

75.054(477): 7.038.16(430)

СЦЕНОГРАФІЯ ВАДИМА МЕЛЛЕРА В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ ХУДОЖНИКІВ БАВГАУЗУ 1920-Х РОКІВ

Чечик В. В. Сценографія Вадима Меллера в контексті театральних експериментів художників Бавгаузу 1920-х років. Сценографічні ідеї художників Бавгаузу (В. Кандинського, О. Шлеммера), пов'язані з дослідженням первинних дійових елементів сценічної формотворчості (простір, колір, світло, площина, рух, звук тощо) і відтворенням вистави засобами пластичного мистецтва, знайшли відображення у практиці В. Меллера 1920-х рр. Сучасники українського майстра назвали цей вид сценічної творчості «театром без актора». Першим досвідом Меллера в цьому ключі можна назвати роботу над балетними постановками Б. Ніжинської (1918–1921) та виставою студії ім. Г. Михайличенка «Небо горить» (1921). Безпосереднє знайомство Меллера з досягненнями німецьких художників театру на Магдебурзькій виставці 1927 року спровокувало нову хвилю сценографічних експериментів у роботі над постановками «Жовтневий огляд» (1927), «Мина Мазайло» (1927), «Народний Малахій» (1928). Дослідження довело, що вистави 1927–1928 років були «репетицією» перед головним ігровим проектом — ревію «Алло, на хвилі 477».

Ключові слова: українське мистецтво, сценографія авангарду, театр художника, німецька культура, Бавгауз.

Чечик В. В. Сценография Вадима Меллера в контексте театральных экспериментов художников Баухауза 1920-х годов. Сценографические идеи художников Баухауза (В. Кандинского, О. Шлеммера), связанные с исследованием первичных элементов сценического формотворчества (пространства, цвета, света, плоскости, движения, звука) и созданием спектакля средствами пластического искусства, нашли отражение в практике В. Меллера 1920-х годов. Современники украинского художника назвали этот вид сценического творчества «театром без актера». Первым опытом Меллера в этом ключе можно считать работу над балетными постановками Б. Нижинской (1918–

1921) и спектаклем студии им. Г. Михайличенко «Небо горит» (1921). Непосредственное знакомство Меллера с достижениями немецких художников театра на Магдебургской выставке 1927 г. спровоцировало новую волну экспериментов в работе над постановками «Жовтневий огляд» (1927), «Мина Мазайло» (1927), «Народний Малахій» (1928). Сегодня эти спектакли видятся «репетицией» к главному игровому проекту В. Меллера — ревию «Алло, на волне 477» (1929).

Ключевые слова: украинское искусство, сценография авангарда, театр художника, немецкая культура, Баухауз.

Chechyk V. Vadim Meller's scenography in the context of scenic experiments of Bauhaus artists.

Background. Focusing on Germany in the 1920s was, as the specialists agree, the most remarkable western orientation in the Ukrainian culture. The intellectual space of Ukraine got enriched with the knowledge about the German Expressionism and Dadaism, creative endeavours of artists from Der Sturm, Novembergruppe, Bauhaus. At the end of the decade the interest towards German artists grew even stronger. However, the problem of influences of the German art on the creation of Ukrainian craftsmen is still an under-investigated issue in the native science of fine arts.

Objectives. The objective of this research is to study Vadim Meller's art, first of all, his scenic practice in the 1920s in the context of theatrical experiments of Bauhaus artists.

Methods. The conceptualisation of the issue from the point of view of the author's seeing became possible due to the complex scientific investigation in the chronological order backed by the basic methodological principle (a combination of historical, system, problem-logical methods and the approach of fine arts).

Results. A few events, which defined the marks of his work, linked Vadim Meller with the German art. The course of the research established the fact that the spiritual and creative inclusion into the German art took place during his studies at the Munich Academy of Fine Arts (1909–1912). In spring 1927 Vadim Meller got an opportunity to visit Germany once again, and the main goal of his travel was the World Theatre Exhibition of Magdeburg. The artist got acquainted with the art of Theatre Mannheim, creative work of Max Reinhardt and the puppet theater in the School of Art of Halle, National School of Puppetry of Halle, "kinetography" of the choreograph Rudolf von Laban (impressions were reflected in the publications on choreography in the Kharkov magazine "Nova Generatsia"). It is quite evident that Vadim Meller was under the impression of the scenic practicing of such Bauhaus maestros as Lothar Schreyer, Kurt Schwitters, Heinrich Campendonk, L6szly Moholy-Nagy, Johannes Itten and, especially, Oskar Schlemmer (his famous "Das Triadische Ballett").

Schlemmer's experiments with initial effectual elements of the scenic form-art (space, color, light, plane, movement, sound), submission of the actor to the general visual tasks of the performance responded the proper thoughts, apprehensions of V. Meller. The research showed that during practicing the painter approached very closely to a phenomenon in the scenic

Рецензент статті: Соколюк Л. Д., доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

creative work, named by Meller's as "the theater without an actor" (the term fixed in the contemporary science: "craftsman's theater (Russia), "visual theater" (USA), "plastic theater" (Poland), etc.).

Vadim Meller's first experiment in this sense can be considered as the work on ballet performances of Bronislava Nijinska (1917–1921): "Fear", "Mephisto Waltz", "Egyptian Nights" and others. The narrative waymark in them was continuous color and light movement revealed by the dancer's body energy. The sketches to these performances are convincing in experiencing the dance expressive plastics and expression. This was the time when Meller was captured by the production part of the theatrical scene. In 1921, invited as a scene designer to the experimental dramatic studio-theater named after Gnat Mikhaylichenko, Vadim Meller dared to work as a stage director-designer of the actor's movement, gesture, posture, which had to comply with the general visual plastic structure.

The craftsman again turned back to the experiments with space, form, color, light and so on after he had visited the Exhibition of Magdeburg in 1927. The textbook case of "the theater without an actor" in the native study of art is a Vadim Meller's spectacle "Dream of Malachi" produced by L. Kurbas as "Peoples Malachi" (1928). By certain episodes in the choreographed fabric of the theatrical show "the theater without an actor" was present in Berezil performances "October Review" (1927) and "Mina Mazailo" (1927). Nowadays these performances are viewed as a rehearsal for the Meller's main "actable" project — the review "Hallo, on Wave 477" (1929).

A substantial part of this article is dedicated to the reconstruction of the scenographic aspect of the "Hallo, on Wave 477", analysis of its separate scenic episodes. The research demonstrated that that was the spectacle in which Meller succeeded to the full extent to incarnate visions genetically coupled with the theatrical ideas of the Bauhaus artists. Contemporaries testified that the scenography dominated on the scene. It was a real performance of "color, light and scenery" perceived as a separate "scenic pantomime". The artist by his art influenced largely the compositional structure of the scenic act. The performance was filled with "plastic etudes", where metamorphoses of the moving form were the essence and content of the spectacular figure. Pictorial stage backdrops and decorative panels, actors transformed by the artist into hand puppets, grotesque costumes of the characters, stage properties, light and coloristic phenomena, moving scenery installations and machinery were the playing elements in them.

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

Keywords: Ukrainian art, avant-guard scenography, artist's theater, German culture, Bauhaus.

Постановка проблеми. Орієнтація українського образотворчого мистецтва на Німеччину у 1920-х роках була, як погоджуються фахівці (О. Ільницький, Г. Веселовська ін.), найпомітнішою західною орієнтацією у вітчизняній культурі. Інтелектуальний простір України збагачувався

знаннями про німецький експресіонізм, дадаїзм, «нову речевість», творчі пошуки художників Der Sturm, Novembergruppe, Bauhaus. Наприкінці десятиріччя інтерес до новацій німецьких майстрів тільки посилюється. Між тим, питання зв'язків із німецьким мистецтвом українських майстрів усе ще залишається маловивченим аспектом у вітчизняній мистецтвознавчій науці.

Зв'язок із науковими та практичними завданнями. Дослідження пов'язане з опрацюванням держбюджетної теми «Методичні аспекти теорії творчості, матриці символів, атрибутів сакрального мистецтва при формуванні світоглядних понять» (номер Держреєстрації 0314U003934).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецтво В. Меллера, потрапивши «під приціл» художньої критики ще у 1920-х рр., протягом майже століття залишалося об'єктом фахових досліджень і вивчень. Вагомий корпус літератури складають прижиттєві статті в періодиці, цінними залишаються публікації В. Хмурого, Ю. Меженка, І. Врони й ін. Першим системним дослідженням вважаються роботи З. Кучеренко. Театральна практика майстра увійшла в історичну тканину української сценографії, завдячуючи монографії А. Драка, дослідженням театрознавця О. Красильникової, а також Н. Кузякіної, Н. Корнієнко, Н. Єрмакової, Г. Веселовської, культуролога О. Петрової. Провідна роль Меллера-авангардиста визначена в публікаціях Д. Горбачова, Г. Коваленка й ін. У даній статті вперше мистецтво В. Меллера досліджено з позицій такого виду сценічної творчості як «театр без актора».

Мета роботи. Метою роботи є вивчення мистецтва Вадима Меллера, в першу чергу — його театральної практики 1920-х років у контексті сценічних експериментів художників Бавгаузу.

Виклад основних результатів дослідження. З Німеччиною, зокрема з довоєнним Мюнхеном, Вадима Меллера пов'язувало чимало визначних для нього подій. Із 1909 по 1912 рік у майстерні професора Мюнхенської академії мистецтв А. Янка, художника, який посідав одне з провідних місць німецького югендстилю, Меллер продовжив свою професійну освіту. На знаменитих виставках «Нової художньої спілки Мюнхена» (1909, 1910, 1911) і «Синього вершника» (1911, 1912) митець безпосередньо зіткнувся із живописним авангардом; в артистичному середовищі баварської столиці початку 1910-х років був «хрещений» німецьким експресіонізмом. Меллерові імпонував цей напрям і як світосприйняття, і як мистецький вимір (у балетних постановках Б. Ніжинської, в колективних дійствах М. Терещенка, в березільських виставах Л. Курбаса екстатична мова експресіонізму, його метафоричність, висока напруга залишалися головними кодами сценографічних образів художника). Свою первинність, першорядність, значущість, на переконання українського художника, експресіонізм зберіг і в німецькому мистецтві 1920-х. «Не умілість сама

по собі, не правдиве фотографування життя і, звичайно ж, не тема, а конденсоване сприймання оточення й не менш конденсована його передача — ось що хвилює нас у роботах великих майстрів», — розмірковував митець над полотнами художників уже нового десятиліття: Г. Гросса, О. Дікса, Г. Гофера [8: 181]. Утім, мистецтво повоєнної Німеччини захопило майстра розмаїттям художніх пошуків. «Яка культура! — схвилювано писав Меллер у дорожніх нотатках 1927 року “Враження від німецького мистецтва”. — Тисячі художників, графіків, різбарів, архітекторів. Від Дефрегера до Баумейстера — від надто правих до надто лівих — все, очевидно, збувається» [8: 186].

Весна 1927 року була для Вадима Меллера особливою: після значної перерви, що тривала майже п'ятнадцять років, художник знову виїхав до Німеччини. Творче відрядження влаштував начальник відділу мистецтв при Комісаріаті освіти М. Христовий, який знайшов для цього офіційний привід — відкриття театральної виставки з нагоди сторіччя магдебурзького театру.

Театральній виставці Меллер присвятив окрему статтю — своєрідний звіт, що вийшов друком уже на початку липня 1927 року у додатку до харківських «Вістей». Виставка подивувала митця високим рівнем розвитку німецької театральної індустрії (перш за все, механікою сцени, приладами й обладнанням театрального освітлення, новітніми матеріалами для декоративного оформлення кону). Неабияке враження справив на художника декоративно-театральний павільйон, що у рідкісних драматургічних текстах, нотних партитурах, портретах акторів, справжніх костюмах найвідоміших майстрів сцени, численних ескізах і макетах декорацій до вистав інтерпретував історію світового театру (від есхілівських трагедій афінської сцени до сучасних містерій у дусі зальцбургського «Ім'ярек» за Г. фон Гофманнсталем у постановці М. Рейнхардта). Спеціально для виставки були реставровані оригінальні декорації до першої постановки 1782 року «Розбійників» Ф. Шіллера в мангеймському театрі. («Виставка загалом дає дуже цінний матеріал, головним чином, у справі формально-декоративній (про роботу режисера та актора — дуже мало)» [8: 181].) Сучасний театр був представлений в основному досягненнями німецької сцени. Творчості Р. Вагнера й байрейтському театру, «театру 1900 року», «театру на фронті», театральному мистецтву Німеччини останнього десятиліття присвячувались окремі відділи. Виставка об'єднала під своїм дахом усе й усіх, у тому числі й німецький авангард. Його репрезентували художники групи «Der Sturm», «Novembergruppe», «Пролеткульту» міста Касселя, Бавгаузу, театральні експерименти Г. Гросса, Л. Шрейера, К. Швіттерса, Г. Кампендонка, К. Нейера, Л. Мохой-Надя [19]. У мистецтві «лівих» особливо цікавими й відмінними від інших, на думку Меллера, були роботи та спроби О. Шлеммера

ра в галузі костюму. Вони привабили українського художника, треба думати, і незвичайними матеріалами, і пластичними перевагами «стереометрії», і виразною театральністю.

Із ім'ям Шлеммера пов'язаний яскравий і значний період існування театру Бавгаузу — німецької школи, що переживала в 1920-ті роки безсумнівний підйом. Її сценічною майстернею Шлеммер завідував протягом 1923–1929 років. Одночасно з тим керував майстернями настінного живопису (1920–1922), скульптури по каменю (1921–1929) і дереву (1922–1926), із 1925 року викладав аналітичний курс малюнку «Людина». Усебічно обдарований, він був талановитим живописцем, графіком, скульптором, знавцем техніки, винахідником, дизайнером, любив театр і захоплювався хореографією. У своїх театральних фантазіях, як зазначають дослідники, митець перевершував багатьох, вражаючи задумами й особливим чуттям сценічного простору [22; 23]. Художницький універсалізм О. Шлеммера, помножений на сповідуваний Бавгаузом конструктивізм і абстракціонізм, визначили характер і зміст експериментів сценічної лабораторії 1920-х років, що зосередилася на дослідженні первинних «дійових елементів динамічної сценічної формотворчості» [10: 104] — просторі, світлі, кольорі, площині, русі, звуці. В експериментальне поле потрапляла й людина. Але в моделі театру Бавгаузу людське тіло, змінене за допомогою геометризованих костюмів і різного роду пристроїв (жердин, наприклад), зводилося до абстрактної конструкції та зрівнювалося з іншими засобами сценічної виразності. Акторові приділялася «механічна роль», художник поставав інженером-деміургом, що будував власний театр. Видовищним його втіленням, безумовно етапним, був «Триадичний балет» О. Шлеммера. Вистава виконувалася трьома акторами (один із яких — сам Шлеммер), тривала в трьох актах, 12 хореографічних композиціях, для яких художник створив 18 костюмів. Їх він сконструював із куль, конусів, дисків, циліндрів, кілець і спіралей, що були вкриті люмінесцентною фарбою й містично світилися у темряві; створював із металу, вати, жерсті, дроту, скла; голови вкривав шоломами, ковпаками, тюрбанами, масками. Костюми, величезні за розмірами й вигадливі (геометризовані, з умисним збільшенням пропорцій, явним поділом на складові), перетворювали акторів на гротескні маріонетки або ляльки-автомати. Основу руху «триад» склали пантоміма, алгоритм елементарних танцювальних і гімнастичних вправ. Для недосвідчених балет побачився яскравим видовищем, радісним «святом для очей» (О. Шлеммер), оформленим музикою й світлом.

Зрозуміло, Шлеммер не був самотній в експериментах із формою, такою, що рухається в просторі, котра стала безпосереднім смислом і змістом театральних образів майстра. Сценічні підмости виявилися сферою наукових шукань для Л. Лисицького, Л. Шрейера, Л. Мохой-Надя, П. Клеє,

В. Кандинського та інших, не менш яскравих особистостей Бавгаузу, які вбачали в театрі — як одну з найважливіших — функцію синтезу мистецтв.

До речі кажучи, з театральними концепціями декого з художників Бавгауз-комуни, наприклад, Василя Кандинського, Меллер міг бути знайомий і до відвідування Магдебурзької театральної виставки. Відомо, що ідея «театру сценічних композицій» була реалізована Кандинським у складеній ним живописно-пластичній версії балету «Картинки з виставки» на музику М. Мусоргського. Сюжетна лінія балету, розроблена у 16 картинах, являла собою «послідовність подій, виражених засобами образотворчих мистецтв за допомогою геометричних форм, фарб, ліній і кольорового освітлення, що рухаються в сценічному просторі» [21: 291]. Актор, який з'являється на сцені «у вигляді маріонетки з людськими рисами або нагадує фігури з театру тіней» [21: 291], відігравав, як і в постановці О. Шлеммера, доволі другорядну роль. Вистава, що мала величезний успіх, була показана в Театрі Фрідріха в Дессау лише 1928 року. Але теоретичні статті В. Кандинського про новий театр — «Про сценічну композицію» й «Жовтий звук...» — побачили світ іще в травні 1912 року в мюнхенському альманасі «Синій вершник». Театральна концепція Кандинського, від якої свого часу відштовхувався і Шлеммер, змінювала сам характер сценічної вистави, абстрактної за своєю суттю, такої, що виражала не «зовнішній розвиток якого-небудь зовнішнього розвитку дії або події», а «суму душевних вібрацій» [5: 272]. Матеріалом для сценічних побудов або сценічних композицій ставали першоеlementи трьох видів мистецтв: живопису (колір), музики (звук) і танцю (форма).

Як низку напружених взаємин пластичних форм, ліній, кольору, світла, руху, звуку побачив театр уже у найпершому й безпосередньому зіткненні з цим мистецтвом і Вадим Меллер. Його дебют як сценографа відбувся наприкінці 1910-х років. Меллер узяв участь (крім інших театральних проєктів) у створенні сценічних образів для ряду хореографічних мініатюр Броніслави Ніжинської, котра так само, як і художники Бавгаузу, поділяла ідеї синтезу в мистецтві, так само, як і В. Кандинський, сприймала сценічний твір як асоціацію ідей, у тому числі й духовних.

Серед театральних аркушів 1919–1921 років, що знаходяться у фондах музейних колекцій і приватних зібрань, збереглися ескізи до балетних номерів на музику Ф. Ліста («Мефісто-вальс» і «12-та рапсодія»), «Масок» Ф. Шопена й «Ассирійських танців», найімовірніше, хореографічної мініатюри з балету «Єгипетські ночі» («Одна ніч Клеопатри») А. Аренського. Меллерові належить ескіз, у різних репродукованих джерелах підписаний як «Страх» або «Вогонь». Образ танцівниці в ньому уподібнений до спалаху блискавки в темряві ночі. Він страшний і притягальний водночас. У пошуках його інто-

наційно-ритмічних і пластичних побудов Меллер, за припущенням дослідниці І. Тесленко, звертався до традиційних у японському мистецтві зображень божеств-охоронців (Фудо-Мьоо) [14: 168]. В екстатичному русі різноколірних — бузкових, малахітових та бурштинових — площин (дуг, сегментів, півкіл, гострих трикутників і трапецій), поглинених чорністю тла, елементи костюма японського самурая прочитуються ясно: широка пов'язка в гладенько зачесаному волоссі, грубі гета на ногах, розкрите віяло, що, немов щит, укриває воїна. Танець Ніжинської, виконуваний, за припущенням Н. ван Байєра, у тиші, без музичного супроводу [18: 73], був сповнений містичним, сакральним смислом, і в ескізі Меллера він звучить як церемоніальний танок, як танцювально-пластичний ритуал. У ньому, пише Ю. Волхонич, «поза Ніжинської — “протиприродна”, схожа на позу танцюючого шамана, але дуже виразна: зігнуті в ліктях руки, вивернуті, наполовину зігнені в колінах ноги. Танцівниця ніби завмерла на мить, перестрибуючи з однієї ноги на другу. Але не на півпальцях, як прийнято в класичному балеті, а так, як це робив Ніжинський у «Фавні». Крок із п'яти на всю ступню й біг, під час якого лише танцівникові вдавалося, у мить опускання всією масою тіла, торкнутися землі п'ятою, а не пальцями» [3: 10].

І ескіз до «Страхи», і всі інші сценографічні аркуші Меллера, об'єднані художником в Каталозі виставки 1927 року під загальною назвою «балет Броніслави Ніжинської 1920–1921 рр.», переконливі в переживаннях виразної пластики й експресії танцю. Зовсім не випадково ці, величезні в розмірах, графічні аркуші висіли на стінах балетного класу хореографа [20: 135]. У їх створенні художника захоплювала не лише інтерпретація сценічного костюма танцівниці. Насамперед — відтворення характеру її танцювального руху, передача ритмопластичної фрази танцю, пластичного контрапункту. Це було відзначено практично всіма дослідниками, які торкаються періоду захоплення художника мистецтвом балету. Підтвердження цьому знаходимо й у рецензії на роботи Меллера, експоновані на виставці АРМУ 1927 року, що, до речі кажучи, вперше широко репрезентувала театральну творчість майстра. Ескізи Меллера до балетних танців критик назвав «розкладами руху». Вони продовжували, розвивали хореографічні тексти Ніжинської, стилю якої притаманні «гострі, динамічні, часто не характерні для балету рухи» [20: 135], ішли паралельно з ними, діяли спільно.

Меллерові імпонували творча незалежність Ніжинської, її поривання, шаленство в пошуках нових можливостей балетної мови. «Нове в театрі — це зміна його форми», — повторювала танцівниця [11: 11]. Крім популяризованих у київський період хореографічних етюдів і уривків з репертуару «Російських сезонів» («Петрушка», «Єгипетські ночі», «Половецькі танці», «Шехерезада» тощо) танцівниця складала власні балети («Демони» М. Черепніна,

«Marche Funebre» Н. Мюнтера та ін.). Утім, їх на-вряд чи можна назвати балетами, радше, танцями, побудованими на русі. (Нагадаємо, що «рух» був ключовим і в назві хореографічної школи, відкритої Ніжинською в лютому 1919 року, і в теоретичному трактаті про танець — «Школа руху: теорія хореографії», підготованому для публікації в 1920-му році [3: 11]). У поняття «рух» Ніжинська включала багато чого. Насамперед, розуміння руху як основного елемента хореографії — але і як авторську художню інтерпретацію танцю, і творчий акт, вільний, такий, що не знав обмежень. У своїх теоретичних побудовах і практичних пошуках «нового балету» хореограф дійшла до ідеї створення абстрактних танцювальних «конструкцій», як от «Ферверк» на музику І. Стравінського або «Поєми екстазу» О. Скрябіна (не одержали свого сценічного втілення в «київські» роки). Сюжетним орієнтиром для хореографії в них був безперервний рух світла й кольору, виявленого «енергією тіла» танцівника. На переконання Л. Гарафоли, одним із джерел цих творчих осяянь Ніжинської були відкриття й досягнення сучасного живопису, майже напевно, вважає дослідник, танцівницю захопили ідеї безпредметного мистецтва [20: 134]. «Наближаючись до картини, я хочу бачити тільки симфонію кольору», — писала у своєму «Щоденнику» Ніжинська [20: 121]. Свідченням захоплення цією «живописною енергією», рухом різнобарвних площин, що поєднуються у вигадливі танці-ритми, й були гуашеві малюнки Меллера до її балетів.

Розуміння театру, його специфіки, відношення до сценічного кону як особливого простору творення, простору-лабораторії почалося зі сценографічних робіт для студії Ніжинської. Можливо, що саме тоді захопила Меллера й постановочна сторона театрального процесу. 1921 року, запрошений як сценограф, Меллер наважився на роботу «конструктора», постановника руху у виставі «Небо горить» київського театру імені Г. Михайличенка.

Виниклий у 1920-му році зі студійної майстерні, театр, очолений Марком Терещенком, упродовжував у життя ідеї «колективно-синтетичної театральної творчості», апробував на практиці теорію «мистецтва дійства» [13: 230]. За висловом українського літературознавця, сучасника й очевидця вистав Ю. Меженка, ідейно-художні смисли й мистецькі образи сценічних композицій михайличенківців розкривалися через ритмопластичний рух акторських мас, їхній виразний колективний жест, пластичну мову тіла (пантоміму). Віддаючи першість фізичній дії, слово, значущий елемент традиційного театру, переставало бути доміантою. «Надто було б психологічним в тому космічному напруженні», — писав критик. «Образи тексту всі були пов'язані асоціативно з рухом. <...> Це був спільний екстатичний потяг виявити космічну бурю, руїну світу» [7: 163–164]. Не всі постановки М. Терещенка були однозначними в художньому

відношенні (про це писали й сучасники, і дослідники театральної спадщини режисера). І все-таки театр Марка Терещенка в пошуках нової методології мистецтва сцени вдавався до вельми оригінальних експериментів. Так, у виставі «Небо горить» Терещенко «перерозподілив», у певному сенсі, художні функції учасників творчого процесу. Про цю спробу керівник театру писав у статті «Мистецтво дійства (будова і методи роботи)», що вийшла друком у київському журналі «Семафор»: «Для того, щоб виявити дію, в першу чергу потрібно проявити її через різні елементи фактури мистецтв (рух, слово, звук, ритм т. д.); цебто для виявлення дійства треба притягти інші галузі мистецтва; організація груп і їх руху — малярство, музика для організації звуку і т. д.» [12: 2]. Функцію координатора всіх «елементів фактури» в єдину композицію Терещенко залишив за собою; у розробленні партитури руху, утіленого в пластиці скульптурних груп, їх композиційних перебудовань, кольорі й світлі — поклався на художника, на його художню культуру, знання образотворчого мистецтва, на його просторове чуття.

Реконструкція постановочного процесу сьогодні напевно чи можлива. Але пластичне рішення окремих сцен, зафіксоване на світлинах, наводить на припущення, що в мізансценуванні дійових епізодів Меллер звертався до класичних взірців станкового мистецтва, використовуючи їх композиційні схеми, образні, пластичні мотиви. Так, у пролозі до вистави патетика жесту скульптурної групи з акторів наслідувала виразну пластику героїв картини французького художника Ж. Л. Давіда, які приносять клятву. До речі кажучи, «архаїчні убрання», як визначив костюми учасників постановки один із рецензентів, у своїх конструктивних деталях виразно нагадували римські туніки, голови акторів були прикрашені зібраними у форму шоломів хустками. На репліку про «зайву й застарілу символіку» костюмів Меллер поспішав роз'яснити, що «форма і колір одягу постає в уявленні митця не jako символ, ілюстрація, оздоба, а як певна концепція форм і кольору, що залежить від динаміки загальної будови цілого твору, від динаміки, ритму, характеру, поквалітивності руху і т. ін.» [9: 4]. Це зауваження дозволяє наблизитися до розуміння загального постановочного принципу Меллера. Актор, проголошений у театрі М. Терещенка головною і сполучною ланкою всього творчого процесу, у режисурі Меллера виявився «рівнозначним іншим формотвірним засобом» [11: 104], одним із елементів, що підпорядкувався просторово-пластичній структурі візуального видовища. Включений у «хоровий», «колективний» рух і слово, він втрачав особистісні, індивідуальні, емоційні характеристики, скидаючись часом на механічну фігуру або маріонетку. Художник оперував пластикою акторських тіл, їхньою масою, об'ємом, формою, кольоровими сполученнями костюмів, створюючи виразні просторово-пластичні образи й живописні мізансцени. Метод творення вистави

(перспективи якого не були усвідомлені до кінця ні М. Терещенком, ні його сучасниками) відобразив одну з художніх тенденцій часу, що її влучно озвучив у своїх теоретичних есе з проблем театру Л. Мохой-Надь. Підбиваючи підсумок дослідженням у царині театру — своїм і колег за Бавгаузом — митець не без підстав зазначив, що сценічне видовище вже давно зробилося сферою творчості саме художника й тому «повинне засвоювати спосіб сприйняття, характерний для образотворчого мистецтва» [11: 105].

Сценографічні ідеї Меллера, до яких він прийшов у студіях Ніжинської і Терещенка, набули розвитку в низці березільських вистав 1922–1923 років («Жовтень», «Рур», «Газ»). Сценічний досвід межі десятиліть виявився близьким до просторово-пластичних експериментів Л. Курбаса за часів «Молодого театру». Курбас оцінив не тільки спільність мистецьких завдань, що вони обидва їх ставили і розрішували на театрі, а й самостійність художнього мислення, самовизначеність, мистецьку зрілість майстра. Восени 1923 р. режисер запропонував художникові очолити Макетну майстерню «Березолю», розуміючи, що отримує більш ніж сценографа — співавтора вистав і одnodумця, яким і виявився Меллер упродовж наступних десяти років їх творчих взаємин [часу становлення й розквіту «березільської культури»] (Н. Єрмакова).

Опинившись усередині театральної лабораторії Курбаса, Меллер не відчував обмеженості в експериментаторстві, навпаки, естетичні засади й творчі принципи «Березолю» сприяли розкриттю творчого потенціалу митця, стимулювали вивчення й апробацію на практиці специфічних, неординарних прийомів, технік, засобів виразності. Художник, як і раніше, занурився в процеси творення спектаклю. Як і раніше, його приваблював той бік театру, в якому сценічна дія є формоутворюючим процесом, що охоплює всі взаємодіючі між собою візуальні, пластично-просторові елементи театральної вистави. Показовим у цьому сенсі виявляються світлини, що їх Меллер привіз із Магдебурзької театральної виставки і надрукував у першому номері щойно організованого харківського журналу «Нова генерація» (у 1927 році художник відповідав за загальне оформлення, редакцію ілюстративного матеріалу). Вони, як здається сьогодні, окреслюють коло мистецьких зацікавлень Меллера, виражають зміст його власних сценографічних пошуків. Тож серед світлин: система запису танцю («кінетографія») хореографічної майстерні Рудольфа фон Лабана, який набув популярності і як перший теоретик балетної сцени, і як творець експресивного танцю й мистецтва «хорів, що рухаються»; мізансцени вистав театру маріонеток Художньо-промислової школи в Галле; нарешті, репродукція театрального ескізу О. Шлеммера до «Триадичного балету» — «Фігури в просторі». Один із найвідоміших сьогодні театральних аркушів, датований 1924

роком і виконаний у техніці колажу, репрезентує персонажів хореографічної постановки, розташованих на сценічній площині, немов на шахівниці, у накрохмалених спідницях-блюдцях, із манжетами у формі дзвона, у сферичних убраннях із дроту й пап'є-маше. Класичний взрець такого явища в мистецькій культурі, як «театр без актора», а саме таке визначення надали йому сучасники Меллера (або «театр художника», за російським дослідником В. Берьозкіним), яким був і залишається «Триадичний балет», надихнув Меллера на низку сценографічних проєктів («Жовтневий огляд», «Народний Малахій», «Мина Мазайло» тощо), у котрих створення сценічних епізодів засобами сценографії зайняло виключне місце.

У сучасних дослідженнях з цього приводу найчастіше згадуваною залишається сцена «реформування людства» в курбасівській постановці п'єси М. Куліша «Народний Малахій». Реалізація настирливої ідеї Малахія Стаканчика подавалася драматургом у розгорнутій ремарці як чудесне бачення головного героя, хоч і породжене його хворобливою уявою. «Спочатку з голубих коливань і метеликів збіглися, закрутилися якісь голубі кола з жовтогарячими центрами, забринів спів “Милость мира” Дехтярьова, перемішаний з Інтернаціоналом, брязкотом кадила та з трелями жайворонків»; після чого до Малахія підходили «дідок у дармовисі, колишній військовий в галіфе, дама, Агапія, санітар, божевільні». Малахій накривав кожного голубим покривалом, повчав, переконував, потім робив магічний рух рукою, і з-під голубого покривала виходила «оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна». Під співи «осанна» люди з червоними маками й жовтими нагідками, очолені Малахієм, вирушали в голубу даль до нового Єрусалима — в «голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо». У виставі цей епізод був поданий як тривожна фантазмагорія, у якій функцію «чудотворення» виконував величезний механічний монстр, інженерна споруда («такий собі пам'ятник мистецькому напряму футуристичного плану, спеціалізованому на образах “нової радянської соціалістичної дійсності”» [4: 363]). За спогадами сучасників, спеціально для «Сну Малахія» художник спроектував і зібрав «три метри заввишки і чотири завширшки, фантастичної конструкції машину, з верткими колесами», що «під звуки симфонічного етюд композитора Юлія Мейтуса, в якому звучали атональні елементи космічної дисгармонії», «пропускала через своє нутро Малахієвих “підреформних”». Із машини «зреформовані люди-ангели вимріяної майбутньої України» прямували у висоти сценічних колосників. Для цієї частини сценічного епізоду Меллер розробив особливу партитуру транспарантних проєкцій, руху тіньових малюнків, світлових і живописних ефектів.

Серед вистав, що їх оформив Меллер після повернення з Німеччини, найбільш цікавою з цього

приводу виявляється постановка «Алло, на хвилі 477» (її репетицією, за нашим припущенням, був «Жовтневий огляд»). Саме в ній декораційні ідеї Меллера, на переконання харківського журналіста Василя Хмурого, не лише «цементували строкатий матеріал ревію», а й водночас давали «таке багате видовище барв, світла й бутафорії, що його можна було б дивитись залюбки, як декоративно-речовий калейдоскоп, як своєрідну декоративну пантоміму» [15: 36].

Прем'єра «Алло...» відбулася в січні 1929 року, але вистава, як пояснював Лесь Курбас, мала вийти трохи раніше: для її завершення театру бракувало «відповідних матеріалів для костюмів і оформлення», музичних інструментів, технічного й електричного оснащення. Реконструкція сцени «на закордонний зразок» завершилася восени 1928 року, і Меллерові нарешті випала нагода втілити сценографічні задуми, генетично споріднені з театральними ідеями художників Бавгаузу, повною мірою.

Вистава відкривалася світломузичною «увертюрою» — заворожливою грою електричних ламп, що спалахували навперемінно в такт музиці. Їх художник розташував на витончених металевих арках, що концентричними колами зменшувались у глибину сцени і створювали ефектний світловий коридор. Лампочки, за спогадами Р. Черкашина, «могли одна за одною так швидко спалахувати й згасати», що арки, здавалося, перебували в постійному русі [16: 57–58]. Сліпуча ілюмінація входила в дію як новий динамічний та ігровий елемент. Простим, але ефектним прийомом художник відтворював атмосферу грандіозних і вражаючих своєю видовищністю європейських ревію.

До слова, із цим сценічним жанром Меллер був знайомий не з чуток. Йому довелося бачити ревію в постановках знаменитого берлінського театру-вар'єте Friedrichstadt-Palast і паризького кабаре Folies Bergite, що гастролювало 1927-го року в Німеччині. На українській сцені ревію — у його «класичній» версії — у вигляді яскравого видовища, із сатирою на сучасність, із притаманною йому екстравагантністю, ексцентрикою й доволі «пікантними номерами», ставилося вперше. Ставили виставу лаборанти режисерської майстерні «Березолі» — Б. Балабан, К. Дихтяренко, Л. Дубовик, В. Складенко, вони ж взяли участь у створенні сценарію, авторами якого виступили М. Йогансен, В. Чечвянський та інші українські письменники й поети.

Харківське ревію йшло у трьох діях, кожна розвивала власну сюжетно-тематичну лінію. Невеликі мініатюри («канкан психопаток, куплети в універмазі, куплети розтратника, танок і куплети халтурників-малювальників, розгорнутий епізод “Автошлях” з романсом коня, куплетами бандитів, гонитвою та куплетами жінок» [16: 57]), об'єднані в сатиричний огляд під загальною назвою «Галопом по Харкову», йшли першим актом. Друга дія, що презентувалася

як пародія на західноєвропейський мюзик-хол, відбувалася на ігрових епізодах — «діалогах спритних і дотепних служників готелю» [16: 57]. Події третьої дії під назвою «Пекельне дійство з Остапом Вишнею» адресувалися літературно-артистичному колу Харкова. Стародавнє релігійне обрядове інсценування, спотворене «осучасненнями» («завзятий мисливець, Остап Вишня з двостволкою в руках вибирався до лісу на полювання»), за спогадами Р. Черкашина, розгорталося як «лісова феєрія з фантастичними пригодами, що чекали на героя. Танцювала різна дичина, співали похмурі куплети сови» [16: 57–58]. Мисливець потрапив у ресторани «Пекло», де чув «арію Вельзевула». За своєю сценічною фактурою вистава «Алло, на хвилі 477» була різноплановою: гротеск, буф, феєрія, танки, естрадні номери, пантоміма тощо. На жаль, уникнути недоліків у постановці не пощастило, як зазначила дослідниця мистецької спадщини «Березолі» Н. Єрмакова, «усі складові художньої фактури “Алло, на хвилі 477” взаємопідпорядковувалися зовсім небездоганно. Яскравій суміші різноманітних театральних форм бракувало вираженості — давалися взнаки недостатня обізнаність режисерів-новачків у естетичних законах, відповідно до яких окремі номери збираються у ревію» [4: 383]. Про прорахунки й недоліки після прем'єрних показів писали сучасники — і ті, хто підтримував виставу, і ті, хто в цілому її не прийняв. Майже всі з рецензентів вистави висували претензії до літературної основи, не оминали критикою хореографічні номери українських girls, доходило в пресі й до звинувачень у пропаганді «буржуазного розкладу». Дехто закидав театрові надмірний інтерес до формальних досягнень та естетизму. Дехто з критиків нагадав і про перебільшене захоплення «Березолі» німецьким мистецтвом. Узагалі-то в статті, про яку згадується, йшлося про мистецтво Г. Гросса.

Щодо останнього, закид не був безпідставним і мав пряме відношення до В. Меллера. Карикатурність (домінуюча, іноді — умисно надмірна), що зробила знаною художню мову Гросса, нерідко ставала одним із наскрізних засобів конструювання форми й у мистецтві Меллера середини й особливо другої половини 1920-х років. На думку З. Кучеренко (автора першої монографії про творчість майстра), вплив Гросса був помітним у мистецтві Меллера досить значний період «не тільки у формальному відношенні, а головне у тотожності підходу до зображення побаченого» [6: 12]. Вочевидь, Меллер апелював до образотворчої мови німецького майстра, що прославився своїми нещадними сатирами, у так званій «Німецькій серії», створеній під час подорожі до Магдебурга 1927 року. Графічні «сатири» Меллера, більшою мірою на банкірів, міністрів, церковних служителів, поліцейських і військових усіх чинів («Два юре», «Капіталіст і мілітарі», «Сатиричний малюнок» тощо), як і у творах Гросса, не мають дії, сюжети розгортаються через

трактування репрезентованих персонажів (соціальних типів або масок) за рахунок відбору деталей і елементів, навантажених знаковими смислами.

Поza сумнівом, карикатура Меллера постала джерелом сценографічних образів у низці березільських вистав. Одним із таких театральних образів був, наприклад, образ «короля всесвітньої біржі» — величезної маріонетки Морганфеллера, що була «оживлена», за висловом В. Хмурого, у графічній епопеї «Жовтневий огляд» (1927). Зміст гротескового персонажа вистави розкривався шляхом умисного перебільшення окремих частин тіла, загострення типового в костюмі та аксесуарах. Галерею «німецьких типів», як уважає З. Кучеренко, продовжили герої «Народного Малахія» (1928) і «Мини Мазайла» (1929) [63]. Гротескних характеристик не оминули й персонажні образи ревію «Алло...» (1929). Герої театральних гуашей не позбавлялися художником сатири, утім, у поліфонії комічного — травестійне, глузливе домінувало. Театральною лялькою на шарнірах виглядав місцевий «Бюрократ», що його Меллер одягнув у формений костюм чиновника миколаївської доби. Харківський «Інженер» походив на денді — героя fashionable novel. Гусаром-чепуруном, в якого шабля із золотим темляком, красувався «Кум-Пожежник». Клоунські грими, руді перуки, чудернацькі головні убори, що ними щедро наділяв персонажів художник, вигадливий, у дузі супрематизму, одяг яскравих кольорових сполучень органічно вписувалися в атмосферу соковитого сценічного видовища, яким, переважно, й мало бути ревію.

Образна будова театральних ескізів, сатиричний, глузливий тон та видовищний характер вистави зумовлювались, без сумніву, самою природою ревію. Прагнучи до цілісного «схоплювання» жанру, його механізмів впливу, Меллер водночас іронізував, жартував над «найсмівливішою театральною сучасною формою» [8: 192], грав «у жанр», цей «вінегрет із анекдот, голих жінок і... реклами» [8: 191].

«Звичних декорацій на сцені не було», — згадував пізніше очевидець постановки, тоді актор-початківець, Р. Черкашин. У кожному окремому епізоді на театральних підмостках, освітлених яскравими електричними арками, з'являлися «лишень ігрові» — матеріально-речові або образотворчі — деталі сценографії [16: 56]. Опускалися з-під колосників, виїжджали на обертовому колі або через лаштунки, виростали з люків сценічного планшета — живописні панно й задники, рекламні щити й транспаранти; немов із мушлі — із глибини сцени, крізь проріз у чорній завісі сипалися лицедії, виїжджали локальні бутафорські установки й такі самі бутафорські персонажі [15: 37]. «Дійові епізоди змінювалися, як у калейдоскопі» [16: 56]: стрімка зміна дії вимагала стрімких перетворень сценічного простору. Декораційна установка Меллера жодної хвилини не залишалася статичною. Усе перебувало в постійному русі, усе мінялося. Ігро-

ве начало, але головне, мабуть, особлива атмосфера вільності виводили виставу зі звичайної колії, роблячи неможливі речі — можливими.

Спогади очевидців, театральні ескізи, фотографії сцен вистави — все свідчить про одне: Меллер насолоджувався процесом створення декорацій, бутафорії, масок, костюмів. Прийомам гри з останніми художник відводив у сценографії надзвичайно велику роль. Нескінченною безліччю змін костюмів досягався ефект численності персонажів, грандіозності, масштабності сценічної дії. Блискучим парадом гумору й винахідливості виступили «домоткані» полотняні коні «в яблуках», величезні, з людське тіло, маски сов, ростові ляльки качок, «китайський» дракон, іграшкове авто тощо. Оживлені акторами, які перебували у них всередині, костюми-персонажі були легкі й прості в управлінні. Винахідливість художника давала змогу виконавцям ролі легко долати будь-які сценографічні трюки: від метаморфоз футуристичного театру до традиційних ярмаркових перетворень.

Багаторазово й дотепно художник обігравав тему живописних задників, до якої у своїй театральній практиці, треба думати, звертався лише під час роботи над виставами шевченківців і постановками Російського пересувного театру в Києві (1919–1920). В «Алло...» він складав їх як живописні абстракції (наприклад, імпровізація в дузі Василя Кандинського для епізоду «Романс коня») або конструював із різних матеріалів (дерева, пофарбованого картону, тканини різних фактур, мережив, фарби). У техніці колажу виконано панно із зображенням оркестру з темношкірих музикантів — «сценографічне джерело» джазової та іншої популярної на той момент у Європі й використаної у виставі музики. На квадратний аркуш фанери, пофарбований у зелений колір, що умовно позначав майданчик для оркестру, художник накладав деталі музичних інструментів, фрагменти фракчних костюмів, маски-обличчя темношкірих виконавців джазу, вирізані з картону й розфарбовані сріблом і гуашю. Калейдоскопічність зображення створювала враження динамічної, рухливої групи музикантів. Вихоплений світлом і озвучений джазовою композицією, живописний мотив мав настільки потужну експресію, що не залишалася сумнівів у реальності його «проживання» на сцені.

Декоративні задники й панно служили живописним тлом дійових епізодів, були і їхніми ігровими персонажами. Так відбувалося в «музичних імпровізаціях», так це було й у хореографічних номерах «герлз». Із появою групи акторок у кабаре-ретних костюмах, на сцену опускався мальований задник із зображенням семи механічних, роботоподібних фігур. Від витонченого канкану, увічненого в яскравих образах паризьких танцівниць А. Тулуз-Лотреком, у театральному панно Меллера залишилася тільки головна хореографічна фраза — рух ніг із різким кидком уперед і нагору; убрання

танцівниць із «піною» повітряних спідниць, що злітають, замінили тут «закрутки» із пружин і спіралей машин. Образ футуристичної ляльки переводив виступ кордебалету — головної принади західної естради — у площину веселої пародії. Разом із тим, підкреслював злагодженість, відточеність, синхронність повторюваних рухів. Залишалося від цієї сцени і враження значного за чисельністю танцювального ансамблю.

Декораційні комбінації Меллера до «Алло...» були ланцюгом зорових образів, що впливали на глядача сильніше за драматургічний текст або акторську гру. До речі, актор у виставі нерідко мав підкорятися саме сценографічним фантазіям художника. Частиною гігантського сценографічного колажу постали персонажі третьої дії, за формою, характером, тоном глибоко спорідненої з веселими карнавальними видіннями пекла і дьябалерій. «Весела чортівня» відбувалася в залі фешенебельного ресторану зі співзвучною назвою «Пекло». Місце дії позначали вертикальні «гірлянди», що йшли під колосники і склалися з двох повторюваних живописних фрагментів (кіл і силуетів чоловічих фігур у фраках). Освітлені каскадом електричних ламп, вони створювали враження залу з рядами столиків, застелених білосніжними скатертинами, з рідкими відвідувачами, що п'ють вино з келихів. Фігури в чорних фраках, із прикріпленими до пояса круглими дисками, що символізують столи, розташовувалися й на сцені; навколо снували офіціанти; час від часу запалювалися настільні лампи, підсвічені зі зворотного боку картону. Ресторан заповнювався дивними відвідувачами: велетнями з головами на пружинах; бритоголовими дамами у прозорих, на каркасній основі спідницях незвичайної форми; кавалерами у потворних перуках і масках із прозорих тканин, що просвічуються. Несподівані, чудернацькі деталі, об'єми, розміри, фактури костюмів «містеріальних чортів» змінювали природну пластику виконавців, робили їх надзвичайно подібними до ляльок. Їхній візуальний образ, треба думати, і став основним виразником змісту сюжету, що розігрувався.

Дослідження Меллера з просторово-пластичної режисури, що тривали протягом десятиріччя (з кінця 1910-х років — часу співпраці з Б. Ніжинською), вибухнули в «Алло...» блискучою, пластично й колористично багатозвучною, ігровою сценографією. Поштовхом, імпульсом, провокацією цьому, без сумніву, послугували театральні ідеї художників Бавгаузу. «Випробований метод не був просто відкинутий, але модифікується, набрав нових форм, нових специфічних особливостей для кожного конкретного завдання» [17]. Меллер максимально активізував виразні засоби (декораційні, колористичні, світлові тощо), узявши ініціативу у свої руки, став, по суті, автором загальної постановочної концепції вистави. Сценографія то резонувала дії, то акомпанувала їй; і, як довело дослідження, неодноразово виконувала головні партії. «Із зовніш-

нього боку огляд зроблено так, що хоч його у Берлін вивозили», — констатував Володимир Маяковський, відвідавши один із прем'єрних показів. І далі: «Недаремно найзахопленіші аплодисменти прийшлися на адресу художнику В. Меллеру — цьому істинному герою вистави...» [2: 4].

Висновки дослідження. Припущення про генетичну спорідненість сценографічних шукань В. Меллера 1920-х років театральній практиці художників, так чи інакше пов'язаних із мистецькою школою Германії — Бавгауз (В. Кандинський, Л. Мохой-Надь, О. Шлеммер), з їх експериментами з первинними дійовими елементами сценічної формотворчості (простором, світлом, кольором, формою, площиною, тілом актора тощо), знайшли своє дослідницьке підтвердження. Ранні самостійні дослідження в цьому напрямі на межі 1910–1920-х років [у роботі над оформленням до вистав Б. Ніжинської (1917–1921) і М. Терещенка (1921–1922)] закономірно привели Меллера до театральної лабораторії О. Шлеммера, його «Триадичного балету». Не менш закономірно, що український митець протягом наступних років після безпосереднього знайомства з театром Бавгаузу (1927) звернувся до відтворення окремих мізансцен або цілих сценічних епізодів засобами виключно образотворчого мистецтва, які набули якості самостійного естетичного впливу (у виставах «Жовтневий огляд», «Мина Мазайло», «Народний Малахій», «Алло, на хвилі 477» 1927–1929 рр.). Такий вид сценічної творчості отримав у сучасників Меллера назву «театр без актора» (Б. Сушицький), що відповідає в сучасній мистецтвознавчій практиці термінам «театр художника» (Росія), «візуальний театр» (США) або «пластичний театр» (Польща).

Література:

1. Вадим Меллер : театральньо-декораційне мистецтво. Живопис. Графіка : каталог виставки творів / Автор вст. ст. З. Кучеренко. — К. : Мистецтво, 1984. — 54 с.
2. Вл. М. «Алло, на хвилі 477» : Новая постановка «Березиля» / В. Маяковський // Пролетарий (Х.). — 1929. — 11 января. — С. 4.
3. Волхонович Ю. Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас / Ю. Волхонович // Український театр. — К., 1997. — № 1. — С. 10–13.
4. Єрмакова Н. Березільська культура : Історія, досвід / Н. Єрмакова. — К. : Фенікс, 2012. — 512 с.
5. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства : в 2-х т. / В. Кандинский; под. ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабьянова и др. — М. : Гилея, 2008. — Т. 1 : 1901–1914. — 429 с.
6. Кучеренко З. Вадим Меллер / З. Кучеренко. — К. : Мистецтво, 1975. — 82 с.
7. Меженко Ю. Театр Михайличенківців / Ю. Меженко // Червоний шлях. — Х., 1923. — № 9. — С. 163–164.
8. Меллер В. Враження від німецького мистецтва / В. Меллер // Червоний шлях — Х., 1927. — № 9–10. — С. 181–193.
9. Меллер В. З приводу диспута / В. Меллер // Вісті. — Х., 1922, від 23 липня. — С. 4.
10. Мохой-Надь Л. Театр будущего — целостный театр / Л. Мохой-Надь // Ласло Мохой-Надь и русский авангард / Сост. С. Митурич, ред. Ю. Герчук. — М. : Три квадрата, 2006. — С. 103–108.

11. Терещенко М. Кризь лет часу / М. Терещенко. — К. : Мистецтво, 1974. — 166 с.
12. Терещенко М. Мистецтво дійства (будова і методи роботи) / М. Терещенко // Архів МТМКМ України. — Фонд НД, інв. № 8471 «Марко Терещенко».
13. Терещенко М. Театр мистецтва дійства / М. Терещенко // Червоний шлях. — Х., 1923. — № 3. — С. 227–233.
14. Тесленко І. Орієнтальні мотиви в авангардній сценографії України (перша третина ХХ ст.) / І. Тесленко // Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури. — Х., 2012. — С. 167–170.
15. Хмурий В. Вадим Меллер / В. Хмурий // Культробітник. — Х., 1930. — № 3. — С. 35–37.
16. Черкашин Р. Ми — березильці : театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна; упоряд. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакової. — [Б. м.] : АКТА, 2008. — 336 с.
17. Чукін Д. Художник у Березолі (1932) / Д. Чукін // Архів ІМФЕ ім. М. Рильського. — Ф. 42 «Курбас», Од. зб. 15.
18. Baer N. Van N. Bronislava Nijinska : A Dancer's Legacy / N. Van N. Baer. — San Francisco : The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986. — 103 p.
19. Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 : Amtlicher Katalog : Historische Abteilung, Kunstlerische Abteilung, Kultur-Abteilung. — Magdeburg : Gutenberg, 1927. — 316 p.
20. Garafola L. An Amazon of the Avant-Garde : Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia / Lynn Garafola // Dance Research (Edinburgh UP). — 2011. — Vol. 29, No 2, — P. 109–166.
21. Kandinsky : Du Théâtre : Über das Theatre : O tearpe / Éd. et pres. J. Boissel, J.-C. Marcadé. — Paris : Adam Biro — Société Kandinsky, 1998. — 339 p.
22. Kirchmann K. Oskar Schlemmer / K. Kirchmann // Bauhaus / Herausgegeben von j. Fiedler, P. Feierabend. — Köln : Köne-mann, 1999. — P. 280–287.
23. Maur K. V. Oskar Schlemmer / Karin v. Maur. — München : Prestel, 1979. — Bd. I : Monographie. — 640 p.
5. Kandinskij V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva : v 2-h t. [Selected works on the theory of art : in 2th vol.]. Moscow, 2008. — Vol. 1, 429 p.
6. Kucherenko Z. Vadym Meller [Vadym Meller]. Kiev, 1975, 82 p.
7. Mezhenko Yu. Teatr Mykhaylychenkiivtsiv [Mihaylychenko Theatre]. Chervonyy shlyakh, 1923, vol. 9, pp. 163–164.
8. Meller V. Vrazhennyya vid nim mystetstva [Impressions from the German art]. Chervonyy shlyakh, 1927. Vol. 9–10, pp. 181–193.
9. Mohoj-Nad' L. Teatr budushhego — celostnyj teatr [Theatre of the Future is a holistic theatre]. Laslo Mohoj-Nad' i russkij avangard. Moscow, 2006, pp. 103–108.
10. Tereshchenko M. Kriz' let chasu [Through the passage of the time]. Kiev, 1974, 166 p.
11. Tereshchenko M. Mystetstvo diystva (budova i metody roboty) [Art actions (structure and working methods)]. Archive Museum of theater, musical, cinema arts Ukraine,
12. Stock ND, 8471.
13. Tereshchenko M. Teatr mystetstva diystva [Theatre of art actions]. Chervonyy shlyakh, 1923, vol. 3, pp. 227–233.
14. Teslenko I. Oriyental'ni motyvy v avanhardniy stsenohrafiyi Ukrainy (persha tretyna XX st.) [Oriental motifs in avant-garde scenography of Ukraine (the first third of the twentieth century)]. Les' Kurbas v konteksti svitovoyi ta vitchyznyanoi kul'tury [Kurbas in the context of world and national culture], Kharkiv, 2012, pp. 167–170.
15. Khmuryy V. Vadym Meller [Vadym Meller]. Kul'trobitnyk, 1930, vol. 3, pp. 35–37.
16. Cherkashyn R. My — berezil'tsi : teatral'ni spohady-rozdumy [We are Bere : theatrical memories and reflections]. AKTAPubl, 2008, 336 p.
17. Chukin D. Khudozhnyk u Berезoli, 1932 [Artist in Berezyl, 1932]. Archive IAFE named Rylskiy, Stock 42–15.
18. Baer N. Van N. Bronislava Nijinska : A Dancer's Legacy / N. Van N Baer. — San Francisco : The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.— 103 p.
19. Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 : Amtlicher Katalog : Historische Abteilung, Kunstlerische Abteilung, Kultur-Abteilung. — Magdeburg : Gutenberg, 1927. — 316 p.
20. Garafola L. An Amazon of the Avant-Garde : Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia / Lynn Garafola // Dance Research (Edinburgh UP). — 2011. — Vol. 29, No 2, — P. 109–166.
21. Kandinsky : Du Théâtre : Über das Theatre : O tearpe / Éd. et pres. J. Boissel, J.-C. Marcadé. — Paris : Adam Biro — Société Kandinsky, 1998. — 339 p.
22. Kirchmann K. Oskar Schlemmer / K. Kirchmann // Bauhaus / Herausgegeben von j. Fiedler, P. Feierabend. — Köln : Köne-mann, 1999. — P. 280–287.
23. Maur K. V. Oskar Schlemmer / Karin v. Maur. — München : Prestel, 1979. — Bd. I : Monographie. — 640 p.

References:

1. Vadym Meller : Teatral'no-dekoratsiyne mystetstvo : Zhyvopys. Hrafika : katalog vystavky tvoriv / Avtor vst. st. Z. Kucherenko [Vadym Meller : The theatrical-decorative art : Painting, Graphics : catalogue of the exhibitions of the works] Kiev, 1984, 54 p.
2. VI. M. Allo, na hvili 477, Novaya postanovka «Berezilya» [Hello, the wave 477 : New performance of Berezyl']. Proletarij, 1929, 11 january, p. 4.
3. Volkhonovych Yu. Bronislava Nizhyns'ka i Les' Kurbas [Bronislava Nygynska and Les Kurbas]. Ukrayins'kyy teatr, 1997, vol. 1, pp. 10–13.
4. Yermakova N. Berezil's'ka kul'tura : Istoriya : Dosvid [The Culture of the Berezul, the History, the Experience]. Kiev, 2012, 512 p.