

Наталія ЄРМАКОВА
провідний науковий співробітник ІПСМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент

МИСТЕЦЬКА ДОЛЯ І ДОЛЯ МИСТЕЦТВА **Частина перша**

Мистецька доля і доля мистецтва — речі тотожні лише лексично. Між тим, у плетиві стежок, торованих особистістю, яка постійно зазнає різноманітних впливів, утворюється простір культури. Його рухливі межі розсувають чимдужчі контакти всіх учасників процесу. Особливо динамічний — період першої третини ХХ ст., він вирізнявся щільністю художніх подій, що з них поставала нова українська художня дійсність.

Насамперед висувалася ідея переосмислення картини світу. Звідси — різнобарв'я методів мистецької праці, актуалізація пошуків, експериментів — віднині інструментів «щоденного вжитку», зростання кількості приборчників студійної роботи, навчання. Із набуттям досвіду багато хто пов'язував не лише власні кар'єрні перспективи, а й перспективи національної культури.

Впадає в око: всі ці люди були або добре знайомі, або, сказати б, зналися через одне рукостискання. Тож з майже столітньої відстані їхнє життя справляє враження служіння спільній місії, відданість якій не залежала ані від рівня таланту, ані від результатів персональних зусиль. Сьогодні без залучення безлічі фактів і подій, на перший погляд, не надто між собою пов'язаних, важко уявити розгляд будь-якої мистецької біографії. Такий підхід дозволяє розчутити виразні «резонанси» окремої мистецької долі у долі мистецтва.

Взяти для прикладу історію Майї Симашкевич — Міліци Миколаївни Симашкевич, народженої у Кам'янці-Подільському на самому початку ХХ ст. Інтелігентні, хоча й небагаті батьки серйозно дбали про освіту дочки, тож гімназію вона закінчувала вже у Києві. Місто приголомшило майбутню художницю розмаїттям культурного життя, не в останню чергу збуреного подіями української революції. Політична, соціальна, духовна зрілість Центральної Ради виявилася

у підтримці громадськості, яка заходила засновувати освітні, мистецькі заклади: музеї, театри, школи. Подібних ініціатив не бракувало й раніше, але на хвилі революційного піднесення процеси пришвидшилися в рази.

Збуджена подіями, які розгорталися у неї перед очима, і, не уявляючи власного майбутнього поза мистецтвом, М. Симашкевич вирішує паралельно з навчанням на філологічному факультеті університету Св. Володимира отримувати художню освіту.

Перший крок в цьому напрямку виявився вдалим. Пощастило з учителем, чий педагогічний хист полягав у вмінні формувати професійні навички в атмосфері неугавного інтересу до проблем мистецтва. Так було заведено в приватній школі Ганни Прахової-Крюгер, яка власну художню освіту здобувала в одному з центрів мистецького життя України останньої чверті XIX ст. — знаменитій Київській школі малювання Миколи Мурашка, де в різний час вчилися: Микола Пимоненко, Іван Іжакевич, Михайло Жук, Олександр Мурашко, Казимир Малевич, Валентин Серов, Олександра Екстер.

Ставши на власний педагогічний шлях, Г. Прахова-Крюгер обрала за взірець практику М. Мурашка й досвід отриманий нею пізніше, у Вищому художньому училищі при Петербурзькій Академії художеств. Нарешті, безцінним джерелом наснаги назавжди лишилося для неї спілкування у родинному колі Прахових із Михайлом Врубелем, Віктором Васнецовим, Михайлом Нестеровим. Між 1913 і 1917 роками, на пропозицію Олександра Мурашка, вона суміщає працю в його приватній школі (там навчалися Анатоль Петрицький, Ніссон Шифрін, Ісаак Рабінович) й у Київському художньому училищі, а 1918 року відкриває власний заклад, залучивши до викладання талановитого учня Костянтина Коровіна — Михайла Козика. Саме його та Г. Прахову-Крюгер М. Симашкевич називатиме своїми першими вчителями. Трохи згодом вона вступає на перший курс Української академії мистецтва, серед засновників якої 1917 року був і О. Мурашко.

У якнайкраще документованому дослідженні історії Української академії мистецтва О. Кашуба-Вольвач пише про поставання знаменитого закладу 1917 року «у дні, сповнені романтичних надій і гарячого запалу», як про першопочаток утворення цілої системи художньої освіти. Авторка не уникла згадок про драматичні обставини, у вирі яких народжувався один із найважливіших інститутів духовного життя нації: «Відкриваючи академію, її фундатори розуміли, що формування структури закладу не було завершено, й упродовж наступних винятково тяжких — 1918–1919-х років намагалися організувати єдину цілісну систему професійної мистецької освіти в Україні.

Документи тих років свідчать, що в академії планувалося створити повноцінне архітектурно-будівниче і скульптурне відділення, робилися спроби реорганізації КХУ для введення його в структуру УАМ, планувалося створити систему нижчих художніх шкіл і гімназії, проекти яких розробляв Олександр Мурашко. Готувалася єдина навчальна програма, що мала пов'язати всі шаблі мистецької освіти. Було зроблено кроки до створення Інституту історії мистецтва як складової частини УАМ — давній задум Григорія Павлуцького про започаткування в Україні професійної школи фахівців-мистецтвознавців.

Початок 1920-х років був трагічним для академії. Плеяда професорів-фундаторів, що були її творцями й натхненниками, за кілька перших років існування УАН розпалася. Протягом короткого часу з життя пішли Олександр Мурашко, Георгій Нарбут, Іван Стещенко, Григорій Павлуцький, мусили залишити Київ Василь Кричевський, Михайло Жук, Микола Бурачек, Абрам Маневич. Ці втрати позначили завершення цілого етапу...» [1, с. 92–93].

Втім, попри численні перепони, що стояли їм на заваді, українські митці, на думку автора, «[...] сконсолідувавши свої зусилля, жагу до національного самоствердження, створили у своїй царині феномен українського культурного відродження й визначили на багато років наперед шляхи образотворчого мистецтва. І в цьому вагому роль відіграла боротьба за Українську академію мистецтва» [1, с. 93].

1920 року, витримавши конкурс, М. Симашкевич вступає на курс Федора Кричевського, радше за все, підкорена тим образом художника, який намалувала Олена Кашуба-Вольвач, описуючи виставку на честь відкриття академії у листопаді 1917 року: «Могутність обдаровання, широка вдача Кричевського проявилася у поєднанні притаманної ренесансу ідеї створення образу ідеальної людини з урочистою вишуканістю барочної декоративності. У величну виразність композиційних вирішень станкових картин він привніс монументальну епічність. Надзвичайна працездатність, мистецька ерудиція і педагогічний досвід першого ректора дали йому змогу охопити кілька видів мистецтва, яких він планував навчати студентів у своїй майстерні історичного та побутового жанру, офорта та різьбярства» [1, с. 94].

Поза тим, М. Симашкевич невдовзі збагнула: найбільше вона хоче працювати в театрі. Про це дізнаємося з каталогу персональної виставки художниці (1965), складеного за її участі. «З часу відкриття театрально-декоративного факультету вона переходить на цей факультет, де навчається під керівництвом проф. В. Г. Меллера» [2, с. 3]. Саме його М. Симашкевич визнавала своїм головним творчим наставником.

В. Меллер — одна з найяскравіших постатей українського обра-

зотворчого й сценічного мистецтва ХХ ст. — був людиною з розвиненим почуттям мистецької відповідальності. Він багато і наполегливо вчився в Україні, Німеччині, Франції, що підготувало його до реформування національного театральньо-декораційного мистецтва. Найважливішим етапом на цьому шляху виявилася для В. Меллера межа 1910–1920-х — час навчання у О. Екстер, під чий впливом він наблизився до усвідомлення власної ролі в розбудові саме українського мистецтва.

Визнаний дослідник творчості О. Екстер Георгій Коваленко писав: «[...] хотела Экстер: воспитывать в современном художнике в самый что ни на есть непосредственный подход к национальному стилю, сохранить, поддержать в его живописи “украинский характер”, помочь ему ощутить и убедиться в том, какой безграничный инспирирующей силой наделено народное творчество. При этом Экстер подчеркивала, что новой живописи необходим совершенно новый подход к народному искусству — не музейный, не ностальгический созерцательный: подходя к народному творчеству и работе по изучению его, а также исходящей от него композиции, мы видим, что прежний подход к нему был чисто внешней. Художники боялись выйти из условной формы, остерегаясь потерять “стиль”, а также брали ту окраску, которую сделало время. Красочная интенсивность, свойственная молодым народам, особенно славянам, была заменена патиной времени, что казалось верным и нравилось, так как напоминало старину. Но такой подход совершенно не может быть работой по народному стилю, так как здесь в основу не было положено изыскание по корням и законам красочной и линейной композиции» [3, с. 10].

Торкаючись Всеукраїнського з'їзду представників творчих організацій (весна 1918 року), Г. Коваленко звертає нашу увагу на те, як художниця відповіла на анкету з'їзду про завдання сучасного українського мистецтва, вважаючи цю фразу кредо її знаменитої студії: «Как можно больше свободного творчества и как можно меньше провинциализма». Дослідникові вкрай важливо, що: «педагогическая система Экстер оформилась именно в Киеве в 1918 году: главные ее принципы были потом положены в основу курсов художницы во ВХУТЕМАСе и парижской Академии современного искусства Фернана Леже. Надо сказать и другое: в Киеве того времени ни в каких иных училищах или школах ничего подобного не было. В студию Экстер потянулись буквально все: и уже достаточно опытные художники, такие, к примеру, как Вадим Меллер или Анатолий Петрицкий [...] Вот лишь некоторые имена тех, кто прошел через киевскую студию Экстер: Исаак Рабинович, Ниссон Шифрин, Александр Тышлер, Климент Редько, Соломон Никритин, Борис Аронсон, Симон Лисим, Иосиф Чайков, Вадим Мел-

лер, Анатоль Петрицкий, Павел Челищев, Сарра Шор, Исахар Рыбак, Михаил Эпштейн, Павло Ковжун, Вфсильий Чекрыгин, Исаак Рабичев, Абрам Минчин, Андрей Ланской, Нина и Ольга Бродские, Нина и Маргарита Генке, Любовь и Григорий Козинцевы, Елена Фрадкина, Софья Вишневецкая, Надежда Хазина-Мандельштам, Сергей Юткевич...» [3, с. 10]. В цьому унікальному переліку не бракує знаменитих росіян, є чи не весь склад єврейської Культур-Ліги і, звичайно, — українські художники. Їх єднано прагнення радикального оновлення мистецької практики шляхом глибокого вивчення досвіду майстрів класичної доби та зразків народного мистецтва. Г. Коваленко небезпідставно стверджує: «Если мысленно представить себе искусство многих из перечисленных художников в целом, то станет очевидным: их творчество выразительно разделено на два периода — до студии Экстер и после нее.

Более того, если мысленно представить себе украинское искусство первых десятилетий прошлого века, то тоже станет очевидным: именно студия Экстер повернула искания украинских художников в русло европейского модернизма. Именно в студии Экстер в полной мере начало формироваться то явление, которое мы сегодня называем украинским авангардом» [3, с. 10].

Театральний дебют В. Меллера відбувся наприкінці 1910-х років, коли для балетної студії Бронислави Ніжинської він підготував ескізи костюмів для мініатюр на музику Шопена, Ліста та Прокоф'єва. Одночасно, на пропозицію учня Вс. Мейерхольда Олексія Смирнова, художник розробляє потановочне рішення «Одруження Фігаро» Бомарше та «Метра Патлена»¹ і, трохи згодом, — «Мазепи» Словацького для Костянтина Бережного.

Перші два режисери — колеги по Центростудії, де він очолює живописний факультет, паралельно обіймаючи посади професора Академії мистецтва та директора Київської художньо-промислової школи. Завантаженість, як бачимо, надмірна. Втім, коли зі студентів театального факультету Центростудії колишній молодотеатрівець, учень Леся Курбаса, Марко Терещенко організує сценічний колектив (згодом театр Гната Михайліченка), В. Меллер випускає з ними «Небо горить» (1921) за поезіями сучасних українських авторів, «Універсальний Некрополь» (1922) за Іллею Еренбургом, «Карнавал» (1923) за Роланом.

На ті часи припадає перший публічний виступ В. Меллера із пояс-

¹ З. Кучеренко називає режисером вистави Фавста Лопатинського. Це твердження виглядає непереконливим, тож потребує вивчення.

ненням того, як він розуміє власну роль у створенні образної системи вистави (йдеться про «Небо горить»): «[...] колектив Михайліченка відкидає естетичні засади і прагне до утворення синтезу фактур, за поміччю органічного, а не механічного зв'язку. Форма цього драматичного твору визначає драматичну криву лінію цілого дійства й взаємний вплив кожної з фактур. Отже форма й колір одягу постав в уявленні митця не як символ, ілюстрація, оздоба, а як певна концепція форм і кольору, що залежать від динаміки будови цілого твору, від динаміки, характеру, покvapливості руху й т. ін. Так само як рух не ілюструє слова, а відбиває напруженість того чи іншого стану актора (й певна річ, не позичається з обсягу ієрогліфічного жесту)» [4, с. 55–56].

В. Меллер апелює до запровадженого М. Терещенком так званого «методу колективного дійства», що передбачав складання сценічного твору з акторських етюдів-імпровацій на певну тему. Режисер, — гарячий прихильник і популяризатор такого способу побудови вистави, — навіть видав невелику книжечку «Мистецтво дійства» (1921), де пояснював природу й механізми дії методу. Що стосується художника: його місія за таких умов помітно ускладнювалася, головню, через проблеми формування образного задуму. Водночас, костюми в такому театрі були, практично, «прозодягом», простір — максимально оголеним, хіба що підносилося роль світла, спонукаючи ретельніше розробляти його партитуру. Тут без демонстрації особливої реактивності та гнучкості у прийнятті рішень, без здатності адаптуватися до цілковито футуристичних концепцій побудови вистави, працювати важко. Втім, схоже, В. Меллера це не відлякувало — їхня співпраця з М. Терещенком розтяглася майже на два сезони.

Можливо, розв'язуючи проблеми простору, кольорової гами, світлової палітри, він послуговувався досвідом роботи над балетними виставами Б. Ніжинської. Врешті, сам М. Терещенко, критикуючи великого хореографа, друга і соратницю О. Екстер, визнавав значним вплив її мистецтва на власні пошуки. Це не лишилося непоміченим для деяких критиків: вони знаходили очевидні балетні «рефлексії» у його виставах.

Звертаючись до діяльності цього колективу, варто зауважити незначну деталь: М. Терещенко, описуючи дебютну виставу Центростудії «Перший будинок Нового Світу» за творами літературно-го працівника й хормейстера колективу Павла Тичини (художник А. Петрицький), серед інших акторів називає М. Симашкевич [5, с. 19]. Тож, не можна виключати: знайомство з В. Меллером відбулося, коли рішуче налаштована енергійна дівчина робила спробу пізнати театральний організм з середини.

На жаль, про навчання в академії майже нічого не відомо. Сама вона, звертаючись до початку 1920-х років, писала лише про події, які відбувалися поза її стінами: «Колишній театр Бергонье. Юнаки і дівчата розвішують на бар'єрах першого та другого ярусів червоні лозунги [...] Їхньою роботою керує стрункий сорокалітній чоловік з енергійним, розумним обличчям. Це професор Вадим Георгієвич Меллер зі своїми учнями. Таких робіт по оформленню міста, театрив та музеїв на початку 20-х років, ми, студенти, під керівництвом професора виконували дуже багато» [6, с. 14]. Умови праці досить важкі. «Сувора зима 1924 року, музей не опалюється, на стінах паморозі, пальці мерзнуть, бо в рукавичках не можна ні написати щось, ні забити цвяшка. За клопотанням вчителя нас одягли у військові кожушки, видані в комендатурі Києва. Робота кипіла: обладнувалися великі фотомонтажі, писалися лозунги, драпірувалися стіни, у шклянні шухляди дбайливо укладалися документи. Вадим Георгієвич весь час був з нами — і мерзли ми разом, і веселилися разом, а роботу виконували вчасно, оригінально й цікаво» [6, с. 14].

Очевидним є намагання вчителя матеріально підтримати учнів, але сенс згадуваних подій тим не вичерпується. Опанування простором, правильна оцінка фактур, їхньої залежність від освітлення, взаємного розташування, нарешті, здатність власноруч створювати об'єкт, який впливатиме цілком передбачувано, викликатиме потрібні художнику емоції, асоціації — речі вкрай важливі саме для театрального художника.

Добре це усвідомлюючи, В. Меллер за нагоди перейшов у практичну площину: влітку 1923 року разом зі своїм третім курсом (М. Симашкевич пише про майже п'ятнадцять осіб) увійшов до складу очолюваного Лесем Курбасом Мистецького Об'єднання «Березіль» (МОБ). З цього моменту вся подальша історія художника М. Симашкевич розвиватиметься дуже стрімко.

Народження МОБу 1922 року — етап реформування українського театру, яке Лесь Курбас розпочав на межі 1916–1917 років, створивши Молодий театр — перший в Україні сценічний колектив студійного типу. Ідеї радикальної «європеїзації» національної сцени вимагали навчання, збагачення жанрової та стильової палітри, фактично — зміни концепції театру як такого. Художнику в тих процесах належала особлива, значна роль, відповідно, оновлювалися вимоги до його діяльності. 1917 року в Києві їм цілком відповідав тодішній театральний новачок — А. Петрицький, про якого Лесь Курбас скаже, що той змінив саме уявлення про місію художника в українському театрі. У спільній роботі їм пощастило взаємно підпорядкувати простір

та сценічну дію, а відтак — стимулювати постановання, за визначенням Леся Курбаса, «театру єдиної волі» — режисерського театру. Водночас, нероздільність простору і дії є головною засадою сценографії. Тож тут йдеться про початок утворення специфічної сценографічної культури, становлення якої зумовив своєю діяльністю В. Меллер.

Леся Курбас на початку 1920-х років був переконаний: поступ сценічного мистецтва потребує не так заснування чергового театру, як системного реформування українського сценічного мистецтва в цілому. І створив МОБ.

До складу організації в різний час входило кілька професійних театрів-майстерень у Києві та Одесі, напівааматорських й аматорських колективів у провінційних містечках; сільські театральні осередки. Водночас у МОБі працювали станції, комісії, лабораторії, вивчаючи та розвиваючи фахові засади театральної роботи: слово, голос, пластику, хореографію, тощо. Над цим «ландшафтом» Монбланом височів Режлаб (Режисерська лабораторія) — перша в Україні режисерська школа, чий вихованці очолювали всі осередки об'єднання. Під їхньою егідою працювали станції термінологічна, видавнича, бібліотечна, клубна, репертуарна, наукової організації праці, музейна; психотехнічна комісія, фото-кіно лабораторія, ліга часу; нарешті — станція фіксації та систематизації досвіду, покликана започаткувати теорію театру, режисури, видати словник театральних термінів. У об'єднанні видавали часопис «Барикади театру». Географія МОБу, реєстр його осередків, де гуртувалося близько 250 осіб, справляють велике враження. Своєю діяльністю березільці охопили основні сфери творення й побутування професійного та самодіяльного театрів.

Документи, оприлюднені в останні десятиліття, змушують шукати генезу МОБу в реаліях політичного, соціального життя дорадянської доби. Архіви театрального відділу Генерального Секретарства Центральної Ради засвідчують: ідея будівництва МОБу могла постати з програм, започаткованих владними інстанціями Центральної Ради та неурядовими закладами, які підтримували її політику. Так, в одному з документів йдеться про «закладання урядових театрів: міських, робітничих, селянських та мандрівних, догляд за їх діяльністю [...] Завдання театрального музею та бюро [...] Закладання шкіл різноманітних типів: школи артистів, режисерів та інструкторів [...] Видавництво нових оригінальних і перекладних п'єс, режисерські видання, театральні підручники для шкіл і театру, часописи та журнали, урядження конкурсів та театральних книгозбірень» [7]. Таким чином, не бракує підстав розглядати діяльність Леся Курбаса вже за радянської доби як продовження культурної політики першого українського уряду.

Тож В. Меллер зі своїми учнями доєднався до МОБу, аби в самій гушавині театрального процесу, а тим більше — процесу новаторського, експериментального — організувати школу театральних художників. Ідея набула вигляду Макетної майстерні, де за досить короткий час склався корпус театральних художників, здатних відповісти на вимоги нової театральної доби.

Як тоді виглядала педагогічна доктрина об'єднання?

Її основа — поєднання освіти та самоосвіти з експериментальною студійною працею. Це зумовило методологічний принцип, вперше запроваджений не лише у національній культурі: виховання акторів, режисерів, художників та інших творців вистави в єдиному мистецькому середовищі, у процесі спільного фахового навчання. Іншою важливою засадою Лесь Курбас і В. Меллер вважали спілкування своїх учнів з тогочасною художньою елітою.

З початку 1920-х років міцнішають контакти з футуристами, очолюваними Михайлом Семенком, та з неокласиками, головню, Павлом Филиповичем, Миколою Зеровим, Освальдом Бургардтом. Із академічного середовища до них пристає видатний мово- і літературознавець Андрій Ніковський, а, згодом, у Харкові, інший видатний філолог — Олександр Білецький. Там до найближчого кола увійдуть ВАПЛіт'яни: Микола Куліш, Микола Хвильовий, Майк Йогансен, Остап Вишня. Гуртуються біля березильців хореографи: Василь Верховинець, Надія Шуварська, Євген Вігільов. Стають постійними співавторами композитори: Михайло Вереківський, Анатоль Буцький, Микола Коляда, Леонід Ентліс, Пилип Козицький, Юлій Мейтус.

Водночас Лесь Курбас і В. Меллер наполегливо виховували у своїх учнів інтерес до мистецтва попередньої доби. Культу збирання різного роду художніх об'єктів сприяла організація Музейної комісії, рішенням якої на всіх березильців наклали «музейний податок», який сплачували мистецькими раритетами. Вже за рік «Барикади театру» повідомляли про майже 1000 експонатів, серед яких був «дуже цінний архів щодо історії театру на Україні за час революції, 253 негативи щодо історії театру М. К. Садовського, біля 200 негативів до історії Молодого Театру, 30 ескізів костюмів до опери «Тарас Бульба» роботи художника А. Петрицького, 16 штук макетів до різних п'єс, роботи професора В. Г. Меллера та його учнів, костюм М. К. Заньковецької з опери «Чорноморці» в ролі Цвіркунихи, надзвичайно рідка фотографія першої української трупи Ашкарена 1880 року, афіші з Америки і багато інших речей» [8, с. 8–9]

У цей, словами Михайла Верхацького, «інститут на виробництві» регулярно запрошували фахівців різних галузей знань. Тематика вис-

тупів вражає: лекції з філософії середньовіччя змінювалися доповідями про історію Реформації; курс, присвячений Платону — розглядом мистецтвознавчих досліджень Юліуса Баба. Усіма можливими засобами підтримували інтерес до «новинок, що виходили з друку. Із появою філософської книги Шпенглера «Присмерк Європи» Олександр Степанович зібрав весь колектив і сам проаналізував зміст цієї книги. З'явилася книга «Теорія відносності» Ейнштейна, і Олександр Степанович запрошує фахівця з Академії Наук, який у популярній формі розтлумачив нам це складне наукове відкриття» [9].

Втім, найактивніше молодь долучали до європейської авангардної культури. Регулярним було колективне читання й обговорення п'єс експресіоністів: Георга Кайзера, Ернста Толлера та ін. І не лише п'єс: це могла бути, приміром, щойно перекладена монографія Вальцеля «Імпресіонізм та експресіонізм у сучасній Германії (1889–1920)». Із доповідями постійно виступали й самі березільці. Звертає на себе увагу порядок відвідування цих заходів — обов'язкової для всіх без винятку членів об'єднання.

Фахове навчання акторів і режисерів було почасти ідентичним, попри широке коло додаткових обов'язків останніх. Свої фахові студії мали й художники, хоча значну частину роботи вони також виконували разом із режисерами.

Ідея спільного виховання режисерів і художників безпосередньо в театрі, на думку Дмитра Чукіна, обернулася постанованням першої в Україні сценографічної школи: «“Березіль” зростав за таких умов суцільним мистецьким організмом, усвідомлюючи методи роботи, борячись проти випадку, “наїтія”. Це виключає можливість широко використовувати художників зі сторони. Оформлювач кону мусив добре знати творчі методи та настановлення театру, бо театр не задовольняється бодай блискучими розрішеннями, поступ художника мусить йти поруч із зростом цілого театру. Це обумовлює характер змін в еволюції творчості березільських художників [...] кожен успіх художників “Березоля” не просто блискуче виконання режисерських завдань або самостійних мало пов'язаних з виставою експериментів, але й крок уперед у цілому, цілої філософськи-мистецької концепції театру. Таке становище художника в театрі полегшує його роботу: нова робота виростає з попередньої, підготовлюється нею. Художник не потребує щоразу перебудовуватися, пристосовуючись до нових постановників і, що головне, робить його активним учасником у будованні спектаклю» [10].

Із перших днів існування Макетної майстерні (Макмайстерні) Валентин Шкляєв, Євген Товбін, Майя Симашкевич, Дмитро Власюк,

М. Ашкіназі, М. Панадіаді, А. Проценко одразу включилися в роботу МОБу. Зі слів М. Симашкевич: «наша майстерня за планом навчання працювала разом з режисерською лабораторією [...] Б. Тягно, В. Василько, Г. Ігнатович та ін. давали нам завдання по оформленню різних п'єс. Після закінчення роботи відбувалося спільне засідання режисерської лабораторії і макетної майстерні на чолі з В. Меллером і Л. Курбасом. Обговорювалися наші макети, вислуховувалися мудрі педагогічні поради і пряма критика. Кожна цікава робота молодого режисера чи художника викликала захоплення. Вадим Георгієвич працював з нами над макетами, вчив розв'язувати композицію сценічної коробки, знаходити образ вистави» [6, с. 14].

Коло виконуваних робіт залежало від кон'юнктури моменту, реальних виробничих і творчих потреб. На початку 1920-х років Лесь Курбас переймався питанням функціональності театрального приміщення: «Оздоблення сцени не відповідає своєму призначенню. Я говорив з Меллером, він згоден з тим, що треба міняти [...], треба щоб кожен зокрема режисер приніс свої “соображення”, що потрібно на сцені, який потрібний вид сцени, бо такий не годиться, виглядає наче сарай. Що потрібно режисеру, що заважає. Який принцип покласти в основу, як упорядкувати задник з декораціями [...] Притягнути макетну майстерню, дати завдання: що нам треба щоб було на сцені, де який балкон, де яка лампа, чи потрібна нам ця рампа, просценіум — щоб все було зручно» [11].

Про форми участі Макетної майстерні в житті МОБу дізнаємося з «Барикад театру». Приміром, що учні В. Меллера «виконали “in costume” завдання режисерської лабораторії “Березіля” — макети до інсценізації “Царів” по Шевченку у постановці режисера лаборанта П. Долини. Роботи були переглянуті і обговорені цілою режисерською лабораторією на чолі з Лесем Курбасом і в більшості були визнані гідними до вжитку на сцені. На цьому тижні буде закінчено макети до “Вавилонського полону” в постановці режисера Г. Ігнатовича. Крім праці для виконання завдань Режлябораторії в майстерні проводиться практикантська праця на сцені. Макетній майстерні доручено зарисовувати акторів у різних ролях для утворення альбому постановок майстерень “Березіля»» [12, с. 19]. Щодо самого часопису, то його художнє оформлення також належало до компетенції Макетної майстерні, так само, як і створення різноманітної рекламної театральної продукції.

Обкладинку «Барикад театру» зробила головний художник видавництва українських футуристів «Гольфштурм» — Ніна Генке-Меллер. Майстер шрифтового «оформлення друкованих видань, плакатів,

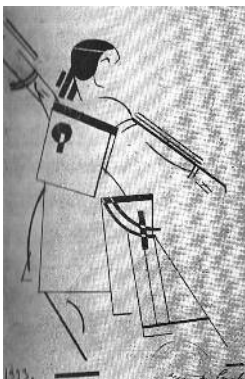
лозунгів [...] найвищих результатів досягає у співпраці з футуристами і конструктивістами, для яких шриффт був одним з головних виражальних засобів, одночасно синтезуючи у собі форму і зміст» [13, с. 63]. Недаремно студії молодих художників (головно, з книжкової графіки) зазнавали сильного впливу конструктивізму. І це стосувалося не лише вистав.

Центральна роль в укоріненні доктрини конструктивізму належала, звичайно, В. Меллеру, який разом із своїми учнями поставив (за винятком одної), всі березільські вистави. У Києві його з Лесем Курбасом тандем дав життя «Жовтню» (текст колективний) (1922), «Руру» (текст колективний) (1923), «Газу» Г. Кайзера (1923), «Джінмі Гігінсу» за Ептоном Синклером (1923), «Макбету» Шекспіра (1924). Йому керівник МОБу доручав оформлення режисерських дебютів, у такий спосіб ініціюючи прискорення професійного зростання молодих постановників. Так, у співпраці з Фавстом Лопатинським народилася «Нові йдуть» за Юхимом Зозулею (1923) та «Машиноборці» Е. Толлера (1924), з Гнатом Ігнатовичем — «Людина-маса» Е. Толлера (1924), з Борисом Тягном — «Секретар профспілки» Леруа Скотта (1924). Натомість, художники-дебютанти В. Шкляев та М. Симашкевич мали нагоду попрацювати з Лесем Курбасом над «Напередодні» (1925).

Втім, найбільше ця пара працювала з молоддю: з Ф. Лопатинським — над «Пошились у дурні» Володимира Ярошенка за Марком Кропивницьким (1924), з Василем Васильком — над «За двома зайцями» В. Ярошенка за Михайлом Старицьким (1925), з Павлом Березою-Кудрицьким — над «Комуною в степах» М. Куліша (1925), з Б. Тягном — над «Жакерією» за Проспером Меріме (1925) та з Януарієм Бортником — над «Шпаною» В. Ярошенка (1926).

Співпраця Леся Курбаса та В. Меллера із початківцями мала великий педагогічний ефект: фахова «ініціація» молоді за участі видатних майстрів робила таке «посвячення» у професію безпрецедентним. Не менш значущим було споглядання новачками за працею обох майстрів. У цьому сенсі варті уваги спостереження і висновки М. Симашкевич з приводу роботи В. Меллера і Леся Курбаса над «Газом». Зовсім молодій людині пощастило сконцентрувати увагу на центральній проблемі режисерського театру: зв'язку дії та простору, інспірацію дії візуальними чинниками, вплив простору на актора. «Конструкція В. Г. Меллера до “Газу”, не дивлячись на умовність, була [...] міцною спорудою з великими сходами, підйомами та заглибленнями, які були дуже оригінально скомпоновані — не симетрично і хвилююче. Це була холодна конструкція, але у ній все було добре обмірковано обома майстрами, режисером і художником, все пасува-

Театральна
зарисовка. Актриса
Валентина Чистякова
у ролі дочки
мільярдера в п'єсі
«Газ» Г. Кайзера



Шкіци макетної
майстерні «Березіль».
«Джіммі Гітінс».
Т. М. Б. № 4



ло до розгортання масових сцен і до трагедії, яка відбувалася на сцені. На конструкції з правого боку знаходилося підвищення зі стовпом, дуже вдало вмонтованим у загальну композицію конструкції. І цей стовп стояв у виставі символом найвищої людської трагедії» [14].

Вона слушно виокремлює епізод побудови Лесем Курбасом багатозначної мізансцени, зосередившись на тому, як він «майстерно обіграв цей стовп, зворушливо побудував коло нього монологи жінок, різноманітно, індивідуально для кожного характеру» [14]. Вона не обійшла увагою і ставлення В. Меллера до конструкції як до скульптури, коли для увиразнення поверхні митець ускладнював фактуру об'єкту, додаючи до фарби металеві ошурки, аби вона «стала шершавою» [14]. М. Симашкевич уважно спостерігала за тим, як вчитель намагався врівноважити статичні й динамічні частини середовища, шукав динамічну протизвагу нерухомій конструкції, для чого зосередилася на епізоді вибуху. У цей момент на кін, усіяний тілами загиблих, трикутні завіси «динамічно падали на тросах і завершували своїм падінням дуже потужно і трагедійно зроблену Курбасом масову сцену загибелі робітників» [14].

У фокус оповіді потрапила ситуація досягання художницею процесу побудови візуального образу. Це дозволяє простежити за тим, як авторка виокремлює феномени, що збуджували певний настрій, наголошували конкретні ідеї, оприявнювали ті чи інші стани персонажів. У цих процесах вона осмислювала закономірності поставання режисерських рішень, сенси побудови мізансцен.

«Газ» радикально змінив курс українського театру, тож будь-яка участь у його створенні мала важливі творчі наслідки. Йдеться про прецедент, що сфокусував головні ознаки школи «просторової режисури» В. Меллера. Закладаючи її наріжне каміння, майстер наближав-

ся до своєї мети — виховати «ідеального» театрального художника, прикмети якого оприлюднив на сторінках «Барикад театру»: «В старому реалістичному театрі декоратор був ремесником. В умовному — ділетантом. Сучасність потребує майстра» [15, с. 4].

В. Меллер не лише зробив «Березолу» щеплення конструктивізму, а й надав йому характерних для власної мистецької манери рис, з приводу чого Г. Коваленко написав: «Конструктивізм В. Меллера — мистецтво рафіноване й віртуозне, готове повністю віддати себе дії, але водночас таке, що відчуває себе основою, стрижнем цієї дії. [...] художник послідовний і відданий учень О. Екстер. Так само, як і вона, він знав: треба зовсім небагато, щоб простір відкрив свою структуру, слід лише допомогти йому в цьому. Тому простір і конструкція у Меллера ніколи не були об'єднані механічно. Конструкція ніби вгадувала закони простору, робила їх наочними, зримими, неспростовними» [16, с. 320].

Ідеологія конструктивізму значно актуалізувала роль просторових чинників у театрі авангардного спрямування. Тим більше, що в Україні візуальний бік сценічного твору роками перебував на маргінесі уваги. Прихильність учнів Леся Курбаса і В. Меллера до цього напрямку в першій половині — середині 1920-х років прискорила реформування національної сцени. Нарешті в особі Леся Курбаса молоді художники знайшли прибічника, для якого: «Декорації не прикрашають, вони не є ілюзорною картиною обстановки — це трамплін для актора. Декорації, станки мають метою обслуговувати актора, себто — давати йому такі умови на сцені, щоб він міг якнайзручніше провадити свої завдання» [17]. Навіть більше: в дусі ідеології конструктивізму він окреслював і засади самої режисерської професії: «Ми розуміємо світ не інакше як матеріал, який компонується по самому завданню». Відтак, логічними видаються його педагогічні настанови: «І вся наука театру мусить звестися: а) до вивчення матеріалу — гайок, гвинтиків, що у нас розкидані по столу; б) до вивчення технології, законів конструювання — спеціальних законів, що вони є у фізиці, хімії, чи інженерії» [17].

Принципи школи В. Меллера зберігали актуальність і у 1930-ті роки. Підтвердження знаходимо в споминах В. Галицького, який, здобуваючи режисерську освіту в Харкові, на лекціях однокурсника М. Симашкевич — Д. Власюка, ознайомився з окремими засадами цієї школи: «Власюк привчив нас шукати об'єми, вскриваючи площини. З картону та пластиліну ми створювали композиції геометричних фігур. Здавалося, це далеко від реальності. Але Власюк переконливо доводив, що будь-який життєвий об'єм ховає у собі як першооснову

прості геометричні форми, треба лише навчитися їх вишукувати. Цілий розділ занять він присвятив використанню фактури на сцені. Це був час фактур та об'ємів... [...] На заняттях ми переглядали й підбирали фактури, складаючи з них композиції на запропоновану тему. Власюк відкривав нам закони пластичної побудови вистави, не оминаючи живописної системи оформлення з її принадами і вадами. Все своє театральне життя я знаходив спільну мову з театральними художниками, міг підказати потрібне рішення» [18, с. 188–189].

Учні В. Меллера, вдаючись до конструктивістських прийомів розв'язання простору, намагалися їх «прилаштувати» до потреб сценічної дії, головним чинником якої є актор. Якнайкраще з цього приводу висловився Олександр Кисіль: «Конструкція давала змогу акторові розв'язати рухи буденного життя, в такій же звичайній, буденній і не пристосованій для потреб сценічної гри одежі. [...] Театральна сцена при перебільшеній еволюції “конструкції” приводила од театральної сцени до циркової арени (“Пошились у дурні” в театрі “Березіль”), або до одкидання всіх декорацийних прикрас і оголення театального “виробництва” та машинерії (“Секретар профспілки” та инш. постановки там же). Гіпертрофія, перебільшення руху актора робила його врешті акробатом, що потребував уже не сцени, а трапеції чи турніку, гіпертрофія театральності всупереч старому реалізмові наближала актора до клоуна, а гіпертрофія темпу й бажання захопити в одній виставі таку силу подій, що їх вистачило б на три спектаклі, примусило театр подати руку кінематографу. Ця загальна “гіпертрофія” по всіх напрямках, що дійшла свого найвищого пункту в постановці “Пошились у дурні” в театрі “Березіль”, ніби стала спадати в останній момент, хоч сказати це напевно тут поки що не можна. Остання постановка театру “Березіль” — “За двома зайцями” (за Старицьким) видається нам спробою вже гармонійно поєднати деякі з придатніших засобів нового театру з здоровішими елементами старого. Ця постановка у всякому разі дуже симпатична» [19, с. 43].

Симптоматично, що і «Пошились у дурні», і «За двома зайцями» для М. Симашкевич та її чоловіка й однокурсника В. Шкляєва — перші роботи як художників-постановників. Ф. Лопатинського тоді вабила перспектива зміни жанру, навіть видова реорганізація твору: класична оперета М. Кропивницького мала обернутися на циркове видовище, п'єса традиційного репертуару — на сучасну авангардну річ. Його надихала знаменита пролеткультівська постановка Сергія Ейзенштейна «На всякого мудреця доволі простоти» за Островським, теж здійснена в цирковому плані.

Втім, перед художниками Ф. Лопатинський висував завдання

не стилізувати цирк, а використати його прийоми для побудови сценічної дії. Так на кону з'явилася замість «привабних левад — циркова застережна сітка, замість романтичних дівчат — гостра пародія як на самі трафаретні образи, так і на художні їх окраси — такі популярні своєю мальовничістю побутові костюми» [20, с. 111]. Було організовано середовище, де «замість хат Дранка і Кукси стояли по обидва боки сцени турніки. Над ними було підвішано трапеції, на підлозі — м'які матраци» [21]. На додачу, за згадкою учасника вистави — Йосипа Гірняка: «над сіткою були два помости, з яких можна було дістатися на трапеції, які долітали до середини сцени, а при відповідних рухах актори перелітали з одної трапеції на другу. На тих трапеціях молоді пари, перелітаючи, виспівували свої дуети, вели розмови, виконували відповідні циркові атракції. Сварки, суперечки й погоні одним за одним Кукси та Дранка відбувалися і на трапеціях, і по всьому приміщенню театру (сцена, зала глядачів)» [22, с. 211]. Себто сцена і весь глядацький зал слугували сценічною площадкою.

На кону водночас панувало і свято цирку, і будні щоденного березільського фахового навчання: достеменно творча «кухня» з усіма її атрибутами. Інспірована художниками подвійна природа візуального образу ускладнювала зміст вистави, відсторонюючи його у різних планах. У цирковому її «доповнювала» так звана уніформа: «З лівого боку арени примістилася група “циркових прислужників”, які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях, укарінах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах» [22, с. 211]. У театральному «уніформа» була різновидом традиційних «дзанні» — «театральних прислужників», відомих з часів *commedia dell'arte*.

На додачу М. Симашкевич та В. Шкляев розробили специфічні клоунські грими й костюми, в яких домінували елементи українського народного вбрання, конструктивно трансформованого і стилізованого.

Учні В. Меллера першою своєю роботою зуміли гідно відповісти на серйозні творчі виклики. Критика високо оцінила чималий потенціал новачків, за три місяці підтверджений прем'єрою чергової «комедії-переробки» — «За двома зайцями» за М. Старицьким у режисурі В. Василька. Правда, цього разу постановник мав інші мету та вимоги до художників. Якщо Ф. Лопатинський змінював видову модель першооснови, накладаючи циркову традицію на театральну, В. Василько — пересував події і героїв у реалії НЕПу, зберігаючи окремі архетипічні прикмети героїв. Ф. Лопатинський хотів оновити погляд публіки на класичну п'єсу, В. Василько — «грав» з культурною пам'яттю глядачів.

Його найбільше цікавила побутова стихія твору: «Для комедії, для сатири, яка відтворює непманство, кращого середовища, як базар,

не придумати» [23, с. 241]. Згодом він додав ще тему театру, розгорнуто в окремий епізод репетиції «ремісника режисера, що нахапався термінів нового революційного театру і ставить “Наталку Полтавку” по-новому» [23, с. 241].

В. Василько довго не міг визначитися з візуальним образом «Зайців». Спершу хотів побудувати на кону карусель, але залишив тільки її «ідею» — все мало постійно перебувати «у русі, — калейдоскоп подій і типів» [23, с. 244]. З кількох пропозицій художників — вибрав станок, оздоблений рекламними щитами, частину яких носили перехожі, у такий спосіб вигороджуючи певний простір ігрового майданчика. Рух живої реклами суттєво динамізував мізансцени.

«Побутову стихію» якнайкраще виявляв галасливий натовп персонажів — колективний портрет часу, утворений карикатурно гострими типами людей «з вулиці». Тут художники були «на висоті», вплинувши на кінцевий естетичний результат, чого не заперечував навіть постановник: «Надзвичайним було вміння Шкляєва² дати в костюмі кожного персонажа “психологічні риси”, які точно характеризували дійову особу і відповідали статури, манері триматися на сцені саме даного актора. Художник умів підкреслювати все, що виявляло характер, і приховати те індивідуальне, що “не працювало” на образ. Валентин Шкляєв часто сидів на репетиціях, спостерігав як рухається актор, вивчаючи його фігуру, ходу, і тільки після цього робив ескіз костюма» [23, с. 242].

Тодішні рецензенти перебували під сильним враженням від високої культури костюмів. Подеколи звертали увагу на одні й ті самі деталі вбрання, приміром, Голохвастого (Й. Гірняк). У Василя Хмурого читаємо: «І от тепер стоїть Голохвастий у галіфе, з щасливою усмішкою молодого та нахабством удосконаленого за революції шахрая» [24, с. 22–23], а в Ісаака Туркельтауба — «Голохвастий у галіфе й жовтих крагах з френчем — образ, від якого довго не звільнишся. Голохвастий, що танцює у Лимерихи на вечірці — це картина, достойна всякого увічнення. Гра його з галіфе — штрих, так художній, як і історично-побутовий» [25, с. 4].

Надзвичайно колоритним, візуально точно окресленим постав у «Зайцях» Режисер «Червоної Наталки Полтавки» — персонаж Мар'яна Крушельницького. «На кін стрімко вилітав експансивний чоловічок, у довгій блузі, з рудою розкуйовдженою кучмою, з величезним червоним бантом на шії, який заважав йому повертати голо-

² Хоча В. Василько і згадує лише про В. Шкляєва, але той зреалізував режисерський задум разом із М. Симашкевич

ву. Загрозливо вимахуючи величезним гострим олівцем [...] виблискуючи скельцями чималих окулярів [...] і кричав: “У цього Мейерхольда земля дибом стоїть, а у мене вона раком стане!” [26, с. 70]. Стрій персонажів Й. Гірняка та М. Крушельницького ставали у виставі засобом соціально-психологічної типізації і тим сприяли наближенню героїв до «маски».

Досвід двох перших постановок дуже допоміг М. Симашкевич і В. Шкляєву працювати над «Шпаною» В. Ярошенка з режисером-дебютантом Я. Бортником. Їх тоді спіткав грандіозний успіх у публіки, зауважений Осипом Мандельштамом: «Реве Бесарабка, кинулись до театру євреї з Подолу. Нічого не хочемо, хочемо “Шпану”!» [27].

Суперечки щодо жанрового аспекту вистави довгий час не вщухали, усе частіше лунало слово «ревю». Постановників об'єднувало палке бажання створити яскраве видовище. Акторам для цього належало вдатися до «маски». Для цього вся творча група відвідувала зоо-сад, спостерігаючи за поведінкою тварин. Тож Бухгалтер М. Крушельницького нагадував борсука, Замзав Степана Шагайди — жирафа, машиністка Ольга Валентини Чистякової — мавпу. Запропоновані художниками грими теж апелювали до «маски», правда, іншої природи — клоунської. Надихалися вони й кінематографічними образами, через що герої М. Крушельницького та С. Шагайди асоціювалися зі всесвітньо відомими Патом і Паташоном.

У «Шпані» діяли дзання, яким належало міняти оформлення, пересувати предмети тощо. Задля більшої динаміки довелося їх поставити на ролики, і, відповідним чином, подбати про належні умови пересування. Звідси — перша поява на українському кону скейтинг-рингу, по якому ковзали «слуги просценіуму», вдягнені у однакові стріи: щось середнє між конструктивістським прозодягом і спортивним костюмом. Присутність і вигляд цього непосидючого й ефектного гурту вказує на ще одне естетичне джерело, з яким поняття ревю пов'язується найбільш органічно і до якого березильці середини 1920-х — початку 1930-х років неодноразово «припадали», — мюзик-хол.

Авангардна театральна культура зазнала чималого впливу мюзик-холу. Учні Леся Курбаса та В. Меллера, відчуваючи неугавний інтерес до цирку та кіно, з часом все більше захоплюються мюзик-холом. Не в останню чергу це відбувалося через закоханість у таке його породження, як Чарлі Чаплін, чие мистецтво сфокусувало здобутки мюзик-холу, цирку та кінокультури.

Я. Бортник, М. Симашкевич та В. Шкляєв дуже ретельно працювали над створенням зовсім нового для національної сцени «естетичного плацдарму». На додачу О. Мандельштам розгледів у їхній спробі

ще один змістовий, естетичний фокус: «Український театр хоче бути розсудливим і прозорим, щоби на нього пролилося рум'яне сонце Мольєра... Українська комедія рухається довкола Мольєрового сонця» [27].

Автори «Шпани» створили прецедент у драматичному театрі, зауважений критикою: «Ось уже понад два роки, як у мистецьких колах точаться мляво балачки про український театр сатири, про естраду українську та музкомедію. Нам здається, “Шпана” наочно довела, що сили для організації такого театру дозріли. Бо в “Шпані” маємо ми паростки й оперети української, і театру сатири (це насамперед), і естради» [28, с. 8].

«Пошились у дурні», «За двома зайцями» та «Шпана» зробили М. Симашкевич та В. Шкляєва визнаними майстрами комедійних постановок у межах авангардної концепції театру. Це був справжній прорив. Його зауважив О. Мандельштам, високо оцінивши останню київську прем'єру: «[...] так чи інакше, кияни підняли “Шпану”, всенародно перенесли до цирку, валять на неї десятками тисяч і нізачо не випускають із міста. Загальне визнання увінчало “Шпану”. Вийшла комедія великого стилю» [27].

До переїзду «Березоля» в Харків у статусі столичного театру М. Симашкевич і В. Шкляєв встигли випустити ще три вистави: «Комуну в степах» — першу березільську постановку п'єси М. Куліша, «Жакерію» — першу постановку історичної хроніки П. Меріме в Україні, «Напередодні» Степана Бондарчука за Олександром Поповським — першу в Україні «хроніку революційних подій 1905 року в Росії». З попередніми постановками художників ці три вистави не мали нічого спільного.

Історія сценічного розв'язання твору М. Куліша виявилася багатостраждальною. Запропонований режисером умовний план п'єси зовсім не пасував. З приводу чого Лесь Курбас говорив: «[...] ми не маємо тих ключів, з якими можна підходити по розв'язання такого матеріалу» [11] і закликав переосмислити засади й можливості реалізму. Подальші перипетії з оформленням демонструють, як ця установка вплинула на зоровий образ вистави. Проектів було кілька. Всі — авторства членів Макетної майстерні.

Змальовуючи перебіг тих подій, Наталя Кузякіна зауважила: спочатку П. Береза-Кудрицький доручив А. Проценку збудувати «конструкцію в суворому розумінні цього слова», і той запропонував поєднання конструкції та павільону, яке режисер відхилив. Роботу Є. Товбіна, що в ній, за Н. Кузякіною, поєднувалося конструктивне оформлення з елементами живописного й на додачу — з суто натуралістичними речами, відхилив вже Режшпаб. Лесеві Курбасові тут забракло естетичної єднос-

ті чинників, хоча він не лишив без уваги позитивні риси пропозиції Є. Товбіна. Схвалення отримав лише проєкт М. Симашкевич та В. Шкляєва — прибічників ідеї домінування на кону атмосфери радісної праці.

Для початку вони, словами Петра Руліна, так організували епізод на току, що «вдала конструкція молотарки та солома утворили справжню ілюзію робочого процесу» [29, с. 70]. Середовище організували поєднанням важких сіруватих драпрі по всьому заднику сцени із легкою конструкцією — станками різної висоти, які асоціювалися з традиційним сільським током. Його прекрасно «обживали» актори, чії герої були ретельно розробленими народними типами, що органічно почувалися у запропонованому середовищі. Поруч них на сцені розташувався водовоз, «який завжди можна зустріти на колгоспному подвір'ї; колесо, що рухає якісь механізований пристрій або молотарку; граблі, дерев'яні вила, мішки з зерном, драбина на другий поверх станків, кілька снопів і плетений тин. Таке сценічне оформлення давало уявлення про місце дії, залишало місце для асоціацій і не придавало актора» [30, с. 100–101].

Ілюзорність середовища та дії, з нею пов'язаної, радикально змінювала модель сценічного існування акторів. Цей принциповий крок у реформування естетичного курсу театру М. Симашкевич і В. Шкляєв підтримали й допомогли його зреалізувати у належному діапазоні творчих прийомів: гнучко й винахідливо. Далі вони розвинули цей досвід у співпраці з Б. Тягном та Лесем Курбасом.

«Жакерія» — дебют двадцятидворічного Б. Тягна. Наступну прем'єру — «Секретар профспілки» — він готуватиме з В. Меллером³, для учнів якого зустріч із «Жакерією» стала чи не найбільшим викликом у їхній березільській кар'єрі.

Почати з того, що есплікація режисер переробляв шість разів. Проте її жанрова природа лишилася неоднозначною — трагедійне відтінялося веселковими барвами буфонади, іронічним блазнюванням дивував «гін'йоль». Стилю більшість критиків закидали еклектичність: «мішанина з романтики, ложнокласики, пафосу й навіть побуту. Проте цей еклектизм можна вибачити. В такому творі, як “Жакерія”, його дуже важко уникнути» [25, с. 4].

Великий інтерес становить погляд на «Жакерію» О. Мандельштама; у нього вона асоціювалася із карнавалом епохи військового комунізму, тож її «можна посадити на вантажівку й провезти містом» [31]. Але така асоціація стосується й містерії, чії епізоди теж можна було б

³ Макет цієї вистави 1925 року отримав відзнаку Міжнародної виставки нового декоративного та промислового мистецтва в Парижі.

«провезти містом». Як би там не було, віддаючи належне роботі художників, самобутності постановки в цілому, поет писав: «“Жакерія” Меріме зі своєю готичною конструкцією і пишною костюмерією створює враження оперової розкоші [...], актори грають так, як у нас грали б “Царя Максимиліана”» [31]. Для нього яскрава видовищність «Жакерії» не мала ознак стихійності, буяння імпульсивних реакцій, радше навпаки, — все виглядало добре виваженим, продуманим: «Звичайно, це навмисне, як і все в “Березолі” свідомо і навмисне» [27]. Іншого разу О. Мандельштам висловився з цього приводу більш предметно: «Серед конструкцій безупинно рухаються пишно вбрані кольорові шахи [...]; живі фігури, які нібито постали з українського лубка, чи то зі стилізованої західної гравюри, чи з англійської карикатури» [27].

Тож чи слід дивуватися, що розкутість, соковитість «Жакерії» могла збентежити, викликати почуття стилістичної невірноваженості? Надто вже нестримним виявилось бажання постановників вразити публіку масштабним видовищем.

Жанр хроніки, де короткі сцени змінювали одна одну, перекидаючи дію з міської площі в монастир, на узлісся, в палац, шинок, вимагав продуманої концепції простору, неможливої без творчого порозуміння режисера і художників. Вони взяли на озброєння монтажний принцип, логічний з огляду на літературний жанр п'єси, що змусило М. Симашкевич та В. Шкляєва шукати засоби динамізації подій, будувати стратегію ритму змін окремих епізодів. Чого, врешті, пощастило досягти?

Найперше — запропонувати вигадливий простір, сприятливий для ефектного мізансценічного малюнку «з боку монтаровки (зміна — швидка, жвава, вміло спрощена)» [25, с. 4]. Це рішення вирізняла вишукана лаконічність: «своєю портативністю: лише за допомогою кількох стовпів (що правлять дуже вдало й за ліс, і за колони при одмінному світлі), падуг та небагатьох приставок і щитів — оформлено понад два десятки епізодів, оформлено барвисто й ефектно» [32, с. 2]. Монтажний принцип потребував ретельнішої розробки світлової партитури. Чи могло бути інакше, коли масові сцени безкінечно змінювали сцени камерні, нічні епізоди — денні, дія з різноманітних приміщень (замок, монастир, шинок) перекидалася у ліс чи на площу, трагедійні епізоди чергувалися з комедійними. Відповідно змінювалося й освітлення.

Досить прагматично постановники підійшли до проблеми історизму, адже в «Жакерії» йдеться про конкретну епоху. Втім, ані режисер, ані художники тим не переймалися, пропонуючи «містеріальний» тип візуальної образності. П. Рудін мав рацію, стверджуючи: їх,

головно, цікавив «характер доби». Тож вони розробляли лише ті мотиви, які цей «характер» виявляли: «Вже в першому акті вражала економність тих засобів, що з їхньою допомогою ліс удано: сім чи вісім колон із суворю запоною, що на них спускалася, гарну давали уяву про темряву лісу, що тільки й могла здичавітих вовків переховувати. Тої ж економії додержувались художники [...] і в дальших епізодах; суворі та прості лінії монастиря, готичні вирізи віконниць, розквітчений вітраж, величезний лев — герб д'Апремонів — утворювали ці ознаки відповідне для тої чи іншої дії тло...» [33, с. 140].

Схожим чином створювалися і костюми, не достовірні історично. Це підтверджує Наталія Чечель, яка у розвідці про «Жакерію» спиралася на інтерв'ю з її учасниками: «Персонажі одягнені не в історичне, а у вигадане вбрання. Ескізи костюмів художників Шкляєва та Симашкевич справді чудові. У них характер образу схоплений гостро і точно. Шкляєв будує характеристику на одній виразній деталі: бойовий панцир, вдягнений поверх черницької рясни у брата Жана, двоколірні сукні Ізабелли й П'єра, вовчі голови на розбійниках. Майстер немовби одягає на персонаж соціальну маску, з якою той, поміж тим, вільно грає» [34, с. 67].

Художники дуже вдало поєднували костюм і грим з характером персонажа, манерою гри актора. Один з прикладів знаходимо у окресленні Вололодимиром Волховським героя Й. Гірняка: «Гнучкий, улесливий посланець короля Франції. Чудесний образ протрюхлого двору, коли мужчина манірно кокетував оголеною шиєю і затягнутими в трико ногами» [35, с. 13–14]. Вони могли сфокусувати візуальну концепцію образу на гримі, так було з Буффоном (Борис Балабан), чи на костюмі, як це сталося з Маріон (Ірина Стешенко) — прислужниками місцевих аристократів. Грим першого — «обличчя блазня — це якась розбійницька пика. Кривий ніс, різні очі, скривлений рот, волосся стирчить, масні нашарування рум'ян і білил — суцільний дисонанс, виверт. Адже Буффон — це комік, актор [...] За його блюзнірством стоїть трагедія маленької людини» [34, с. 77]. А поруч — розпусна кармистка Маріон, «одягнена дуже яскраво — в декольтовану малинову сукню, що вільно облягає її тіло, з аплікаціями папуг. На голові — наколка, що прикриває частину її лоба. На плечі — букет із чорного воронячого пір'я» [34, с. 70]. Іронія художників нічим не прикрита: тут, сказати б, шляхом лексичного «кульбіту», візуалізується знаменита ідіома про «курку в пав'ячих пір'ях», коли «курку» замінює «папуга у воронячих пір'ях».

По суті, робота М. Симашкевич та В. Шкляєва забезпечила виставі художню цілісність, а сценічне середовище «Жакерії» стало одним із най-

переконливіших естетичних фокусів вистави. «Я був вражений мистецтвом театру створювати образ епохи, — згадував Володимир Галицький. — Особливий ритм руху мас, пристрасність та релігійна ревність перетворювали кін на бунтівну середньовічну Францію» [18, с. 168–169].

Напруга останнього київського сезону МОБу виявилася для учнів В. Меллера майже надмірною: за півтора місяці після «Жакерії» вони показали прем'єру — «Напередодні» в режисурі Леся Курбаса. 1927 року він повернувся до цього матеріалу, створивши «Пролог». Художників не змінював, як і монтажний принцип організації сценічної дії. У цьому сенсі досвід «Жакерії» сприяв М. Симашкевич та В. Шкляєву у підготовці проекту обох варіантів «хроніки-містерії часів революції 1905 року».

Вони почали з розробки просторового модуля. Ним стали сіро-голубі сукна, закріплені на фермах під колосниками: «ламаючись, ферми утворювали на перших двох планах сцени різні просторові комбінації. До кожної просторової комбінації додавалися деталі або проектувалися світлом потрібні силуети, які остаточно викликали асоціацію місяця дії та його характер — просторовий образ даної сцени. [...] Вулиця Петербурга. Сукна, що на фермах, утворюють роги будинків. На стінах будинків — світлові плями у вигляді прорізів вікон з характерними силуетами рам. На все це проектується сніг, що поволі падає» [36, с. 227–228]. Недаремно П. Рулін називав спектакль «експериментом на освітлення» [37].

Численні світлові ефекти вказували на кінопоходження багатьох образів. Ось початок вистави. Вокзал. «Жодних декорацій, порожній сценічний простір по боках обрамлено блакитно-сірими кулісами та напівкруглим, такого самого кольору задником-«горизонтом» у глибині. Максимально піднято вгору падуги. Все це створює відчуття переповненості повітрям [...] Людський потік рухається по сцені подібно до монтажу кінокадрів. Промені прожектора вихоплюють зі сценічного простору то середні, то великі плани» [38, с. 50].

Чималий вплив кінокультури, радше, експресіоністського гатунку, помітний й у тінях, представлених у гранично широкому діапазоні образних сенсів, до чого раніше український театр не вдавався. Почати з локальних, статичних тіней-знаків: «Сценографія [...] скупими засобами тіньової проекції на рухливі сіро-зелені сукна різної конфігурації відтворювала графіку міського пейзажу, знайомі силуети петербурзьких набережних і мостів, сніжну ніч, тінь від ґрат на стіні тюремної камери, силует військового корабля» [39, с. 127]. Поруч — динамічні тіні складної семантики. У першому епізоді «на сцені немає ні паровоза, ні вагонів — усе відтворюється тільки звуками і світлом.

Гра світла (наприклад, у цій сцені — відблиски освітлених вікон вагонів, що проносяться повз станцію, уповільнюючи ходу), різноманітні звуки й шуми, як і оркестрова музика (композитор Юлій Мейтус) утворювали сповнену тривоги живу образну атмосферу, що збуджувала увагу й хвилювала глядачів» [38, с. 50].

Художньо дотепною була і гра масштабами тіней. Взяти, для прикладу, промову Гапона (Митрофан Кононенко). Натовп непомітно підсвічувався знизу і на задник падали гігантські тіні, натомість височенна постать Гапона у довгому чорному пальто, до того ж піднята над сценою спеціальним станком, — кидала на бічну кулісу значно меншу тінь. Диспропорція постатей і тіней не лише візуально загострювала драматизм моменту, а й унаочнювала театральну «оцінку» ситуації, яка, завдяки елегантності прийому, не здавалася ані прямолінійною, ані демонстративною.

Кульмінацією вистави стає епізод розстрілу демонстрації, що стилістично теж апелював до кіно. Задник цього разу перебирав на себе роль кіноекрану: сцена була порожньою. «Оформлення — лише завіси. Освітлення — напівімла, що дає відчуття сірого, туманного петербурзького зимового дня» [40, с. 212]. Дві шеренги людей фронтально рухалися з глибини сцени до лінії рампи і кидали на задник тіні, які не лише зростали з кожним рухом, а й створювали ілюзію кількісного збільшення натовпу. Режисер і художники послідовно ускладнювали цей образ. «Ось непомітно для глядачів з першого ряду напівсилуетна постать жінки робить крок вперед, і за нею на заднику виростає велика тінь, чи не втричі за людський зріст. Одночасно з нею з «синхронною» точністю поруч друга артистка (якої глядач не помічає) починала говорити промову-заклик до солдатів. [...] А перша жінка жестами й пластичними рухами тіла доповнює промову-заклик. Її тінь на заднику відображує в русі саме ті почуття, які глядачі чують у промові. Тінь так приковує їхню увагу, що складається враження, ніби вона і рухом і словом-образом відтворює оті скарги, що звучать у промові-заклику» [40, с. 213]. Тож промова-заклик утворювалася триєдиним виразом: людина-голос, людина-жест і людина-«тінь».

Вплив кіно помітний і у розробці костюмів та гримів. Особливо вдалою вийшла трагігротескова постать Победоносцева (М. Крушельницький), чий костюм, грим, пластика, ритм рухів були гранично взаємопідпорядкованими. З першої хвилини, коли невеликий на зріст актор починав, спираючись на закриті від глядачів підставку, довго й уповільнено підніматися з-за величезного ампірного письмового столу, він справляв враження гігантського монстра з довжелезними руками й довгим висохлим тулубом. Лякали впалі

очі, провалля беззубого рота. На череп скидалася його лиса голова. Гіньйольна, по суті, фігура виглядала реплікою німецьких кіноекспресіоністичних образів, якими захоплювалися учні і Леся Курбаса, і В. Меллера.

МОБ припинив своє існування навесні 1926 року, ставши центральним театром у Харкові. З киянами прощалися гала-концертом — сценами з вистав діючого репертуару: «Гайдамаки», «Жакерія», «Напередодні», «За двома зайцями», «Комуна в степах», «Джінні Хіггінз», «Шпана». Як бачимо, на афіші лише одна робота метра, його учнів — п'ять. Доволі промовистий факт і досить яскраве свідчення моральної позиції вчителя. Чи не цим пояснюється стрімкий професійний злет М. Симашкевич та В. Шкляєва?

Коли йшлося про налагодження сприятливої атмосфери навчання та творчої праці, з В. Меллером мало хто міг зрівнятися, хіба що Леся Курбас. Недаремно М. Симашкевич сорок літ потому ще добре пам'ятала звичний розклад їхнього тодішнього життя: «Працювати було нелегко, але я згадую той час з приємністю [...] Настрій у всіх був бадьорий, ніхто не сумував і не скаржився, навпаки: сміх, жарти, веселий гомін линули на сходах театру. Вадим Георгієвич підбадьорював нас теплим словом, по-батьківськи про все піклувався. За його клопотанням нам вранці привозили гаряче молоко і житній хліб. Після сніданку бралися за пензлі» [6, с. 14].

В момент переїзду до Харкова поруч В. Меллера були лише М. Симашкевич і В. Шкляєв. Є. Товбін та Д. Власюк приєдналися згодом, коли наприкінці 1927 року їхній вчитель в авральному порядку випускав із Лесем Курбасом найдовшу, композиційно й формально переобтяжену виставу — «Жовтневий огляд». Схожа ситуація виникла за кілька літ з «Народженням Велетня», тоді втрюх вони знову рятували випуск прем'єри. Словом, до повноцінного березільського дебюту Д. Власюка та Є. Товбіна було ще далеко. Тільки 1930 року разом із режисерами-новачками, Володимиром Скляренком та Кузьмою Діхтяренком, їм нарешті поталанило здійснити самостійну постановку — «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала.

Відтоді ці учні В. Меллера не сиділи без діла: за два роки — шість вистав. 1931 року, майже як М. Симашкевич та В. Шкляєв київської доби, випустили чотири прем'єри: «Невідомі солдати» Леоніда Первомайського із В. Скляренком; «М. Р. Т. О» (колективний текст) із В. Скляренком та К. Діхтяренком; «Товариш жінщина» (колективний текст) із О. Іщенко, В. Чистяковою та М. Верхацьким; «Кадри» І. Микитенка з Лесем Дубовиком. 1932 року поставили з Б. Балабаном «Плацдарм» М. Ірчана, а з К. Діхтяренком — «Містечко Ладеню» Л. Пер-

вомайського. Таким чином, Є. Товбін і Д. Власюк утворили ніби другий випуск Макетної майстерні.

Сам В. Меллер перші харківські роки був завантажений ущертъ. У тодішній столиці України вони з Лесем Курбасом відкрили «Березіль» «Золотим черевом» Фернана Кроммелінка (1926). Разом дали життя Театру Миколи Куліша, здійснивши постановки трьох його п'єс: «Народний Малахій» (1928), «Мина Мазайло» (1929), «Маклена Граса» (1933). Наробили галасу провокативною «Диктатурою» І. Микитенка (1930). В. Меллер допоміг дебютувати в «Березолі» учню Вс. Мейєрхольда — Валерію Інкіжинову, з яким випустив «Седі» Сомерсета Моема та Джона Колтона (1926) і «Мікадо» Остапа Вишні, М. Йогансена, М. Хвильового за Артуром Салліваном та Вільямом Гілбертом (1927).

В. Меллер подовжував опікуватися режисерським молодняком: тоді новий призов взявся розбудовувати невідомий українському театру жанр — ревію. Їм дуже пощастило з художником — блискучим майстром і терплячим вчителем. Участь В. Меллера значною мірою забезпечила шалений успіх «Алло, на хвилі 477!» (текст М. Йогансена та постановників: В. Склярєнко, Б. Балабана, Л. Дубовик, К. Діхтяренко) (1929). В цьому самому жанрі художник працював з режисерами В. Склярєнком та Б. Балабаном над «Чотирма Чемберленами» (колективний текст) (1931) і з Б. Балабаном над новим варіантом «Чотирьох Чемберленів» (1933). Ще двічі він зустрічався із В. Склярєнком в роботі над «Хазяїном» Івана Карпенка-Карого та «Тетнулдом» Шалви Дадіані (обидві вистави 1932). Пощастило працювати з В. Меллером і Л. Дубовику — над самостійною дебютною постановкою, «97» М. Куліша (1930).

Коли у Харкові, з ініціативи «Березоля» відкрили театри: «Веселий Пролетар» (очолив Я. Бортник) та Музичної комедії (очолив Б. Балабан), В. Меллер знаходив час і для їхньої підтримки. Тим більше, що Д. Власюка та Є. Товбіна зарахували до штату новоутвореного колективу. Вчителя мали потішити схвальні відгуки на їхню спільну з Я. Бортником постановку «Пострілу» Олександра Безименського. Дотепно, з тонкою іронією Є. Товбін поставив ревію «Спокійно, знімаємо». З того, що пише про виставу Галина Ботунова, постає добре продумана річ, побудована впевненою рукою: «Сценічна площадка нагадувала велику фотокамеру, яка фіксувала все найбільш злободенне і цікаве, а веселі фотографі-конферансьє проявляли ці знімки» [41, с. 77]. Тексти різних авторів, зібрані та вдосконалені братом Остапа Вишні — Василем Чечвянським, що був завлітом «Веселого Пролетаря», — на кону набули вигляду майже двадцяти мініатюр-«фотографій» (із оперою-буф включно!), утворивши веселе й темпера-

ментне видовище. По одній виставі у «Веселому Пролетарі» мали на рахунок інші члени Макетної майстерні: М. Панадіаді та В. Шкляев. Спробувала себе в сценографії Н. Генке-Меллер як художник огляду «Дозвольте вас угробити» (1929) в режисурі І. Репніна. Короткий час Лесь Курбас і В. Меллер здійснювали художнє керівництво цим першим національним театром малих форм, не шкодуючи для нього часу і сил, аж поки його не перевели на Донбас 1931 року.

Історик цього колективу — Г. Ботунова називає різні причини фактичного нищення талановитої трупи. Це, насамперед — боротьба з «лівими театрами», незгодними нехтувати естетичним на користь політичному. Одночасно «з театру витравлювалося все справді українське, і він дедалі більше зводився до службової ролі заполітизованого чинника ідеологічного, політичного впливу на маси», — зауважує дослідниця. І, зрештою, «“Веселий Пролетар” перевели, а по суті знищили ще й тому, що всесильний І. Микитенко вирішив у Харкові [...] відкрити, на протигагу “Березолеві”, ще один український театр — театр Революції ім. ХОРПС з розміщенням його у клубі “Харкосмак” (вул. Ім. Карла Маркса), саме там, де ще недавно планували стаціонавувати “Веселий Пролетар”. Переведений на Донбас, театр “Веселий Пролетар”, як пересувний театр, швидко розчинився у вирі того буремного часу» [41, с. 85].

Наприкінці 1920-х років Леся Курбаса і В. Меллера мало що зупиняло. Чого тут більше: творчої «ненаситності», відповідальності за долю молодих, душевної щедрості непересічних особистостей? Мабуть, все разом воно і визначало специфіку педагогічного таланту видатних митців.

У випадку В. Меллера йдеться не лише про театр. Коментуючи рік його перебування на посаді художнього редактора Державного Видавництва України (1930–1931), Зоя Кучеренко наголошує: «Цю короткочасну працю Меллер вважав для себе цінною тому, що йому вдалося зібрати навколо видавництва групу талановитих молодих художників. Він дав путівку в життя початківцям, випускникам вузу, сам заохочував до участі в роботі у книжковій графіці студентів художнього інституту. У видавництві під його керівництвом почали працювати такі відомі графіки, як М. Дерегус, Г. Хотінок, М. Фрадкін» [42, с. 22]. Звичайно, він продовжував викладати в Студії при «Березолі», одночасно — у Харківському театральному технікумі.

Невдовзі після приїзду до Харкова В. Меллер взяв на себе тягар керування реконструкцією театру, інтер'єри якого потребували покращення: слід було надати «приміщенню для глядачів сучасного стилю. Потребувала оновлення й техніка сцени» [38, с. 64]. Він потурбувався,

аби «зникли старовинні оздобы: бархатна оббивка бар'єрів, м'які крісла у партері, ліпнина, розмальована завіса. Натомість — тільки поліроване дерево двох кольорів — темнішого й світлішого коричневого тону. Завіса тепер здіймалася вгору й опускалася додолу» [38, с. 64].

У ті роки неабияким виявився інтерес головного художника «Березоля» до дизайну й архітектури: так народилися проекти оздоблення Театру Червоної Армії, Будинку піонерів, Музею охорони матері й дитини. Розробка інтер'єрів припала на часи розквіту харківського архітектурного конструктивізму, надихаючи і стимулюючи В. Меллера. Урбаністична ситуація створила особливий плацдарм для роботи з простором, середовищем, чим він, не гаючись, скористався. Не забарилися й результати: «Бригада, до складу якої входив Меллер, поділила першу, другу і третю премію Міжнародного конкурсу на кращий проект Харківського театру дійства» [42, с. 21]. У цих роботах художника З. Кучеренко вирізняла «логічність, функціональність, вивірене відчуття масштабності. Конструктивна чіткість інтер'єра не позбавляє їх людяності. Меллер вдало користується прийомами класичної архітектури і досягненнями сучасної інженерної думки [...] Звертаючись до галузі дизайну, він виявляє неабияку винахідливість, знання властивостей різних матеріалів» [42, с. 21].

Цілком очевидно, що перелічені «чесноти» є вкрай важливими для театрального художника. По аналогії з тим, як досвід облаштування виставок київської доби, описаний М. Симашкевич, дуже знадобився студентам В. Меллера в переддень їхніх прямих контактів з театром. У Харкові метр теж не полишав експозиційної діяльності, на чому наголошує З. Кучеренко: «Просторове мислення, вільне оперування різними об'ємами відзначають роботу Меллера по оформленню художніх виставок. Так, він складає план експозиції пересуваних виставок для показу закордоном (Париж, Лондон, Токіо) [...] бере участь у цих виставках, виконуючи ескізи костюмів та макети декорацій до березільських постановок» [42, с. 21–22].

Він і сам упродовж двох літ двічі виїздив до Європи: півтора місяці знайомився з художнім життям Німеччини, театальною виставкою в Магдебурзі. За рік, як автор української експозиції, відвідав Всесвітню виставку преси у Кельні. У поїздках народилася його знаменита графічна «Німецька серія», так само, як після подорожі Грузією — серія, присвячена Сванетії.

Його учні, свідки такої грандіозної роботи, постійно мали перед очима вражаючий приклад самовідданої мистецької праці, що справляло на них великий вплив, посилюваний найменшою нагодою долучитися до роботи вчителя. Про таку можливість згадувала М. Си-

машкевич: «Я працювала в декораційній майстерні, робила макети до його вистав, стежила за виконанням костюмів по його ескізах тощо. Практика, яку я здобула в ті роки, згодилася мені на все життя» [6. с. 14].

Роботи було дуже багато, але не вона складала найбільшу проблему. На момент переїзду до Харкова, круто змінюється соціальна картина часу. Втім, адекватно оцінити політичні перспективи очільники «Березоля» навряд чи могли, хоча й були стурбовані залученням до вирішення мистецьких проблем «масового» глядача — часто безграмотного, зрусифікованого, художньо неписьменного. Натомість у пролетарській столиці вони почули на свою адресу звинувачення у нехтуванні інтересами робітничої публіки, ідеологічними засадами партійної політики. Цькування у пресі супроводжувалося цензурними утисками: забороною п'єс (від Шекспіра до М. Куліша), закриттям вже готового «Войцека» Георга Бюхнера. Їх тричі змушують переробляти «Народного Малахія», хоча ця «екзекуція» не врятувала шедевр М. Куліша — Л. Курбаса — В. Меллера. Врешті, «Березіль» присилювали ставити опуси І. Микитенка. І все це відбувається в ситуації політичних погромів. Й. Гірняк описує вкрай сумну атмосферу кінця 1929 — початку 1930 років: навальну критику, арешти. Одним з перших потрапляє за ґрати Л. Сердюк за «родинний зв'язок із сім'єю Старицьких — Стешенків, які в той час перебували у слідчих камерах ГПУ, коли підготовлявся процес над членами т. зв. “Союзу Визволення України”» [22, с. 329]. На час процесу, в гуртожитку «Березоля», у своєї племінниці, актриси І. Стешенко, жила одна з головних «фігуранток» справи СВУ — Л. Старицька-Черняхівська. Ситуація була вкрай гнітючою і покращення ніщо не провіщало...

Як за цих умов складалася кар'єра М. Симашкевич? Попередня київська практика спільних з В. Шкляєвим проектів збереглася лише частково. Приміром, «Пролог» (1927) та «Бронепотяг 14–69» Всеволода Іванова (1928) в режисурі Б. Тягна вони робили ще разом, а «Саву Чалого» І. Карпенка-Карого (1927) в режисурі Ф. Лопатинського художниця здійснювала вже одна. Так само, як В. Шкляєв випускав «Король бавиться» Гюго (1927) з Б. Тягном, а «Яблуневий полон» І. Дніпровсько-го (1927) з Я. Боргником, вже без дружини (можливо, колишньої?)

До постановки «Бронепотяга 14–69» критика висунула доволі принципові претензії. Приміром, В. Хмурого не влаштував рівень взаємодії режисера і художників: «Режисер дає прекрасну сцену, міцно злагоджену, переконливу й мистецьки майстерну, а художник в цій місці спектакля дав якийсь безладне нагромодження заліза, дерева й кольорового полотна... І це тоді, коли мотив установки для художника сам напрошується на міцну, монументальну форму (надморська

дамба). Взагалі про роботу художника в “Бронепоїзді” доводиться сказати, що вона не поєднана суцільно з режисерським планом спектаклю, хоч місцями цього додержано, прикладом, залізнична лінія й каюта в бронепоїзді художником розв’язані майже бездоганно» [43, с. 4].

Проте, не все було так погано. Інколи постановникам щастило знаходити спільну мову. Пересунувши одну зі сцен із квіткової до іграшкової крамниці, давши героям у руки ляльки, що ними ці дорослі люди мимохіть бавилися, ніби забувши про жахи громадянської війни, режисер і художники тим змінили не лише просторову диспозицію — вони її дотепно обіграли і значно збагатили. Врешті, в такий спосіб у бронепоїзда з’явилася дуже сильна речова опозиція з вкрай складною семантикою, багатством змістових обертонів. Однак загальне враження від того не надто поліпшилося, і В. Хмурий небезпідставно стверджував: «Врятувати “Бронепоїзд” Всеволода Іванова на сцені українського театру марна річ — його можна щонайкраще не ставити» [43, с. 4].

Режисером першої й останньої цілком самостійної березільської вистави М. Симашкевич був постановник її київського дебюту. І знову він обрав українську класичну п’єсу, не кричачись із наміром її переробити. Втім, досить неочікувано, як для відчайдушного новатора, делікатно повівся з текстом, ніби, підтверджуючи здогад Й. Гірняка про рішучу зміну «цільової установки». Тепер режисер обстоював думку, «що українська побутова й історична тема може полонити глядачів своєю вселюдською трагедійною колізією і що український театр та його актор переросли тісні етнографічно-фольклорні рамки» [22, с. 272]. З цього випливала й стратегія розв’язання простору. Ф. Лопатинський відкинув звичний для нього принцип оголення механізмів гри, і зажадав (буквально і фігурально) «приспустити завісу над механікою сцени, механікою, що завжди була значною частиною інтригуючого процесу спектаклю» [44, с. 12 — 14].

М. Симашкевич, чутливу до режисерських візій, це спонукало звернутися до давньої української архітектури, інтер’єрів осель шляхти. І, несподівано для багатьох, вона демонструє неабияку обізнаність у побутовій культурі доби. На критиків справив враження ефектний і дуже театральний образ житла польської родової аристократії, насамперед, зал «у палаці Потоцького, що бляшаним тлом та яскравим освітленням своїм дає враження блискучих розкошів панського життя», але, — наполягав П. Рулін, — «ще цікавіше зроблено кімнату в домі Сави, де грубезний сволок, розмальована груба та шостикутні двері прегарно віддають основні історичні ознаки зовнішнього побуту козацької верхівки» [33, с. 143].

У порівнянні з традиційним павільйоном, цей простір мав есте-

тично набагато складнішу семантику. М. Симашкевич стилізувала й трансформувала середовище за допомогою виразних акцентів, передусім, зміною масштабів окремих елементів інтер'єру. Так, піч і сволок — помітні об'єкти оселі Сави — значно перевищували реальні параметри. Домінуючи у просторі завдяки чималим розмірам, вони справляли враження священних об'єктів поклоніння родини. Алюзія підтримувалася зображенням коника у найвищій точці кахляного боку печі — знакової фігури із багатим метафоричним родоводом. Ритуальна осмисленість печі ніби додавала конкретній історичній добі позаісторичних часу і виміру. Минуле, сказати б, візуально міфологізувалося, й у виставі виникав ще один часовий шар, відчутно впливаючи на зміст сценічного твору. Художниця «театралізувала» історичний час і дещо експресивними, гротесковими гримами. У обізнаній публіки вони могли асоціюватися з гримами персонажів уславленого вахтангівського «Еріка XIV» чи героїв «Макбета» Леся Курбаса й В. Меллера 1924 року.

На початку 1928 року, після прем'єри «Бронепотяга 14–69» (час трагічної епопеї з постановкою «Народного Малахія»), творчий союз М. Симашкевич та В. Шкляєва, який сучасники сприймали як окремий мистецький організм, розпався, і кожен рушив далі власним шляхом.

В. Шкляєв у «Веселому Пролетарі», наприкінці 1928 року, допоміг М. Крушельницькому дебютувати як режисеру-постановнику «Квадратури кола» Валентина Катаєва. Невдовзі, на запрошення режисерів О. Смирнова та Олександрі Смирнові-Іскандер, підготував «Ділка» Вальтера Газенклевера в театрі імені Івана Франка. І в оцінці обидвох естетично неподібних робіт, сучасники зауважували спільні підходи: давалася взнаки знакова домінанта школи В. Меллера. Про неї дізнаємося і з рецензії на водевіль В. Катаєва [41, с. 77], і з відгуку постановника «Ділка». Перший на чільне місце висуває зручність та функціональність оформлення, друга пише про «чудову конструкцію, яка допомагала передати ритм п'єси, а водночас була зручна для гри акторів» [45, с. 140].

Творчий союз режисерського подружжя Смирнових — учнів Вс. Мейерхольда і учня В. Мелера, художника березільської школи — В. Шкляєва виявився вдалим і досить стійким.

1929 року в Ленінграді обговорювали проект стаціонарного українського театру, якому збиралися дати ім'я М. Коцюбинського. Правда, він відкрився як театр «Жовтень» 7 листопада 1930 року виставою «Диктатура» І. Микитенка в режисурі Євгена Коханенка. Керівництво здійснював Дмитро Ровинський — колишній працівник театрів

Миколи Садовського, імені Т. Шевченка — актор, режисер і напрочуд енергійний театральний адміністратор. «Він домігся для лєнінградського українського театру приміщення в центрі міста, в Пасажі, а не-подаіік від нього — і приміщення для гуртожитку акторів. Ідучи назустріч вимогам художників, Ровинський дістає необхідні матеріали для сценічного оформлення вистав і для костюмів акторського складу. При театрі є добрий оркестр. Одне слово, є всі умови для створення гарного українського театру» [45, с. 155], — згадувала О. Смирнова-Іскандер, яку разом із чоловіком запросив до Ленінграда головний художник — В. Шкляев. Кадрова політика, сповідувана очільниками «Жовтня», полягала в створенні якнайкращих умов для творчої праці високопрофесійних митців. Місцеву публіку хотіли познайомити з новітньою українською культурою, для чого крім, власне, вистав планували влаштовувати виставки, концерти тощо. Акторський кістяк склали, головню, колишні шевченківці. На режисерів (крім Смирнових та Є. Коханенка) запросили вихованців Режлабу «Березоля»: В. Василька та Юхима Лішанського. Ще один березільський режлаборант — Андрій Ірій — стає завідуючим літературною частиною «Жовтня». Серед композиторів теж переважали ті, хто працював із Лесем Курбасом: А. Буцький, Л. Ентліс, П. Козицький, Н. Пруслін. Те саме стосувалося художників: крім В. Шкляева запрошували А. Петрицького.

Плани були грандіозні. Початок — дуже вдалий. Всі чекали на подальше оновлення колективу й готувалися до другого сезону, в афіші якого фігурували: «Лісова пісня» Лєсі Українки, «Земля» Переця Маркіша, «Патетична соната» М. Куліша, «Яблуневий полон» І. Дніпровського, «Невідомі солдати» та «Коммольці» Л. Первомайського, «Шпана» В. Ярошенка, «Матроси з Каттаро» Фрідріха Вольфа.

Смирнови працювали з В. Шкляевим одразу над двома прем'єрами: «Вячеком» Остапа Вишні та «Справою честі» І. Микитенка. На той момент художник встиг поставити з Є. Коханенком «Кадри» І. Микитенка, а з Д. Ровинським — «Запорожця за Дунаєм» Гулака-Артемовського у переробці Остапа Вишні, діставши схвалення за чималу фантазію й дотепність передусім останньої роботи. Перспективи здавалися якнайкращими. Однак другий сезон до кінця дограти не дали: театр закрили.

Це був період згортання політики «українізації». Звинувачень в «буржуазному націоналізмі» не уникли тисячі діячів національної культури не лише з числа митців дореволюційної доби, а й представники авангардного мистецтва, яким закидали відрив від мас, «формалізм». Невдовзі частішають випадки вживання через кому слів «націоналізм» та «формалізм», до яких з другої половини 1930-х років

додався нищівний «фашизм». На початок 1930-х репресивне колесо ще не встигло надто розкрутитися, але в лєнінградському театральному житті дуже симптоматично виглядала історія з авторською забороною постановки «Справи честі» мовою оригіналу в «Жовтні» на користь її постановки російською мовою у Великому Драматичному театрі (БДТ)⁴. Нарком освіти України Микола Скрипник вважав слухною постановку українською мовою, а І. Микитенко — ні. Тим часом на «Жовтень» почали тиснути з усіх боків: критикували в пресі, «проробляли» на різного роду партійних і профспілкових нарадах, затримували виплати коштів на зарплати й нові постановки. Нарешті, арештували й засудили до заслання Д. Ровинського.

Про дату його смерті — 1942 рік — дізнаємося з бібліографічного довідника «Мистецтво України» (1997). Тим самим роком визначає час смерті Леся Курбаса Ю. Бобошко у першій монографії, присвяченій митцеві (1987). У надто багатьох джерелах історії української культури тих літ знаходимо сакраментальну дату — другий рік війни. Лише останні чверть століття цю «помилку» намагаються виправити окремі дослідники. Так, про долю колишнього директора «Жовтня» дізнаємося з монографії Н. Кузякіної «Театр на Соловках», спочатку видану англійською у «Harwood Academic Publishers» (1995), а потім — російською (2009). Там, серед іншого, наводяться спогади колишнього в'язня Ігоря Викентьева: «Когда на Анзере появился режиссер Александр Степанович Курбас [...] и затеял спектакли, я пошел к нему. У него был помощник, тоже человек театра, Дмитрий Ровинский. Вдвоем они делали нас театральными людьми. Весной 37-го года, к юбилею Пушкина, мы поставили «Скупого рыцаря» [46, 153]. Н. Кузякіна вважала трагедію Пушкіна останньою театральною роботою Леся Курбаса та Д. Ровинського, здійсненою в переддень розстрілу обох українських митців.

Про долю їхнього учня й колеги В. Шкляєва після закриття «Жовтня» 1932 року нічого не відомо: про жодну виставу, хоча б про намір її здійснити в Ленінграді, чи деінде. За чутками, він загинув у блокаді 1942 року. Втім, можливо, життя одного з кращих учнів В. Меллера скінчилося не так, не там і не тоді...

Колишня друга половина дуету В. Шкляєв — М. Симашкевич наприкінці 1920-х років полишає «Березіль» щоби стати художником Одеської кінофабрики.

Можливо, це була «втеча». Багато хто з березільців подався у інші театри, міста, республіки. Чимало їх опинилося у кіно. Шукав себе,

⁴ Йшлося про появу «Справи честі» на кону обидвох театрів.

місяця своїм талантам поза театром і В. Меллер. Лесь Курбас після того, як його 1933 року вигнали з «Березоля», на запрошення Соломона Міхоелса поїхав до Єврейського театру в Москву. Та його це не врятувало.

М. Симашкевич — перша українська жінка-театральний художник — з 1931 по 1935 рік працювала на студії ВУФКУ, паралельно здійснивши кілька постановок в Одеській держдрамі, яка на той момент була не в кращій формі. Відтоді, коли Ю. Смолич розлого й дуже критично окреслив її творчий стан, сплигло три роки, мало що змінивши: «Виробничий принцип не дозволив театрові розвинути творчу, на нові мистецькі шукання зорієнтовану роботу, і він мав продовжувати ті мистецькі традиції, з якими розпочав перший свій сезон, лиш заглиблюючи їх та удосконалюючи. Тому й виступає він сьогодні не як театр нових — своїх — прийомів художньої інтерпретації та перетворення, а лиш як адепт тих художніх течій і рухів, що відбувалися й відбуваються у вчорашньому й сьогоднішньому житті України і Росії» [47, с. 38–39]. Направду, під цю характеристику тоді багато хто підпадав: ідеологічні шори, естетичні обмеження, відсутність послідовної експериментальної роботи, нехтування фаховим навчанням гальмували розбудову національної сцени.

На час одеського дебюту М. Симашкевич колектив працював без художнього керівника, відповідно — без конкретної мистецької програми. Недаремно, з причин, на які вказував ще Ю. Смолич, більшість її спектаклів виявилися «принагідно-випадковими», не лишили по собі помітного сліду. Три — постали у співпраці з Д. Шклярським, знайомство з яким, вочевидь, відбулося на знімальному майданчику «Коліївщини», де останній грав одну з ролей. Спершу вони поставили «Ету» Софії Левітіної (1931), наступного року — «Абати та вельможі» за Вольтером та «Дівчата нашої країни» І. Микитенка.

Найпомітнішою статтю поміж режисерів, з якими вона тоді працювала, був Володимир Вільнер. Їхнім зусиллям на одеському кону з'явилися персонажі «Слуги двом панам» Гольдоні (1932). Тоді їй посприяла непогана обізнаність у естетичних принципах *commedia dell'arte*, вдалі спроби їхнього практичного застосування ще у березільських виставах. 1934 року, коли актор Юрій Шумський захотів вдруге спробувати сили в режисурі, обравши для цього «Приборкання сварливої» Шекспіра, й звернувся до М. Симашкевич, їй знову прислужився попередній досвід. Цього разу — робота над «Жакерією». Недаремно у одеській виставі знайшлося місце для компактних і відрізних архітектурних деталей, за допомогою яких відбувалася швидка зміна епізодів і тим трансформувався простір. Але тепер художниця могла їх розмістити на поворотному колі, відсутньому в Києві.

Відомо про ще дві її роботи — 1933 та 1935 років: «Чудесний сплав» Володимира Кірсона й «Вільні фламандці» за «Тілем Уленшпігелем» Шарля де Костера. Постановниками обох були Я. Возіян та Д. Пихтін. У її згадках виникає також «Сава Чалий», над яким вона ніби працювала з І. Юхименком, але брак інформації не дозволяє брати її твердження на віру. Не можна, звичайно, виключати, що роботу не було доведено до кінця через переїзд М. Симашкевич до Києва. Там до початку війни вона працювала лише на кінофабриці.

Лише після звільнення Києва на короткий час відновлюються її контакти з театральним колективом — столичною музкомедією. Втім, січень 1945 року М. Симашкевич зустрічає на посаді головного художника Івано-Франківського обласного драматичного театру. І з цього моменту до кінця життя пов'язує з ним свою долю. Про основний корпус її постановок за майже двадцять літ (до середини 1960-х років) довідуємося з переднього слова каталогу персональної виставки: «На Україні милій» Івана Чабаненка, «Назар Стодоля» Тараса Шевченка, «Дай серцю волю» Марка Кропивницького, «Під каштанами Праги» Костянтина Симонова, «Суєта» Івана Карпенка-Карого, «Про тих, хто любить» Павла Антокольського, «Марія Тюдор» Віктора Гюго, «Родина щіткарів» Мирослава Ірчана, «Вій, вітерець» Яніса Райніса, «Езоп» Гільєрме Фігейреду, «Шалені гроші» Олександра Островського, «Устим Кармелюк» Олексія Суходольського, «Шельменко-денщик» Григорія Квітки-Основ'яненка.

Назви є. Але що відомо про самі вистави? Хто і як їх ставив? Яким було творче обличчя колективу? Нарешті, — що відбувалося зі сценографічною культурою за відсутності ознак «режисерського театру»? І що тоді лишається сценографу, а тим більше, представнику школи В. Меллера?

Означена проблема потребує прискіпливої уваги дослідників українського театральньо-декораційного мистецтва, адже й нині ми не маємо відповідей на це принципове питання, сутнісно важливе для розуміння долі національного мистецтва, а не лише окремих мистецьких доль.

Повертаючись до М. Симашкевич, спробуємо хоча б ескізно окреслити її тодішнє життя. Енергійна і творчо відповідальна людина, вона з року в рік знайомила публіку зі своїми роботами, і не лише театральними. Переїнявши від своїх вчителів інтерес до педагогічної праці, багато літ навчала молодь у студії образотворчого мистецтва. Цілком закономірно, що «роботи її учнів щорічно експонувалися на виставках дитячого малюнку в Києві, Москві та на різних міжнародних виставках — в Лондоні, Делі, Токію. Її вихованці навчаються в середніх і вищих мистецьких закладах нашої країни» [2, с. 7].

Свій педагогічний хист вона успадкувала у талановитих вчителів. Не одна вона. На засадах школи В. Меллера, в надрах березільської культури зростали митці з розвиненим почуттям відповідальності перед своєю творчістю і за свою творчість. Тож у її оточенні завжди були ті, хто вважав своїм прямим обов'язком впливати на розвиток естетичних смаків публіки, особливо дітей, готуючи їх до майбутньої зустрічі з «дорослим» театром. У злагоді з цією суто березільською рисою вдачі, М. Симашкевич, як, приміром, Любов Гаккебуш чи З. Пігулович, ініціювала створення лялькового театру. Л. Гаккебуш зробила це колись на Донбасі, З. Пігулович — у Черкасах, Умані, Полтаві, Чернігові. М. Симашкевич — в Івано-Франківську, заснувавши його рідкісний для України різновид — театр тіней.

Заповіт лишатися художником, зберігати відданість мистецтву будь-що — ось її головний спадок, такий органічний для культури, котру вона представляла. У «Слові про митця», надрукованому через рік після смерті В. Меллера, міститься заклик дослідити й осмислити його грандіозний досвід, що є виявом глибокого розуміння М. Симашкевич місії Вчителя. Для неї була незаперечною колосальна роль березільської школи — школи В. Меллера — у тому творчому злеті, який визначив усе, чим міг пишатися український театр ХХ століття. Врешті, вона сама — його частка — розділила власну долю з долею національного мистецтва, зробивши на цій ниві більше, ніж можна про це розказати з першого разу.

1. *Кашуба-Вольвач О.* «Українська академія мистецтва. Кн. I. Історія заснування (березень — грудень 1917). Хроніка подій. Документи. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України [Текст] / О. Кашуба-Вольвач. — К. : «Фенікс», 2014. — 223 с.

2. Виставка творів художниці Міліци Миколаївни Симашкевич [Каталог]. — Івано-Франківськ : Обласне управління по пресі, 1965. — 73 с.

3. *Коваленко Георгій.* Александра Экстер [Текст]. — М. : Издательская программа Московского музея современного искусства, 2010. — Т. 2. — 363 с.

4. *Меллер В.* З приводу диспуту [Текст] / В. Меллер // Вісті [X.] — 23. 07. 1922.

5. *Терещенко М.* Кризь лет часу [Текст] / М. Терещенко. — К. : Мистецтво, 1974. — 166 с.

6. *Симашкевич М.* Слово про митця [Текст] / Міліца Симашкевич // Мистецтво. — 1963 — № 6. — С. 14.

7. Обов'язки посадових осіб Театрального відділу (без дати). — Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Ф. 2581., оп. 1, од. зб. 200.

8. Музком. Театральний Музей Мистецького Об'єднання «Березіль» [Текст] // Барикади театру. — К., 1923. — № 1. — С. 8–9.

9. Пігулович З. Воспоминання об Александре Степановиче Курбасе. Становленник театру «Березиль» [Машинопис] / З. Пігулович. — МТМК України. Ф. Р. : архів Курбаса А. С., од. зб. 10032.

10. Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] / Д. Чукін. — ІМФЕ НАН України. Ф. 42., од. зб. 15.

11. Протоколи Режисерського штабу [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України. Ф. 42., од. зб. 24.

12. Макетна майстерня «Березіля» [Текст] // Барикади театру. — К., 1924. — № 2–3. — С. 19.

13. Папета С. Ніна Генке, від народного супрематизму — до авангардизму видовищ [Текст] / С. Папета // Пригоди Авангарду — Вадим Меллер — Ніна Генке-Меллер — Ніна Ветрова-Робінсон. — Національний Художній музей України. — К., 2004. — С. 47–65.

14. Симашкевич М. Спогади про мого вчителя [Машинопис] / М. Симашкевич. — МТМК України, Ф. Р. : архів Леся Курбаса, од. зб. 10042.

15. Меллер В. Сучасність потребує майстра [Текст] / В. Меллер // Барикади театру. — 1924. — № 2–3. — С. 4.

16. Коваленко Г. Театральний конструктивізм 1920-х років [Текст] / Георгій Коваленко // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. — ІПСМ АМУ; ред. кол. В. Сидоренко (голова) [та ін.]. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 301–324.

17. Лекції Леся Курбаса для режисерів [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42., од. зб. 21.

18. Галицький В. Театр моеї юности [Текст] / В. Галицький. — Л. : Искусство, 1984. — 288 с.

19. Кисіль О. Новий український театр [Текст] / О. Кисіль // Життя й революція. — Х., 1925. — № 4. — С. 40–44.

20. Рулін П. «Березиль» в роках 1922–1932 [Текст] / П. Рулін // Життя й революція. — Х., 1931. — № 11–12. — С. 102–122.

21. Швачко О. Спогади про незабутнє [Машинопис] / О. Швачко. — МТМК України, Ф. Р. : архів Леся Курбаса, од. зб. 10033.

22. Гірняк Й. Спомини [Текст] / Йосип Гірняк; упорядк. Б. Бойчук. — Нью-Йорк : Сучасність, 1982. — 487 с.

23. Василько В. Театру віддане життя [Текст] / В. Василько. — К. : Мистецтво, 1984. — 407 с.

24. Хмурий В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк : етюд [Текст] / В. Хмурий // В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний. В масках епохи : Йосип Гірняк. — [Мюнхен] : Україна, 1948. — С. 11–46.

25. Туркельтауб І. Про «Березиль» : (Враження з подорожі) [Текст] / І. Туркельтауб // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 6. — С. 4.

26. Танюк Л. Мар'ян Крушельницький : Школа образного перевтілення, запроваджена Лемем Курбасом [Текст] / Лесь Танюк. — К. : Либідь, 2009. — 360 с.
27. Мандельштам О. «Березиль» (из киевских впечатлений) [Текст] / Осип Мандельштам // Вечерняя Красная Газета. — 1926. — 17 июня.
28. Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Шпана в “Березолі”» [Текст] / Ж. Гудран // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 26. — С. 8.
29. Рулін П. Минулий сезон «Березоля» [Текст] / П. Рулін // Життя і революція. — К., 1926. — № 6. — С. 68–76.
30. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша : Літературна і сценічна історія [Текст] / Н. Кузякіна. — К. : Радянський письменник, 1970. — 455 с.
31. Мандельштам О. «Березиль» [Текст] / Осип Мандельштам // Киевский пролетарий. — 1926. — 7 мая.
32. Гудран Ж. «Жакерія» в «Березолі» [Текст] / Ж. Гудран // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 25. — С. 2.
33. Рулін П. «Березиль» у Києві [Текст] / П. Рулін // Життя і революція. — Х., 1929. — № 7–8. — С. 140–156.
34. Чечель Н. Українське театральне відродження [Текст] / Н. Чечель. — К. : Наукова думка, 1993. — 143 с.
35. Волховський В. П'ять [Текст] / В. Волховський // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 29. — С. 13–14.
36. Власюк Д. Сторінка минулого [Текст] / Д. Власюк // Лесь Курбас. Спогади сучасників. — К. : Мистецтво, 1969. — С. 222–232.
37. Рулін П. Два вечори в «Березолі» [Текст] / П. Рулін // На шляхах революційного театру. — К. : Мистецтво, 1972. — С. 139.
38. Черкашин Р. Ми — березильці : Театральні спогади-роздуми [Текст] / Р. Черкашин. — Х. : Акта, 2008. — 347 с.
39. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [Текст] / Ю. Бобошко. — К. : Мистецтво, 1987. — 197 с.
40. Макаренко А. Курбас на репетиції [Текст] / А. Макаренко // Лесь Курбас. Спогади сучасників. — К. : Мистецтво, 1969. — С. 203–221.
41. Ботунова Г. Харківський театр «Веселий пролетар» (1927–1931 рр.) : уроки історії [Текст] / Г. Ботунова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2010. — Вип. 6. — С. 65–90.
42. Кучеренко З. Вадим Меллер [Текст] / З. Кучеренко. — К. : Мистецтво, 1975. — 79 с.
43. Хмурий В. «Бронепоезд» в театрі «Березиль» [Текст] / В. Хмурий // Нове мистецтво. — Х., 1928. — № 3. — С. 4.
44. Лопатинський Ф. «Сава Чалий» (До постановки в Держтеатрі «Березиль» режисером Ф. Лопатинським) [Текст] / Фавст Лопатинський // Нове мистецтво. — Х., 1927. — № 5. — С. 12–14.

45. Смирнова-Искандер О. В. Театральна Україна двадцятих років [Текст] / О. В. Смирнова-Искандер // Крижицький Г. К. Випереджаючи час. — К. : Мистецтво, 1984. — 159 с.

46. Кузякина Н. Б. Театр на Соловках. 1923–1937 [Текст] / Н. Б. Кузякина. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2009. — 175 с.

47. Смолич Ю. Український драматичний театр в Одесі [Текст] / Ю. Смолич // Життя і революція. — 1929. — № 2. — Цит. за кн.: Смолич Ю. Про театр [Текст] / Ю. Смолич. — К. : Мистецтво, 1977. — С. 30–45.

Анотація. Єрмакова Наталя Петрівна. Мистецька доля і доля мистецтва. Частина перша. Статтю присвячено становленню режисерського театру і сценографічної культури України. Зауважуються окремі моменти діяльності творчих шкіл, їхній вплив на українське мистецтво ХХ ст. Всі ці процеси розглянуто через мистецький шлях Майї Симашкевич.

Ключові слова: Майя Симашкевич, Вадим Меллер, сценографічна культура України.

Анотация. Єрмакова Наталия Петровна. Творческая судьба и судьбы творчества. Часть первая. Статья посвящена становлению режиссерского театра и сценографической культуры Украины. Выделены отдельные моменты деятельности творческих школ, их влияние на украинское искусство ХХ века. Все эти процессы рассмотрены через творческий путь Майи Симашкевич.

Ключевые слова: Майя Симашкевич, Вадим Меллер, сценографическая культура Украины.

Summary. Natalia Yermakova. Art Fate And The Fate of Art. Part One.

The article deals with formation director theatre and stage design culture in Ukraine. The research includes valuable facts about art schools activities and their impact on Ukrainian art of XX century. All this processes are shown by Maya Symashkevich' artistic life.

Keywords: Maya Symashkevich, Vadym Meller, design culture in Ukraine.