



ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКСЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

Design of clothes, accessories, image

УДК 7.038:7.05]:[792.024:687.16]:7.071.1(477)
DOI: 10.31866/2617-7951.3.1.2020.207548

UDC 7.038:7.05]:[792.024:687.16]:7.071.1(477)

**АВАНГАРДНИЙ ДИЗАЙН
ВАДИМА МЕЛЛЕРА**

**AVANT-GARDE DESIGN
OF VADYM MELLER**

Тетяна Руденко,
<https://orcid.org/0000-0001-6814-2660>
головна зберігачка
Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України,
Київ, Україна
rudenkotet1000@gmail.com

Tetiana Rudenko,
<https://orcid.org/0000-0001-6814-2660>
Chief Manager of Collection
of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine,
Kyiv, Ukraine
rudenkotet1000@gmail.com

Анотація

Метою статті є всебічний аналіз дизайнерської діяльності провідного українського авангардиста Вадима Меллера з особливою увагою до його сценографії та сценічного костюму. **Методологія дослідження** визначена застосуванням історичного та мистецтвознавчого, зокрема формально-стилістичного аналізу. **Новизна дослідження.** У дослідженні проведено всебічний аналіз дизайнерської діяльності В. Меллера, відстежується його ідейний взаємозв'язок з школою Баугауз. Вперше розглядаються проблеми і досвід реконструкції театральних костюмів за ескізами В. Меллера, проведеної на базі Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. В публікації вводиться термін *конструкція костюму*, що засвідчує конструктивістський підхід майстра до вирішення постановки вистави як єдиного цілого. Театральний костюм мислиться інтегрованим у сценічний простір і взаємодіє з ним за допомогою руху і чергування кольорів; глибока продуманість деталей дозволяє зміну сценічного малю-

Abstract

The aim of the article is to conduct in-depth analysis of design activity of a leading Ukrainian avant-gardist Vadym Meller with the focus on his stage design and stage costume. **Methodology** of the research is determined by application of historical method and method of art criticism, namely formal stylistic analysis. **Novelty of the research.** The research includes detailed analysis of design activity of Vadym Meller and his ideological relationship with the Bauhaus. It is for the first time when problems and reconstruction experience of stage costume based on sketches by V. Meller, conducted by the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine, have been studied. The article introduces the term *costume construction* which shows constructive approach of the artist to staging a play as a whole. Stage costume is seen being integrated into the stage setting; it interacts with the setting by movements and recurrence of colours. Thorough choice of details let the stage picture change, reinforcing the content of the play. **Conclusion.** Avant-garde design of Vadym Meller proves the fact that high quality of his

ку, а відтак посилює змістове наповнення вистави. **Висновок.** Авангардний дизайн Меллера засвідчує, що висока якість його мистецтва є результатом особливого пошуку внутрішньо-зумовленої стильової відповідності духові свого часу. Такий погляд дає підстави сучасним дизайнерам переглянути підхід до взаємодії з авангардними напрямками: не просто запозичити форми і колір авангардистів, через що зазнають вихолощення їхні ідеї, а враховувати насамперед художні пошуки і технологія розв'язання естетичних проблем.

art is the result of special search of inner-driven stylistic compliance with the spirit of the time. This idea provides basis for contemporary designers to reconsider the approach to interaction with avant-garde trends: not only to borrow avant-gardists forms and colours, but also to consider artistic searches and techniques to resolve ethical issues.

Ключові слова: **Key words:**

авангардний дизайн, театральний костюм, конструкція костюму, сценографія, Вадим Меллер.

avant-garde design, stage costume, costume construction, stage design, Vadym Meller.

Вступ **1**

Дизайн як напрям прикладної мистецької діяльності своє натхнення черпає з високого мистецтва, в рамках якого постійно здійснюється експеримент. Яскравим прикладом такого пошуку був авангардизм. В Західній Європі прикладним втіленням авангарду стала школа Баугауз. Певні інституційні аналоги, наприклад, ВХУТЕМАС і ГНХУК ми можемо знайти і на теренах Східної Європи. Але в Україні авангард інституювався, насамперед, в Мистецькому об'єднанні/театрі «Березіль». Для дизайнерів досвід роботи в театрі може бути цікавим, тому що театр створює своєрідні мікромоделі життя, окремі світи, а декорації є дизайнерським оформленням цього життя.

Важливо зазначити, що серед художників «Березоля» чільне місце посідає Вадим Меллер, котрий навчався в Мюнхені і Парижі, всотував тогочасні пошуки та був пропагандистом нового європейського мистецтва. Під час навчання був особисто знайомий з Василем Кандинським та Паулем Клее, які були запрошені до викладацької діяльності у Баугауз. Талант Меллера був відзначений саме в Європі. Знаковою подією стала перемога Меллера (золота медаль) за конструктивістський макет до вистави «Секретар профспілки» Лероя Скотта у 1925 році в Парижі на Міжнародній виставці декоративного мистецтва (рис.1).

Мета дослідження **2**

Метою статті є всебічний аналіз дизайнерської діяльності провідного українського авангардиста Вадима Меллера з особливою увагою до його сценографії та сценічного костюму.

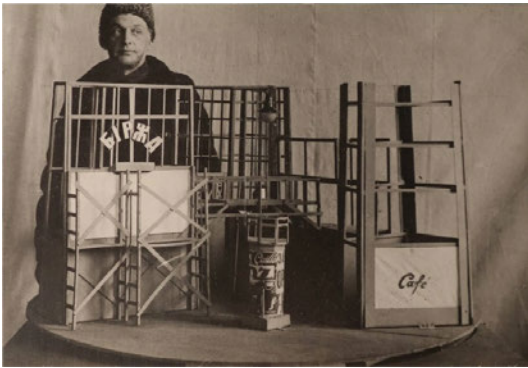


Рис. 1. Вадим Меллер з макетом до вистави «Секретар профспілки». Мистецьке об'єднання «Березіль». 1924.

Fig. 1. Vadym Meller with a model for the play «Secretary of the Trade Union». Berezil Artistic Association. 1924.

Методологія та аналіз джерельної бази

3

У дослідженні використано історичний та мистецтвознавчий, зокрема формально-стилістичний аналіз.

Джерельною базою дослідження є ескізи театральних костюмів, театральні афіші, світлини, які зберігаються у фондах МТМКУ, а також збережені театральні костюми та реконструкція втрачених. У статті використовуються матеріали двох масштабних проєктів за участі у кураторській групі автора цієї статті, присвячених театральній діяльності режисера Леся Курбаса. Перший проєкт – виставка «Курбас у Києві», що проходила в Музеї театального, музичного та кіномистецтва України з 25 лютого по 25 жовтня 2017 р. (кураторська група проєкту – Вірляна Ткач, Тетяна Руденко, Вальдемарт Ключко).

Другий, – виставка «Курбас: Нові світи», що проходила з 17 жовтня по 2 грудня 2018 р. в Мистецькому арсеналі і була спільним проєктом Мистецького арсеналу, МТМКУ, Yara Arts Group (Нью-Йорк) (куратори проєкту: Вірляна Ткач, Тетяна Руденко, Вальдемарт Ключко).

Важливим джерелом дослідження стали статті і тези виступів В. Меллера з архівів Центрального державного архіву-музею мистецтва і літератури України, його листи до Броніслави Ніжинської, які зберігаються у фондах Бібліотеки Конгресу (США), а також опубліковані статті митця, які збереглися (Меллер, 1927). Доповнюють джерельну базу дослідження спогади актора театру «Березіль» Романа Черкашина (Черкашин & Фоміна, 2008).

Серед видань про український авангард базовим залишається каталог виставки українського авангарду, упорядкованих за участю автора (Мудрак & Руденко, 2015). А також, література про Баугауз (Гропиус, 1971).

Результати дослідження

4

Серед багатьох мистецьких напрямів, представлених у Баугаузі, особливе місце посідав театр. Він об'єднував багато художніх форм в одне виразне ціле, завдяки чому утворювалися цікаві майданчики для художнього самовираження та

експерименту. Говорячи про ідеї та структуру Баугаузу, його засновник В. Гропіус у 1924 році зазначає: «Сценічне мистецтво за своїм оркестровим характером є співзвучним будівельному мистецтву, вони багато дають один одному. Як в архітектурі все має забути своє «я» задля підпорядкування єдиній вищій меті створення синтетичного мистецтва, так і на сцені існує багато художніх проблем, які вирішені за загальними для них законами і утворюють нову велику єдність» (Гропиус, 1971, с. 244).

Баугауз проголосив архітектуру, живопис і скульптуру єдиним цілим. Такий самий принцип до створення сценографії використовував і Меллер. Незважаючи на те, що основною метою даної статті є з'ясування специфіки театрального костюму Вадима Меллера, на нашу думку, почати треба саме із сценографії митця, оскільки й сам костюм був значною мірою її частиною. Його сценічний простір, спочатку зафіксований у вигляді проєкту-макету, часто не був обмежений підмакетником, – коробкою, яка імітує сцену, закриту кулісами. Митець свої декорації представляв у вигляді інсталяцій, що поєднували в собі виразну художню форму і зміст. Пояснюючи молодим художникам технологічні та ідеологічні аспекти мистецької творчості, Меллер звертав увагу на необхідність синтетичного підходу до сценографії, сміливому поєднанні виражальних засобів різних видів мистецтва. «[Сучасний театральний художник] – 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» (Меллер, 1940).

Особливість стилю сценографії Меллера – це виразність та багатофункціональність декорацій-інсталяцій. Митець звільняє сцену від куліс та задників, очищаючи простір, позбувшись декоративного та натуралістичного. У виставах «Газ», «Джیمмі Гіггінз», «Макбет» та «Машиноборці» декорації-інсталяції «звучать» у просторі сцени, а позаду відкривається цегляна стіна – такий зараз актуальний стиль лофт (рис. 2–4). Меллер працює як скульптор, а також як конструктор, архітектор та інженер. До речі, часто в афішах МОБу Вадим Меллер зазначався саме як конструктор сцени та костюмів.

Також треба відзначити оригінальність костюмів: на сірій монохромній конструкції «Газу» вони виглядали строго накресленими та контрастними – чорно-білими у капіталістів і вручну пофарбованими для робітників. Рух кольору створював ілюзію руху всієї конструкції – на сцені «працював» завод. Усе з'єднавалося в одне ціле: сценографія, костюми, грим, акторські рухи і новаторська музика.

Досліджуючи авангардні театральні костюми, науковці часто аналізують авторські ескізи, які є лише проєктами май-



Рис. 2. «Газ». Мистецьке об'єднання «Березіль». 1923. Сценографія.

Fig. 2. Gas. Berezil Artistic Association. 1923. Scenography.

Рис. 3. «Джиммі Гіггінз». Мистецьке об'єднання «Березіль». 1924. Сценографія.

Fig. 3. «Jimmy Giggins». Berezil Artistic Association. 1924. Scenography.

Рис. 4. Сцена з вистави «Машиноборці». Мистецьке об'єднання «Березіль». 1924.

Fig. 4. Scene from the play «Machine Drivers». Berezil Artistic Association. 1924.

бутьніх виробів. Набагато менше даних про реалізацію художнього задуму. Маємо вкрай мало костюмів з вистав 1920-х рр., у зв'язку з чим їхня наукова цінність є надзвичайно високою, оскільки лише завдяки їм можна реконструювати художні імплементації. У фондах Театрального музею зберігаються два костюми за ескізами Вадима Меллера з вистави «Газ» Г. Кайзера 1923 року, що належать персонажам робітника і сина. Отже, співставлення їх з авторськими ескізами дозволяє відтворити еволюцію задумів митця, запропонувати гіпотези щодо способів та особливостей їх втілення.

Окрім того, що костюм робітника є цінним експонатом та реальним учасником вистави 1923 р., він демонструє, як виглядала найчисленніша група акторів на сцені. У виставі актори зображали біля тридцяти робітниць та робітників. Курбас переробив твір Кайзера, зробивши роль маси робітників більш виразною і значущою. Сама маса є основною дійовою особою спектаклю. Пластично перевтілюючись, маса синтезувалася із заводом – засобом виробництва, та газом – його продуктом. Отже, сценічне дійство демонструвало принизливе становище людини як інструменту забезпечення метаболізму виробничого гіганта.

Костюм робітника спроектований Меллером як напівкомбінезон із сорочкою з асиметричними рукавами (рис. 5). Правий рукав сорочки був коротший за лівий, що створювало зі сцени зоровий ефект закачаного рукава як атрибуту образу праці. Це символізувало те, що заводу була не потрібна людська особистість з її переживаннями. Промислового монстра цікавили лише її руки. Чорні паралельні смуги на рукавах робітників мали створити ілюзію машинної чіткості рухів робітників.



Рис. 5. Ескіз костюма та костюм Робітника. «Газ» Г. Кайзера. Мистецьке об'єднання «Березіль». 1923. Колекція МТМКУ

Fig. 5. Sketch of the costume of the worker and the costume of the worker. Gas by G. Kaiser. Berezil Artistic Association. 1923. Collection of MTMKU.

Таким чином, у Меллера робочий костюм не був банальним візуальним відображенням реальності. Але він був просякнутий символами, що дозволяли не лише ідентифікувати робітників, а й зчитати їхнє соціальне становище. Це було набагато реальніше за тисячі реальних артефактів, що асоціювалися із робітничим людом.

Особливістю втілення цього костюму є те, що він пофарбований вручну. Це, крім іншого, свідчить про те, що дизайн має бути функціональним. Тому дизайнер має бути готовий вносити зміни у свої задуми, а не догматизувати проект. Імовірно, що обраний на початку Меллером брудно-коричневий колір елементів одягу робітників міг візуально виглядати як бунт біомаси, яка вже позбавлена будь-яких ознак життя. Як акт відчаю, що не має перспективи. Але вистава мала бути більш оптимістичною. Вона мала відображати акт перемоги життя над смертю і добра над злом. Крім того, так співпало, що символ життя, – червоний колір, – був одночасно і революційним стягом. Тому в елементах одягу з'являються червоні елементи. До того ж, для масових сцен вибуху, праці, мітингу криваво-червоний колір працював більш ефектно.

Також розглянемо сценічний костюм робітниці (рис. 6). Жінка не лише працює на заводі на рівні із чоловіком, але й бореться за свободу робітників разом із чоловіками. Імовірно, боротьба за рівність усіх людей тягне за собою і гендерну рівність, що знаходить своє відображення у візуальному вирішенні костюму. Він задуманий як синтез сорочки та промислового робочого халату з асиметричним низом. До костюму ще входив головний убір – біла хустка, на ногах – щільні чоботи, що робили образ завершеним, демонструючи жіночність і маскулітність водночас. Як було реалізовано в кольорі костюм робітниці, чи був змінений брудно-коричневий з відтінками колір на бордово-червоний за аналогією з парним костюмом робітника, залишається відкритим питанням, оскільки сам костюм не зберігся.



Рис. 6. Ескіз костюма Робітниці. «Газ» Г. Кайзера.
Мистецьке об'єднання «Березіль». 1923. Колекція МТМКУ.

Fig. 6. Sketch of the suit of the worker women. GAS by G. Kaiser.
Berezil Artistic Association. 1923.

Під час створення виставки «Курбас у Києві» в музеї 2017 року важливо було дати певний комплекс пам'яток з вистави для більш повної репрезентації постановок, створених Курбасом і Меллером. Оскільки костюм є атрактивним експонатом, для представлення вистави «Газ» було реконструйовано весільну сукню персонажу доньки (рис. 7.1, 7.2). Реконструкція була відтворена за світлинами, серія яких фіксує костюм у русі, демонструючи конструкцію, так-так, саме конструкцію костюму. Ми наполягатимемо саме на такому терміні, оскільки він найкраще відповідає напряму дизайну, який у той час претендував бути окремим мистецьким напрямом.



Рис. 7.1. Донька у виконанні актриси МО
«Березіль» Валентини Чистякової. «Газ». 1923.

Fig. 7.1. The Daughter performed by Berezil
actress Valentina Chistyakova. Gas by G. Kaiser.
1923.



Рис. 7.2. Реконструкція костюма доньки для
виставки «Курбас у Києві». 2017 р. МТМКУ.

Fig. 7.2. Reconstruction of the daughter's
costume for the exhibition «Kurbas in Kyiv». 2017.
MTMKU.

Той факт, що сукня була виконана із білої тканини, не викликав сумнівів, але невідомим був колір емблеми та оздоблення. Чорно-білі світлини та замальовка тушшю актриси в ролі, виконана ученицею Вадима Меллера Майєю Симашкевич, ясності з кольором не додавали. Співставлення костюмів персонажів, що діяли на сцені з Донькою, вказує на можливе застосування червоного або синього кольору. Художник виставки «Курбас у Києві» В. Ключко, досліджуючи відтінки сірого і колір на ескізі та чорно-білих світлинах, зупинився на червоному. Костюм вий-

шов надзвичайно гармонійним, легким, так, ніби й сліду не лишилося від багатогодинних розмірковувань про його оптимальну реконструкцію. Звісно, реконструкція має гіпотетичний характер, але є хорошим трампліном для подальшої критики і пошуку-ві варіанту, більш наближеного до історичної реальності.

Оскар Шлеммер у Баугаузі в костюмах для «Триадичного балету» використовував різні об'єми, які майже повністю поглинали постать актора, перетворюючи її на геометричні фігури. Художник спрямував свої зусилля, насамперед, на візуальні експерименти довкола взаємодії людини і простору. Натомість у Вадима Меллера кожен візуальний елемент має чітку смислову прив'язку, що демонструє відмінність у художніх підходах цих двох митців.

Театральні костюми Меллера акумулюють у собі і певні прив'язки до актуальної моди, і виражальні особливості персонажу, а головне, мають концептуально заряджені візуальні вирішення. Наприклад, костюм Чорного пана (капіталіста) (рис. 8.1) – фрак (обов'язковий атрибут тогочасного багатія) з елементами «скелета» несе додаткові сенси, а саме – смертельну небезпеку не лише для робітничого класу, а й для планети в цілому (вистава «Газ» має виразний екологічний меседж). Некротичного флеру в образах Чорних панів Меллер досяг за допомогою тонких художніх деталей – білих вертикальних вставочок, які зі сцени скидаються на контури скелетів (рис. 8.2). Цікаво також зображено на ескізі лису голову капіталіста, яку ми, завдяки чергуванню кольору, бачимо крізь циліндр. Подібні



Рис. 8.1. Ескіз костюма Капіталіста (Чорного пана). «Газ». 1923.
Колекція МТМКУ.

Fig. 8.1. Sketch of the costume of the Capitalist (Black Lord). Gas. 1923.
Collection of МТМКУ.

Рис. 8.2. Сцена з вистави «Газ». Мистецьке об'єднання «Березіль». 1923.

Fig. 8.2. Scene from the «Gas». Berezil Artistic Association. 1923.

контрастні напівкола Меллер розмістив по всьому тілу персонажів. Це чергування чорно-білих фігур на малюнку, ймовірно, демонструє механістичне нутро багатіїв, що, насправді не володіють своїми статками, а навпаки: вони, як і робітники, є невольними гвинтиками машини – жрецьями культу грошей.

У зв'язку з цим, особливою є семантика костюму сина мільярдера – капіталіста-філантропа (рис. 9). Йому притаманні риси як костюмів чорних панів, так і робітників, що вказує на боротьбу суперечностей, які розривають його ество: він належить до світу капіталістів за походженням і до світу простих людей за поглядами.



Рис. 9. Ескіз костюма сина мільярдера з вистави «Газ». 1923.
Колекція МТМКУ.

Fig. 9. Sketch of the costume of the billionaire's son from the play Gas. 1923.
Collection of MTMKU.

Під час експонування виставки «Курбас: нові світи» у 2018 р. відбулася прем'єра опери-перформансу «Газ» (постановка творчого об'єднання NOVA OPERA, композитори – Р. Григорів та І. Розумейко, режисерка – В. Ткач, дизайнер – В. Ключко, художниця костюмів – Т. Шерстюк). Це не була реконструкція, оскільки для неї немає основного матеріалу – режисерського тексту та музичної партитури, а скоріше сучасна інтерпретація постановки Курбаса-Меллера майже через сто років. Уваги заслуговують костюми, які створила для перформансу дизайнер-



Рис. 10. Сцена з опери-перформансу «Газ». 2018.

Fig. 10. A scene from the opera-performance «Gas». 2018.

ка Тетяна Шерстюк (рис. 10). Робітники були вдягнені у сріблясті комбінезони, що скоріше нагадували скафандри, а не промодяг, а жінки-робітниці також мали хустки. Зв'язок із авангардним мінутим постановки був переданий лаконічно через супрематичні емблеми на костюмах. Сучасно і оптимально вирішено проблему із взуттям: всі учасники опери були вдягнені у бахіли. У такий спосіб у костюмах опери-перформансу відрефлексовано ідеї Меллера у сучасному виконанні.

Повертаючись до загального огляду мистецької діяльності Вадима Меллера, уваги заслуговує й сама організація творчого процесу, специфіка його взаємодії з учнями, що викликають певні аналогії зі школою Баугауз. Принципи та модерні ідеї Баугаузу несли в світ учні школи. Вони й самі ставали вчителями – як Марсель Бресер, Маріанна Брандт, Герберт Байер. Безперервний зв'язок поколінь і постійний обмін ідеями і досвідом між вчителями та учнями – саме так уявляв ідеальну школу її засновник Вальтер Гропіус. У Баугаузі замість вивчення історії мистецтва одразу давали учням робити абстрактні форми, щоби виявити їхні індивідуальні здібності.

Такий же підхід використовував і Меллер, набираючи учнів, «незіпсованих» класичним мистецтвом, для своєї театральної майстерні в Київському художньому інституті. А коли в 1923 році в «Березолі» Меллером було засновано макетну майстерню, він привів туди своїх студентів вже третього курсу: В. Шкляєва, М. Симашкевич, Д. Власюка, Є. Товбіна, М. Ашкіназі, М. Панадіаді, А. Проценка. Це була перша в Україні школа театральних художників, де вони мали змогу навчатися фаху та практикуватися поруч з найкращим сценографом у провідному театрі країни. Талант молодих митців формувався під впливом новаторських ідей В. Меллера, що мало велике значення для розвитку сценографічної культури в Україні.

У 1922 році Меллер у листі Броніслави Ніжинській зазначив: «Я глибоко переконаний, що ми будемо вчителями в мистецтві...» (Meller, Library of Congress). Педагогіка була важливою частиною професійної діяльності митця. В. Меллер майже весь час викладав: у студії Броніслави Ніжинської, у Центро-студії М. Терещенка, в Художньому інституті, в Макмайстерні «Березоля». Роман Черкашин, актор і режисер, у театральних спогадах зазначав, 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 (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 38).

Дизайнерське мислення Меллера було суголосним із Баугаузом і в інших аспектах. Те, що сьогодні зветься айден-тикою бренду, було започатковано на постерах Баугауза, і саме

в шрифтах, розроблених Гербертом Байєром. Афіша першої виставки школи Баугауз 1923 року, створена Юстом Шмідтом, була візуальним маніфестом напряду, а сама виставка дала можливість школі заявити про себе широкій аудиторії. Треба зауважити, що в школі функціонувало ціле відділення реклами.

Створення айдентики починається з розробки логотипу. Саме з цього, з ескізу логотипу Мистецького об'єднання «Березіль», і починає Вадим Меллер. Також під його керівництвом розробляється дизайн афіш до вистав «Березоля». Афіші зі стильною графікою шрифтів та геометричних форм, чіткою колористикою – чергуванням червоного та чорного кольорів, передавали авангардний стиль театру «Березіль». Кожну афішу можна розцінювати як конструктивістський мистецький твір. Такий імідж театру помітно виділяв його на тлі тогочасної реклами та робив колектив упізнаваним. Порівнявши афіші першої виставки Баугаузу та перші афіші Мистецького Об'єднання «Березіль», неможливо не помітити схожі принципи створення композицій. Афіші Меллера, можна сказати, теж були маніфестом «Березоля». Майже кожна експозиція включає в себе колаж афіш МОБу, вони якнайкраще заявляють про діяльність колективу.

У 1927 році, майже після п'ятнадцятилітньої перерви, Меллер знову відвідав Німеччину, де занурився у культурне життя, відвідав театри, виставки, спостерігав за архітектурою міст. Тож, дуже цікаво проаналізувати реакцію вже сформованого українського митця на художні процеси в цій країні. Свої враження він виклав у окремій статті. На початку тексту Вадим Меллер відзначає роль дизайну середовища як першооснови для продуктивної мистецької роботи і повсякденного життя. Художник із захопленням описує стрічки чудових асфальтованих доріг, уквітчані будинки, вулиці і площі. Помічає на цілому плануванні і в деталях продуманий декоративний бік та цілковиту емансипацію архітектури від канонізованих форм. Також приділяє багато уваги живопису, театральним постановкам і жанрам, кіновиробництву, моді, рекламі. Серед лівого флангу митців виділяє Баугауз у Дессау. Пише, зокрема: «З'єднані загальними принципами і захоплені однією ідеєю, члени цієї групи проводять роботу виключного значення: емансипації від випадкових впливів, зміцнення науково-обґрунтованих засад у мистецтві, виробництві і методах художньої освіти. Працюючи не поодиноці в своїх ательє, а колективно у школі, що вони самі організували і побудували, вони зміцнюють свої досягнення не лише теоретично, але і в низці робіт, практично цінних речей, що дають більше ніж фоліанти теоретичних розмов» (Меллер, 1927, с. 187).

Митець відзначив високу якість дизайнування німецького життя. Діяльність Баухаузу оцінив спокійно і утилітарно.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

У дослідженні проведено всебічний аналіз дизайнерської діяльності В. Меллера, відстежується його ідейний взаємозв'язок з школою Баухауз. Вперше розглядаються проблеми і досвід реконструкції театрального костюму за ескізами В. Меллера на базі МТМКУ. В публікації вводиться термін конструкція костюму, що засвідчує конструктивістський підхід майстра до вирішення постановки вистави як єдиного цілого. Театральний костюм мислиться інтегрованим у сценічний простір і взаємодіє з ним за допомогою руху і чергування кольорів; глибока продуманість деталей дозволяє зміну сценічного малюнку, а відтак посилює змістове наповнення вистави.

Висновки

6

Незважаючи на таку велику спадщину, в Україні авангардні традиції було перервано тривалим пануванням догматичного соцреалізму, боротьбою з «ізілшествами», міщанством, «буржуазними» впливами. Намагаючись дизайнувати всі сфери людського життя радянська влада отримала протилежні наслідки, його руйнування. Зокрема, дуже сильно постраждав побут. Крім кількох яскравих пам'яток високого мистецтва конструктивізму, соцреалізму, нонконформізму, модернізму, ми отримали у спадок сірість, невиразність, шаблонність, нехтування красою у довоколишньому життєвому просторі. В часи Незалежності нові українські дизайнери намагалися увібрати найкращі досягнення західно-європейського дизайну, щодо якого, натомість, український дизайн поки що виглядає вторинно. Тому необхідно шукати додаткові джерела натхнення. Одним із таких джерел є український театральний авангард. І запозичати варто не форми, колір, а саме художні пошуки і технологію розв'язання естетичних проблем. Якість авангардного дизайну Вадима Меллера передусім засвідчує потребу знайти стильову внутрішньо-зумовлену відповідність сучасності.

Список бібліографічних посилань

- Гайшенець, А., Погрібна, А., & Ткач, В. (Упоряд.). (2019). *Курбас: Нові світи. Каталог виставки* (Н. Шевченко, Пер.). Мистецький арсенал.
- Гропиус, В. (1971). *Границы архитектуры* (Л. С. Пинскер, В. Р. Аронова, & В. Г. Калиша, Пер.). Искусство.
- Меллер, В. (1927). Враження від німецького мистецтва. *Червоний шлях*, 9-10, 180-198.
- Меллер, В. Г. (1940). Основные задачи научных исследований в области монументального искусства. (Фонд 1077 Меллер Вадим Георгійович, український театральний художник, 1884-1962 рр., опис 1, справа 16). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.

- Мудрак, М., & Руденко, Т. (Ред.). (2015). *Инсценізація українського авангарду 1910–1920 років: каталог виставки*. Родовід.
- Черкашин, Р., & Фоміна, Ю. (2008). *Ми березильці: театральні спогади-роздуми*. АКТА.
- Meller, V. (1920). Letters to Bronislava Nijinska. (Bronislava Nijinska Collection, Box 74, Folder 51). Library of Congress, Music Division, Washington.

References

- Cherkashyn, R., & Fomina, Yu. (2008). *My bereziltsi: teatralni spohady-rozdumy [We are from Berezil: theatrical memories-reflections]*. AKTA [in Ukrainian].
- Gropius, W. (1971). *Granitsy arkhitektury [Scope of Total Architecture]* (L. S. Pinsker, V. R. Aronova, & V. G. Kalisha, Trans.). Iskusstvo [in Russian].
- Haishenets, A., Pohribna, A., & Tkach, V. (Comps.). (2019). *Kurbas: Novi svity. Kataloh vystavky [Kurbas: new worlds. Exhibition catalog]* (N. Shevchenko, Trans.). Mystetskyi arsenal [in Ukrainian].
- Meller, V. (1920). Letters to Bronislava Nijinska. (Bronislava Nijinska Collection, Box 74, Folder 51). Library of Congress, Music Division, Washington [in English].
- Meller, V. (1927). Vrazhennia vid nimetskoho mystetstva [Impressions of German art]. *Chervonyi shliakh*, 9-10, 180-198 [in Ukrainian].
- Meller, V. (1940). Osnovnye zadachi nauchnykh issledovaniy v oblasti monumentalnogo ikusstva [The main tasks of scientific research in the field of monumental art]. (Fond 1077 Meller Vadym Heorhiiovych, ukrainskyi teatralnyi khudozhnyk, 1884-1962, Inventory 1, File 16). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Mudrak, M., & Rudenko, T. (Eds.). (2015). *Instsenizatsiia ukrainskoho avanhardu 1910–1920 rokiv [Staging the Ukrainian Avant-Garde of the 1910s and 1920s]*. Rodovid [in Ukrainian].