. Важливим декоративним елементом, що доповнює екзотичність образу, є розпис оголених фрагментів тіла лінійним орнаментом у костюмах Туземки, Воїна-

тубільця (Іл. 9), Воїна, Нареченої. Цей прийом вперше використала О. Екстер у постановці для Камерного театру («Фаміра Кифаред» Анненського).

Інтерпретацію національних мотивів Вадим Меллер продовжить у художньому оформленні оперети «Мікадо» (В. Гілберта та А. Саллівена (1927), реж. В. Інкіжинов). На думку З. Кучеренка, «до тепнність майстра нарешті знайшла вихід у загостреній стилізації, барвистій театральній видовищності» [68, с. 52]. Обравши за джерело творчості далекосхідне мистецтво, художник створює асоціативні, іронічні та персоніфіковані образи героїв оперети. Монументальний Мікадо — впевнений у собі поважний імператор [31] — у військовому зеленому мундирі з рукавами кімоно та вузьких штанах. Акцентом у статичній, симетричній композиції костюма є декоративні срібні елементи: поясні обладунки, аксельбанти, гудзики та медаль. Митець, переважно скупий на декор, тут дозволяє собі декоративні засоби у одязі, головних уборах та гримі облич. У подібній стилістиці виконав художник костюми для жартівливих образів Міністра науки [32], Міністра війни [33], Кравця [34], Астролога [35]. В усіх наведених вище прикладах статичність форм вбрання підкреслена декоративними елементами, аплікацією (стрічка-сантиметр, ножиці у Кравця, головний убір-вітровказ у Астролога). Попри умовність сценографії, збережений у фондах МТМКУ ескіз декорації також розкриває східні джерела творчості, але у гротесково-ігровому плані. Східні ліхтарики, пагоди, прапори з ієрогліфами створювали гармонійне середовище для акторської гри, досягаючи цілісності сценографічного вирішення [36]. За феєричною і яскравою образністю художнього оформлення оперети режисер та митець завуалювали соціальну, гостру проблематику твору.

Ігрові принципи сценографічного оформлення митець використає у жанрі естрадної вистави-ревію «Алло, на хвилі 477» (1929), текст М. Йогансена). Ескізи костюмів вирішені у легкій, ескізній манері, зі зображенням жартівливих типажів сучасних соціальних типажів: Інженер (Іл. 12), Кухар [37], Кумпожежний [38], Артист [39], Мури-кухар [40], Капіталіст [41], Жінка [42]. Від решти акварельних, легких робіт шкід Бюрократ (Іл. 13) відрізняється схематизмом та графічністю виконання. Іронічний образ персонажа стилізований на зразок маріонетки:

повислі у повітрі руки на шарнірах, похилена в бік голова, гіперболізовано великі кисті рук. Не людина, а лялька-маріонетка, яким керує невидима сила — «буква закону». Костюм — військовий двубортний тренчкот, з двома рядами золотих гудзиків, відкладним коміром та кашкет з козирком.

У своїй праці З. Кучеренко підкреслює враховані художником в ескізах до ревію особливості театрального освітлення — «контури постатей підкреслено розмиті, а грими навмисне підсилені» [68, с. 53].

На нашу думку, особливий період в творчості митця пов'язаний зі співпрацею у Харківському «Березолі» трьох реформаторів українського театрального простору поч. ХХ ст.: Курбаса — Куліша — Меллера (режисера — драматурга — митця). У своїх творах Микола Куліш звертається до з'ясування культурно-національної ідентичності — в час непевних ідеалів і вождів. Лесь Курбас відкидає натуралізм, характерний театру корифеїв, поєднуючи різножанровість та різностилевість у режисурі, драматургії, акторській грі, музиці. Вадим Меллер втілює концепції режисера-письменника у художньому вирішенні образу вистави.

«Народний Малахій» М. Куліша (1928) став першою спільною роботою майстрів. Курбасівський метод перетворення втілювався Меллером у конструкціях сценографії, що відображали «напівреальний, напівфантастичний світ, відтворений свідомістю Малахія» [64, с. 291].

Окремим сценографічним персонажем, на думку В. Берьозкіна, виступає «реформаторська машина», створена художником спільно з режисером (її не було в тексті). «Машина» (сконструйована з реальних селянських знарядь праці: леміша, колес, шестерень тощо) була для «преображення людини» — перевтілення в ангела (з рожевими крильцями і серцями на спинах). Дослідник підкреслює спорідненість гротескно-ігрової сценографії В. Меллера з пошуками італійських футуристів, які створювали свої самостійні сценографічні персонажі у театрі художника. Однак зазначає, що «машина» Меллера становила нероздільну єдність з акторськими персонажами у створенні цілісного візуального оформлення вистави, що було її відмінною рисою [52, с. 312].

Цікавий прийом — контрастне поєднання реалістичних елементів сценографії та костюмів (лубочно-го пейзажу, канарки, ікони, архаїзовані костюми) з



Іл. 10. Ескіз костюма Міністра науки. «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 (Джерело: МТМКУ — Е 6850)



Іл. 11. Ескіз костюма Кравця. «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 (Джерело: МТМКУ — Е 4523)

авангардними деталями («реформаторська машина», костюми «ангелів»). Це цілком відповідало курбасівському розумінню театрального конструктивізму: поєднання різних фактур і матеріалів «кожен з яких сам по собі має певний вплив і сприйняття, а



Іл. 12. Ескіз костюма Інженера до вистави-ревію «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 (Джерело: МТМКУ — Е 6650)



Іл. 13. Ескіз костюма Бюрократа до вистави-ревію «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 (Джерело: МТМКУ — Е 6645)
з'єднавши одне з одним, створює щось третє — зовсім інше» [57, с. 175].

Гротескним перебільшенням та узагальненням образів відзначається наступна робота Меллера «Мина Мазайло» (М. Куліш, 1929). Художнє вирішення оформлення й костюмів розкривали сучасне соціальне середовище та типи перших років «українізації». Особливо це стосувалося сценографії, що, за згадками критика, вирішувалась параболлами та щитами, які змінювались залежно від дії [64, с. 323].

Важливим ігровим персонажем у виставі виступає старосвітський костюм Мيني, що видозміню-

ється: від знаку персонажа (урядовець Донвугілля), через призму зміни образу (підперезаний поверх штанів ремнем, ставав військовою уніформою) до пустої оболонки (завішений на вішак). Мрія Мيني втілювалась у володінні новомодним піджаком — як символом «нової людини», з новим прізвищем у новому житті. Через костюм відбувається трансформація соціального статусу героя у контексті розвитку дії вистави. Вбрання стає засобом персоніфікації героя, та, водночас, засобом акторської гри з одягом, що транслює нові смисли глядачам.

У співпраці з Вадимом Меллером Лесь Курбас ставить нав'язану йому агітвиставу «Диктатура» (І. Микитенко, 1930), у якій продовжує трагікомедійний характер попередніх вистав. Через музику та сценічну мову режисер вирішує політичну кон'юктуру драматургії, створивши власний твір. У жанрі опери (муз. Ю. Мейсус) митець вибудовує асоціативний сценічний ритмо-простір, співзвучний з ритмами музичних партитур та перевтілень персонажів. Вслід за Г. Крегом, А. Апією художник розчленовує простір коробки на вертикалі та горизонталі, що задає відповідно рух акторам — вверх та вниз. «Особлива партитура взаємин речі й людини, планшету й людини, планшету й речі...», вирішена через видозміну масштабів і через музично-ритмові мікросюжети для них — наділяли їх новою конфлітною енергією...» [64, с. 381].

Сценографія ставала незалежним персонажем вистави, виконувала власну рольову функцію. Використовуючи національні образи села, художник заострює пропорційність системи актор-предмет (гіперболізує реальні розміри предметів). Основне місце розгортання дії — плашет, піднятий над реальною сценою та поділений на елементи (образ землі, весільного столу, човна). Макети хат куркулів, що виглядали над планшетом сцени (принцип вертепної ляльки), були узагальненим образом селянської маси.

У наступній роботі М. Куліша «97» В. Меллер розміщує єдину сценографічну установку, що змінювала означення місця дії (інтер'єр хати, сільрада, храм). Живописне та персоніфіковане водночас костюмне вирішення вистави не перевантажене етнографічними подробицями. Образність народного вбрання Надніпрянщини (форма, розміщення декору на сорочках, колір) асоціативно прочитується у ескізах Копистки [43], Гната Гирі [44], Діда [45],

Селянина [46], Дочки куркуля [47]). У своєрідній експресивній подачі «балансуючого» стану персонажів (ніби земля пливе з-під ніг, і вони от-от впадуть, намагаючись втримати рівновагу розведеними руками), митець передає «непевне становище» заможного українського селянства у п'єсі Куліша та в радянській системі 1920-х рр. загалом.

Умовність сценографічного вирішення, стилізація соціальних та національних персонажів, — ось основні характеристики останніх робіт В. Меллера в «Березолі»: «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (1932), «Маклена Граса» (1933).

Трагічним в історії «Березилі» стане 1934 рік. Після нищівних рецензій, критики мистецької політики у роботі театру, Леся Курбаса репресували, колектив реорганізували та перейменували у Харківський український драматичний театр ім. Шевченка. Меллер опиняється у лежачих політико-соціальних умовах, експерименти «філософського» театру Курбаса в минулому, а нова доба проходить під знаменами соцреалізму. Доля митця була складною та, водночас, типовою для митців 1920—1930-х років. Ті, кого не торкнулися жорна репресій, змушені були, якщо не поділяти, то, принаймні, не заперечувати ідеологічний шовінізм.

Наступні роботи митця 1930—1940-х рр. — «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, (1939), «Боккаччо» Ф. Зуппе (1945), «Гаспорон» К. Мільйокекера (1948), «Летюча миша» Й. Штрауса (1948) та ін. — виконано з використанням класичних прийомів театральньо-декораційного мистецтва. На сцені українських театрів повертаються живописні декорації (з конкретними зображенням місця дії) та реалістичне вирішення художнього образу персонажів.

Для митця у розкритті психологічних, історичних та соціальних характеристик персонажів джерелом натхнення стають студії етнографічних джерел, вивчення історії моди та європейського декоративно-прикладного мистецтва. Свідченням цього є збережені матеріали у фондах Державного архіву-музею літератури та мистецтва України (замальовки костюмів з іноземних журналів й предметів декоративно-прикладного мистецтва) [50].

Розглянуті ескізи Вадима Меллера зі збірки МТМКУ засвідчують різноманітність художньо-стильових вирішень у сценографічних проектах 1920-х рр. (від кубофутуристичних, аналітичних

до конструктивістичних образних втілень різного драматичного матеріалу). Завдяки співпраці Курбаса—Меллера та спільності їх світоглядно-мистецьких переконань було закладено підвалини української сценографії й мистецтва театральнього костюма. Вони були реформаторами, які зуміли вивести театральньо-декораційне мистецтво на новий рівень естетики і образних пошуків, на шлях, який буде продовжений через півстоліття новою генерацією українських митців.

1. Музей театральнього, музичного та кіномистецтва України (далі — МТМКУ). Ескіз декорації до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; пап., гуаш, 47 x 66, Е 7566.
2. МТМКУ. Ескіз декорації до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; пап., гуаш, 60 x 37, Е 7564.
3. МТМКУ. Ескіз декорації до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; пап., гуаш, 46 x 57,5, Е 7565.
4. МТМКУ. Ескіз костюма Жінки з тацею до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; карт., гуаш, 23 x 49, Е 1077.
5. МТМКУ. Ескіз костюма персонажів до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; карт., гуаш, 53 x 43, Е 6849, не завершений.
6. МТМКУ. Ескіз костюма Воеводи до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; карт., гуаш, 55 x 34, Е 4518.
7. МТМКУ. Ескіз костюма жіночого персонажу до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; карт., гуаш, 53 x 27, Е 4520.
8. МТМКУ. Ескіз костюма Воїна до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; карт., гуаш, 28 x 53, Е 4519.
9. МТМКУ. Ескіз костюма Робітника до вистави «Газ», Кайзер. «Березиль», К., 1922—1923 рр.; пап., акв., 44 x 22, Е 3921.
10. МТМКУ. Ескіз костюма Офіцера до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березиль», К., 1922—1923 рр.; пап. акв., 43 x 14,5, Е 3919.
11. МТМКУ. Ескіз костюма Капіталіста до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березиль», К., 1922—1923 рр.; пап., акв., 45 x 23,5, Е 3923.
12. МТМКУ. Ескіз костюма Капіталіста до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березиль», К., 1922—1923 рр.; пап., акв., 45 x 25,5, Е 9823.
13. МТМКУ. Ескіз костюма Поліцейського до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березиль», К., 1922—1923 рр.; пап., акв., 43,5 x 25, Е 3921.
14. МТМКУ. Ескіз костюма Сина мільйонера до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березиль», К., 1922—1923 рр.; пап., акв., 46,5 x 21, Е 6672.

15. МТМКУ. Ескіз костюма Персонажа до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березіль», К., 1922—1923 рр.; пап., акв., 43 x 22,5, Е 6675.
16. МТМКУ. Ескіз костюма Джеммі до вистави «Джиммі Хіггінс», Е. Сінклер, «Березіль», К., 1923 р.; папір, гуаш, колаж. 30,5 x 45,5, ТЗ № 433.
17. МТМКУ. Ескіз костюма Продана до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 47 x 24,5, Е 6702.
18. МТМКУ. Ескіз костюма Нотаріуса до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 29,2 x 16,2, Е 6698.
19. МТМКУ. Ескіз костюма Барбюлеска до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 31 x 22,7, Е 6699.
20. МТМКУ. Ескіз костюма Фрізона до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 41,8 x 28,2, Е 6700.
21. МТМКУ. Ескіз костюма П'єра (II дія) до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 31 x 23, Е 7467.
22. МТМКУ. Ескіз костюма Дівчини (О. Пігулович) до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 16,5 x 32,5, Е 6710.
23. МТМКУ. Ескіз костюма Дівчини до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 23 x 31, Е 6711.
24. МТМКУ. Ескіз костюма Фруманс (II дія) до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 36 x 26,8, Е 7468.
25. МТМКУ. Ескіз костюма Туземця до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 19,5 x 42, Е 6858.
26. МТМКУ. Ескіз костюма Тубілки до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 18 x 46, Е 3917.
27. МТМКУ. Ескіз костюма Воїна-тубільця до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 21 x 48, Е 3916.
28. МТМКУ. Ескіз костюма Нареченої до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 15 x 36, Е 6857.
29. МТМКУ. Ескіз костюма Пастора Мандерса до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., акв., олів., 15,5 x 40, Е 3918.
30. МТМКУ. Ескіз костюма Європейки (для Н. Ужвій) до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 19,5 x 42, Е 6858.
31. МТМКУ. Ескіз костюма Мікадо до вистави «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, аплікація, 36 x 53,5, Е 6852.
32. МТМКУ. Ескіз костюма Міністра науки до вистави «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, аплікація, 36 x 54, Е 6850.
33. МТМКУ. Ескіз костюма Міністра війни до вистави «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, 43,5 x 61,5, Е 4149.
34. МТМКУ. Ескіз костюма Кравця до вистави «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, 43,5 x 60, Е 4523, А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, аплікація, 35,5 x 54,5, Е 6851.
36. МТМКУ. Ескіз декорації до вистави «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, 44,5 x 62, Е 9400.
37. МТМКУ. Ескіз костюма Кухара до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 35 x 50, Е 4150.
38. МТМКУ. Ескіз костюма Кума-пожежного до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 17 x 45, Е 7465.
39. МТМКУ. Ескіз костюма Артиста до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 43,5 x 31, Е 6646.
40. МТМКУ. Ескіз костюма Мурина-кухаря до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 31 x 23, Е 6649.
41. МТМКУ. Ескіз костюма Капіталіста до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 31 x 23, Е 7463.
42. МТМКУ. Ескіз жіночого костюма до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 29 x 21, Е 7464.
43. МТМКУ. Ескіз костюма Копистка до вистави «97», М. Куліш. «Березіль», К., 1930—1931 рр.; пап., гуаш, 32 x 24, Е 3913.
44. МТМКУ. Ескіз костюма Гната Гиря до вистави «97», М. Куліш. Березіль, К., 1930—1931 рр.; пап., гуаш, 32 x 24, Е 3915.
45. МТМКУ. Ескіз костюма Діда (Гірняк) до вистави «97», М. Куліш. Березіль, К., 1930—1931 рр.; пап., гуаш, 32 x 24, Е 3914.
46. МТМКУ. Ескіз костюма Селянина до вистави «97», М. Куліш. Березіль, Київ, 1930—1931 рр.; пап., гуаш, 31,5 x 23, Е 6678.
47. МТМКУ. Ескіз костюма Дочки куркуля до вистави «97», М. Куліш. Березіль, К., 1930—1931 рр.; пап., гуаш, 31,5 x 23, Е 6677.
48. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України. — Ф. 1077. — Оп. 1 — Спр. 5. — 3 д., 36 а. — (Альбом з ескізами національних костюмів СРСР).
49. Асеєва Н. Українсько-французькі художні зв'язки 1920—1930 рр. XX ст. / Н. Асеєва. — К. : Наукова думка, 1984. — 123 с.
50. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра : в 2-х т. / В. Березкин. — М. : Эдиториал УРСС, 1997. — 554 с.
51. Боулт Джон Э. Художники русского театра 1880—1930 / Д.Э. Боулт. — М. : Искусство, 1991. — 112 с. : 200 ил.
52. Вериківська І. Художник і сцена / І. Вериківська. — К. : Наукова думка, 1971. — 106 с.
53. Вериківська І. Становлення української радянської сценографії / І. Вериківська. — К. : Наукова думка, 1981. — 206 с.

54. Веселовська Г.Г. Український театральний авангард / Г. Веселовська ; Ін-т проблем сучасного мистецтва нац. академ. мис-в України. — К. : Фенікс, 2010. — 368 с. : 16 іл.
55. Веселовська Г. На терезах епохи. Конструктивізм як ідеологія життя і мистецький прийом у театральній практиці України 1920-х р. / Г. Веселовська // Сучасне життя : науковий збірник. — Вип. VI. — К., 2009. — С. 165—178.
56. Габелко В. Режисери і актори фарб / В. Габелко // Культура і життя. — 19.03.1978. — С. 224—225.
57. Драк А. Українське театральне-декораційне мистецтво / А. Драк. — К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. — 64 с. : іл.
58. Єрмакова Н. Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів укр. культури ХХ ст. / Н. Єрмакова // Нариси з історії театального мистецтва ХХ ст. / ред. кол. В. Сидоренко та ін. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 222—301.
59. Єрмакова Н. Моб / Н. Єрмакова // Авангард и театр 1910—1920-х годов / отв. ред. Коваленко Г.Ф. — М. : Наука, 2008. — С. 108—119.
60. Кисіль О. Український театр / О. Кисіль. — К. : Мистецтво, 1968. — 260 с.
61. Коваленко Г. Театральний конструктивізм 1920-х років / Г. Коваленко // Нариси з історії театального мистецтва ХХ ст. / ред. кол. В. Сидоренко та ін. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 301—325.
62. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиції майбутнього / Н. Корнієнко. — К. : Факт, 1998. — 469 с.
63. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н.М. Корнієнко. — К. : Факт, 2000. — 160 с. : 64 іл.
64. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя / О. Красильникова. — К. : Либідь, 1999. — 208 с.
65. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії / Н. Кузякіна. — К. : Радянський письменник, 1958. — Ч. II. — 239 с.
66. Кучеренко З. Вадим Меллер / З. Кучеренко. — К. : Мистецтво, 1975. — 80 с.
67. Мельник Т.В. Погляд на сценографічну спадщину Вадима Меллера. Памятки із зібрання Державного музею театального, музичного та кіномистецтва України / Т. Мельник // Просценіум 3 (25)/2009. — 1 (26) 2010. — С. 14—26.
68. Український авангард 1910—1930 років. Альбом / авт.-упоряд. Горбачов Д. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с. : іл.

Alla Dmytrenko

ON COSTUME IN THE CONTEXT OF VADYM MELLER'S SCENOGRAPHIC SEARCH (AFTER COLLECTANEA IN THE STATE MUSEUM OF THEATRICAL, MUSICAL AND CINEMATOGRAPHIC ARTS OF UKRAINE)

In the article have been considered some examples of costume artistry in the context of V.G. Meller's theatrical heritage. Attention has been paid to the artist's collaboration with L. Kurbas' Berezil company, that appeared to be the epicentre of avant-garde reforms in Ukrainian stage life of the early XX c. Artistic and stylish features of scenic costumes put under analytic study have been traced by means of sketches kept in custody by Kyivan State Museum of theatrical, musical and cinematographic arts of Ukraine.

Keywords: Vadym Meller, Berezil stage company, costume, avant-garde, scenography, constructivism.

Алла Дмитренко

КОСТЮМ В КОНТЕКСТЕ СЦЕНОГРАФИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ ВАДИМА МЕЛЛЕРА (ПО МАТЕРИАЛАМ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗЫКАЛЬНОГО И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ)

В статье рассмотрено искусство костюма в контексте театального наследия В.Г. Меллера. Внимание сосредоточено на периоде сотрудничества художника с театром Л. Курбаса «Березиль», который являлся эпицентром авангардных преобразований украинской сцены в начале XX в. Проанализировано художественно-стилистические особенности театальных костюмов на примерах эскизов из фондов киевского Государственного музея театального, музыкального и киноискусства Украины.

Ключевые слова: Вадим Меллер, творческое объединение «Березиль», костюм, авангард, сценография, конструктивизм.