

ВАДИМ МЕЛЛЕР — МІСІОНЕР СЦЕНОГРАФІЧНОГО АВАНГАРДУ



Vadym Meller, in the 1920s.

Вадим Меллер, 1920-ті.

Художник-авангардист, кубофутурист, живописець, художник кіно, Вадим Меллер (1884–1962) увійшов до історії українського мистецтва передусім як сценограф-конструктивіст та один з організаторів Мистецького об'єднання «Березіль». Його роль у поширенні авангардних ідей у мистецькому середовищі України неоціненна. З листів випливає, що сам він бачив своїм завданням осучаснення українського театрального мистецтва загалом і сценографії зокрема за європейським зразком. Меллер чи не єдиний серед українських театральних художників здобув ґрунтовну європейську освіту, брав активну участь у формуванні нового європейського типу художньої творчості. Його доробок помітно виділяється на тлі робіт інших українських театральних художників завдяки мистецькій довершеності, поєднанню витонченої форми і вишуканої композиції. Ці риси невластиві представникам авангардного мистецтва, для яких авторський меседж важив більше, ніж майстерність виконання.

Щоб зрозуміти творчий почерк митця, спробуємо осягнути перипетії становлення і розкриття його таланту, світоглядні уявлення. Меллер цікавий ще й тим, що його творчий геній синтезував багато культур. Батько митця, Георгій Меллер, шведом, а мати, Гелена Карузо, мала італійсько-грецьке коріння. Свого часу Георгій отримав дворянський статус і мусив перейти з лютеранства у православ'я. Родина постійно переїздила, куди призначали служити батька, тому початкову освіту Вадим Меллер здобував у Тбілісі і Єрвані, а завершив у Першій київській гімназії 1903 року. Отже, художник виріс у полікультурному середовищі, і це вберегло його від упередженого ставлення до іноземного мистецтва та дозволило в майбутньому осягнути сутність нової європейської художньої культури.

Правник із мистецьким талантом

Того самого року майбутній художник за прикладом батька вступив на юридичний факультет Київського університету св. Володимира. Та потяг до мистецтва бере своє, і, навчаючись в університеті, Меллер як вільний слухач відвідує Київське художнє училище. Зі стін цього закладу в різний час вийшли видатні театральні художники Анатоль Петрицький, Олександра Екстер, Ісаак Рабінович, Олександр Тишлер, Ніссон Шифрін та ін. На початку ХХ століття там викладали відомі майстри живопису Іван Селезньов, Харитон Платонов, Микола Пимоненко, якого Меллер дуже любив і творчість якого, можливо, надихала його, формувала у нього глибоке розуміння української художньої культури¹. Так у сузір'ї культур, які творчо наснажували художника, з'явилася українська зірочка, яка, зрештою, і стала головною.

У 1905 році університет закрили в зв'язку з революційними подіями. Цю okazію Меллер використав, щоб поглибити мистецьку освіту, і протягом року навчався у

¹ Див.: Красильнікова, Ольга. Початок сценічної діяльності В. Г. Меллера // Театральна культура. — 1981. — Вип. 7. — С. 66–67.



Vadym Meller's student ID card from the Munich Academy of Fine Arts, summer semester 1909-1910.

Студентський квиток Мюнхенської академії мистецтв Вадима Меллера на літній семестр 1909-1910 академічного року.

Meller returned to Kyiv, resumed his studies at St. Volodymyr's, and obtained his law degree in 1908. He published his first artistic work, a series of caricatures, in the *Kiev-skaia mysl* (Kyiv Thought) newspaper in 1907. The work of any artist reflects his personality; for all his stern Nordic traits, Meller loved humor and could tell a good joke. His gift for capturing character traits and turning them into jocular hyperbole attested to his nuanced and grotesque vision of reality. In time, this ironic slant became the artist's calling card. His sketches of costumes always showed not only the external aspect of a character but also the character's inner world.

Studies in Europe: Meller and the Early Avant-Grade

After graduation, Meller went to Germany. For several months, he attended the landscape and portrait artist Heinrich Knirr's private school. As a graduate of the art academies of Vienna and Munich, Knirr was perhaps best prepared to train Meller to enter one of those institutions. While Knirr's school operated in Munich from 1888 to 1914, it counted Edmund Steppes, Paul Klee, and the Ukrainian artist Valentyn Voino-Yasenetsky among its students. In 1909, Meller entered the Munich Academy of Fine Arts and studied there under the German painter and graphic artist Angelo Jank.²

Meller's education continued in Munich's rich artistic environment, with its exhibitions, theaters, and galleries. There he became close to *Der Blaue Reiter*, the Expressionist art group founded by Vasilii Kandinsky and Franz Marc. Active from 1911 to 1914, *Der Blaue Reiter* included among its members such figures as the Germans August Macke, Gabriele Münter, Heinrich Campendonk, and Lyonel Feininger; the Russians Aleksei Yavlensky (Alexej von Jawlenski) and Marianna Veryovkina (Marianne von Werefkin); the Ukrainian brothers David (Davyd) and Volodymyr Burluk; the Swiss Paul Klee (who as a fellow student at the Knirr School and the Munich Academy is thought to have introduced Meller to members of *Der Blaue Reiter*³); the Frenchman Robert Delaunay; the Austrian Alfred Kubin; and the avant-garde German composer Arnold Schoenberg. Meller's familiarity with German Expressionism would be revealed in his work for the Berezil Artistic Association and would have an impact on his creative career as a whole. Meller's artistic idiom was charged with emotionalism and metaphor, which would become the hallmark of his scene design.

Completing the Academy with honors, which attests to his interest in and talent for art (Meller's law diploma did not contain as many high marks), Meller moved to France in 1912, enrolled in the Free Workshops, attended classes with the famous sculptor Antoine Bourdelle (a student of Auguste Rodin), and worked in his own atelier. Bourdelle attached great significance to drawing as the basis for the creation of a sculpture. He was very attentive to his students and corrected their work once a week; watching him do so enriched Meller's knowledge of artistic technique. As a young man, he studied, worked, and developed his artistic tastes in the cultural atmosphere of Paris—the very epicenter of avant-garde trends (Cubism, Futurism) that were just being born. It was in Paris, too, that he opted for leftist art by joining the Independents. In the early twentieth century, leaders of new art such as Kazimir Malevich (Kazymyr Malevych), Marc Chagall, Edvard Munch, Henri Matisse, and many other artists exhibited in the *Salons des Indépendants*, where 4,000 to 6,500 works were on view at one time.

In addition to its art schools, workshops, and cafés, Paris of the early twentieth century was a city of art galleries. In the 1910s, there were more than one hundred galleries, with new ones opening constantly. The two largest and best known were the *Salon des Indépendants* and the *Salon d'Automne*; artists from abroad could exhibit there

² See Vadym Meller's certificate of completion of the life drawing class at the Munich Academy of Fine Arts, 1910-1911: Muzei teatral'noho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukraïny (MTMKU), Inv. #P 5388, 1 ark.

³ Myroslav Shkandrii, "Henii Vadyma Mellera: Tanets' ta dekoratyvne mystetstvo v ukraïnyskomu avanhardi," *Kurbasivs'ki chytannia: Naukovyi visnyk* (Kyiv, 2012), 128.

Швейцарії, в Женевській художній школі. Відтоді почалося знайомство художника зі здобутками західноєвропейського мистецтва. Добре знання французької, англійської, німецької й інших іноземних мов відкрило йому шлях до неформальної мистецької комунікації – тусовки.

Після поновлення навчального процесу Меллер повернувся до Києва і 1908 року отримав диплом юриста. Свої перші мистецькі твори, а це були карикатури, художник-початківець надрукував у газеті «Киевская мысль» 1907 року. Творчість кожного митця пов'язана з його характером і є частиною самого художника. Меллер, попри зовнішню «скандинавську» суворість, цінував гумор і сам умів пожартувати. Його вміння вихопити риси для жартівливої гіперболізації демонстрували тонке, гротескне бачення навколишньої дійсності. Іронічність, зрештою, стала візитною карткою митця. Його ескізи костюмів до вистав демонстрували не тільки зовнішній бік образу – одяг для ролі, а й відбивали внутрішню сутність персонажа.

Європейське навчання. Меллер і ранній авангард

По закінченні університету (1908) Меллер поїхав до Німеччини. Кілька місяців він займався у приватній школі Генріха Кнірра, живописця, відомого передусім як пейзажист і портретист. Сам Кнірр навчався живопису у Віденській і Мюнхенській академіях мистецтв, тож він міг якнайкраще підготувати до вступу до своєї баварської альма-матер. Свою приватну школу живопису Кнірр тримав у Мюнхені у 1888–1914 роках, серед його учнів – Едмунд Штепес і Пауль Клее, з українських митців – Валентин Войно-Ясенецький і Вадим Меллер. Час, проведений у школі Кнірра, не минув даремно, і 1909 року Меллер вступив до Мюнхенської академії мистецтв, де навчався у творчій майстерні Ангело Янка².

Звичайно, мистецьке середовище Мюнхена з його виставками, театрами, галереями стало продовженням художньої освіти Меллера. Він зблизився з творчою групою «Синій вершник». Це об'єднання художників-експресіоністів, яке існувало в Мюнхені в 1911–1914 роках, заснували Василій Кандинський і Франц Марк. Назва його, очевидно, походить від картини Кандинського 1903 року, яка стисло виражає погляди членів групи, хоча є й інші версії її походження. З об'єднанням «Синій вершник» пов'язано діяльність таких митців, як німці Август Маке, Габріель Мюнтер, Генріх Кампендонк, Ліонель Фейнінгер, росіяни Алексей Явленський і Маріанна Верьовкіна, українці брати Давид і Володимир Бурлюки, швейцарець Пауль Клее (вважається, що саме він, студент Мюнхенської академії і школи Кнірра, представив Меллера членам «Синього вершника»³), француз Робер Делоне, австрієць Альфред Кубін, німецький композитор-авангардист Арнольд Шенберг. Знайомство з німецьким експресіонізмом позначиться на роботах Меллера в Мистецькому об'єднанні «Березіль» і на творчості взагалі. Творчій мові художника властиві емоційність, висока напруга, метафоричність, яка стала його візитівкою у сценічному вирішенні вистави.

Закінчивши Академію з відзнакою, що свідчило про інтерес і талант митця (зауважмо, що диплом юриста не мав таких високих оцінок), Меллер 1912 року переїхав до Франції. Там він вступає до Вільних майстерень, відвідує клас відомого скульптора Антуана Бурделя, учня Огюста Родена, працює у своїй майстерні. Бурдель велике значення надавав рисунку, який у його творчому методі ставав основою для дальшого творення скульптури. Він дуже уважно ставився до своїх учнів, раз на тиждень робив коректури робіт, на яких був присутній Меллер і це збагатило його знаннями з технології мистецької творчості. Молодий митець творив, навчався, формував свій художній смак, поринувши в культурну атмосферу Парижа, перебуваючи в самому

2 Див.: Свідectво Вадима Меллера про закінчення натурального класу в Мюнхенській академії мистецтв, 1910–1911 роки // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (далі – МТМКУ). – Інв. № Р 5388. – 1 арк.

3 Див.: Шкандрій, Мирослав. Геній Вадима Меллера: Танець та декоративне мистецтво в українському авангарді // Курбасівські читання: Науковий вісник. – К., 2012. – С. 128.



Alexandra Exter
Preparatory drawing for the painting *Bridge (Sèvres)*.
1912. Colored pencil on paper. 13¼ × 9 in.
Coll. Zoia Kucherenko, Kyiv

Олександра Екстер
Рисунок до картини «Міст. Севр».
1912. Папір, кольоровий олівець. 33,5×25 см
Кол. Зої Кучеренко, Київ

without difficulty. In those years, the international artistic community of Paris included many young men and women from Ukraine: Alexander Archipenko (Oleksandr Arkhipenko), Sonia Delaunay, Ivan Kavaleridze, the Burliuk brothers, and Alexandra Exter, to name a few. We have no confirmed information about Meller's contacts with them, but it is known that the Meller-Henke family preserved Exter's sketch for her famous *Bridge (Sèvres)* of 1912 for some time. It was even attributed to Meller by mistake and published as his sketch of a street in Tbilisi in a monograph about him.⁴ It is very likely that the two artists were in touch while in Paris, and the gift of the sketch may point not only to friendly ties but also to common ground in art.

After his successful debut at the Salon des Indépendants, Meller showed his works at the Autumn and Spring salons of 1913 and 1914, immediately attracting the attention of art critics. "The use of different media on the canvas and the simplified character of his painting make him very interesting," the Paris press wrote. Young Meller's works were exhibited next to those of Georges Braque, André Dérain, and Pablo Picasso. Unfortunately, these early works have not survived, and no information about their whereabouts is available (although a record stating they were lost in shipment has been preserved). All we have today are clippings from French newspapers, which Meller glued with great care to each of his certificates as an exhibitor.⁵ His attentive "media monitoring" may indicate that Meller did not simply engage in art but must have also worked on his brand as a successful Ukrainian artist of European standing, as did many avant-garde artists.

After "taking Paris" and returning to Ukraine following the celebration of Bastille Day, Meller embarked on his avant-garde mission in Ukraine. With his reputation established and a new wife (a Spanish woman named Carmen, whose portrait, dated 1913, is the only surviving image from Meller's Paris period), the artist began a new chapter in his artistic life.

The couple's arrival in Kyiv in August 1914 was marred by the outbreak of the First World War, which would take the lives of Meller's German friends of Der Blaue Reiter, Franz Marc and August Macke. In 1915, Meller joined the public All-Russian Zemstvo Union for the Assistance to Sick and Wounded Soldiers at the Western Front and served there as an assistant commissioner, deputy commissioner, and finally commissioner for the 3rd Army. He had no time for art in the turmoil of war. After the Zemstvo Union was disbanded (1917), Meller lived in Moscow for almost a year. Realizing at long last his dream of the past few years, he resumed painting and showed himself to be a talented organizer by founding the first professional union of Moscow painters. (Meller's membership card for 1918. The First Professional Union of Moscow's Painters). His fellow members included such outstanding artists as Konstantin Korovin, Pavel Kuznetsov, Aristarkh Lentulov, Robert Falk, and his future colleagues in Ukraine—Alexandra Exter and Oleksandr Khvostenko-Khvostov. Exhibitions, lectures, and auctions were among the union's statutory objectives. As always, Meller highly prized his friendships with other artists. His daughter Brigitta Vetrova recalled how important it was to him to pay tribute to his late friend and associate when Konstantin Korovin's exhibition was being held in Kyiv in the late 1950s.

Kyiv: Early Work as a Set Designer

Kyiv offered a vibrant and diverse cultural scene in 1918, one that could be compared to that in Paris in the 1910s. The city attracted representatives of both the classical school and the many experimental trends that opposed it. The city hosted touring companies from Russia and its directors, including the noted theater theoretician and practitioner Nikolai Evreinov, the wildly popular variety singers Nadezhda Plevitskaia and Iza Kremer, and the operatic tenor Leonid Sobinov. Kyiv audiences enjoyed productions and perfor-

4 Zoia Kucherenko, *Vadym Meller* (Kyiv: Mystetsvo, 1975), 16.

5 See "Materialy pro poizdku do Frantsii 1909–14," Tsentral'nyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukraïny (Ts-DAMLM), fond 1077, sprava 27, ark. 12.



Vadym Meller's membership card (#350) in the Moscow Professional Union of Artist-Painters, 1918.

Квиток члена (№350) першого професійного союзу художників-живописців Москви Вадима Меллера, 1918.

епіцентрі зародження авангардних течій (кубізму, футуризму). Свою причетність до лівого мистецтва Меллер визначив ще в Парижі, приєднавшись до спільноти Незалежних. Саме в Салонах Незалежних на початку ХХ століття виставлялося авангардне мистецтво. Свої роботи там демонстрували Казимир Малевич, Марк Шагал, Едвард Мунк, Анрі Матісс. На Салоні Незалежних експонувалося одночасно від чотирьох до шести з половиною тисяч творів.

Крім академії, мистецьких майстерень, творчих кав'ярень, у Парижі на початку ХХ століття існувало безліч галерей. У 1910-х їх було понад сто і постійно відкривалися нові. Найбільші і найвідоміші салони, де мали змогу без особливих зусиль виставлятися художники-іноземці, — це вже згаданий Салон Незалежних та Осінній Салон. У цей час в Парижі працювало багато вихідців з України: Олександр Архипенко, Соня Делоне, Іван Кавалерідзе, брати Бурлюки, Олександра Екстер. Про зв'язки Меллера з ними вірогідних відомостей немає, але відомо, що в родині Меллер-Генке зберігався ескіз Олександри Екстер до її роботи «Міст Севр» (1912). Його навіть помилково приписали самому Меллеру і опублікували в монографії про митця як начерк вулиці Тбілісі⁴. Очевидно, художник спілкувався з Екстер у Парижі, а подарований ескіз засвідчує не лише їхні дружні стосунки, а й спільні засади у творчості.

Після успішного представлення в Салоні Незалежних Меллер продемонстрував свої роботи в Осінньому й Весняному салонах у 1913–1914 роках і одразу привернув увагу критиків. «Використання різних матеріалів на полотні і спрощений характер його живопису роблять його дуже цікавим», — писала паризька преса. Картини молодого Меллера демонструвалися поруч із роботами Жоржа Брака, Андре Дерена, Пабло Пікассо. На жаль, ці паризькі твори митця не збереглися, принаймні про їх існування нам невідомо. Вціліли тільки вирізки з французьких газет із відгукami, які Меллер дбайливо підклеїв до кожного свого посвідчення експонента⁵. Цей уважний медіа-моніторинг може свідчити про те, що Меллер не просто займався мистецтвом, а й формував відповідний бренд успішного європейського українського художника, як це взагалі притаманно авангардним митцям.

Символічно покинувши Париж після святкування Дня взяття Бастилії, Меллер почав свою авангардну місію в Україні. Прикро, що його паризькі роботи загубилися при пересиланні до Києва. Зберігся навіть лист до митця з інформацією про втрату. Отже, на художника не тиснуло його мистецьке минуле і він почав своє творче життя в Україні з нової сторінки. Із «західного багажу» Меллер привіз з собою лише брендове ім'я та дружину-іспанку з промовистим ім'ям Кармен. Її портрет, датований 1913 роком, — чи не єдиний уцілілий твір паризького періоду.

Подружжя Меллерів приїхало до Києва в серпні 1914 року. Радість повернення додому затьмарив початок Першої світової війни, яка, до речі, забрала життя його друзів із «Синього вершника» Франца Марка й Августа Маке. У 1915 році Меллер вступив до громадської організації — Всеросійського земського союзу допомоги хворим і пораненим воїнам на Західному фронті, де служив на різних посадах: помічником уповноваженого, заступником уповноваженого, уповноваженим при III армії. Часу на творчість у воєнне лихоліття не було. Після ліквідації Земського союзу (1917) Меллер майже рік жив у Москві. Тут він, нарешті, повернувся до живопису, про що давно мріяв, і проявив себе як організатор мистецтва, ставши фундатором першої професійної спілки художників-живописців Москви. До спілки ввійшли такі видатні художники, як Константін Коровін, Павел Кузнецов, Арістарх Лентулов, Роберт Фальк, а також Олександра Екстер і Олександр Хвостенко-Хвостов, із якими Меллер ще працюватиме в Україні. Спілка мала на меті, зокрема, влаштовувати виставки, аукціони й лекції. Меллер завжди високо

4 Див.: Кучеренко, Зоя. Вадим Меллер. — К.: Мистецтво, 1975. — С. 16.

5 Див.: Матеріали про поїздку до Франції 1909–1914 років // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі — ЦДАМЛМ). — Ф. 1077. — Спр. 27. — 12 арк.

mances by renowned European dancers and choreographers like Mikhail Mordkin and Margarita Froman. In 1919, Bronislava Nijinska arrived to open the first modernist School of Movement in the city, giving a powerful impetus to the further development of modern dance. The school was conceptual in orientation, as Nijinska chose to teach movement, rather than ballet or dance. The comprehensive curriculum, designed to ensure harmonious development of the personality, included classical dance, expression through movement, style in movement, character dances, the theory of music, the theory of the dance, the notation of movement by means of leg gymnastics, and dance composition; the school also offered lectures on art and creativity, as well as practical classes. The program of the school's performances for 1920–1921 referred to the performances not as dance numbers but as “choreographic sketches”⁶ in keeping with Nijinska's quick free drawings of movements. The school's repertoire included an interpretation of ballet masterpieces *Puss in Boots and the White Cat* from Piotr Tchaikovsky's *Sleeping Beauty* and an “experimental study in dance” after Franz Liszt's *Hungarian Rhapsody #12*. The latter, an expressive 1853 work built on sharp rhythmic contrasts, seems poorly suited for dance, but this is exactly what attracted the modernist artists in their attempts to create something shockingly new. Graduates of the School of Movement later taught at the Mykola Lysenko School of Music and Drama and worked at Les Kurbas's modernist theater.

Western European artists and performers did not bypass Kyiv, either. The October 16, 1918, issue of *Zritel* (Spectator) magazine announced the arrival of the pioneering German director Max Reinhardt with his troupe (Alexander Moissi, Lucie Höflich, and Herman Tiemig), which attracted full houses with its productions of Leo Tolstoy's *Living Corpse*, Gerhart Hauptmann's *Lonely Lives*, Henrik Ibsen's *Ghosts*, and Georg Büchner's *Death of Danton*.⁷

Upon Meller's return to Kyiv in 1918, he naturally gravitated toward the studio of Alexandra Exter, whom he had previously met in Paris. The studio played the role of a creative club and meeting place for figures such as Nisson Shyfrin, Boris Aronson, and Pavel Tchelitchew, who would later design sets in Russia and abroad. Authors, directors, actors, and critics from Moscow and Petrograd would come to give lectures: “The Role of the Artist in the Theater” by the director Aleksandr Tairov, “The Value of Contemporary Art” by the author Ilia Ehrenburg, “Theater and Stage” by the director M. Yefremov, and “The Art of Yesterday” by the critic Yakov Tugendkhold.⁸

Bronislava Nijinska's studio at 21 Fundukleyivska Street was only steps away from Exter's, making for a creative relationship between the two. Meller possibly also lectured on art at Nijinska's school, although his work there was focused primarily on scenography, making sketches of movements for dancers to turn into dance. This was an important stage in his development as an artist. Whereas Meller's sketches for *The Assyrian Dances* (1919) express internal movement in static figures, his sketches of costumes for the ballet *Masks* (1919–1920), to the music of Frédéric Chopin, convey the gestural expression of the dance: the coattails of a character still remain in his preceding pas, when his slender figure is already on its way to a new one. Their Cubistic and Cubo-Futuristic geometrical precision, fragmentation of real objects into plain three-dimensional solids, and construction of silhouettes with color planes bring Meller's works close to those of Exter. It is possible to speak about a creative dialogue or imitation between them, but mention should also be made of Meller's education in Paris, where his art bore the direct influence of Albert Gleizes, Jean Metzinger, David Burliuk, and Robert Delaunay. Meller was seeking his own original means of expression in accordance with the demands of the day.

Typically, the avant-garde is a “synthetic laboratory” where an interface of many

6 See “Prohrama vechora khoreohrafichnykh eskiziv Shkoly rukhiv B. Nizhyns'koi,” MTMKU, Inv. #P 4637, 1 ark.

7 “Khronika,” *Zritel* (Kyiv) 34 (1918): 10.

8 Lynn Garafola, “An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia,” *Dance Research* 29, No. 2 (2011): 129.

цінував дружбу з іншими художниками. Наприкінці 1950-х років у художньому музеї в Києві проходила виставка творів Костянтина Коровіна, за свідченням Бригітти Ветрової, дочки Меллера, для батька було надзвичайно важливо відвідати виставку як одинока можливість віддати шану другові і творчому соратнику.

Київ. Початок сценографічної діяльності

Київ 1918 року можна порівняти з Парижем 1910-х, коли до міста як культурного осередку зіїжджалися представники класичного мистецтва і художники-експериментатори, чия творчість поставала з протистояння класиці, а відтак культурне життя було надзвичайно розмаїтим. У київських театрах працювали й гастролювали російські майстри сцени: режисер і видатний теоретик мистецтва Ніколай Євреїнов, естрадні співачки Надежда Плевіцька й Іза Кремер, оперний тенор Леонід Собінов. Увагу київської публіки було прикуто до постановок і виступів хореографів європейського рівня Міхаїла Мордкіна, Маргаріти Фроман. Окрема сторінка київського мистецького життя – приїзд Броніслави Ніжинської, яка саме в Києві відкрила свою першу авангардну Школу руху (1919) і дала цим поштовх до дальшого розвитку сучасного танцю. Назву обрано концептуально: школа Ніжинської була саме рухом, а не балетом чи танцем. Привертають увагу напрями підготовки у школі, покликані забезпечити гармонійний розвиток творчої особистості: школа класичного танцю, вираження в русі, стиль у русі, характерні танці, теорія музики, теорія танцю, запис рухів ноної гімнастики, композиція танцю, бесіди про мистецтво і творчість, практичні класи. В програмі виступу Школи рухів 1920–1921 років танцювальні номери названо хореографічними ескізами⁶. Напевне, хореографічний ескіз Ніжинської мав вигляд швидко виконаного вільного малюнку в живописі. У репертуарі школи значилися, зокрема, інтерпретація балетного шедевр «Біленька кішечка і кіт у чоботях» зі «Сплячої красуні» Петра Чайковського, танцювальний експеримент-ескіз на Угорську рапсодію № 12 Ференца Ліста. Цей експресивний ритмічно-контрастний інструментальний твір, написаний близько 1853 року, мало надається для супроводу танцю, але це якраз і приваблювало епатажних авангардних митців. Випускники Школи рухів потім викладали в музично-драматичній школі Миколи Лисенка, працювали в театрі Леся Курбаса.

Не оминали Київ і європейські митці. Журнал «Глядач» за 16 жовтня 1918 року анонсував приїзд німецького режисера-новатора Макса Рейнгардта з трупою у складі Александер Моїссі, Люсі Гьофліх, Германа Тіміха, що уславилася постановками «Живий труп» Льва Толстого, «Одинокі» Гергарта Гауптмана, «Примари» Генрика Ібсена, «Смерть Дантона» Георга Бюхнера⁷.

Коли 1918 року Меллер повернувся до Києва, він, природно, тяжів до студії Олександри Екстер, з якою познайомився ще в Парижі. Студія правила за творчий клуб і місце зустрічі для таких художників, як Ніссон Шифрін, Боріс Аронсон, Павел Челіщев, які надалі займалися сценографією в Росії і за кордоном. Там щотижня відбувалися лекції письменників, режисерів, акторів, критиків, які приїздили з Москви й Петрограда, зокрема лекції «Роль художника в Театрі» Александра Таїрова, «Цінність сучасного мистецтва» письменника Ільї Еренбурга, «Театр і ешафот» режисера Н. Євреїнова, «Мистецтво завтрашнього дня» критика Якова Тугендхольда⁸.

Студія Броніслави Ніжинської по вулиці Фундуклеївській, 21, містилася за кілька кроків від студії Екстер. Між ними, природно, зав'язалися творчі стосунки. Цілком можливо, що бесіди про мистецтво в школі Ніжинської викладав Вадим Меллер, хоча його робота тут полягала переважно в іншому. Він займався оформленням хореографічних композицій – робив ескізи, що їх мали «оживляти» танцівники. Це стало важливим

⁶ Див.: Програма вечора хореографічних ескізів Школи рухів Б. Ніжинської // МТМКУ. – Інв. № П 4637. – 1 арк.

⁷ Див.: Хроніка // Зритель. – К., 1918. – № 34. – С. 10.

⁸ Див.: *Garafola, Lynn. An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia // Dance Research. – 2011. – Vol. 29. – № 2. – P. 129.*

forms of creativity takes place. As a synthesis of several arts, the theater was an ideal laboratory for all kinds of experiments. Meller's first sets—for *Maitre Patelain* and *Les Noces de Figaro* in Aleksei Smirnov's Russian road theater (Kyiv, 1919) and *Mazepa* after Juliusz Słowacki in the Taras Shevchenko First State Theater (Kyiv, 1920)—show that the artist had begun to find his own method and manner, developing an original style marked by asceticism, functionality, and severe geometric forms. While he was designing the sets for those two productions, Meller did not stop working for Nijinska, where his output—bright and full of character in an Art Deco sort of way—took on very different qualities from those of Nijinska's studio. The artist seems to be seeking different expressive means, though still showing his profound understanding of the directors' concepts.

For some time after Nijinska left Kyiv and went abroad, Meller and his wife continued to correspond with her, sharing their creative plans and their views on political events, demonstrating a bond of trust between the two. In his letter of January 12, 1922, from Kyiv, Meller wrote:

In the time of your absence, the attitude to you has fully crystallized; it turns out that not only do you have staunch and loyal disciples in your school, but people outside the school are also talking about your departure with sincere regret, understanding that it's impossible to get an actor out of his primitive routine without you until he masters the true movement as his ultimate school. ... *I am deeply convinced that we are going to be teachers in art.* ... I believe that we will meet again and work together in earnest. I have stopped doing Kyiv productions and am working for myself only at the moment because it would be a shame to lapse into aestheticism after working with you. I think of you as my best teacher.⁹

From September 1921, Meller was a professor at the Kyiv Art Institute and directed a theater art workshop. In his teaching, he focused on instilling an avant-garde outlook in his students and recruited them from among the “more or less unspoiled by the old school.” (Incidentally, Kurbas professed the same principle in selecting actors for his Berezhil Theater.) The number of students in Meller's workshop varied; in mid-1923, there were 20. His wife, the artist Nina Henke-Meller, shared directorship duties with him. The Mellers tried to show the finer points of the artist-director relationship to their students, teaching them to synchronize the creative efforts of these two figures of theatrical art, and to help each other find optimal means of expression.

From 1921 to 1923, Meller took part in “action art” productions by the young director Marko Tereshchenko. The first performance took place at the Tsentrstudiya, which opened in December 1920 and had a musical, dramatic, and choreographic department. Meller was in charge of the art department. Tereshchenko was pioneering an altogether new method based on “collective creativity”—i.e., an actor had to free himself from the dictates of the director and pressure from the author and the designer to become a free creator, a universal *artiste* who determined his own acting. In 1921, the Hnat Mykhailchenko Theater staged the composition *The Sky Is Burning*, inspired by the poetry of Oleksa Slisarenko, Mykhail Semenko, and Geo Shkurupi. Tereshchenko directed the production; Meller tried his hand as scene designer and “movement director.” There were no sets (Meller designed only the costumes) or dialogue; several groups were acting onstage, “imitating the process of work in a factory and coal mine by certain schematic gestures and demonstrating collective reflexes in the time of an uprising and its victory,” an anonymous critic wrote in the Kharkiv-based *Visti* newspaper during the company's tour of that city.

Although Meller wrote to Nijinska after *The Sky Is Burning* that he would never do it again (one try was enough) and complained of the lack of professionalism on the part

⁹ Vadym Meller, “Letters to Bronislava Nijinska (Early 1920s),” box 74, folder 51, Bronislava Nijinska Collection, Music Division of the Library of Congress.

етапом у творчому розвитку митця. В ескізах до «Ассирійських танців» (1919) Меллер передає внутрішній рух у статичних постанях. В ескізі костюма до балету «Маски» на музику Фредеріка Шопена (1919–1920) передано експресію танцю. Поли костюма ще залишилися в попередньому русі, а витончена постать уже прямує в інший. Притаманні кубізму і кубофутуризму геометрична чіткість, дробіння реальних об'єктів на стереометричні примітиви, побудова силуету площинами кольорів зближують ескізи Меллера з роботами Екстер. Ідеться про творчий діалог або наслідування, але треба згадати і навчання Меллера в Парижі, де на нього дуже вплинули твори Альберта Глеза, Жана Метценже, Давида Бурлюка, Робера Делоне. Відповідно до вимог нового часу Меллер шукав своїх індивідуальних і оригінальних засобів виразності.

Особливість авангардної культури полягає в перетині багатьох видів творчості, коли постають своєрідні «синтетичні лабораторії». Зрозуміло, що театр як синтез кількох мистецтв був чудовим полігоном для художнього експериментування. Перші сценографічні роботи Меллера до вистав «Метр Патлен» і «Весілля Фігаро» в російському пересувному театрі Алексея Смірнова (Київ, 1919) та оформлення «Мазепи» Юліуша Словацького в Першому державному театрі ім. Шевченка (Київ, 1920) свідчать про те, що митець почав намацувати свій творчий метод, розробляти оригінальні засоби вираження, яким притаманні були аскетизм, функціональність, суворі геометричні форми. Оформлюючи ці спектаклі, Меллер не припиняв творчу співпрацю з Броніславою Ніжинською. Ескізи костюмів до вистав «Метр Патлен» і «Весілля Фігаро» зовсім інші, ніж для студії Ніжинської, – вони яскраві, характерні, у стилі ар-деко. Художник наче шукав різних виражальних засобів, демонстрував високий рівень розуміння режисерського задуму.

Після від'їзду Ніжинської за кордон Меллер з дружиною ще якийсь час листувалися з нею, ділилися творчими задумами, міркували про політику, що свідчить про довірливі взаємини між ними. У листі від 12 січня 1922 року з Києва Меллер писав: «За час Вашої відсутності цілком викристалізувалося ставлення до Вас, і не тільки у Вашій школі виявилися стійкі і вірні Вам учні, а навіть поза школою говорять про Вашу відсутність з щирим жалем, розуміючи що без Вас у театрі не зрушиш актора з допотопної рутини, доки він не досягне справжнього руху, як великої школи... *Я глибоко переконаний, що ми будемо вчителями в мистецтві...* Вірність, що зустрінемося і будемо по-справжньому працювати. Від київських постановок відмовляюся і працюю тільки для себе, бо соромно після роботи з Вами поринати в естетство. Думаю про Вас як про кращого свого вчителя»⁹.

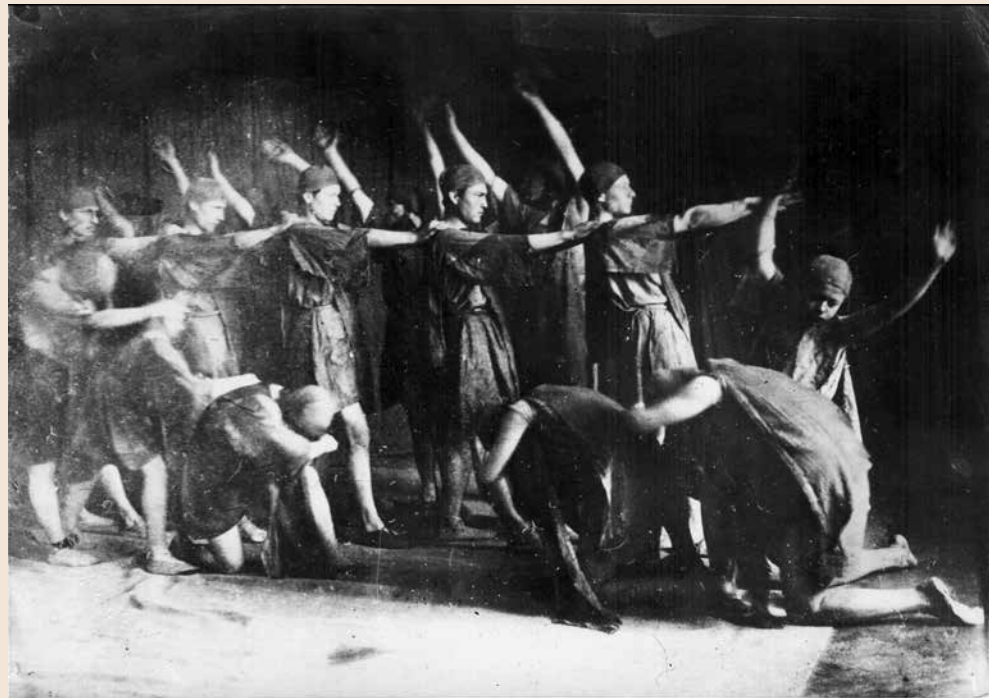
З вересня 1921 року Меллер працював на посаді професора Київського художнього інституту та керував театральною майстернею. Свою педагогічну роботу він скеровував на виховання авангардного світогляду у молодих митців, і учнів у майстерню набирав «більш-менш незіпсованих старою школою» (до речі, такий підхід сповідував і Лесь Курбас, набираючи 1922 року акторів для «Березоля»). У майстерні навчалася різна кількість учнів, на середину 1923 року їх було 20 осіб. Разом з Меллером роботою майстерні керувала його дружина, художниця Ніна Генке-Меллер. Митець прагнув також розкрити студентам особливості співпраці художника й режисера, навчити їх синхронізувати творчі пошуки цих суб'єктів театального мистецтва, допомагати один одному віднаходити найоптимальніші виражальні засоби.

З 1921 по 1923 рік Вадим Меллер долучився до постановок «мистецтва дійства» молодого режисера Марка Терещенка. Спочатку це була Центростудія, яка відкрилася в грудні 1920 року і мала різні відділення: музичне, драматичне, хореографічне. Меллер завідував художнім відділенням, де активно ділився секретами творчої майстерності. Принципово новим художнім методом Терещенка було впровадження колективної

⁹ Meller, Vadim. Letters to Bronislava Nijinska (Early 1920s) // Library of Congress. – Music Division. – Bronislava Nijinska Collection. – Box 74. – Folder 51.

Production scene from collaborative production
The Sky is On Fire
Hnat Mykhailychenko Theater, Kyiv
1921. Designer and "Director of Movement"
Vadym Meller

Сцена з композиції колективної творчості
«Небо горить»
Театр ім. Г. Михайличенка, Київ
1921. Худ. і «керівник руху» В. Меллер



of the actors, he did make scenery for one more of the theater's productions. This time it was *Carnival* by Romain Rolland, and it was received with incredible enthusiasm. Having premiered on the stage of the Kyiv Opera House (with scenery by Meller and music by Mykhailo Verykivsky), *Carnival* marked a "triumphant completion of three years' work," as the critic Yuri Mezhenko wrote. In Tereshchenko's theater, Meller was considered the scenographer and the "ideologist" of the troupe. During the Kharkiv tour of 1922, when the press carried a discussion about whether the Mykhailychenko Theater was "on the right path," Meller took on the role of the company's spokesman and explained the theater's creative and aesthetic principles. While the activity of the Mykhailychenko Theater and its significance for the Ukrainian avant-garde still await full examination and evaluation, Hanna Veselovska points out that "it was effectively the only Futurist collective in Ukraine to profess the ideology of 'destructive art.'"¹⁰

In her letter of January 12, 1922, Nina Henke-Meller wrote that she and her husband had decided to move to Moscow in the spring but, in view of Nijinska's plans to return, would stay on in Kyiv to meet her. Bronislava Nijinska, however, never returned to Ukraine, and Meller entered the most important stage of his creative career: on March 30, 1922, he became a co-founder of the Berezil Artistic Association.

Partners with Kurbas

It was at the Berezil that Meller could fully realize his "missionary calling." His mastery and expertise in scenography, in combination with his innovative techniques and his knowledge of the Western European art scene, inevitably led him to cooperate with Kurbas in a collaborative effort that lasted from 1922 to 1933. All that he had done before—his studies and first lessons in avant-garde in Europe and his work in Nijinska's modern dance school and Tereshchenko's Futurist theater—led directly to his career at the Berezil.

Kurbas rallied the most gifted theatrical figures around him, those who were intent on creating a theater the likes of which Ukrainian audiences had never seen before. Meller's keen understanding of modernity, his artistic calling and high professional culture, his explosive creative energy, and, above all, his European world outlook instantly made him one of the leaders of the newly established group. "To the majority of us, Les Kurbas was

¹⁰ Hanna Veselovska, *Ukrains'kyi teatral'nyi avanhard* (Kyiv: Feniks, 2010), 61.

творчості: актор мав звільнитися від диктату режисера, тиску автора й художника, щоб стати вільним творцем, універсальним артистом, який сам визначає свою гру. У 1921 році театр імені Гната Михайличенка під орудою Терещенка поставив композицію «Небо горить» на вірші Олексі Слісаренка, Михайля Семенка й Гео Шкурупія. Тут Меллер спробував себе не лише як художник, а і як «керівник руху». Композиція йшла без декорацій (Меллер розробив тільки костюми), без діалогів, на сцені діяли кілька груп, які «певними схематичними жестами наслідували процес фабричної, шахтарської праці, боротьби і виявляли колективні рефлексії під час повстання і перемоги», — писав анонімний критик у харківській газеті «Вісті» під час гастролей театру.

І хоча після вистави «Небо горить» Меллер написав Ніжинській, що більше цим не займатиметься — мовляв, хорошого потрошку, — і скаржився на недостатню підготовленість акторів, проте оформив ще одну виставу в цьому театрі — «Карнавал» Романа Роллана, який викликав шквал схвальних відгуків. Уперше представлений на сцені Київської опери 8 вересня 1923 року в оформленні Меллера і з музикою Михайла Вериківського, «Карнавал» став, за словами критика Юрія Меженка, «тріумфальним завершенням трирічної роботи». У театрі Марка Терещенка Меллер був не тільки художником, а й, так би мовити, ідеологом театральної трупи. Під час харківських гастролей 1922 року після вистави «Небо горить» у пресі розгорілася дискусія про обраний михайличенківцями шлях. Від театру в ній виступив Меллер, котрий пояснив творчі й естетичні засади вистави. Діяльність цього театру і його значення для українського авангарду поки що належно не вивчено й не оцінено, хоча, як наголосила Ганна Веселовська, «це був фактично єдиний в Україні повноцінний футуристичний колектив, що сповідував ідеологію “руйнівного» мистецтва”»¹⁰.

У листі від 12 січня 1922 року Ніна Генке-Меллер писала, що вони з чоловіком вирішили навесні переїхати до Москви, але після намірів Ніжинської повернутися чекатимуть її в Києві. Броніслава Ніжинська більше в Україну не приїхала, а для Меллера настав найважливіший етап у творчому житті: 30 березня 1922 року він став співзасновником Мистецького об'єднання «Березіль».

Співавтор Курбаса

Уповні реалізувати своє «місіонерське покликання» митцю вдалося саме в «Березолі». Майстерність і досвід Меллера у сценографії, його новаторство, обізнаність із західноєвропейським мистецтвом неминуче вели його до творчої співпраці з Лесем Курбасом, яка охопила 1922–1933 роки. Усе, чим Меллер досі займався: навчання й уроки авангарду у Європі, праця в модерній школі Ніжинської, у футуристичному театрі Терещенка, кожен його наступний проект — були ніби шаблями до роботи в Мистецькому об'єднанні «Березіль» (МОБ).

Курбас згуртував довкола себе найталановитіших діячів театральної справи, захоплених ідеєю створити театр, небачений українським глядачем. Гостре відчуття сучасності, розуміння високого призначення мистецтва, професійна культура і творча енергія, а головне, європейський світогляд одразу зробили Меллера однією з головних постатей у новому колективі. «Майже для всіх Лесь Курбас був Лесем Степановичем. Лесем і на “ти” його називали лише двоє. По-перше, головний художник театру Вадим Георгійович Меллер — аристократ за зовнішністю й манерами (другим був Амвросій Бучма. — Т. Р.). Взаємне “ти” з мистецьким керівником театру було виявом глибокої довіри один до одного, адже у всіх інших випадках Вадим Меллер не допускав жодної фамільярності — ні щодо себе, ні сам до інших», — згадував актор і режисер Роман Черкашин¹¹. Він відзначав також, що сувора увага до найменших деталей при виборі виражальних засобів, характерна для Меллера, відіграла чималу роль у створенні особливої «інтелектуалізованої» атмосфери, у якій народжувалася кожна вистава.

¹⁰ Веселовська, Ганна. Український театральний авангард. — К.: Фенікс, 2010. — С. 61.

¹¹ Черкашин Роман, Фоміна Юлія. Ми — березільці. Театральні спогади-роздуми. — Х.: Акта, 2008. — С. 38.

Les Stepanovych. Only two persons addressed him as ‘Les’ and with the informal ‘you.’ The first was the chief artist Vadym Meller—an aristocrat both in appearance and in manners. [The second was the renowned actor Amvrosii Buchma – T.R.] Being on a reciprocal ‘ty’ [“you” in the familiar form—Ed.] basis with the theater’s art director was a manifestation of profound mutual trust, because,” as remembered years later by the actor and stage director Roman Cherkashyn, “in all other cases Vadym Meller allowed no familiarity either toward himself or toward others.”¹¹ Cherkashyn also noted that Meller’s stern attention to the minutest detail in selecting his idiom played a significant role in the emergence of a special, “intellectualized” atmosphere in which every production was born.

The Berezil Theater was based on the use of every possible creative innovation. Its actors, for instance, would undertake several hours of comprehensive training daily, including vocal art, acrobatics, rhythmic exercise, and mime. They practiced eurhythmics at the choreographic studio of Nadiia Shuvarska (Nijinska’s pupil, who headed the studio in 1922–1926, throughout Berezil’s Kyiv period) and Vasyl Verkhovynets. Choreography occupied a central place: “According to Kurbas, movement precedes word,” the actor Stepan Bondarchuk noted in his diary. Kurbas began by using the collective method tested by the Mykhailychenko troupe, letting every member be involved in the preparation of texts for the first two performances—*October (Three Scenes of Struggle and Victory)*, 1922, and *Ruhr*, 1923—with scenarios written collectively by the First Studio of Berezil.

The period 1922–1924 was the golden era of Berezil Expressionism. The first among its Expressionist productions was Georg Kaiser’s drama *Gas*, in which Kurbas made the working masses the chief protagonist. The set comprised a variety of movable platforms, generating a polyphony of movement—an elemental whirl of forms and structures that created and enhanced the rhythm of the action. Meller succeeded in producing a multi-layered, three-dimensional impression. The music imbued everything with movement, from the scenery to the play of the actors, lending expressivity and dynamism to the performance. The staging did not indicate precisely where the action was taking place, so the actors imitated the machinery at work with their movements and gestures. Never had the Berezil troupe done anything more physically exacting. The actress Zinaida Pihulovych recalled that every scene, including every little movement in a mob scene, was rehearsed at least a hundred times or more until an absolute purity of figure and rhythm was achieved. Some actors secretly marked up the stage constructions with a tally of their repetitions, adding them up afterwards. Notwithstanding the enduring monotony and strain, everyone was so engrossed in the work that nobody even thought of complaining. The actors themselves admitted that *Gas* was much more than a dramatic performance; it was a symphony of movement. The acting area was not only the stage floor itself but the entire three-dimensional space of the stage.

For all its perfection and expressive precision, Meller’s scenery was not merely concise or well-thought-out. The artist’s sculpture lessons in Paris, combined with his sense of space and form, allowed his stage construction to accumulate the rhythms and movements of the performance, thoroughly supporting the visible and invisible action.

Meller’s identity as an artist was well-formed by the time he came to Berezil. Not only was he a talented and highly qualified artist, but Kurbas found him to be an “ideologically” likeminded person in his orientation toward Western European art. Meller became the founder of Constructivism in the Ukrainian theater. On the Berezil stage, his constructions became active elements in the action (cf. *Gas*, *Jimmy Higgins*). As professed in the manifesto of the First Working Group of Constructivists: “Yesterday we were artists, today we are constructors,”¹² so the playbills of the time often listed Meller as scenery

11 Roman Cherkashyn and Luliia Fomina, *My – Berezil’ tsi* (Kharkiv: Akta, 2006), 38.

12 See “Manifest Pervoi rabochei gruppy konstruktivistov,” in Aleksandr Rodchenko, “Kto my,” in *Opyty dlia budushchego: Dnevnik, stat’i, pis’ma, zapiski* (Moscow: Grant’, 1996), 127.

Production scene from Act I of Georg Kaiser's *Gas*
Berezil Artistic Association, Kyiv
1923. Dir. Les Kurbas, Designer Vadym Meller

Сцена з I дії вистави «Газ» Г. Кайзера
Мистецьке об'єднання «Березіль», Київ
1923. Реж. Л. Курбас, Худ. В. Меллер



Робота МОБу будувалася на використанні всіх можливих творчих інновацій. Наприклад, актори в «Березолі» системно всебічно тренувалися: вокал, акробатика, ритміка, мімодрами по кілька годин щодня. Ритмопластикою березільці займалися в хореографічній студії, яку очолювали Надія Шуварська (учениця Ніжинської, керувала студією у 1922–1926 роках протягом усього київського періоду МОБу) і Василь Верховинець. Роль хореографії, зрештою, була дуже помітною. «Курбас говорив спочатку рух, а потім слово», — занотував у щоденнику актор Степан Бондарчук. Колективний метод, апробований михайличенківцями, спершу застосовував і Курбас. Для перших постановок «Жовтень» і «Рур» тексти готували всі разом — залишали все, варте уваги.

Період 1922–1924 років — золота доба експресіонізму в «Березолі». Першою з таких вистав стала драма Георга Кайзера «Газ», у якій головною дійовою особою Курбас зробив робітничі маси. Декорацію до «Газу» становили різноманітні майданчики для розгортання дії, вона створювала поліфонію рухів, сама була стихією ритмів форм і конструкцій, що посилювала дію. Своїми декораціями-конструкціями Меллер створював багат шарове і об'ємне враження. Музика пронизувала все: сценічне оформлення, гру акторів, — а рух як її основа робив дійство виразним і динамічним. Сценічне рішення не вказувало чітко на місце дії, тому роботу заводу імітували актори своїми рухами. Такої виснажливої праці над виставою березильці ще не знали. Як згадувала актриса Зінаїда Пігулович, одну мізансцену чи жест масовки повторювали доти, доки не сягали абсолютної чистоти рисунка й ритму, по сто і більше разів. Актори навіть потайки ставили рисочки на сценічних конструкціях, а потім їх підраховували. Однак робота їх так захопила, що нікому й на думку не спадало скаржитися на втому чи нудьгу. Актори визнали: «Газ» — це більше ніж драматичний спектакль, це симфонія рухів. Гра відбувалася на трьох ярусах, задіяно було не тільки планшет сцени, а весь тривимірний простір.

Мало сказати про лаконічність чи продуманість оформлення сцени — йдеться про довершеність, точність вираження. Тут дали знати про себе уроки скульптури в Парижі, відчуття простору і форми. Конструкція Меллера акумулювала ритми й рухи вистави, тримала весь перебіг подій.

До «Березоля» Меллер прийшов сформованим митцем. Крім висококваліфікованого і талановитого художника, Лесь Курбас знайшов у його особі однодумця й «ідеолога» західноєвропейського мистецтва. Меллер став основоположником конструктивізму в українському театрі. На сцені «Березоля» його конструкції були активними персонажами сценічної дії («Газ», «Джиммі Гіггінс»). У тогочасних афішах часто зазначали Меллера як автора конструкцій, а не декорацій, як досі було заведено в



Vadym Meller with students from the stage model workshop and the technical staff of the Berezil Theater, 1920s.

Вадим Меллер з учнями макмайстерні та техробітниками театру, 1920-ті рр.

constructor, and not, as had been the custom before then, simply as set designer.

In addition to serving their functional purpose, Meller's stage constructions created the required pictorial image. The skill of uniting artistic value and utility is an essential mark of professionalism with theater designers, and in that Meller was truly unrivalled. The stage constructions and costumes for *Gas*, *Jimmy Higgins*, and *The Machine Wreckers* mark the peak of Meller's staging mastery. At exhibitions of Meller's works, the most frequently asked question (even today) is whether the costumes in a performance really looked like his preparatory sketches. The actual costumes indeed preserved Meller's geometric precision of sketched form. Painted by hand, the pattern was applied in color on a primed coarse cloth as if it were a canvas.

Between the first and second seasons of Berezil, Meller headed the theater's new stage model shop. In the summer of 1923, he brought along his third-year students from the Kyiv Arts Institute: Valentyn Shkلياiev, Maia (Mylytsia) Symashkevych, Dmytro Vlasiuk, Yevhen Tovbin, Moisei Ashkenazi, Mira Panadiadi, and A. Protsenko. This was Ukraine's first ever school of theater designers, where the students could learn and practice alongside the country's best scenographer in its leading theater. They developed as artists under the influence of Meller's pioneering ideas, which would have lasting significance for the emergence of new artistic traditions in Ukraine.

Symashkevych recalled: "Vadym Heorhiovych took great pains to work on the models with us, teaching us to find the right staging solution, the overall metaphor of the production, and other components of scenery that are key elements of a stage designer's skills. We all had profound respect for our teacher. He was always a great authority for us; his broad education and erudite knowledge of aesthetics and the history of material culture were an inexhaustible source of knowledge to us throughout the years of our studies."¹³ Among the collective projects of the model shop students, the graphic design of the Berezil's playbills and posters are especially worthy of note. The advertising image of the theater was developed by Meller in full compliance with the company's ideology. The playbills stood out for their stylish use of fonts, form, and color and reflected the avant-garde aesthetic of the Berezil. Each playbill was a Constructivist artwork in its own right.

In his eleven years with the theater, Meller and his pupils executed the scenery for almost all the Berezil's productions. The two exceptions were *Fiasco's Conspiracy at Genoa* (designer Nisson Shyfrin) and *Martyn Borulia* (designer Borys Kosarev). Even when the posters indicated the names of young stage directors or scenographers, it was understood that their work was done under the strict supervision of their teachers. Maia (Mylytsia) Symashkevych recalled how vividly her fellow students had discussed and criticized her and Shkلياiev's staging designs, and the warm congratulations each of them received when the play was a success. Kurbas took young stage designers for his productions from among Meller's pupils (Shkلياiev, Symashkevych, Vlasiuk, Tovbin); in turn, Meller created scenery for the productions of young directors who had studied under Kurbas. In time, both Kurbas's and Meller's pupils went to work in other theaters. Even though their works outside the Berezil might have catered to socialist realist principles rather than to the avant-garde, they still showed the influence of their outstanding teachers.

Victory in Paris

The first four years after its formation in 1922 were exceptionally productive for Berezil, with Kurbas, together with Meller, staging a few hit productions and making three films (*Jimmie Higgins*, *Macdonald*, and *The Arsenal Men*) at the Ukrainian-based VUFKU (All-Ukraine Film Directorate) studios. In 1925, Berezil was invited to participate in the Soviet delegation to the International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris. The theater section was represented by three Moscow-based theaters (Alexander

¹³ Maia Symashkevych, *Spohady pro moho vchytelia* (1963), MTMKU, Inv. #P 10042, ark. 5.

театрі. Просто тобі як у маніфесті Першої робочої групи конструктивістів «Ми вчора – художники, сьогодні – конструктори»¹².

Конструкції-декорації Меллера, крім того, що мали функціональне навантаження, створювали потрібний образ. Уміння поєднати художнє й утилітарне – суттєва ознака професіоналізму театрального художника, і Меллер у цьому був справді неперевершеним. Конструкції-декорації і костюми до вистав «Газ», «Джиммі Гіггінс» та «Машиноборці» – вершина конструктивного вирішення сценічного простору у творчому доробку Меллера.

Найпопулярніше питання на всіх художніх виставок митця – чи справді костюми у спектаклях мали вигляд, як на його ескізах. Слід сказати, що в реальних костюмах зберігали чіткість і геометричність форм. Часто їх розфарбовували вручну, за основу правило грубе просте полотно, на якому вже як на картині довершувався малюнок.

На межі першого й другого сезонів у «Березолі» було створено макетну майстерню під керівництвом головного художника театру Вадима Меллера. Влітку 1923 року Меллер привів сюди своїх студентів-третьокурсників із Київського художнього інституту: Валентина Шкляєва, Майю Симашкевич, Дмитра Власюка, Євгена Товбіна, Мойсея Ашкіназі, Міру Панадіаді, А. Проценка. Це була перша в Україні школа театральних художників, де вони мали змогу навчатися фаху і практикуватися поруч із найкращим сценографом у чільному театрі країни. Талант молодих митців формувався під впливом новаторських ідей Меллера, що мало велике значення для появи нових художніх традицій.

Майя Симашкевич згадувала: «Вадим Георгійович із великою дбайливістю проводив з нами роботу над макетами, вчив розрішати композицію сценічної коробки, знаходити образ вистави, учив і іншим компонентам оформлення вистави, які є необхідними знаннями для праці художника кону. Ми всі дуже поважали свого вчителя. Він завжди був для нас великим авторитетом, його глибока культура, ерудиція в питаннях естетики, історії матеріальної культури завжди були для нас невичерпним джерелом під час навчальних років»¹³. Серед колективних робіт макмайстерні треба відзначити розробку графічного вирішення афіш до вистав «Березоля». Вони демонструють рекламний імідж театру, який розробив Меллер і який повністю відповідав концепції «Березоля». Афіші зі стильним жонглюванням шрифтами, формами і кольором, створені самим художником і під його керівництвом, передавали авангардний стиль театру «Березіль». Кожну афішу можна розглядати як конструктивістський мистецький витвір.

Протягом одинадцяти років Меллер разом зі своїми учнями поставив майже всі березилівські вистави, крім двох – «Змова Фієско в Генуї» (худ. Ніссон Шифрін) і «Мартин Боруля» (худ. Борис Косарев). Якщо в афішах указано прізвища молодих режисерів чи художників, зрозуміло, що роботу вони виконували під пильним наглядом своїх учителів. Майя Симашкевич згадувала, як у театрі жваво обговорювали її зі Шкляєвим сценічні рішення, як живо критикували, як усі вітали з успіхом. Курбас брав для постановок молодих художників, учнів макмайстерні, а Меллер робив сценографію до вистав учнів-режисерів. Як режисери, виховані Курбасом, згодом самостійно реалізувалися в інших колективах, так і учні Меллера – Валентин Шкляєв, Майя Симашкевич, Дмитро Власюк, Євген Товбін – упевнено оформлювали вистави вже в інших театрах. У роботах учнів поруч з їхнім індивідуальним стилем угадується вплив майстра, хоча поза «Березолем» їхні твори мали не лише авангардний, а й соцреалістичний характер.

12 Див.: Маніфест Первой рабочей группы конструктивистов «Кто мы» // Родченко, Александр. Опыты для будущего: Дневники. Статьи. Письма. Записки. – М.: Грантъ, 1996. – С. 127.

13 Симашкевич, Майя. Спогади про мого вчителя (1963) // МТМКУ. – Інв. № Р 10042. – Арк. 5.

Tairov's Chamber Theater, Vsevolod Meyerhold's Revolution Theater, and MkhAT [Moscow Art Theater]) and only one from Ukraine—Berezil. Alas, the Ukrainian company never made it to Paris; their passports were processed, but not their visas. Later Kurbas said that he had no information about how the Berezil's productions had been presented at the international exhibition. Perhaps it was for the better, since the Soviet pavilion was summarily referred to as "Russian," its ethnic and cultural diversity downplayed, and Ukrainian culture was not even afforded the opportunity to speak with its full voice.¹⁴

Nevertheless, Meller won the exhibition's gold medal for his Constructivist stage set model for *Trade Union Secretary* directed by Borys Tiahno, based on Leroy Scott's novel *The Walking Delegate* (1905). Although Meller could not visit Paris after his ten-year hiatus, his medal-winning victory signaled that the West perceived him to be a Soviet artist rather than "one of its own." Moscow-based Aleksandr Rodchenko, one of the founders of Russian Constructivism, received only a silver medal (one of a total of three, but not a single gold); in his disappointment, he seemed to forget that Meller was a representative of Soviet art, too: "We [he must have meant the Russians – T.R.] would have gotten the gold as well, but France was not very friendly with the USSR at the time and did not encourage obvious [Bolshevik – T.R.] propaganda," Rodchenko wrote in his memoirs. So, Rodchenko took offense and Meller was effectively recognized as the best Constructivist in the Soviet Union. Characteristically, Meller did not attach much significance to his victory. In his autobiography, he did not even mention it. It is likely that he regarded it as confirmation of the authority he had earned with the Europeans before the Revolution.

The Kharkiv Period

In 1926, the Berezil theater's achievements were recognized by the government, and it was relocated to Kharkiv—the new capital of Ukraine. In summing up the theater's previous Kyiv period, Les Kurbas said that their formal explorations ended there and that a new phase of their avant-garde art was about to begin in their new location. But all his plans did not come true. Berezil's Kharkiv debut—Fernand Crommelynck's play *Tripe d'or* (Golden Tripe)—failed to resonate with the local audience, and with working-class student youth in particular.¹⁵ As elsewhere in the country, an echelon of intellectuals who could appreciate Kurbas's "avant-garde high jinks" was still scarce. As a political theater, Berezil had to adapt its product quickly for mass consumption.

On a business trip to Germany in the spring of 1927, the leaders of the Berezil viewed a production of the French "spectacle cabaret" *La Revue Parisienne*. Kurbas took keen interest in the genre and wanted to bring it back to Ukraine, which is how the performance *Hello from Radiowave 477!* came into being. It became the most spectacular of all Meller's productions. Its exciting display, clearly designed to satisfy the simplest aesthetic tastes of the audience, did not lose any of its avant-garde refinement, polysemy, exclusivity, or European charm. *Hello from Radiowave 477!* referred to the broadcast frequency of Kharkiv's municipal radio. The revue depicted the life of a bustling modern city. The play consisted of a series of satirical skits on topical themes with dancing, pantomime, parodies, and humorous ditties not unlike the couplets of traditional Ukrainian *kolomyikas*. The lyrics of the songs were written by Maik Yohansen, while the other scripts for the revue were created by Kurbas's students and assistants: Volodymyr Skliarenko, Borys Balaban, Leontii Dubovyk, and Kuzma Dikhtiarenko. The premiere took place on January 9, 1929. The theater was upgraded with an impressive array of technically innovative stage equipment, its use unprecedented. Meller filled the entire space of the stage with electric lighting, making it a distinctive component of the

14 Iryna Makaryk, "Teatr 'Berezil' u Paryzhi i N'iu-Jorku," in *Materialy mizhnarodnoi konferentsii do 125-richchia vid dnia narodzhennia Lesia Kurbasa* (Kharkiv: Natsional'nyi tsentr Kurbasa, 2012), 34.

15 In 1919–1940, working-class youth without a secondary education could enroll in a general-education school called "working-class department" to prepare themselves for entering a college or university.

Паризька перемога

Перші чотири роки існування «Березоля» були надзвичайно плідними. Курбас поставив кілька гучних вистав, зняв із Меллером три фільми на кіностудії ВУФКУ («Джиммі Гіггінс», «Макдональд», «Арсенальці»). У 1925 році колектив запросили до участі в радянській експозиції на Міжнародній виставці сучасного й декоративного мистецтва в Парижі. В театральній секції виставки від Радянського Союзу взяли участь московські театри: Камерний Александра Таїрова, Театр революції під орудою Всеволода Мейєрхольда, МХАТ — і лише один український театр «Березіль». Представники театру не змогли поїхати до Парижа: їм зробили паспорти, але візи вони так і не дістали. Пізніше Курбас констатував, що він не знає, як на конкурсі було подано роботи «Березоля». Може, й на щастя, бо радянський павільйон при перекладі назвали російським [Error! Reference source not found.], так радянське етнокультурне розмаїття було знівельовано, а українська культура не на повний голос пролунала на міжнародному форумі¹⁴.

На тій виставці Вадим Меллер отримав золоту медаль за конструктивістський макет декорації до вистави «Секретар профспілки» Ліроя Скота у постановці Бориса Тягна. Хоча сам художник не зміг побувати в Парижі після десятилітньої перерви, перемога свідчила про визнання його на Заході вже не як одного зі «своїх», а саме як радянського митця. Александр Родченко, один із засновників конструктивізму, здобув срібну нагороду (загалом аж три срібні нагороди — «золото» йому так і не дісталось). Прикро вражений Родченко навіть забув, що Меллер теж представляє радянське мистецтво: «Ми (мабуть, ідеться про росіян. — Т. Р.) отримали б і золото, але Франція ставилася тоді до СРСР не дуже і явну (більшовицьку. — Т. Р.) агітацію не заохочувала», — писав він у спогадах. Отже, Родченко залишився ображеним, а Меллера європейці фактично визнали найкращим конструктивістом на радянському просторі. Слід сказати, що Меллер не надавав цій перемозі якогось великого значення, про що свідчить і його автобіографія, у якій він жодним словом не обмовився про неї. Імовірно, він сприймав її лише як підтвердження завойованого ще до революції свого авторитету у Європі.

Харківський період

У 1926 році, визнаючи творчі досягнення театру, «Березіль» перевели до Харкова, тогочасної столиці України. Лесь Курбас, підбиваючи підсумки київського періоду відзначив, що формальні шукання скінчено і на новому місці почнеться новий виток авангардної творчості. Та не все так сталося, як гадалося. Перша харківська постановка театру — «Золотопуз» Фернана Кроммелінка — не знайшла відгуку у харківської публіки, зокрема робітфаківської¹⁵ молоді. Прошарок інтелігенції, який міг оцінити авангардні «викрутаси», як і скрізь, був невеликим. Тому перед «Березолем» як політичним театром постало завдання масовізувати свій мистецький продукт.

Навесні 1927 році березильці побували у Німеччині, де відвідали одну з вистав французького театру «Паризьке ревю». Курбас зацікавив побачений жанр, і він загорівся ідеєю реалізувати його вдома. Так з'явився спектакль «Алло на хвилі 477» — найяскравіша з погляду видовищності вистава за всю кар'єру Меллера. Однак видовищність, розрахована на найпростіші естетичні переживання публіки, не втратила у ній своєї авангардної витонченості, полісемантичності, ексклюзивності, європейського шарму. На хвилі 477 транслювалися передачі харківського радіо, отож сюжет було пов'язано з життям сучасного міста, а сама вистава складалася з сатиричних сценок-мініатюр злободенного змісту з танцями, пантомімою, пародіями і піснями на манер коломийок. Прем'єра відбулася 9 січня 1929 року. Вірші для пісень написав Майк Йогансен, решту текстів — молоді митці з режисерської лабораторії, постановники ревю Володимир

14 Див.: Макарик, Ірина. Театр «Березіль» у Парижі і Нью-Йорку // Матеріали Міжнародної конференції до 125-річчя від дня народження Лєся Курбаса / Національний центр театрального мистецтва імені Лєся Курбаса. — Х., 2012. — С. 34.

15 У 1919–1940 роках робітничий факультет — це загальноосвітній навчальний заклад у СРСР для підготовки у вищій молоді, яка не мала середньої освіти.

Production scene from the revue
Hello from Radiowave 477!
Berezil Theater, Kharkiv,
1929. Designer Vadym Meller

Сцена з вистави «Алло на хвилі 477!»
Театр «Березіль», Харків,
1929. Худ. В. Меллер



staging. On a black velvet background at the center of the stage, Meller installed four giant concentric circles lined with electric bulbs that lit up in successive order and alternated to create movement of light across the stage, transforming the static construction. With every illumination, the entrancing spectacle elicited boisterous applause from the audience. Parts of the stage set appeared and disappeared again as suddenly and quickly as the comical scenes that superseded each other onstage. The superb acting of Yosyp Hirniak and Marian Krushelnytsky, among others, and the exhilaratingly funny skits were, as always, anchored by Meller's scenery. The smallest detail was thought through by the artist and laced with a good dose of his signature irony. A kaleidoscope of figures and images whirled before the spectator: firemen, bureaucrats, nondescript "ordinary citizens," hooligans, students, and men in gas masks replacing one another with breakneck speed. One glance at the costumes was enough to make the audience burst out laughing. A separate group of characters was intended to provoke disgust at the capitalist West. Life abroad was presented as a nonstop burlesque with free-wheeling glamour girls and boys waiting on fat, wealthy men with degenerate facial features, paying through the nose to impress their young escorts. Interestingly, the characters, so painstakingly designed by Meller as an expert on the "Western way of life" to make fun of the bourgeois world, had a diametrically opposite effect and became the pretext for critics to blame the theater for its "propaganda of capitalist culture." Nonetheless, despite individual outcries of ideological indignation (which did not necessarily end in consequences for artists in those years), the show was enthusiastically received by the public. Apart from its spectacular character, the production clearly owed much of its success to Meller, who had translated the newly minted directors' concepts into visual images based on his intimate knowledge of Western culture and art.

It is obvious, though, that Meller's work at the Berezil was much larger than these few productions. It is enough merely to recall his scenography for *97* and *Myna Mazailo* by Mykola Kulish and *Dictatorship* by Ivan Mykytenko—the productions in which he reached the acme of his imaginative skill. However, the political theater Berezil was finding itself increasingly at cross-purposes with the dominant ideology. More and more, censorship was interfering with the theater process. Berezil's European spirit, the theater's



Production scene from the revue
Hello from Radiowave 477!
Berezil Theater, Kharkiv,
1929 Designer Vadym Meller

Сцена з вистави «Алло на хвилі 477!»
Театр «Березіль», Харків,
1929. Худ. В. Меллер

Скляренко, Борис Балабан, Леонтій Дубовик, Кузьма Діхтяренко. Було продемонстровано небачене раніше технічне оснащення сцени: Меллер активно наповнив сценічний простір електричним освітленням, яке стало активним компонентом художнього вирішення вистави. Для реалізації постановки театр навіть осучаснив обладнання сценічної коробки і глядацької зали. На тлі чорного оксамиту в центрі сцени Меллер розмістив чотири велетенських у діаметрі концентричні кола, обрамлені лампочками, які спалахували то разом, то ланцюгом і створювали світловий рух статичної конструкції. Це видовище щоразу зривало захоплені оплески глядачів. Схематичні частини оформлення виринали так само раптово й швидко, як змінювалися комічні сценки. Прекрасна акторська гра Йосипа Гірняка, Мар'яна Крушельницького й інших, яскраві скетчі — все як завжди трималося на орбіті сценічного оформлення майстра. Перед глядачем крутився калейдоскоп образів, ретельно продуманих Меллером до найменших деталей, приперчених фірмовою авторською іронією: на сцені, змінюючи один одного, миготіли пожежники, бюрократи, обивателі, хулігани, студенти, чоловіки в протигазах. Одного погляду на костюми було досить, щоб викликати сміх у залі. Окремо стоять образи, які мали викликати відразу до капіталістичного Заходу, що ніяк не хотів ставати на шлях соціалістичного будівництва. Закордонне життя подано у виставі як суцільне вар'єте з розв'язними дівчатками в коротеньких спідницях, хлопчиками, які прислужують псевдосолідним чоловікам з індичими носами, котрі в присутності своїх легковажних гламурних супутниць намагаються компенсувати дегенеративність своєї зовнішності фінансовою могутністю. Ці образи, що їх дбайливо розробив Меллер як експерт із західної культури, мали на меті висміяти легковажне буржуазне життя, але справили протилежний ефект і стали приводом для критики театру за пропаганду капіталістичної культури. Попри окремі несхвальні ідеологічні відгуки, які тоді ще не обов'язково мали тяжкі наслідки для митців, вистава мала успіх у широкій публіки, — далася взнаки ставка на видовищность. Гучним успіхом вона, безперечно, зобов'язана і головному художнику театру Вадиму Меллеру, який утілював задум молодих режисерів, використовуючи свої глибокі знання західного способу життя та мистецтва.

Звичайно, творчий доробок Меллера в «Березолі» не обмежується названими роботами. Досить пригадати його сценографію до вистав «97» і «Мина Мазайло» Миколи Куліша, «Диктатура» Івана Микитенка, у яких він досяг вершин образної майстерності. Проте політичний театр «Березіль» дедалі більше входив у суперечність із панівною ідеологією, частіше втручалася у творчий процес цензура. Більшовицьке керівництво дратувала європейськість театру, гостре відчуття митцями реальних соціальних проблем, його україноцентричність. Після усунення з театру й арешту Леся Курбаса (1933–1934) Меллер вступив в останній етап своєї творчості, до якого неминуче приходили всі радянські авангардисти (з тих, хто вижив), — період ідейного самозаперечення і мімікрії до соцреалізму.

Школа мистецького досвіду Вадима Меллера

Авангардний досвід художника, не затребуваний з кінця 1930-х через невідповідність тоталітарній ідеології, відбився в лекціях. В одній із таких лекцій-доповідей 1940-х, текст якої зберігся, Меллер пояснював молодим художникам технологічні й ідеологічні аспекти мистецької творчості. Він звертав увагу на потребу синтетично підходити до сценографії, сміливо поєднувати виражальні засоби різних видів мистецтва. Сучасний театральний художник, стверджував Меллер, — «це більше, ніж володіння професійною технікою в одному жанрі мистецтва... це не станковист, не скульптор, не архітектор, проте всі різновиди цих мистецтв формують світогляд, мислення художника театру»¹⁶. Наріжний камінь художньої творчості, на думку митця, який ніколи не був прихильником «фотографічного відтворення дійсності» і натуралізму, — робота над образом.

¹⁶ Меллер, Вадим. Статті і тези виступів // ЦДАМЛМ. — Ф. 1077. — Спр. 16. — Арк. 23–26.

sensitivity to burning social problems, and its concentration on Ukrainian interests irritated the Bolshevik leadership. In 1933–1934, after Kurbas was removed from the theater and arrested, Meller entered the last phase of his creative career, a period of ideological self-denial and mimicry in order to comply with socialist realism—an inescapable experience shared by all Soviet avant-gardists who managed to stay alive.

The School of Vadym Meller's Artistic Experience

Beginning in the late 1930s, when the avant-garde's inherent opposition to totalitarian ideology was quashed, its principles lived on in Meller's teaching. In a preserved draft of Meller's lecture notes from the 1940s, the artist explains the technical and ideological principles of an artist's work to his students, focusing on the need to treat scenography as a synthesis by boldly fusing the expressive methods of various arts. The modern theater artist, Meller pointed out, "is more than a totality of professional technical skill in one art only. ... He is not an easel artist, nor a sculptor, nor an architect; all these different arts form his outlook and thinking."¹⁶ Never a proponent of photographic copying of reality or naturalism, Meller's development of a stage character was the cornerstone of his art. This contradicted the postwar rules of Soviet aesthetics, which were reduced to reproducing a virtual socialist reality by means of endless stencil copies. The substitution of the desired for the real was compensated for by the use of naturalistic secondary details and actual physical materials such as work clothes, objects for everyday use, factory sites, and other similar accoutrements reflecting Soviet reality. Meller emphasized instead that a theater artist must create a poetic impression of the truth of life and called upon his pupils to act through metaphor.

As to the role of the scenographer in a collective theatrical effort, Meller believed that the artist's task was, first and foremost, to materialize the director's concept, ideas, and characters and then proceed in rendering the subject. Shaping a work space for dramatic acting while paying attention to each actor's vision of his or her character was also very important. Meller underscored the significance of a creative dialogue between the scenographer and the director, enabling a "third truth," born of a symbiosis of their individual visions, to emerge—the true mission of theater as a synthetic art. According to Meller, sometimes the artist's auspicious idea can give the director a clue to the realization of the entire production, and sketches of costumes may direct the actors' search for the true identity of their characters.

Vadym Meller made a powerful contribution to the development of Ukrainian scenography; he also did much to *Europeanize* Ukrainian culture, producing a competitive artistic and cultural product that, in its first phase, set the tone for the further development of European art and, in the next phase, allowed him to serve as an active missionary in Ukraine. Beginning with his return from Paris to Kyiv in 1918, he gave expression to the ideology of avant-garde through the prism of his own rich artistic experience. It was at that stage, too, that he met his outstanding collaborator, the director Les Kurbas, and achieved the peak of his creative career in cooperation with him. The third stage of Meller's artistic trajectory—the period from 1933 to the early 1960s—was limited primarily to teaching. For all the obstacles and restrictions he encountered, Meller was instrumental in passing the main principles of free avant-garde creativity to his students, even though his own scenography of that period was fully in line with the canon of socialist realism. His followers from the 1920s included the outstanding Ukrainian stage designers Maia (Mylystia) Symashkevych, Valentyn Shklyaiiev, Yevhen Tovbin, and Dmytro Vlasiuk. It is likely that Fedir Nirod, Davyd Borovsky, and Danylo Lider benefited from his influence as well. Vadym Meller's role in the development of Ukrainian scenography makes it imperative that Ukrainian art critics and historians examine his heritage in all of its depth and detail.

16 Vadym Meller, "Statti i tezy vystupiv," TsDAML, f. 1077, spr. 16, ark. 23–26.

Це суперечило усталеним у повоєнні роки законам радянської естетики, суть яких зводилася до забезпечення шаблонного відображення бажаної соціалістичної реальності. Підміна реального бажаним компенсувалася коштом натуралістичного змалювання другорядних деталей життя (як-от робітничий одяг, предмети побуту, заводські приміщення тощо), які стали обов'язковим атрибутом соцреалістичних художніх образів. Меллер натомість наголошував, що театральний художник покликаний творити поетичне відчуття правди життя, і закликав діяти через метафору.

Говорячи про роль сценографа у колективній театральній творчості, Меллер уважав його завданням матеріалізувати насамперед задум режисера, його ідеї та образи і вже потім сюжет; важливе також формування робочого простору для драматичної гри з урахуванням бачення кожним актором свого персонажа. Він підкреслював значення творчого діалогу між художником і режисером, і визнавав, що часто з симбіозу двох різних бачень — режисера й сценографа — народжується третя «істина», і саме в цьому полягає чарівна велич театру як синтетичного мистецтва. За словами Меллера, іноді вдала ідея художника дає режисерові ключ до реалізації всієї вистави, а ескізи костюмів спрямовують процес пошуків акторами своїх образів.

Вадим Меллер не просто зробив потужний внесок у розвиток української сценографії, а й надзвичайно багато здійснив для європеїзації нашої культури. На жаль, культурні продукти західного світу потрапляють в Україну у вигляді напівфабрикатів, які, не надто мудруючи з приготуванням, згодують публіці. У випадку з Меллером усе не так. Він сам був одним із творців тієї західної культури, довівши, як і багато інших вихідців зі Східної Європи, зокрема з України, що вони можуть створювати конкурентоздатний культурно-мистецький продукт і задавати тон розвитку європейського мистецтва. Ці події позначили перший етап місії митця — поширення нового мистецтва на Заході. Другий етап, який почався з повернення до Києва (1918) — це активне художнє місіонерство в Україні, суть якого не в закликах наслідувати західні зразки, а передусім передавати ідеологію авангардної творчості, зокрема крізь призму особистого багатого мистецького досвіду. На цьому етапі він зустрів свого визначного однодумця, режисера Леся Курбаса, у співпраці з яким досяг найбільших творчих висот. Третій етап, що почався 1933 року і тривав до ранніх 1960-х, у плані ідейного самовираження обмежувався, на жаль, тільки педагогічною діяльністю, в процесі якої, незважаючи на всі перешкоди, Меллер зміг передати учням основні принципи вільного авангардного мистецтва (його тогочасна сценографія відповідає соцреалістичним канонам). Серед його вихованців, кого він навчав у 1920-х роках, видатні українські сценографи Майя Симашкевич, Валентин Шкляєв, Євген Товбін, Дмитро Власюк. Його впливів, імовірно, зазнали Федір Нірод, Давид Боровський, Данило Лідер. Зважаючи на вплив Меллера на розвиток української сценографії, творчість митця повинна стати предметом дальших ґрунтовних культурологічних і мистецтвознавчих досліджень.