

# МИСТЕЦТВО ВАДИМА МЕЛЛЕРА: НА ШЛЯХУ ДО КОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ АБСТРАКЦІЇ

ID ORCID 0000-0003-1083-9590

**Валентина ЧЕЧИК**

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ  
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

У статті розглядаються особливості інтерпретацій прийомів та засобів абстрактного мистецтва в ранніх творах В. Меллера. Дослідницьке поле склали як широко відомі, так і невідомі зовсім станкові роботи та театральні проекти художника кін. 1910-х – поч. 1920 х рр. У мистецтвознавчій літературі стилістичну лексику творів Меллера цього часу справедливо корелюють з кубофутуризмом. Разом з тим, нескладно помітити, як художник виходить у них на «межі» кубофутуристичного мислення – до абстрактної композиції. У живописному полотні «Футуристична композиція» (1919–1920), в театральних аркушах до балетів Б. Ніжинської (1918–1921) та драматичних вистав («Метр Патлен» (1919), «Мазепа» (1922)) виявлення ритмічного ладу структурних елементів (кольорової геометрії – кіл, дуг, загострених трикутників та трапеції), засобів їх динамізації мають безпосереднє відношення до пластичних законів абстрактного мистецтва. Кожен з цих творів – композиційний досвід. Художник будує композицію на домінанті кольору і форми, їх пластичних, ритмічних, змістоутворюючих можливостях. Водночас, «знепредмечуючи» зображальний мотив (часом до орнаментальної формули), митець не скасовує остаточно реальну форму. Інверсія – риса безпредметництва майстра. Принципи побудови форми зберігаються в живописному «Ескізі до портрета», що виставлявся разом з «Портретом Т. Шевченка» на 2 й Звітній виставці Української академії мистецтв (1921). Пластичні коди абстрактного мистецтва насичували сценографію В. Меллера до ранніх постановок «Березіля» 1923 р. Незважаючи на використання супрематичної лексики К. Малевича в оформленні задників сцени до постановки «R.U.R.», джерелом творчих інспірацій було мистецтво О. Екстер, мова її лірико-експресивних за кольором та динамікою абстракцій. Природа такої абстрактної форми переносилась Меллером до тривимірного простору сцени у постановці «Газ» (1923). Сценографічна пластика останньої маркувала собою внутрішню логіку та самостійність руху художника до наступних структурно-лінійних просторових модулів («Нові йдуть» (1923)), що позначили блискучий період «ортодоксального» театрального конструктивізму на українській сцені.

**Ключові слова:** Вадим Меллер, український авангард, абстрактне мистецтво, кубофутуризм, кольоропластична композиція, ритм, конструктивістська абстракція.

Абстрактне мистецтво, його генеза, характер розвитку та особливості приживлення на українському ґрунті у вітчизняному мистецтвознавстві справедливо пов'язують насамперед з мистецтвом К. Малевича. Живописна версія автора «Чорного квадрата», що отримала назву «супрематизм», багато в чому визначила еволюцію радянського авангардного мистецтва 1920-х – поч. 1930-х рр. Естетичні та ідеологічні установки супрематизму широко інтерпретувалися та застосовувались у творчій практиці українських художників, а після ухвалення К. Малевичем запрошення на роботу до Київського художнього інституту (1927–1930) отримали друге життя. Вихід В. Меллера «із кола

речей» (К. Малевич) був зумовлений цією радикальною художньою тенденцією часу. Проте зміцнило устремління, визначило характер, природу, особливості цього руху насамперед безпредметництво ключової фігури київського й загалом українського авангарду Олександри Екстер. Часу виходу художника на «межі» кубофутуристичного мислення – до абстрактних композицій у станкових і театральних речах кін. 1910-х – поч. 1920-х рр. та розвитку пластичних ідей абстрактного мистецтва у просторі театральної сцени присвячена дана стаття.

Дослідження явища українського авангарду, започатковане зарубіжними істориками мис-

тецтва на поч. 1970-х рр. (В. Маркаде, А. Наков)<sup>1</sup>, набуло вибухової хвилі на зламі ХХ–ХХІ ст. у вітчизняному мистецтвознавстві. Наукові розвідки поч. 1990-х рр., у першу чергу Д. Горбачова, Г. Коваленка, О. Ноги<sup>2</sup>, а також публікації й монографії наступних десятиріч – В. Габелка, А. Драка, О. Ковальчук, О. Кошуби-Вольвач, О. Красильникової, О. Лагутенко, Т. Павлової, Л. Савицької, Г. Склярєнко, Л. Соколюк, О. Федорука, М. Юр<sup>3</sup> і багатьох інших авторів збагатили історію і теорію авангардної образотворчої культури як узагальнюючими розробками, так і аналізом окремих творчих здобутків і явищ. Однією зі значних проблемних зон залишається історія абстрактного мистецтва, його щеплення й інтерпретаційний досвід у творчих практиках українських митців.

Метою цього дослідження є спроба реконструкції еволюційних змін пластичного мислення в ранній (1918–1923) творчості В. Меллера, виходу майстра до конструктивістської абстракції.

Початок творчого шляху Вадима Меллера був типовим як для інтелектуала з тонкою артистичною вдачею, розквіт якої припав на першу половину ХХ ст. Отримуючи юридичну освіту в Київському університеті, Меллер одночасно відвідував

як вільний слухач заняття в художньому училищі, згодом – свідомо й цілеспрямовано рушив до мистецьких академій Мюнхена (1909–1912) і Парижа (1913–1914). «Моя праця художника професіонала почалася в Парижі 1913 року» [16], – згадував Меллер, маючи на увазі, напевно і в першу чергу, свій виставковий дебют, відзначений критикою передвоєнної французької столиці. Вимушений через розпочату Першу світову війну влітку 1914 р. покинути Західну Європу і повернутися до Києва, художник долучився до громадської і мистецької діяльності: протягом трьох років працював художником-оформлювачем у земському союзі Західного фронту (1915–1917); брав участь в організації професійного Союзу художників-живописців у Москві (1917) і в з'їзді Товариства діячів українського пластичного мистецтва в Києві (1918); очолював київські Приватну художню студію О. С. Монка (1919) і Художньо-промислову школу (1920); декорував політичні свята і театральні постановки; нарешті, був запрошений на посаду професора живопису до Української академії мистецтв (1920) [16]. У 1921 р. Меллер уперше, про що зауважив Лев Дінцес<sup>4</sup>, експонувався в мистецькому середовищі Києва.

Дійсно, восени 1921 р. В. Меллер взяв участь у 2-й Звітній виставці Української академії мистецтв двома живописними роботами: «Портрет Т. Шевченка» та «Етюд до портрета», що їх Л. Дінцес прискіпливо вивчав як твори певного «переломного етапу» у творчості майстра [13, с. 77]. Місцезнаходження живописних портретів досі не встановлено, в поле зору сучасних фахівців твори не потрапляли, тому дозволимо собі широко процитувати відгук, залишений істориком мистецтва в огляді на виставку. Одразу зазначимо, що роботи привернули увагу високим ступенем абстрагування предмету зображення. Останнє більшою мірою стосувалося «Етюду до портрета», написаного, як зауважив Л. Дінцес, «методом <...> кольорових променів». Художник не відмовився від жанрових прикмет: посилив внутрішні характеристики образу (енергійної особи, «інтелектуала в пенсне» [13, с. 77]) зовнішніми деталями. Разом з тим, завдяки роботі з кольором і формою, фігуративні ремінісценції поглиналися самостійними, безпредметними планами. Портрет, констатує дописувач, «збудований на динаміці центральної вихідної спіралі, порізаної кольоровим промінням, що йде згори; червоний ефект, головне, полягає в сполученні зелених і червоних тонів з одного боку і дисгармонійних з ними блакитнуватих, що й собі сполучаються з жовтими. Ці два головні сполучення добре зливаються одне з одним, даючи враження чудової кольорової симфонії» [13, с. 77]. У «Портреті Т. Шевченка» поєднання абстрактних площин відбувалося в межах живописного фону. «Годі як зверхня його частина

<sup>1</sup> *Marcadé V. Le Renouveau de l'Art Pictural Russe, 1863–1914. Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1972. 395 p.; Nakov A. Alexandra Exter. Paris : Galerie Jean Chauvelin, 1972. 64 p.; Nakov A. Tatlin's Dream : Russian Suprematist and Constructivist Art 1910–1923, November 1973 – January 1974 : [Catalogue]. London : Fischer Fine Art Limited, 1974. 92 p. etc.*

<sup>2</sup> *Український авангард 1910–1930-х років : [Альбом] / автор вступ. статті й упор. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1996. С. 400; Коваленко Г. Ф. Александра Экстер : Путь художника. Художник и время : [Альбом]. Москва : Галарт, 1993. 287 с.; Нога О. Давід Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. [Харків] : Основа, 1993. 112 с.*

<sup>3</sup> *Габелко В. Національний авангард 20–30-х років. Музика : науково-популярний журнал з питань музичної культури. 1997. № 6. С. 20–22; Драка А. Сценографи епохи Курбаса. Український театр. 1997. № 1. С. 14–17; Ковальчук О. Творчі пошуки Анатолія Петрицького у сценографії музичного театру 1920–1930-х. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2009. Вип. 5. С. 136–154; Кошуба-Вольвач О. Малярські роботи Володимира Бурлюка. (До історії вітчизняного авангарду). Родовід. 1998. № 17. С. 3–7; Красильникова О. Сценографія. Історія українського театру : у 3 т. / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського ; редкол. : Г. Скрипник (голов. ред.) [та ін.]. Київ, 2009. Т. 2 : 1900–1945. С. 472–532; Лагутенко О. Василь Ермилов і конструктивізм. Український модернізм, 1910–1930. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 39–45; Павлова Т. Stillleven у студіях Бориса Косарева: Імператив жанру. Художня культура. Актуальні проблеми. 2010. Вип. 7. С. 582–598; Савицька Л. Євген Агафонов (1878–1955), Україна, США: «...працюю, як хочеш і що хочеш». Музейний провулок. 2010. № 3(17). С. 52–59; Склярєнко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322; Соколюк Л. Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. Київ : НМК ВО, 1993. 48 с. (Препринт / М-во освіти України, навч.-метод. кабінет вищої освіти, Харк. худ.-пром. ін-т); Федорук О. Український авангард. Федорук О. Перетин знаку : у 3 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України Київ : Вид. дім А + С, 2006. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. С. 9–68; Юр М. Український авангард: шлях до формально-пластичної мови. Українська академія мистецтв. 2016. Вип. 25. С. 13–22 тощо.*

<sup>4</sup> *Дінцес Лев Адольфович (1895–1948) – археолог, історик народного мистецтва, музейний діяч, завідувач відділу народної творчості Російського музею; у 1920–1924 рр. – викладач Київського археологічного інституту.*

писана тою ж метою, як і попередній портрет, – кольорових променів, що перехрещуються, нижня частина – поетова постать, – закінчена округло і нагадує обрис старих постатів мамаїв або бандуристів. Округлість багато разів підкреслюється в фігурі внутрішніми сегментами коміра й інших частин. І серед цієї маси гострих і округлих перехресних граней, звичайно, в присутності літер, дивиться поетове обличчя, писане в строгій формі письма фресок церкви Періоменти в Мистрі, другої половини XIV сторіччя з усіма вохреннями, пробілкою, ямками під очима і т. н. Само собою, майстерне написане це обличчя тут зовсім не підходить, і в глядача залишається враження цілковитого розладу окремих частин в картині поміж собою. Поміж того, вплив ікони почувається безперечно в фарбах цього портрету, яскравіших ніж в ескізі, але вони не так гармонійно сполучаються. Яскравість фарб у верхній частині значно інтенсивніша, ніж у нижній. Так, чудовий іконний червоний колір, виявлений у верхній частині нейтралізованим промінем, самотньо темніє внизу біля скатертини на столі, серед тонів, що його не виявляють. Через те яскраве верхнє тло ніби вбирає в себе поетів портрет. Неприємні так саме й писані по іконному поетові руки, тонкі з сильно вигнутими на другий бік пальцями. Може вони й символізують лагідність поетової душі, але не підходять так саме, як і обличчя до загального настрою» [13, с. 77]. Збережена в архіві онуки художника Н. Ветрової-Робінсон чорно-біла ілюстрація портрета Т. Шевченка (вирізка з невстановленого російського журналу 1920–1930-х рр.)<sup>5</sup> підтверджує концентроване поєднання начебто протилежних пластичних кодів: народної картинки, іконописної традиції та абстрактного мистецтва. Можна припустити, що портрет створювався навесні 1920 р. до масштабного святкування в Києві річниці народження поета. Канонічність шевченківського образу не руйнувалась буквально бароковою надмірністю «зовнішніх прийомів». Гадаємо, художнику було важливе все: і іконність трактовки постаті Шевченка, і особливості композиційно-пластичного вирішення (доцентровий рух згеометризованих площин, підсилені експресивною ритмікою яскравих кольорових сполучень, тощо). Внутрішня зосередженість Меллера на пошуку формули власного мистецтва, власної пластичної інтонації відкривала шляхи для вільної інтерпретації живописної структури.

Портретний жанр визначав ранню, довоєнну творчість В. Меллера. Принаймні, сам художник позиціонував себе як портретист у свій закордонний період (1909–1914). Це документують не в останню чергу каталоги престижних паризьких виставок 1913–1914 рр.: Весняного салону Наці-

онального товариства образотворчих мистецтв та Салону Незалежних («Російський хлопчик» (етюд), «Монахиня» (?), «Голова жінки» (малюнок) [31, с. 1192], «Портрет матері художника» (олія) [32, с. 182]). Його дебютна річ – декоративне панно «Дві жінки», як зазначалося вище, було відзначено критикою в низці паризьких газет (1913) [16]. Виходячи з них, мистецтво В. Меллера ще не втратило зв'язку з образотворчою культурою Німеччини в її «мюнхенській версії», що еволюціонувала між 1909 і 1912 рр. (часом навчання В. Меллера в Мюнхенській академії мистецтв) від югендстилю до експресіонізму «Синього вершника». Твори довоєнного періоду, як зауважила З. Кучеренко, аналізуючи «Портрет матері» (напевно, «Портрет матері художника») та «Автопортрет» (обидва – 1914 р.), аж ніяк не відчували швидких метаморфоз «у системі образного мислення художника» [1, с. 3].

Можливо, не виходили за межі постімпресіонізму і перші повоєнні твори (до живопису Меллер повернувся восени 1917-го). Три з них Меллер експонував на 1-й виставці Професійної спілки художників-живописців у Москві (червень 1918). На жаль, роботи були подані без назв [22, с. 19]. Проте з каталогу дізнаємося, що виставлявся Меллер у залі художників «центральної федерації», тоді як ті, хто репрезентував «кубізм, супрематизм та безпредметну творчість» (В. Татлін, К. Малевич, О. Родченко, Н. Певзнер, Л. Попова, О. Розанова та інші) [5, с. 4] представляли «ліву федерацію (молоду фракцію)» новоствореного союзу.

Усе змінилося в мистецтві Меллера з поверненням восени 1918 р. до Києва. Художник буквально відразу опинився в орбіті тяжіння однієї з ключових постатей київського артистичного життя кін. 1910-х рр. – Олександрі Екстер.

З її мистецтвом Меллер був знайомий «по Москві» осені 1917 р. Її ім'я не сходило тоді зі сторінок московської періодики: триумфальний успіх забезпечила ретроспективна презентація робіт (понад 60) на виставці «Бубнового валета» (грудень 1917) і, звичайно ж, не менш епічна, ніж «Фаміра Кіфаред» (1916), постановка «Саломеї» в Камерному театрі (жовтень 1917). Художниця вразила артистичний світ російської столиці вибуховою енергією форм та барв. Критика писала про Екстер як про художницю, котра розміняла кубізм на мистецтво «ще більш абстрактне, але повне великого темпераменту справжнього живописця» [29, с. 110]. Власний вихід Екстер до абстракції, позначений серіями «Кольорові ритми» та «Колористичні динаміки» 1915–1917 рр., був зумовлений, як підкреслює Г. Коваленко, «очевидною логікою загальних процесів та загальних неминучостей» [10, с. 198]. Ідеї чистої абстракції вже отримали свою інтерпретацію в практиці та теорії майстрів, близьких до О. Екстер, наприклад в орфізмі її паризького приятеля Р. Делоне або в супрематизмі київського майстра К. Малевича. До речі, в становленні та популяризації ідей супрематизму Екстер

<sup>5</sup> Дякуємо за підтвердження достеменності ілюстративного посилання головну зберігачку МТМКМ України Т. Руденко (дискусія відбулась у межах 2 і Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (13–14 лютого 2023 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського).

відводиться особлива роль. Ідеться не лише про залучення Малевича та членів групи «Супремус» до розроблення малюнків для вишивальниць майстерні с. Вербівка, що на Київщині. На думку А. Накова, саме художні погляди О. Екстер на класичне та сучасне мистецтво, розуміння кубізму та його крайнього прояву на той час у паризькому мистецтві – орфізмі, глибоке знання народно-го живопису, «ймовірно, спонукали Малевича остаточно концептуалізувати своє бачення нової безпредметної творчості» [20, с. 665]. Французький дослідник був переконаний, що «саме тому Екстер випала честь першій представити публіці дві абстрактні картини Малевича за кілька тижнів до відкриття в Петрограді в грудні 1915-го справді революційної “Останньої футуристичної виставки «0,10» [20, с. 665].

За два роки потому, в 1917 р., в експозиції «Бубнового валета» Екстер наважилась показати і свою версію абстрактного мистецтва. Вона будувалась на принципі, протилежному «абсолютній автономії безпредметних планів – максималістській естетиці, що наполегливо проголощується Малевичем» [20, с. 665]. Навпаки, в абстрактних речах Екстер «колірні плани» вступали в численні «плідні взаємини» [20, с. 665]. Колір, його тембральне багатство, його взаємні тяжіння та дисонанси, ритмізація та, нарешті, перехід до колірної конструкції [10, с. 213] визначили унікальність екстерівського експерименту.

Здобутками про відважні відкриття сучасного живопису, мистецтва свого та своїх знаменитих сучасників Екстер мала намір поділитися і ділилася на практичних і теоретичних заняттях у відкритій нею в березні 1918 р. Майстерні живопису та декоративного мистецтва (у червні 1918 р. перейменована на «Студію»). Роль Екстер як провідника новітніх течій, їх приживлення в мистецькій культурі України нині високо оцінена вітчизняним мистецтвознавством. «Студію» пройшли багато художників, доводить у своєму дослідженні Г. Коваленко, і не лише ті, хто починав свій творчий шлях, а й досить досвідчені, такі як А. Петрицький чи В. Меллер [11, с. 296].

Тут, у «Студії» Екстер, художник зустрів свою майбутню дружину – Ніну Генке [23, с. 71]. Учениця професійних художниць, авангардисток О. Прибильської, Н. Давидової та О. Екстер, учасниця творчих експедицій К. Малевича по західних областях України, організаторка низки декоративних виставок у Москві (1915–1918), завідувачка та головний художник кустарного пункту с. Вербівка [23, с. 77], але, головне, вона – переконана супрематистка. До часу знайомства з Н. Генке, напевно, належить одна з відомих сьогодні ранніх авангардних робіт В. Меллера, що зберігається у фондах НХМУ<sup>6</sup>, – «Футуристична композиція» (1917–1918). Стильові посилення на кубізм і футуризм у ній очевидні. Проте «знепредмечуючи» сюжетний мо-

тив – чайний натюрморт – до рівня елементарних, щільно насичуючих собою простір полотна кольорово-пластичних фраз, структуруючи їх в орнаментальну композицію, художник досягає відчуття динамічного, рухливого безпредметного середовища.

Наприкінці 1918 р. в екстерівській «Студії» Меллер познайомився і з Броніславою Ніжинською. Талановита сестра геніального Вацлава, танцівниця, хореографиня і педагогиня запросила Меллера до співпраці [11, с. 296], власне надавши йому перший у його творчій практиці сценічний майданчик.

Так само, як і Меллер, танцівниця була свідком екстерівського триумфального успіху в Москві 1917 р. Мистецтво О. Екстер багато що змінило у творчості самої Б. Ніжинської. На думку Л. Гарафоли, ідеї абстрактного живопису завершили оформлення власної хореографічної системи танцівниці [30, с. 129]. Прийнята як балерина в трупі київського Міського театру восени 1915 р., в 1921-му Ніжинська залишала українське місто «Богом створеного нею Всесвіту, не просто фахівчицею в галузі театру чи ремісником, а художницею з власним баченням мистецтва» [30, с. 130]. Київ став для Ніжинської місцем реалізації творчих амбіцій, здійснення мрій-планів: вона багато працювала, ставила нові спектаклі, викладала. У січні 1919 р., концептуалізувавши свою балетну систему, танцівниця відкрила наміряню нею «Школу руху» (Ecole de Mouvement) [4, с. 10].

Крім популяризованих нею в київський період балетних етюдів з репертуару дягилевських «Паризьких сезонів» («Петрушка», «Єгипетські ночі», «Половецькі танці», «Шахерезада») Ніжинська, одержима ідеєю реанімувати сучасну хореографію новим рухом, створювала та танцювала власні балети або, як вона сама їх називала, «хореографічні ескізи» [3]. Здебільшого одноактні, вони створювалися для виконання соло і виконувалися самою танцівницею як безсюжетні композиції, побудовані на абстрактній грі форм, кольору, світла та руху [30, с. 134]. Саме такими, як вважає Л. Гарафола, побачилися їй балети «Поема екстазу» О. Скрябіна та «Феєрверк» на музику І. Стравінського (кінець 1920 р., обидва так і не вийшли за стіни «Школи») [30, с. 134]. В узагальнених до символів образах йшли постановки «Демонів» на музику М. Черепніна до балету «Павільйон Арміді» (червень 1920) та «Мефісто-вальс» на музику Ф. Ліста (вересень 1920).

У розвідці Л. Гарафоли, де багато цитуються «Щоденники Б. Ніжинської», наведено роздуми хореографа про майбутню постановку «Мефісто-вальсу». Ніжинська залишила наступний запис: «Ескізи декорації Мефісто майже готовий. Це все ще не те, що хочу. Я ніколи не писала олією; я не вмію тримати пензлі. Але ідея, яку бажаю досягти, вже є. Справжній художник, майстер, зрозуміє, чого я хочу» [30, с. 140]. У своїх театральних аркушах Вадим Меллер дотримувався постановочних ідей, висловлених танцівницею «на полотні <...> умовними плямами та масами»

<sup>6</sup> Національний художній музей України.

[30, с. 140]. В ескізі, що зберігається в колекції Бібліотеки Конгресу (Вашингтон, США), образ виникає з «мережі» спіралеподібних, закручених до краю площин, передбачаючи шукану, бажану Ніжинською ефемерність, повітряність, легкість. Художник забарвлює площини в ніжно-блакитні та приглушені охристі кольори, але їх контрастність посилюється змінами тональної насиченості блакитного до темно-синього та білого. Образ позбавлений надмірного драматизму, немає в ньому й інфернальності романтиків поч. ХІХ ст., швидше, «томна чуттєвість», схожа на переживання ліричних героїв А. Ватто. Драматична тема Мефісто набуває розвитку в іншому театральному аркуші, що зберігається у фондах МТМКМ України<sup>7</sup>. Пластичний сюжет, побудований на поєднанні півкрусів, трикутників, дуг, насичених яскравим червоним кольором, що в поєднанні з зеленим та синім вибухає невідворотною енергією руху.

Із заряджених енергією руху пластичних форм народжується образ меллерівської «Блакитної танцівниці» (1919). У деяких дослідженнях гуашовий аркуш відносять до хореографічного етюдів «Мефісто» [28], в інших – до балетного номеру «Маски», виконаного наприкінці 1919 р. двома ученицями «Школи» Б. Ніжинської [11, с. 298]. Цей ескіз у хореографічній серії, мабуть, найграціозніший і лаконічний за кольором та виконанням. Політ танцівниці, позбавлений земної гравітації, підпорядковується заданому художником круговому ритму світло-блакитних і темно-синіх геометричних форм.

Експресією руху сповнені, на перший погляд, статичні у своїх позах «Ассірійці» (чотири ескізи костюмів до балету «Єгипетські ночі» на музику А. Аренського вказані у каталозі виставки 2004 р., організованої НХМУ, та датовані 1919 р.) [23, с. 33]. Їхні образи, що заповнюють простір аркуша, зведені до орнаментальної формули. З її спіралеподібних ритмів «проростає» ритуальний біт, у ній він набирає кресендо, але не замовкає, а повторюється знову і знову. Кожна з чотирьох гуашей звучить як окрема самостійна тема завдяки розмаїттю їхнього кольорового аранжування, різноманіттю декоративних деталей (у них безперечно вгадуються елементи плісованих калазірісів, накидок, головних уборів). Разом з тим зібрані в ансамбль костюмовані образи нагадують про багатофігурні фронтальні фризи, що асоціюються перш за все з давньоєгипетськими настінними декораціями. Меллер, безумовно, далекий у них від стилізації і тим більше – від скрупульозного копіювання музейних зразків, навпаки, він абсолютно вільний та винахідливий в інтерпретації «стилю доби» (основної пластичної ідеї, котру, як рекомендувала О. Екстер, необхідно шукати в орнаментах та архітектурі) [7, с. 3]. Художник з різкою чутливістю

досягає необхідних йому колористичних асоціацій, підпорядковуючи колір чіткій графіці своїх кордонів, акцентує на пірамідальній архітектоніці форм, на їхній скульптурній виразності.

Театральні ескізи В. Меллера мають і іншу якість, на котрій не раз зупиняли свою увагу дослідники. І профільний ракурс, і розгорнутий в анфас торс, і акцент відставленої вперед правої ноги – умовні коди хореографічної пластики танцівника. Художнику важливі відтворення характеру танцювального руху, танцювальної фрази, передача її пластичного контрапункту. Невипадково сучасники назвали гуашову серію балетів Ніжинської – «розкладами руху» [19, с. 3]. Зовсім не випадково, як зауважує Л. Гарафола, ці величезні за розмірами графічні аркуші висіли на стінах балетного класу танцівниці [30, с. 135].

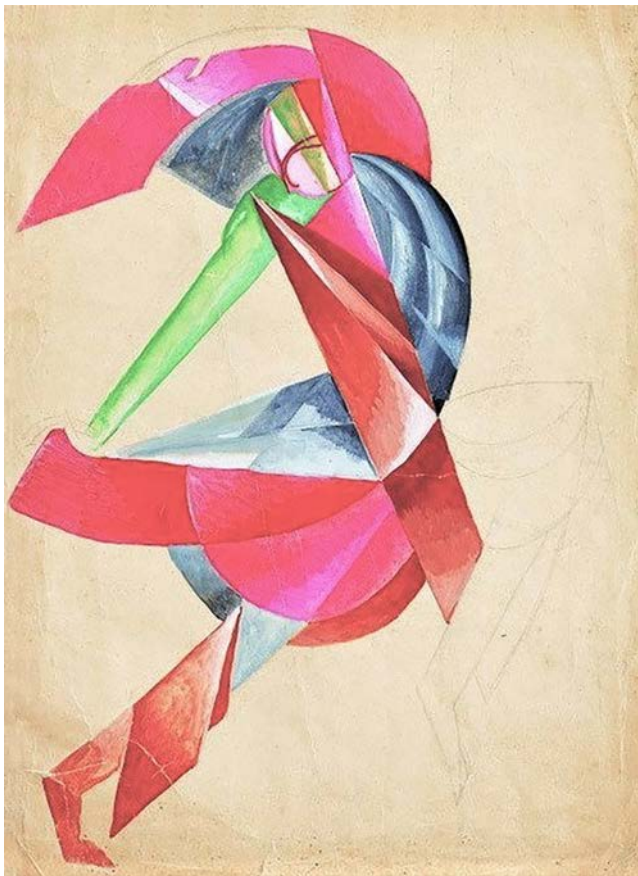
На жаль, не все створене художником для Б. Ніжинської набувало сценічного життя. Але так само, як і знаменитий літописець балетного за-лаштунку Е. Дега, Меллер не був лише стороннім спостерігачем (нагадаємо про власну «блакитну танцівницю»). Присутній на уроках та репетиціях Ніжинської, художник осягав закони театральної сцени, вивчав виражальні можливості пластики акторського тіла, руху сценічної форми, природи сценічного світла, трансформації простору, на-решті, законів існування в ньому кольору, його енергії, сили, активності тощо. «Наближаючись до картини, я хочу бачити лише симфонію барв», – мислила про сучасний живопис у своєму «Щоденнику» танцівниці (цит. за: [30, с. 121]). Ескізи «хореографічної серії» Меллера 1919–1921 рр. здаються нині наочними вправами з «колірної гармонії» – зі своїми ритмами, акордами, мелодіями, інтервалами, тональностями.

Неважко помітити ще одну, загальну для творчої еволюції Ніжинської та Меллера тенденцію: що більшої безсюжетності набували постановочні ідеї балерини<sup>8</sup>, то більш абстрактними ставали костюмовані образи Меллера. При цьому ще раз нагадаємо, що абстраговані елементи спліталися в живописні арабески, але «не обнуляли» реальну форму. Припустимо, у створенні одного з театральних аркушів до «Мефісто-вальсу» митець свідомо залишив незакінченим образ танцівника, виділивши кольором лише геометричні площини костюма (іл. 1). Цей прийом «незакінченості» художник використовував і в ескізах театральних костюмів до драматичних постановок, наприклад до вистави «Мазепа» за п'єсою Ю. Словацького (ескіз датований 1921 р.) (іл. 2): у них так само, як і в аркуші до «Мефісто-вальсу», обличчя та руки персонажів тільки намічені олівцем, основне ж – композиція кольорових площин.

З кінцем 1910-х рр. театр наполегливо входив у творчість художника. Меллер оформлював по-

<sup>7</sup> Музей театального, музичного та кіномистецтва України (Київ).

<sup>8</sup> «Поема екстазу» (1920), «Мефісто-вальс» (1920) або, наприклад, «Marche Funebre» (1921) вигадувались як абстрактні композиції, побудовані на взаємодії руху, кольору, світла, музики [30, с. 134].



Лл. 1. В. Меллер. Ескіз костюма до хореографічної композиції Б. Ніжинської «Мефісто-вальс» (на музику Ф. Ліста). 1920. Пап., гуаш. МТМКМ України

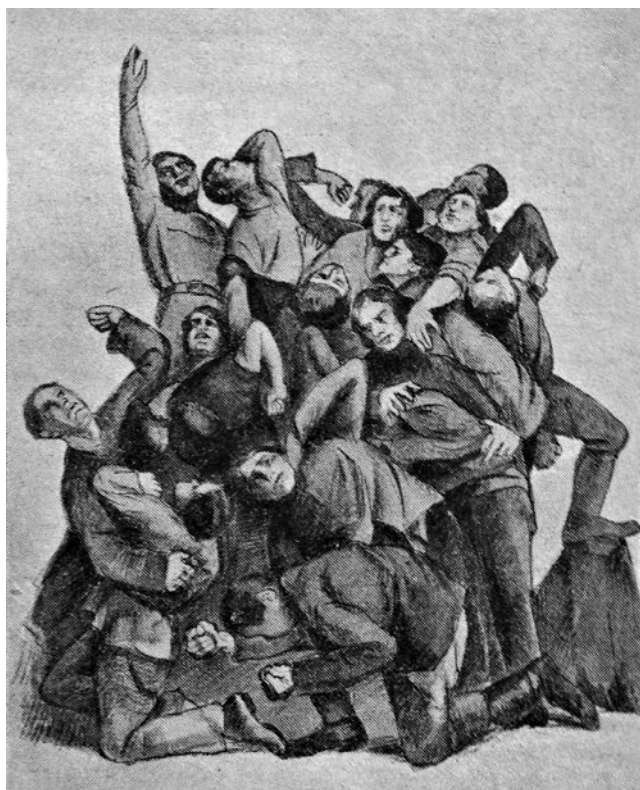


Лл. 2. В. Меллер. Ескіз костюма персонажів до вистави «Мазепа» за Ю. Словацьким (режисер К. Бережний). 1921. Карт., гуаш. МТМКМ України; Е 6849

становки Ф. Лопатинського («Метр Патлен» (1919), Російський пересувний театр), О. Смирнова («Одруження Фігаро» (1919), Російський пересувний театр), К. Бережного («Мазепа» (1922), Перший державний театр ім. Т. Шевченка). Нетривалий, але вельми плідний період часу (1921–1923) художник співпрацював з авангардистським режисером Марком Терещенком – апологетом методу колективної творчості й автором теорії «мистецтва дійства», викладеної на сторінках однойменної брошури («Мистецтво дійства» вийшло друком в 1921 р.; оформлення обкладинки з доцентровим рухом чистої геометричної абстракції належало В. Меллеру (л. 3)). Головні положення театральної системи, природа сценічних постановки театру Центростудії ім. Г. Михайличенка, художнім керівником і режисером якої він був), принципи їх створення ураховували концептуальні ідеї абстрактного мистецтва: відмову від прямої репрезентації реального світу та об'єктивізацію власне інструментарію художньої творчості. «Для того, щоб виявити (сценічну. – В. Ч.) дію, – наголошував М. Терещенко, – в першу чергу потрібно виявити її через різні елементи фактури мистецтв (рух, слово, звук, ритм тощо); тобто для виявлення дійства треба притягти інші галузі мистецтва; організація груп та їх руху – малярство, музика для організації звуку тощо» [25, с. 2]. Так, у постановці «Небо горить»



Лл. 3. В. Меллер. Обкладинка книги М. Терещенка «Мистецтво дійства». 1921

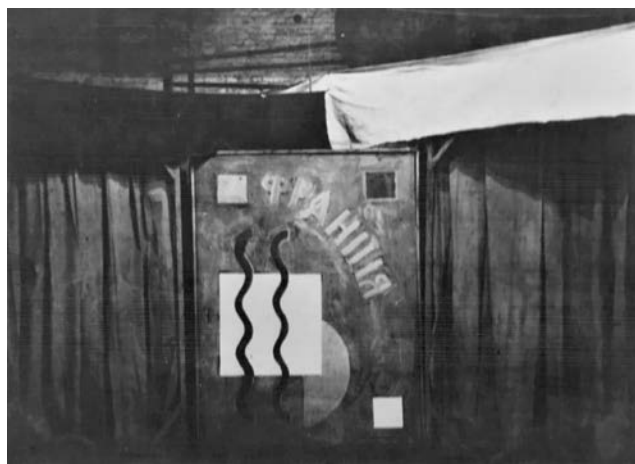


Іл. 4. Ескіз роботи відділу «Мистецтва Дійства» Центро-Студії (Київ). Шляхи мистецтва. Світлина. 1922. № 1. С. 76

функцію координатора всіх «елементів фактури» в єдину композицію Терещенко залишив за собою; в розробленні партитури руху, утіленого в пластиці скульптурних груп, їх композиційних побудовань, кольору й світла, – поклався на художника, на його художню культуру, на його образотворче й просторове відчуття. Для В. Меллера це був дивовижний новаторський досвід – досвід постановника, де матеріалом абстрактних мізансцен були не тільки колір, лінія, форма як інструменти образотворчого мистецтва, а й сам актор, його тіло, пластика, рух [26, с. 75–76] (іл. 4).

Недивно, що запрошений наприкінці 1920 р. на посаду професора УАМ, Вадим Меллер органічно влився в артистичне середовище Академії, закріпивши за собою реноме послідовного авангардиста, прихильника крайніх експериментів із формою. У пошуку нових пластичних цінностей він одним з перших відважно зробив крок у бік конструктивістської абстракції. У прочитаній на диспуті доповіді «Про художню культуру» (диспут проходив у рамках 2-ї Звітної виставки УАМ, головував Ф. Шміт), розмірковуючи про природу мистецтва, про сучасний етап розвитку живопису і, по суті, резюмуючи свій живописний досвід, Меллер проголосив початок нової епохи, зазначивши, що «основа творчості маляра це просторинь – обшар, форма і колір» (1921) [8, с. 143].

Зауважмо, що в цій новій художній ситуації Меллер позиціонував себе не тільки як живописець. Меллер заявив про себе як сценограф. У 1922 р.



Іл. 5. В. Меллер. Оформлення сцени до вистави «Рур» (театр «Березіль», режисер Л. Курбас). Світлина. 1923. МТМКМ України; Ф 85366, «Франція»

митець очолив Театральну майстерню Академії, а у 1923 р. – Макетну майстерню при незадовго до того відкритому київському театрі «Березіль». У 1924 р. в березільському журналі «Барикади театру» вийшла стаття В. Меллера «Сучасність потребує майстра», в якій митець підняв питання формування нового типу театрального художника, по-перше, озброєного системними знаннями з фаху, а по-друге, утворенні візуально-пластичного образу вистави орієнтованого на творчу взаємодію з усіма учасниками «виробничого процесу» і в першу чергу – з режисером [17, с. 4]. Зауважмо, театральна сцена, надана Л. Курбасом, і ширше – спільний з режисером творчий простір постав спільним експериментальним, освітнім, виробничим середовищем не тільки для Меллера, а й, важливо, також для десятка його учнів – студентів Інституту пластичних мистецтв (так, 1922 р., нагадаймо, перейменували УАМ після її реорганізації).

Перші сценографічні проекти В. Меллера для театру «Березіль» (йдеться про «Рур» і «Газ» – прем'єри 1923 р.), безперечно, несли у своїх рішеннях коди абстрактного мистецтва.

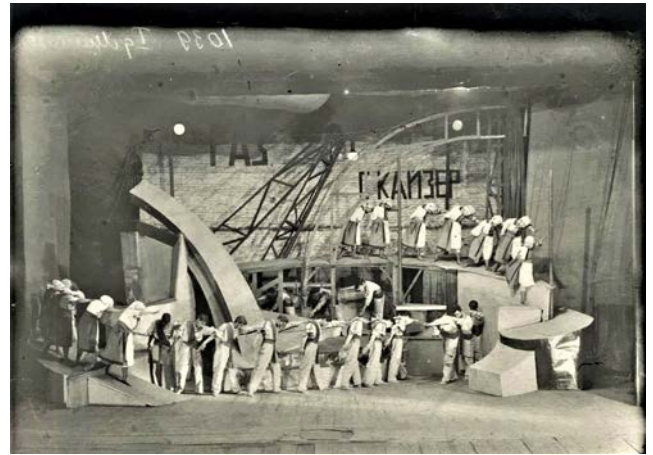
Фотографії зі спектаклю «Рур» (іл. 5), що зберігаються у фондах Музею театального, музичного та кіномистецтва України, унаочнюють свідчення учасників та очевидців постановки: спектакль показували просто неба, на імпровізованих майданчиках, таких, як, наприклад, платформи вантажівок. Орієнтація на широкі маси і, не в останню чергу, обмежені терміни підготовки вистави (14 днів) визначили принципи візуального оформлення – лаконізм, мобільність, портативність. Художник зберіг складові традиційної театральної сцени – завіси-драпіровки і систему сценічних задників, що змінювалися по ходу сценічної дії. Декораційна система за технічними принципами нагадувала ренесансні теллярії і мала вигляд чотиригранної призми з розписаними по боках полотнами, що оберталися навколо своєї осі. Кожне з полотен («шириною в три і висотою в п'ять метрів»

[6, с. 151]) містило пояснюючі написи (назви європейських країн: «Англія», «Франція», «Німеччина», «СРСР»), що фіксували місце дії того чи іншого видовищного епізоду. Міру сценічної умовності, без сумніву, визначала мова безпредметного живопису. Художник знаходив для кожного полотна окремих кольорово-пластичний мотив. Його комбінаторика не позбавлялася ознак орнаменталізації, іноді подавалася в дещо гротескному ключі (сценічний задник «Франція»), колір, крім декоративних якостей, мав і певний символічний «акорд» (йдеться про використання кольорів державної символіки).

Якщо в сценографії до «Рур» абстрактна форма належала площині живописного полотна, то в березільській постановці Л. Курбаса «Газ» художник перевів площинну абстрактну композицію до тривимірного простору сцени. Сценічний кін на всю його ширину та глибину заповнювали різної висоти та конфігурації верстати. Їхнім будівельним матеріалом буквально були дерево і фанера, пофарбовані під метал. За спогадами М. Симашкевича, установку «фарбували на сіре», до складу барвистого шару вводили тирсу [24, арк. 2], окремі її елементи, як бачимо на світлинах, оббивали жерстю. Колір грав буквально фактурну роль. Живописні фони заміняла справжня цегляна кладка задньої стіни, на ній художник навів величезними літерами назву п'єси та ім'я її автора – німецького драматурга-експресіоніста Георга Кайзера.

До речі, «Газ» був чи не єдиною постановкою, в театральних афішах до якої Меллер значився як автор «конструкції сцени та костюмів» [18]. Тривалий час у спеціальній літературі, присвяченій вітчизняному авангарду, зі сценографічного рішення «Газу» розпочинали розмову про український театральний конструктивізм. Декорації, дійсно, не можна відмовити у функціональності та доцільності. Але на цьому контакти з класичними зразками театрального конструктивізму (роботами московських художників-конструктивістів Л. Попової чи В. Степанової) перериваються. Постановчі ідеї вистави «Газ» залишалися у межах театрального експресіонізму [2, с. 64] – явища, як відомо, естетичного, а не стильового. У межах цієї естетичної моделі розвивалася декорація Меллера, що являла собою об'ємні конструкції «з великими сходами, підіймами та заходами», такими, що були «цікаво скомпоновані, не симетрично і хвилююче», в них «усе пасувало до розгортання масових сцен і до трагедії, яка відбувалася на сцені» [24, арк. 2].

У побудові візуальної, «відчутної» просторово-пластичної форми (як і раніше в ескізах костюмів до балетів Б. Ніжинської) кругові, спіралеподібні ритми домінували. Вони «ущільнювали» обсяги, «закручували» та «збивали» їх до країв у скульптурні за своєю пластикою, геометризовані масиви, водночас дробили на окремі композиційні сегменти кіл, трапецій, пірамід тощо (іл. 6). Фрагменти «залізних» ферм і арматури, укладені художником у декораційну структуру, розвивали

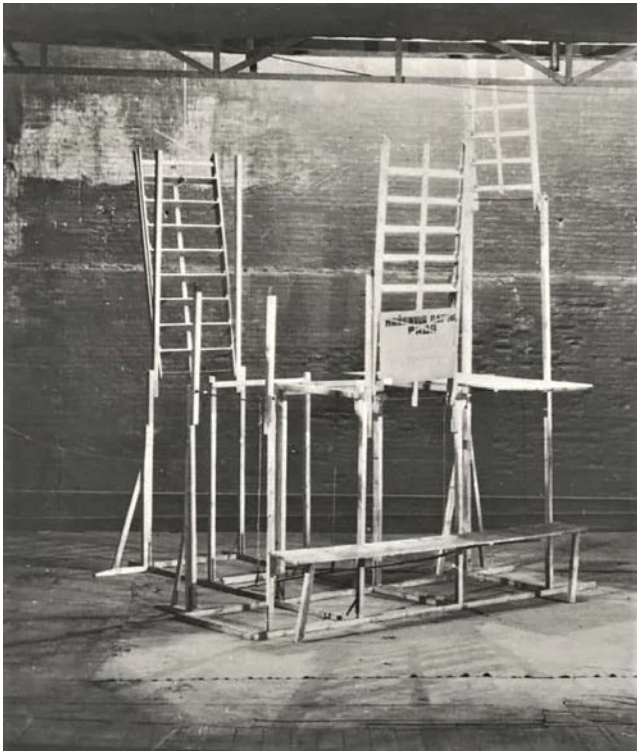


Іл. 6. Сцена з вистави «Газ» за п'єсою Г. Кайзера (театр «Березіль», режисер Л. Курбас, художник В. Меллер). 1923. МТМКМ України; Ф 38288-2

індустріальну тему, але не резонували її «безпредметній» природі. Натомість Ф. Лопатинський, березільський режисер і найталановитіший учень Л. Курбаса, наполягав на тому, що декорації до «Газу» все ще несли на собі виразну «декоративну вартість» [14, с. 13], – маючи на увазі образно-ігрову природу сценографії. Наочним прикладом у цьому сенсі (не раз наведеному в театрознавчій літературі) є епізод загибелі робітників заводу від вибуху газу: цей епізод закінчувався падінням на підлогу сцени трьох підвішених на різній висоті величезних трикутних шматків тканини, що оголювали цегляну стіну з написом «Газ».

Вихід до не-образотворчої структури, чи, іншими словами, спроба «знепредметнення» реального світу відбулася в наступній за часом березільській постановці в режисурі Ф. Лопатинського – «Нові йдуть» (1923) (іл. 7). Тут художник вийшов до конструктивістської абстракції – лінійно-геометричної композиції з дерев'яних рейкових модулів. Сцена була відкрита, «оголена», як і в «Газі», до цегляної кладки задньої стіни. У її лівій частині розташовувалась розгорнута в три чверті до глядача дерев'яна конструкція, абсолютно нейтральна до драматургічного матеріалу. Вона збиралася зі схожих на гімнастичні снаряди верстатів і перекривалася зверху помостом. Ідея циркізації театральної вистави, що впроваджувалась її автором Лопатинським [9, с. 214], відгукнулася у сценографічному рішенні використанням акробатичних трапецій і канатів, перекинутих від установки до балкона другого поверху й назад, до задньої стіни сцени [6, с. 166]. З цирковими мотузковими сходами асоціювалися і три вузькі, асиметрично підвішені дерев'яні рами (що йшли вгору, під колосники) з рядами горизонтальних ламелей. Рейкові деталі установки підфарбовувалися в білий колір для підстрахування акторів, які часто працювали в затемненні. Разом з тим графічна виразність рейок, задаючи межі сценічного (ігрового) простору, підкреслювала його протяжності, силові лінії,





Лл. 7. В. Меллер. Оформлення сцени до вистави «Нові йдуть» за п'єсою Ю. Зозулі (театр «Березіль», режисер Л. Курбас). Світлина. 1923. МТМКМ України; Ф 22-3

створювала відчуття свободи або концентрованої напруги, статички або руху. У цьому сенсі сценографія до вистави «Нові йдуть» розвивала започатковані в «Газі» ідеї об'ємно-пластичної організації простору як ритмоутворюючої структури, на що вказував ще 1930 р. харківський мистецтвознавець Д. Чукін («крім виконання режисерських настанов щодо конфігурацій та динаміки <...> художник мав завданням ритмізацію вистави») [27, с. 9]. Вступаючи у взаємодію з актором, ці конструкції розширювали межі візуальних вражень, підпорядковували собі сценічну дію та розвивалися в цій дії, створюючи нові ритмопластичні ситуації.

«Знепредмечуючи» сценічне середовище, В. Меллер вийшов не просто до абстрактної, аскетичної, пластично і технічно досконалої конструктивної установки. Скориставшись висловом однієї з провідних дослідниць абстрактного мистецтва Д. Вальє, зазначимо, що установка київського майстра «продемонструвала кінець кінцем межі раціональності» (до них свого часу вийшли ключові фігури абстракціонізму: П. Мондріан, В. Кандинський та К. Малевич) [33, с. 24]. «Він раціоналіст», – фіналізував «еволюційні зсуви» меллерівського театру Р. Пельше в огляді робіт, експонованих майстром на художній виставці 1924 р. «Створюючи свою річ, – продовжував критик, – він чисто абстрактно-раціоналістично поєднує лінії та барви» [21, с. 5].

Структурно-лінійний просторовий модуль, знайдений В. Меллером для організації сценічного простору у виставі «Нові йдуть», розвивався за комбінаторним принципом у сценографії до

постановок театрального сезону 1923/1924 рр. – «Джиммі Хіггінс» (1923), «Машиноборці» (1924), «Людина-маса» (1924), «Макбет» (1924), «Секретар профспілки» (1924). Сценографічне рішення до останньої було відзначено великим журі Міжнародної виставки декоративного мистецтва та художньої промисловості 1925 р. в Парижі золотою медаллю. Ця подія, по суті, виявилася блискучим завершенням першого київського періоду (1917–1924) у творчості Вадима Меллера – часу долучення до загального потоку образотворчого та театрального авангарду, часу набуття власного художнього простору для експерименту, в якому визрівали, переплавлялися, інтерпретувалися, зокрема, й ідеї абстрактного мистецтва.

## ВИСНОВКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ РОЗВІДОК

Узагальнюючи вищесказане, можемо зробити висновок, що рух у бік конструктивістської абстракції в мистецтві В. Меллера мав ясну і послідовну логіку свого розвитку, внутрішній художній потенціал, масштаб творчості майстра в ній очевидний. Водночас цей шлях не виключав впливів і навіть у якомусь сенсі учнівства – йдеться про теоретичні та практичні уроки О. Екстер. Вихід «на край» кубофутуристичного мислення (до абстракції) наприкінці 1910-х рр. був інспірований насамперед її безпредметним мистецтвом, її колористичними та пластичними дослідженнями композиційних побудов. Так само, як і О. Екстер, Меллер ставив перед собою завдання розширити виразні можливості кольору та форми, виявити ритмічний лад структурних елементів, способів їх динамізації. Як і О. Екстер, від станкових речей (портретів, натюрмортів, театральних аркушів) він рухався в бік освоєння реального простору. Уперше в публічному виступі 1921 р. Меллер позиціонував себе як сценограф, організатор, конструктор театрального кону. Найбільш ємні та особистісні його твори цього часу характеризуються зверненням до відкритого прийому орнаменталізації, що вела нерідко до розчинення зображального мотиву. Слід уточнити, що митець не був спрямований на безумовну безпредметність. Характер його кольорово-пластичних та лінійно-структурних композицій (як станкових, так і просторово-сценічних) завжди був інверсійний не лише за рахунок присутності в них фрагментів «предметного світу». Навіть «найбезсюжетніші» композиції В. Меллера несли в собі змістоутворюючу функцію, передбачали можливість образних, емоційних, асоціативних трансформацій.

Вивчення мистецтва В. Меллера є перспективним для відтворення об'єктивної історії становлення абстрактного мистецтва в образотворчій культурі України поч. ХХ ст. ♦

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Вадим Меллер. Театрально-декоративне мистецтво. Живопис. Графіка: каталог виставки творів / упоряд., авт. вступ. статті З. Кучеренко. Київ: Спілка художників УРСР, 1984. 59 с.
2. Веселовська Г. Український театрально авангард / Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.
3. Вечер хореографических эскизов Б. Нижинской в исполнении «Школы движений» (1920–1921). *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. Фонд «Програми недіючих театрів». Спр. 4.
4. Волхонич Ю. Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас. Український театр. 1997. № 1. С. 10–13.
5. Виставка профессионального союза художников-живописцев. Левая федерация (молодая фракция). Анархия. 1918 (20 июня). № 89. С. 4. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index26.html> (дата звернення: 16.07.2022).
6. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк: Сучасність. 1962. 487 с.
7. Гозиасон Ф. Художник в театре: Беседа с Александрой Экстер. *Одесский листок*. 1919. № 143 (11 жовт.). С. 3.
8. Диспут в Українській Академії мистецтв. *Шляхи мистецтва*. 1921. № 2. С. 143.
9. Ермакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Київ: Фенікс, 2012. 509 с.
10. Коваленко Г. Александра Экстер: «Цветовые ритмы». *Амазонки авангарда* / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. Москва: Наука, 2004. С. 198–215.
11. Коваленко Г. Броніслава Нижинская и Александра Экстер. *Вопросы театра*. 2014. Вып. XVI, № 3/4. С. 293–322.
12. Кучеренко З. Вадим Меллер. Київ: Мистецтво, 1974. 82 с.
13. Л. Д. [Дінцес Лев Адольфович]. Остання виставка Української Академії мистецтв. *Шляхи мистецтва*. 1922. № 1. С. 75–77.
14. Лопатинський Ф. Машиноборці: 3 дії і пролог по Толлеру. *Барикади театру*. 1924. № 2/3 (грудень). С. 13–14.
15. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. Москва: Изд. В. Секачев, 1916. 36 с.
16. Меллер В. Автобіографія (1946). Машинопис. ЦДАМЛМ України (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1077. Меллер Вадим Георгійович. Оп. 1. Спр. 17. 7 арк.
17. Меллер В. Сучасність потребує майстра. *Барикади театру*. 1924. № 2/3. С. 4.
18. Мистецьке об'єднання «Березіль». Програма «Газ». *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. Фонд «Програми». П 4072. Цифрова колекція. URL: <https://openkurbas.org/collection/prohrama-p-4072/> (дата звернення: 18.08.2022).
19. На виставці АРМУ (Враження). *Пролетарська правда*. 1927. 29 січня. С. 3.
20. Наков А. Александра Экстер. *Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура*: в 3 т. / авт.-сост.: В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. Москва: RA, Global Expert & Service Team, 2013. Т. 2: Биографии (Л-Я). С. 665.
21. Пельше Р. Художественная выставка в Киеве. *Коммунист*. 1924. 20 березня. С. 5.

## REFERENCES:

1. Kucherenko, Z. (Ed.). (1984). *Vadym Meller. Teatralno-dekoratyvne mystetstvo. Zhyvopys. Hrafika* [Vadym Meller. Theatrical and decorative art. Painting. Graphics] [Catalog]. Kyiv: Spilka khudozhnykiv URSR. [In Ukrainian].
2. Veselovska, H. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian theater avant-garde]. Kyiv: Feniks. [In Ukrainian].
3. Vecher khoreograficheskikh eskizov B. Nizhinskoi v ispolnenii "Shkoly dvizhenii" [Evening of B. Nizhynska's choreographic sketches performed by the School of Movements]. (1920–1921). (Fund "Prohramy nediiuchykh teatriv", Description 4). Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine. [In Russian].
4. Volkhonovych, Yu. (1997). Bronislava Nizhynska i Les Kurbas [Bronislava Nizhynska and Les Kurbas]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 10–13. [In Ukrainian].
5. Vystavka professionalnogo soiuzha khudozhnikov-zhivopistcev. Levaia federatciia (molodaia frakctiia) [Exhibition of the professional union of painters. Left Federation (young faction)]. (1918, June 20). *Anarkhiia*, 89, p. 4. Retrieved from <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index26.html>. [In Russian].
6. Hirniak, Y. (1962). *Spomyny* [Memories]. New York: Suchasnist. [In Ukrainian].
7. Goziason, F. (1919, October 11). *Khudozhnik v teatre: Beseda s Aleksandroi Ekster* [Artist in Theater: A Conversation with Alexandra Exter]. *Odesskii listok*, 143, p. 3. [In Russian].
8. Dysput v Ukrainskii Akademii mystetstv [Dispute at the Ukrainian Academy of Arts]. (1921). *Shliakhy mystetstva*, 2, 143. [In Ukrainian].
9. Ermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: Istoriia, dosvid* [Berezil culture: History, experience]. Kyiv: Feniks. [In Ukrainian].
10. Kovalenko, G. (2004). Aleksandra Ekster: "Tsvetovye ritmy" [Alexandra Exter: "Color Rhythms"]. In G. F. Kovalenko (Ed.). *Amazonki avangarda* [Amazons of the avant-garde] (pp. 198–215). Moscow: Nauka. [In Russian].
11. Kovalenko, G. (2014). Bronislava Nizhinskaia i Aleksandra Ekster [Bronislava Nizhynska and Alexandra Exter]. *Voprosy teatra*, 16(3/4), 293–322. [In Russian].
12. Kucherenko, Z. (1974). *Vadym Meller* [Vadim Meller]. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
13. L. D. (1922). *Ostannia vystavka Ukrainskoi Akademii mystetstv* [The last exhibition of the Ukrainian Academy of Arts]. *Shliakhy mystetstva*, 1, 75–77. [In Ukrainian].
14. Lopatynskyi, F. (1924). *Mashynobortsy: 3 dii i proloh po Tollieru* [The Machine Fighters: 3 acts and a prologue by Toller]. *Barykady teatru*, 2/3, 13–14. [In Ukrainian].
15. Malevich, K. (1916). *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm* [From Cubism and Futurism to Suprematism. New Pictorial Realism]. Moscow: Izd. V. Sekachev. [In Russian].
16. Meller, V. (1946). *Avtobiohrafia* [Autobiography] [Typewriting]. (Fund 1077, Description 1, Case 17, 7 sheets). TsDAMLm of Ukraine (The Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine). [In Ukrainian].
17. Meller, V. (1924). *Suchasnist potrebuie maistra* [Modernity will require a master]. *Barykady teatru*, 2/3, 4. [In Ukrainian].
18. *Mystetske obiednannia "Berezil"*. (1921). Prohrama "Haz" [Program "Gas"] [Digital collection]. Fund "Prohramy", P 4072. Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine.

22. Первая выставка картин Профессионального союза художников-живописцев в Москве. Художественный салон, 26 (13) мая – 12 июля (29 июня) 1918. Каталог. Москва, 1918. 29 с.
23. Пригоди авангарду : Вадим Меллер. Ніна Генке-Меллер. Ніна Ветрова-Робінсон : каталог виставки. Київ : Національний художній музей України, 2004. 104 с.
24. Симашкевич М. Спогади про мого вчителя [1960-ті]. Машинопис. *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. Ф. «Р» [Архів Л. Курбаса]. Од. зб. 10042, 5 арк.
25. Терещенко М. Мистецтво дійства (будова і методи роботи) [1921]. *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. Фонд «НД». Інв. № 8471 «Марко Терещенко».
26. Чечик В. Сценографія Вадима Меллера в контексті театральних експериментів німецьких художників Бавгауз. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. № 2. С. 71–80.
27. Чукин Д. Художник в «Березолі», 1932 р. [Машинопис]. *ІМФЕ України* (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України). Ф. 42 «Курбас». Од. зб. 15. С. 9.
28. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків : Фабула, 2021. 224 с.
29. Эфрос А. Письмо из Москвы : Выставки. *Аполлон*. 1917. № 8–10 (октябрь–декабрь). С. 109–112.
30. Garafola L. An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 2011. Vol. 29, no. 2. P. 109–166.
31. Lobstein D. Dictionnaire des Indépendants (1884–1914) : en 3 tomes. Dijon : L'Échelle de Jacob, 2003. T. 2 : E – M. P. 619–1263.
32. Société nationale des beaux-arts. Salon de 1914 : catalogue des ouvrages, Paris, du 13 avril au juin 1914. [Paris], 1914. 455 p.
33. Vallier D. Abstract art. New York : Orion Press, 1970. 370 p.
- Retrieved from <https://openkurbas.org/collection/prohrama-p-4072/>. [In Ukrainian].
19. Na vystavtsi ARMU (Vrazhennia) [At the ARMU exhibition (Impressions)]. (1927, January 29). *Proletarska pravda*, p. 3. [In Ukrainian].
20. Nakov, A. (2013). Aleksandra Ekster [Alexandra Exter]. In V. I. Rakitin & A. D. Sarabianov (Eds.). *Entsiklopediya russkogo avangarda: Izobrazitelnoe iskusstvo. Arkhitektura. Vol. 2 : Biografii (L–Ia)* [Biographies (L–Y)] (pp. 665). Moscow: RA, Global Expert & Service Team. [In Russian].
21. Pelshe, R. (1924, March 20). Khudozhestvennaya vystavka v Kieve [Art exhibition in Kiev]. *Kommunist*, p. 5. [In Russian].
22. Pervaia vystavka kartin Professionalnogo soiuza khudozhnikov-zhivopistcev v Moskve [The first exhibition of paintings by the Professional Union of Painters in Moscow]. (1918). [Catalog]. *Art Salon*, May 26 (13) – July 12 (June 29). Moscow. [In Russian].
23. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy. (2004). *Pryhody avanhardu : Vadym Meller. Nina Henke-Meller. Nina Vietrova-Robinson* [Adventures of the Avant-Garde. Vadim Meller. Nina Henke-Meller. Nina Vetrova-Robinson] [Exhibition catalog]. Kyiv. [In Ukrainian].
24. Symashkevych, M. (1960s) Spohady pro moho vchytelia [Memories of my teacher]. [Typescript]. (Fund R [Archive Les Kurbas], Storage unit 10042, 5 sheets). Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine. [In Ukrainian].
25. Tereshchenko, M. (ca. 1921). Mystetstvo diistva (budova i metody roboty) [The art of performance (structure and methods of work)]. (Fund ND, Inventory no. 8471 Marko Tereshchenko, p. 2). Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine. [In Ukrainian].
26. Chechyk, V. (2016). Stsenohrafiia Vadyma Mellera v konteksti teatralnykh eksperymentiv nimetskykh khudozhnykiv Bavhauz [Vadim Meller's scenography in the context of scenic experiments of Bauhaus artists]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 71–80. [In Ukrainian].
27. Chukyn, D. (1932). Khudozhnyk v „Berezoli“ [An artist in „Berezol“] [Typescript]. Fund 42, Storage unit 15, p. 9. Institute of Fine Arts, Folklore, and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
28. Shkandrii, M. (2021). *Avanhardne mystetstvo v Ukraini, 1910–1930: pamiat, za yaku varto borotysia* [Avant-garde art in Ukraine, 1910–1930: a memory worth fighting for]. Kharkiv: Fabula. [In Ukrainian].
29. Efros, A. (1917). Pismo iz Moskvy: Vystavki [Letter from Moscow: Exhibitions]. *Apollon*, 8–10, 109–112. [In Russian].
30. Garafola, L. (2011). An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 29(2), 109–166.
31. Lobstein, D. (2003). *Dictionnaire des Indépendants (1884–1914)* [Dictionary of Independents (1884–1914)]. T. 2 : E – M (pp. 619–1263). Dijon : L'Échelle de Jacob. [In French].
32. Société nationale des beaux-arts. (1914). *Salon de 1914, du 13 avril au juin*. [Catalogue des ouvrages]. [Paris]. [In French].
33. Vallier, D. (1970). *Abstract art*. New York: Orion Press.

---

DOI 10.33625/hudprom2023.01.128

**Valentina CHECHIK**

**VADIM MELLER'S ART: ON THE WAY TOWARDS CONSTRUCTIVIST ABSTRACTION**

This article discusses the features of the refraction of the techniques and principles of abstract art in V. Meller's early works. The research field comprised both widely known and completely unknown artist's easel works and theatrical projects from the late 1910s to the early 1920s. The stylistic vocabulary of Meller's works of this period in art history literature is rightly associated with Cubo-Futurism. At the same time, it is easy to see how the artist reaches the borders of Cubo-Futurist thinking – to abstract compositions. In the painting *Futuristic Composition* (1919–1920), and in the theatre sheets for B. Nijinska's ballets (1918–1921), and for the plays (*Maitre Patlin* (1919) and *Mazepa* (1922)), the revealing of the rhythmic architecture of structural elements (color geometry such as circles, arcs, pointed triangles, and trapezoids), and means of their dynamic development are directly linked to the plastic laws of abstract art. Each of these works is a compositional experience. The artist builds the composition on the dominance of color and form, their plastic, rhythmic and semantic potential. At the same time, by “deobjectifying” a pictorial motif to an ornamental formula, the artist does not completely cancel the real form but leaves open the possibility of its returning to the material world. The same principles of form constructing are retained in the pictorial *Sketch to the Portrait* exhibited together with *Portrait of T. Shevchenko* at the 2<sup>nd</sup> Report Exhibition of the Ukrainian Academy of Arts (1921). The plastic codes of abstract art saturated V. Meller's stage design for the early Berezhil productions of 1923. Despite the use of K. Malevich's Suprematist vocabulary in the stage backdrops for the production of *R.U.R.*, A. Exter's art and the language of her lyrically expressive and dynamic abstractions have always remained a source of creative inspiration. This was precisely the kind of composition V. Meller, transferred into the three-dimensional space of the stage in the production of *Gas* (1923). Its scenography marked the inner logic and independence of the artist's movement towards subsequent structural-linear spatial modules (*The New Ones Are Coming* (1923)), which designated a brilliant period of “orthodox” theatrical constructivism on the Ukrainian stage.

**KEYWORDS:** Vadim Meller, Ukrainian Avant-Garde, abstract art, Cubo-Futurism, color plastic composition, rhythm, constructivist abstraction

---

Стаття надійшла до редакції: 03.05.2023

© Чечик В., 2023

Прийнята до публікації: 01.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

---