

КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ПАЛЬМОВА (1925–1929 рр.)

Постановка проблеми, актуальність роботи. Творчість Віктора Пальмова, яка була практично невідомою після згортання авангарду в Радянському Союзі в 1930-і, тепер повертається — як приклад мистецьких новацій, які допомагають зрозуміти сутність модерністських течій та їх прояв в українському мистецтві. Художній метод В. Пальмова — «кольоропис» — остаточно ствердився саме в київський період його творчості, у 1925–1929 роках. Митець активно використовував принципи футуризму та експресіонізму, але пішов набагато далі, намагаючись вдосконалити засоби вираження своїх почуттів, емоцій та роздумів за допомогою кольорів та композиції, які він звільняє від обмежень, накладених сюжетом та реалістичною трактовкою зображення.

Мета роботи — розкрити образно-стилістичні особливості мистецтва В. Пальмова київського періоду та з'ясувати інноваційні концепції митця в українському авангарді 1920-х.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одна з перших публікацій, присвячена В. Пальмову, вийшла в м. Читі 1922 р. Літературний критик С. Третьяков і поет М. Асеев, які входили до живописно-поетичного кола молоді, що сформувалося під час навчання В. Н. Пальмова у Московському училищі живопису, стали авторами першої спроби аналізу творчості митця. В публікації М. Асеев оцінює творчий метод художника у притаманній для його літературного досвіду поетичній манері: «Прозорий у фарбах, могутній у структурі форм, несподівано гарячий у кольорі і — вміє з самовладанням майстра вливати цю розпечену лаву забарвлення в конструктивну форму, народжену його самотнім художнім передбаченням, Пальмов носить в собі всі ознаки світового майстра, ввібрав в палітру досвід західноєвропейської раціональності з вогненною енергією та волею художника-скіфа...» [16, с. 24]. С. Третьяков так окреслює напрямок авангардних пошуків митця: «Пальмов футурист, вірніше кубофутурист, тому що в його побудовах з особливим завзяттям і детальністю через колір і фактуру вирішуються завдання взаємодії мас і сил» [16, с. 24].

На відміну від Третьякова, український художник, сучасник В. Пальмова Юрій Садиленко наголошує на віддаленості стилістики робіт художника від західного кубізму: «У нього мало відчувається абстрактної, схоластичної аналітики та естетичного замкнення в сіро-чорній гамі кольорів, як це ми спостерігаємо у кубістів Брака, Глеза, Метценже» [18, с. 123]. Ю. Садиленко зауважує, що приїхавши до Києва у 1925–1926 рр., Віктор Пальмов відразу став «на форпості лівого українського мистецтва». На думку дослідника, Пальмов — один з небагатьох російських митців, який з перших років роботи в Києві зміг стати невід'ємним членом художньої спільноти України. Саме тут, «... під ясним промінням українського сонця, серед барвних плям нашої природи, буйним цвітом розпустився запальний темперамент Пальмова-кольориста» [18, с. 120].

Ім'я Віктора Пальмова з'являлось у 1920-і на сторінках найвідоміших українських газет і журналів, серед яких: «Нова генерація», «Життя й революція», «Радянське мистецтво», «Пролетарська правда» і т. д. [4; 8; 14; 15; 18].

У сучасній мистецтвознавчій літературі постать В. Пальмова згадується в контексті загальних досліджень українського авангарду. Дж. Боулт у публікації, присвяченій виставці українських авангардистів за кордоном, включає Пальмова до видатних українських художників першої третини ХХ ст.: «Кульмінацією цих останніх героїчних потуг стали течії, які мистецтвознавець Горбачов назвав “спектральним експресіонізмом” і “містичним реалізмом”. У цих термінах відображається суть експериментального і фігуративного живопису Єлеви, Пальмова, Іоффе і Седляра» [1, с. 54]. Про В. Пальмова та інших митців російського походження, які працювали у Києві в період розвитку українського авангарду, писав О. Федорук: «Слід мати на увазі, що інколи важко провести пряму демаркаційну зону між російським та українським авангардом, настільки тісно перепліталися взаєморозуміння і взаємовпливи митців на ниві творчих експериментів» [22, с. 188].

Зусиллями дочки художника 2002 р. вийшла друком невелика монографія «Художник Пальмов та його час» [16]. З цієї публікації можна дізнатись про московське коло художника, що вплинуло на його мистецьке формування і творчий вибір. Ядро мистецького осередку, за словами І. Пальмової, складали Каменський, Хлебников, Гуро, Маяковський, пізніше Пастернак, Ліфшиц, Кручених, Асєєв, Пільняк, Сельвінський та ін. Із художників, І. Пальмова називає Ларіонова, Гончарова, Малевича, Татліна, Екстер та ін. [16, с. 36]. У роботі наводяться спогади товаришів-сучасників митця, зокрема Б. Пастернака, С. Третьякова, М. Асєєва.

Найбільш послідовними розвідками за останній час видаються статті О. Кашуби-Вольвач, яка досліджує аспект соціального дадаїзму в творчості В. Пальмова, та У. Мельникової, яка фокусує свою увагу на теоретичних засадах «кольоропису».

Таким чином, в публікаціях 1920–1930-х міститься безцінний фактографічний матеріал, однак є прогалини в методології та об'єктивності естетичних та культурологічних оцінок їх авторів, якщо врахувати факт існування цензури та нетерпіння до критики Радянської влади та її ідеології, які існували вже у 1920-і. Натомість у текстах сучасної мистецтвознавчої критики використовується більш досконала методологія, але за сучасних умов багато аспектів, що стосуються творчості Віктора Пальмова, ще потребують окремих досліджень. З недосліджених аспектів найбільш актуальні такі: зв'язок творчості В. Пальмова з модерністською концепцією пошуку універсальних закономірностей як в сприйнятті художньої форми, так і в її творенні; з'ясування термінологічних меж понять «авангард» та «модернізм», які вочевидь накладаються, але з певними обмеженнями, і виявлення в цьому контексті єдності із відповідними процесами у західному мистецтві; особистий творчий та теоретичний внесок В. Пальмова у багатогранний образно-стилістичний та концептуально-філософський вимір українського авангарду 1920-х.

Результати дослідження. Перша світова війна, в якій довелося брати участь і В. Пальмову, прискорила розчарування у суспільно-політичних та культурних орієнтирах попередніх епох [3, с. 54]. Але ще до неї криза вже була зумовлена швидкою індустріалізацією, появою з другої половини XIX ст. численного робітничого класу, в якого формувалися нові урбаністичні ідеали. Тож актуальним стає, з одного боку, вираження розчарування в минулому, з іншого — пошук практично корисних знань для адекватного розуміння та перетворення світу, знань, які не сковує ні вплив авторитетів, ні усталених стереотипів. У візуальному мистецтві цей лам найбільше відбився на межі XIX та XX ст. У багатьох культурних діячів по всьому світу в цей час виникає прагнення серед різних традицій та манер відшукати універсальні закономірності в мистецтві, які б давали надійну опору для його сприйняття та розуміння. Починаючи з 1910-х, в руслі цього модерністського мислення активно розвивається і український авангард, в якому проявили себе митці різного походження та національностей.

1922 р. розпорядженням Губернського відділу професійної освіти при Наркоматі освіти Українську академію мистецтв перетворено на Київський інститут пластичних мистецтв, який 1924 р., після об'єднання з Київським архітектурним інститутом, дістав назву Київський

художній інститут [11, с. 3–9]. Під гаслом наближення до мас, до життя і побуту «нового суспільства», рішучого розриву зі старими підходами до мистецького виховання, адміністрація вишу на чолі з І. Вроною прагнули побудувати нові основи методики і мистецької освіти. Процес спроб, шукань виходив з функціонального призначення мистецьких спеціальностей, аналітичного вивчення виробничих форм і технологій. Ліквідація в Київському художньому інституті індивідуальних майстерень, формування на перших курсах формально-технічних дисциплін призвели до браку в ньому відповідного педагогічного персоналу [11, с. 13–14]. Внаслідок цього до колективу закладу у 1925–1926 рр. було запрошено російських митців І. Плещинського, А. Усачова, В. Пальмова, К. Федорченка, Л. Чуп'ятова, П. Голуб'ятникова та ін. [11, с. 15].

В. Пальмов на посаді професора входить до складу малярської предметної комісії разом з Ф. Кричевським, М. Бойчуком, Л. Крамаренко та ін. [11, с. 20]. Серед дисциплін, що викладає Віктор Никандрович Пальмов, основними можна назвати рисунок, малярство, деревообробне проектування [11, с. 25].

Час приїзду В. Пальмова до Києва збігся з об'єднанням художників різних формальних течій у 1925 р. Художник увійшов до Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ) разом з видатними українськими митцями М. Бойчуком, О. Богомазовим, І. Вроною, М. Бурачком, С. Прохоровим, В. Седяром, В. Єрміловим та ін. Головні принципи цього об'єднання полягали у зближенні мистецтва з життям суспільства, боротьбі за підвищення рівня художньої культури, відмові від академізму. Ці задачі АРМУ збігалися з творчою позицією і Віктора Пальмова.

Мистецькі вподобання художників об'єднання були досить широкими, починаючи від модерністських течій до переосмислення мистецтва минулого [17, с. 87–88]. Члени АРМУ брали активну участь у всеукраїнських, всесоюзних і міжнародних виставках. В. Пальмов поряд з іншими «спектралістами» — П. Голуб'ятниковим, О. Богомазовим — приймав участь в дебютній виставці Асоціації, що відбулась у Харкові в березні 1927 р. [17, с. 88–89].

Дослідник М. Пагора у відгуку до виставки у Харкові пише: «У художника Пальмова студії над кольором поставлені ширше, форма також виступає як рівноцінний матеріал. Бачимо вплив руського лубка, схильність до підкреслення і тоном і формою певного змісту (присадкуваті постаті селян, немов би вони вросли в землю, червоний колір — символ революції...» [13, с. 10].

Поступово ядром АРМУ стали згуртовані та досвідчені у монументальних розписах «бойчукісти», які згодом на чолі з провідним діячем

об'єднання І. Вроною почали активно відстоювати методологічну та функціональну рівноцінність виробничого, ужиткового й образотворчого мистецтва. При всій обґрунтованості цієї позиції не всі з нею були повністю згодні, що і призвело до протиріч та розколу. Незважаючи на проголошену у статуті толерантність до художніх уподобань членів об'єднання, В. Пальмову, що «перш за все в своїй роботі намагався бути незалежним, уникати впливів чужих стилів» [15, с. 27], стали вузькі рамки АРМУ. Це призвело до виходу художника у 1927 р. з лав Асоціації революційних митців України і створення Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ).

Віктор Пальмов стає одним з ініціаторів нового художнього об'єднання, членами якого стали його однодумці — Л. Крамаренко, А. Петрицький, П. Голуб'ятников, А. Таран, А. Шаронов, Д. Шавикін, Л. Чуп'ятов, І. Іванов, Ю. Садиленко, А. Добронравов, А. Коротков та ін. [10, с. 149]. Художні критики відмічали, що організована Пальмовим спільнота митців вирізняється свідомою орієнтацією на формальні пошуки, прагне звільнення українського мистецтва від рис провінційності шляхом дослідження і використання здобутків європейської культури [10, с. 151–152]. Члени ОСМУ робили акцент не на зображенні речей та сюжетів, а на підсиленні експресії, драматизму в своїх роботах. Одразу ж наміtilись принаймні два найвиразніших напрями: це група художників на чолі з В. Пальмовим, П. Голуб'ятниковим, Л. Чуп'ятовим, для яких характерне захоплення кольором як основним елементом живопису та камертоном для будування форми і всього мистецького задуму [9, с. 5], а також група на чолі із Л. Крамаренко, А. Тараном, Д. Шавикінім, які, окрім експериментів з кольором, задля підсилення експресії звертались до засобів композиції, підкреслюючи, наприклад, в індустріальній тематиці велич заводських споруд порівняно із людьми та драматичне світло, яке акцентує тільки найбільш конструктивні злами форм посеред темряви, як в творах «Металургійне виробництво» Д. Шавикіна та «Задимла домна» А. Тарана [9, с. 3].

У масштабній Всеукраїнській художній виставці «10 років Жовтня», що відбулась у 1927–1928 рр., Віктор Пальмов брав участь як представник ОСМУ. Ювілейна виставка демонструвала широкий зріз течій образотворчого мистецтва в Україні, було показано понад 1600 творів [5, с. 170] та представлені, окрім ОСМУ, також АРМУ і АХЧУ [23, с. 166]. Виставка, з одного боку, мала на меті виявити досягнення мистецтва післяреволюційного часу, з іншого — політичне керівництво хотіло зрозуміти, які художні засоби найбільше, на їх думку, підходять для оспівування революційних та ідеологічно-ангажованих тем.

Але для художників на той момент це був значний привід для показу своїх робіт та демонстрації мистецьких поглядів. Аналізуючи відділ станкової картини на виставці, мистецтвознавець К. Сліпко-Москальців називає Пальмова і Богомазова на виставці своєрідною групою художників, «закоханих в кольорах, що обробляючи всяку тему, розв'язують її з кольорового боку» [19, с. 152].

Друга всеукраїнська виставка виявилась в цілому менш вражаючою, ніж «10 років Жовтня» та більш фрагментарною. Твори представників різних об'єднань не були згуртовані в окремі відділи, а розпорошені по виставці. Але найповніше при цьому було представлено АХЧУ. Як зазначає І. Врона, «... асоціацій і об'єднань на виставці не видно, формальних течій, напрямів і шкіл організація виставки не виявила...», «... це робить виставку дуже обмеженою, випадковою і непоказовою» [5, с. 170, 172]. Особливо помітною була відсутність на виставці найвідоміших бойчукістів: І. Падалки, В. Седяра, самого М. Бойчука, адже у них було багато прихильників в той час. Цю школу в основному представляли тільки М. Рокицький, М. Шехтман, К. Гвоздик, О. Бізюков та Є. Холостенко. Також несподіваною є неучасть братів Кричевських, А. Петрицького, В. Єрмілова, В. Меллера [5, с. 171]. Організатори виставки явно віддавали перевагу АХЧУ та їх поглядам на мистецтво і розділили антагонізм до бойчукістів, які були ядром АРМУ. Тож невідомо, чи були би представлені на виставці О. Богомазов, П. Голуб'ятников та В. Пальмов, якби не їх вихід із останньої. Все це, ймовірно, стало наслідком посилення ідеологічного тиску наприкінці 1920-х. Політичні керівники потребували картин, які б перетворювали радянську ідеологію на культ, тож більш широкий контекст для революційних тем їм ставав вже непотрібним. Незважаючи на те, що першими, кого вирішили свідомо ігнорувати, були бойчукісти, за настроями відчувалось зростання пресингу і на художників, що втілюють принципи футуризму, кубізму та спектралізму.

В. Пальмов представив на виставці дев'ять станкових робіт, виконаних олією: «Перше травня», «Ніч», «Рибалка», «Покритка», «Врожай», «Жінка», «Середняк», «Бандити», «Повстання» [2, с. 25]. Треба зауважити, що абстрактне мистецтво не заохочувалось ні в тодішній пресі, ні на виставках, тож це був свого роду обмежувальний фактор для участі у виставках, зумовлений ідеологічно-мотивованими забобонами. Але В. Пальмов не переймався, наскільки його роботи відповідають «класово-ідеологічним позиціям пролетаріату» [10, с. 172]. Тож, хоч у його творчості з'являються тематичні картини, очевидно, що в них домінує не сюжет, а експресивний колір та форма, які були в єдиному руслі з модерністськими течіями. «Вірний глибокому інстинкту

кольориста, — писав І. Врона, — він через колір і справжню живописну стихію, поєднану з культурою й дозрілою майстерністю, йде до революції й революційного сюжету, а не навпаки <...> Він залишається, насамперед, темпераментним живописцем, не випадає з малярства <...> Можна заперечувати його шлях, можна не погоджуватися з ним, але всіляко треба вітати саму методу сприйняття сюжету через живописну форму й живописний матеріал» [5, с. 174].

Слід відмітити, що наприкінці 1920-х в українській періодиці з'являються статті, присвячені аналізу західного мистецтва та його впливу на розвиток українського авангарду. Дослідник К. Сліпко-Москальців вважав, що вплив західних художніх теорій на сучасну образотворчу практику полягав в тому, що вони допомогли зруйнувати деякі мистецькі канони та догми, які, мов привід, тяжіли над художниками і допомогли повернути митців до розв'язання суто художніх завдань [20, с. 199]. І хоча в картинах В. Пальмова простежуються ремінісценції модерністських течій, зокрема футуризму та німецького експресіонізму, в його творчості відчувається також емоційне-естетичне переосмислення принципів української та російської народної творчості, налаштованість на ширий настрій, який буває, наприклад, у дитячому малюнку та часто втрачається із стереотипним мисленням та поведінкою вже в дорослому суспільному житті.

Однією з особливостей творчої діяльності В. Пальмова став не тільки практичний пошук нової стилістики, а і її теоретичне обґрунтування. Новизна і незвичність авангардного мистецтва потребувала пояснень для глядацької аудиторії та художньої критики. Важливим підґрунтям дослідницького аналізу «кольоропису» стали статті самого Пальмова, які були надруковані у журналі «Нова генерація» і мали стати повноцінною брошурою про своєрідний метод митця. Головною задачею публікацій Віктора Никандровича стало пояснення власної художньої концепції, що наближає їх специфіку до теоретичного доробку інших художників-новаторів першої третини ХХ ст. — О. Богомазова, К. Малевича та ін. Починаючи свої теоретичні нотатки з аналізу еволюції виражальних засобів «кольору» в станковій картині, Пальмов зупиняється на здобутках у цьому напрямку представників імпресіонізму, кубізму, футуризму. Імпресіоністи, за словами митця, ставили собі за мету визволення кольору, відхід від його умовного трактування, наголошуючи на зміні кольору залежно від оточуючої кольорової обстановки [14, с. 43]. Внеском кубістів В. Пальмов вважав заміну відтворення фальшивої зовнішньої ілюзорності речі тривимірним відчуттям абстрактної форми [14, с. 43]. Роль в малярстві футуристів художник вбачав у переведен-



В. Пальмов. Дачник. 1920. Полотно, олія, фольга. НХМУ

ні образотворчих елементів із статичного стану до динаміки, що потягло за собою руйнацію звичного сприймання форми в статичному стані [14, с. 44]. Значимість впливу кольору визначали і художники-супрематисти, полотна яких, за словами митця, носили експериментально-дослідницький характер [14, с. 44]. Після того як колір в станковій картині набув самостійного значення, надзвичайно важливим завданням, на думку В. Пальмова, стало знайдення місця для застосування кольорової експресії, що звільнилась від домінування сюжету в картині [14, с. 44].

Розроблена художником концепція «кольоропису» остаточно оформилась саме в київський період творчості майстра (1925–1929 рр.). Віктор Никандрович прагне змінити орієнтири мистецтва у бік спонтанності, несподіваності, щоб акцентувати увагу на унікальності моменту сприйняття та уявлення. Для цього він спочатку заповнює живописну основу кольоровими плямами, а вже потім малює фігуративні зображення, які відповідають їх психоемоційному настрою. Тобто він відштовхувався від імпровізації, а не попередньо підготовлених розробок, покладаючись під час творчої роботи на власні відчуття, уяву та асоціації, що підказували, в якому напрямі слід рухатися із фігуративним сюжетом. Як зазначав сам В. Пальмов, «... мене цікавить кольоровий вислів,

то я пробую свій тематичний побудник з'ясувати собі в кольорі, а потім вже в вигляді додаткового засобу впливу, заходиться біля вислову речі. Коли в цьому мені щастить, уявлюваний кольоровий вплив відповідає тематиці завдання, — я починаю його розробляти в матеріалі фарб». Окрім особливої уваги до кольору подібна імпровізаційна робота без підготовчого матеріалу різнить його творчий метод від інших, наприклад О. Богомазова, який, як відомо, полюбляв робити начерки та ескізи перед тим, як почати картину. Збереглися десятки малюнків Олександра Костянтиновича до картини «Пильщики». Схильність до підготовчої роботи була також і у П. Голуб'ятникова, Ф. Кричевського, М. Бойчука та ін. Коли образи, які хотів передати В. Пальмов, найкраще було показати тільки рисунком, за словами митця, він не торкався фарбового матеріалу [15, с. 27]. Отже, із вищенаведеного можна узагальнити головні етапи творчого процесу В. Пальмова: по-перше, це композиційне узгодження кольорових плям, як у абстрактному живописі; по-друге, пошук відповідного до них напівпрозорого або лінійно вираженого сюжету, який зазвичай накладається останнім шаром, не руйнуючи створений колорит.

В роботах Пальмова київського періоду багато селянської тематики. Так, на початку 1920-х в картині «Дачник» художник втілює образ людини, для якої природа не є рідною стихією, і вона в душевному пориві лише намагається злитися з нею, забувши хоч на деякий час про динамічний рух міського життя. Ця робота демонструє перші пошуки майстра на шляху втілення теми людини та природи. В роботі відчувається вплив його друга художника Д. Бурлюка, з яким вони разом подорожували Дальнім Сходом та зробили у 1920 р. низку виставок в різних містах Японії [3, с. 54].

В роботах київського періоду — «Українське село. Зима», «Село» («Господар»), «Сім'я середняка» та ін. — головним лейтмотивом творця стає втілення господаря в життєвому оточенні (хати, худоби, просторих пагорбів землі).

За словами проф. Д. Горбачова, речі зовнішнього світу в роботах В. Пальмова сприймаються «... асоціативно по частковому спрощеному синтезованому натяку» [21, с. 8]. В цій спрощеності можна побачити просте життя самих селян та певне запозичення від народного живопису.

Роль української народної культури у формуванні авангарду відзначає акад. О. Федорук: «український фольклор в його найширшому розумінні, в тому числі народне мистецтво, служили важливим чинником колоризму авангардистів України. Та не лише України, тому що російські авангардисти також перебували у сфері цієї емоційної дії, що засвідчує творчість О. Розанової, Н. Удальцової, К. Васильєвої та ін.» [22, с. 170].



В. Пальмов. Село (Господар). 1928. Полотно, олія. НХМУ

Поступово в арсеналі В. Пальмова складається усталена система символів-алегорій, що переходять майже незмінно з однієї роботи в іншу. Одним з них можна назвати зображення селянської хати на лоні природи. Часто в картинах майстра з'являються образи домашньої худоби — коня, корови, вола, собаки: «Село» («Господар») (1928), «Українське село. Зима» (початок 1920-х); «Село. Об'їжджають коня» (1927). У композиціях В. Пальмов завжди навмисно порушує масштабність і плановість, щоб підкреслити динамічний рух елементів композиції.

Картина 1928 р. «Село» («Господар») представляє яскравий приклад цієї тематики та прагнення митця досягнути сільське життя як свого роду мандрівку у поетичне минуле. Для людини, яка приїхала з міста, кожна річ тут є загадковою, часом навіть чудернацькою. І ця незвичність манить, наче заборонена свобода. Споглядаючи випадково розкидані будинки та округлі пагорби, можна уявити себе людиною такою ж, як і сотні років назад, адже побут села в багатьох речах лишається незмінним, а люди схожі на сукупні образи із фольклорних пісень.

Художник володів мистецтвом своєрідного перетворення натурних спостережень, що відбивалось у злитті гострого сприйняття життєвих вражень і його багатой фантазії. Враження від природи у такому розумінні



В. Пальмов. Зміна. 1927. Полотно, олія. НХМУ

В. Пальмов. Денікінці. 1928. Полотно, олія. НХМУ

ставали лише поштовхом, імпульсом збагачення картини символічним підтекстом. Ці якості художнього дару митця давали йому можливість щиро і сповна втілювати філософське осмислення людських переживань і мрій.

Іноді майстер звертається до драматичних подій громадянської війни. Селянський пейзаж в картині «Денікінці» нагадує попередні мотиви автора, пов'язані з селом, але у зворушливий лагідний всесвіт селянського побуту немов втручається руйнівна вбивча сила загарбників. Драматизму сюжету додають схематичні фігурки денікінців, намальовані немов би стривоженим наляканим малюком. Вміння передати глибокі роздуми, втілити загальнолюдський гуманізм через просту або навіть побутову тему — одна з головних рис творчості В. Пальмова.

Таким чином, однією з головних задач мистецтва художник вважав щирість художнього вислову: «в процесі роботи я часто знищую розпо-



В. Пальмов. Рибалка. 1928.
Полотно, олія. НХМУ

чату працю, коли помічу, що я не зовсім щирий, що я виконую чужу ідею, яку я десь бачив у інших малярів» [15, с. 27]. Митцю вдається втілити свої настанови в творчості. На це звертав увагу І. Врона: «живописна стихія робить те, що картини Пальмова сприймаються, їм хочеться вірити, вони по-своєму щирі, не зважаючи на не пережиті ще відгуки футуристичної манери, запізненої екстравагантності, перебільшеного і трохи ніби штучного примітивізму» [5, с. 174].

Своєрідність художньої манери майстра відчувається в картині «Зміна». В ній не знайти ідеологічного спрямування сюжету, обов'язкового пафосу революційної тематики через відмову автора від натуралістичного зображення. В майже квадратному форматі полотна щільно закомпоновані дві великі постаті робітників, крокуючих під червоним прапором. Фігури чоловіка і жінки утворюють єдиний монолітний

образ, що немов безупинно продовжує свій рух, наближаючись до глядача. Образ жінки вирішується митцем найбільш експресивно — її рука в емоційному пориві піднімає прапор. Силует робітниці хвилястими ритмами поєднується з оточенням, підкреслюючи її молодість і енергійність. Контраст статичної чоловічої постаті і динамізму жінки сприймається органічно, що підкреслюється добором кольорових плям. У статті «Про мої роботи» В. Пальмов, розкриваючи творчі задачі, втілені в картині «Зміна», акцентує, що постаті молодих людей лише доповнюють кольорову функціональність картини [15, с. 28].

Головний колір картини — червоний, що поширюється за межі окремих форм, динамічно переходячи від руки чоловіка на постать жінки та замикаючись діагонально на прапорі. Насиченість червоного доповнюється плямами із додатковим за спектром зеленим кольором, щоб збалансувати співвідношення кольорів у картині.

Художні принципи митця яскраво передає невеликий за розміром твір «Рибалка». Таємниче нічне світло пронизує фігуру вусатого рибалки з вудкою у руці. На березі річки біля босих ніг вудкаря лежать дві великі рибини, ліворуч від нього можна побачити човен, що колихається на хвилях нічної річки. Сяючі контури на тлі яскравих синіх і фіолетових площин виявляють оригінальність і неповторність його творчої манери. У цій роботі добре простежуються новаторські принципи «кольоропису», про які В. Пальмов писав: «Мое завдання — це розташувати один колір до другого як найщільніше в розумінні кольорової рівноваги, змусити всі кольори в картинній площі діяти загальним акордом кольорового звучання» [15, с. 28].

Окремо слід виділити загальну затемненість світло-тонового ладу роботи та колорит. За спогадами учня Пальмова і П. Голуб'ятникова, В. Овчиннікова, на першому курсі в Київському художньому інституті одним з головних живописних завдань було створення роботи на нюансах одного спектрального кольору. Для його засвоєння викладачами ставились натюрморти, що складались з різних предметів одного кольору. За словами В. Овчиннікова, після цієї вправи кілька студентів написали сині пейзажі, а він написав «невеличку композицію “Синій вечір”. Мотивом слугувало вікно гуртожитку й силует Володимирського собору» [12, с. 285–286]. Все це разом із вищезгаданими цитатами самого В. Пальмова свідчить про те, що багато формальних рішень у його картинах є результатом глибокого усвідомлення пов'язаності цілей та засобів.

У київський період творчості, окрім селянської і воєнно-революційної тематики, художник звертається до теми людських почуттів, оспівування відношень між чоловіком і жінкою. В картині «Побачення»



В. Пальмов. Побачення (Амур). 1926. Полотно, олія. НХМУ

(«Амур»), що датується 1926 р., двоє закоханих зустрілися десь на околиці села. Герої Пальмова сприймаються міфічними або казковими персонажами народного фольклору: їх кремезним монументальним посталям немов не вистачає місця у картинній площині. Авторська інтерпретація формальних засобів дуже органічно доповнює тематику картини. Замість акцентування на деталях, що було притаманно для академізму та соцреалізму, Пальмов переводить увагу глядача на мрійливий поетичний настрій, який ніби наповнюється новими емоційними враженнями від пісні, яку співає юнак, та теплого літнього вечора. Дівчина і хлопець з сором'язливими посмішками випромінюють доброзичливість і притаманну іконам або парсунам загадковість у поглядах. На особливості художнього вислову художника звертає увагу Д. Горбачов: «Невичерпні запаси щирості Пальмов знайшов не у високому академічному живописі, не у вищій математиці конструктивізму, а в анонімних народних картинах, у дитячому малюнку, де космічне і хатнє поєднані так природно. Це мистецтво метаморфози, перетворення, віднесення явищ щодення до світу первісних енергій» [21, с. 8–9]. Стилізовані зображення хатинок, тину, соняшників сприймаються як певні натяки на символи українського села та його побуту. При всій умовності і немов випадковому



В. Пальмов. Перше травня. 1929. Полотно, олія. НХМУ

характері символічних декоративних елементів відчувається, що їх добір і силуети ретельно обмірковані митцем. Усі деталі за своїм значенням доповнюють загальну виразність і змістовність полотна.

Тематична композиція «Перше травня», яка була виставлена на Другій Всеукраїнській виставці у 1929 р., виявляє декілька смислових рівнів. З одного боку, присутній образ святкового настрою, найбільше він з'являється в тих місцях картини, де присутня тепла гамма кольорів. Як пише І. Врона, картина «Перше травня» несе в собі буйну й нестриману хвилю радості буття, радості збудженої природи з її хмарою зелені, метеликами, розквітом кохання [5, с. 174–175]. Але крім цього настрою, помітні й інші: в центральній частині картини є велика зелена пляма, в якій простежується певний конфлікт між учасниками святкової ходи. Найбільша за розміром фігура зліва темпераментно вказує жестом руки на одного з людей у натовпі. Поруч із ними персонаж із червоним прапором, якого ніби носять на руках як героя. Це схоже на свого роду передчуття художника щодо репресій, які визрівали наприкінці 1920-х в атмосфері ідеологічної нетолерантності. Художник зміг передати стихійність життя, в якому присутні як радість, так і сварки. Поряд із розквітлою природою, в якій майже літнє тепло бореться із холодом, ки-



В. Пальмов. За владу Рад. 1927. Полотно, олія. НХМУ

плять аналогічні протиріччя, тільки вже серед групи людей, як і взагалі на той час у суспільстві. Сюжет і тема введені контурними лініями, які не руйнують драматичне співвідношення абстрактних кольорових плям. Різкі, ламані зіставлення планів і масштабів, широкі кольорові площини виявляють глибоко філософське та драматичне світосприйняття, яке окреслило особливість творчого методу митця.

Подібна неоднозначність присутня і у драматичному полотні «За владу Рад» 1927 р. На ній зображено щойно загиблого у громадянській війні чоловіка, який лежить на радянському червоному прапорі. Художник навмисно вирішує колорит оточення та одягу в холодних кольорах. Це в основному відтінки сірого, лише сорочка наче світиться чистою блакиттю. І раптом посеред цього кам'яного холоду розпростерлась пляма яскравого червоного кольору прапора, який виходить за межі картинної площини. Цей контраст кольорів підсилюється перехрещенням діагоналей, які утворюють фігура чоловіка та тканина прапора, розстеленого на землі. Щодо самої постаті, то глядач сприймає її майже перевернутою, адже фрагмент, який обрав для картини художник, це ніби спостереження випадкового свідка, що побачив померлого чоловіка, опинившись неподалік, та підбіг до лежачої фігури зі сторони голови.

Все це додає не тільки драматизму, але провокує глядача уявити себе на місці такого свідка в дійсності та замислитись над питанням, наскільки є доцільним весь той героїчний пафос, який є у знаменах та плакатах, перед смертю конкретної людини. В цій картині немає оспівування громадянської війни — твір штовхає не на засвоєння ідеалів пропаганди, а на екзистенційне усвідомлення сутності життя і смерті в контексті із протиріччями, які існують у суспільстві. Недарма ця та інші картини В. Пальмова попали згодом до спецфонду, який мали знищити. Адже бачення художником функцій та засобів мистецтва не співпадали із намірами радянської влади. Але картина дивом вціліла і нещодавно була представлена в Національному художньому музеї України на виставці «Спецфонд», відкритій 23 січня 2015 р.

Висновки. Віктор Пальмов досягнув високого рівня індивідуального світовідчуття в своїй творчості та ввів у мистецтво українського авангарду нові принципи усвідомлення та створення художньої форми. Відмова від засад академічного живопису тільки допомогла йому розширити можливості у передачі складного чуттєвого досвіду, який отримує особистість у постійному становленні серед часом неоднозначних подій суспільного та буденного життя. Адекватне вираження своїх спостережень за цією стихійністю буття він вбачав у впливі, який спричиняє на глядача співставлення кольорових плям, позбавлення та надання об'єму окремим постатям та речам, порушення лінійної перспективи та напруження форм у драматичному ритмі елементів композиції.

В. Пальмов зміг не тільки вирішити складні завдання, які ставив перед засобами живопису, але і доповнив український авангард психологізмом, винайшовши в своїй творчості місце для переживань, роздумів та мрій людини, яка застала масштабні суспільно-політичні зміни першої третини ХХ ст.

Бібліографія

1. Боулт Дж. Перепуття [Текст] / Джон Боулт // Наше наследие. — 2007. — № 82. — С. 54.
2. Бульдін К. П. Всеукраїнська художня виставка [Каталог] / К. П. Бульдін. — К. : [б. в.], 1929. — 45 с.
3. Бурлюк Д. Віктор Нікандрович Пальмов [Текст] / Давид Бурлюк // Нова генерація. — Х., 1929. — № 10 (жовт.). — С. 54–55.
4. Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва [Текст] / Іван Врона // Життя і революція. — 1926. — № 4. — С. 89–98.
5. Врона І. Без керма і вітрил : Друга всеукраїнська виставка образотворчих мистецтв [Текст] / Іван Врона. — К., 1929. — № 7/8. — С. 170–180.

6. Кашуба Е.Д. Социальный дадаизм в творчестве Виктора Пальмова [Текст] / Е.Д. Кашуба // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / отв. ред. Г.Ф. Коваленко. — М. : Наука, 2000. — С. 221–227.
7. Ковальська Л. Художник Віктор Пальмов і український авангард [Текст] / Л. Ковальська // Феномен українського авангарду : каталог виставки. — Winnipeg : The Winnipeg Art Gallery, 2001. — С. 103–107.
8. Короткий автожитетпис художника Віктора Нікандровича Пальмова [Текст] // Нова генерація. — Х., 1929. — №9. — С. 61.
9. Левада М. Всеукраїнська художня виставка : Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ) [Текст] / М. Левада // Рад. мистец. — 1928. — №6. — С. 4–6.
10. Мельникова У.П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х — початку 1930-х років (теоретичні засади і творча практика) : дис. ... канд. мистец. : 17.00.05 / Мельникова Уяна Петрівна. — Харків, 2007. — 214 с.
11. Мистецько-технічний ВИШ : збірник Київського художнього інституту / гол. ред. І. Врона. — К. : Вид-во КХІ, 1928. — Ч. 1. — 78 с.
12. Овчинніков В. Спогади про навчання у Київському художньому інституті ; публікація документа [Текст] / В. Овчинніков / вст. ст. та підгот. тексту О. Кашуби-Вольвач // Сучасне мистецтво : наук. вісник / ППСМ АМУ. — К. : Фенікс, 2009. — Вип. 6. — С. 271–284.
13. Пагора М. Виставка в Харкові [Текст] / М. Пагора // Всесвіт. — 1927. — № 14. — С. 10–11.
14. Пальмов В.Н. Проблема кольору в станковій картині [Текст] / В.Н. Пальмов // Нова генерація. — Х., 1929. — №7. — С. 42–48.
15. Пальмов В.Н. Про мої роботи [Текст] / В.Н. Пальмов // Нова генерація. — Х., 1929. — №8. — С. 27–29.
16. Пальмова И. Художник Виктор Пальмов и его время [Текст] / Ирина Пальмова. — М. : Евразия+, 2002. — 70 с.
17. Романенко Г. Еволюція художніх і літературних об'єднань України : історико-культурологічний вимір [Текст] / Г. Романенко, В. Шейко. — К. : Ін-т культурології АМУ, 2008. — 208 с.
18. Садиленко Ю. Художник Віктор Пальмов [Текст] / Ю. Садиленко // Життя і революція. — К., 1929. — Кн. 11. — С. 120–126.
19. Сліпко-Москальців К. Всеукраїнська художня виставка [Текст] / К. Сліпко-Москальців // Червоний шлях. — 1928. — № 1. — С. 151–152.
20. Сліпко-Москальців К. Нове західне мистецтво [Текст] / К. Сліпко-Москальців // Червоний шлях. — 1928. — № 4. — С. 189–201.
21. Український авангард 1910–1920-х років : [Альбом] / авт.-упоряд. Д. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с.

22. Федорук О. Український авангард [Текст] / Олександр Федорук // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : в 2 кн. / ППСМ АМУ. — К. : Інтертехнологія, 2006. — Кн. 1. — С. 162–222.

23. Холостенко Є. Образотворче мистецтво за 10 років [Текст] / М. Холостенко // Життя й революція. — К., 1928. — Кн. 6. — С. 163–168.

Андрій Сидоренко. Київський період творчості Віктора Пальмова (1925–1929 рр.)

Анотація. У статті розкриваються особливості київського періоду (1925–1929) творчості Віктора Пальмова в контексті розвитку українського авангарду 1920-х. На основі збережених картин В. Пальмова, періодики 1920-х та опублікованих теоретичних роздумів митця проаналізовано його інноваційний підхід до живопису, зокрема концепцію «кольоропису» та засоби формотворення, які характерні для модерністських течій. Розглянуто причини виходу В. Пальмова з Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ) та мотиви створення ініційованого ним Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ) в умовах поступово зростаючого тиску на творчу діяльність художників з боку Радянської влади. В процесі аналізу визначаються концептуальні принципи В. Пальмова щодо функцій та засобів живопису, а також методика та її відмінності у сучасних йому художників.

Ключові слова: Віктор Пальмов, український авангард, АРМУ, ОСМУ.

Андрей Сидоренко. Киевский период творчества Виктора Пальмова (1925–1929 гг.)

Аннотация. В статье раскрываются особенности киевского периода (1925–1929) творчества Виктора Пальмова в контексте развития украинского авангарда 1920-х. На основе сохранившихся картин В. Пальмова, периодики 1920-х и опубликованных теоретических размышлений художника проанализированы его инновационный подход к живописи, в частности концепция «цветописи» и средства формотворчества, характерные для модернистских течений. Рассмотрены причины выхода В. Пальмова из Ассоциации революционного искусства Украины (АРМУ) и мотивы создания инициированного им Объединение современных художников Украины (ОСМУ), в условиях постепенно растущего давления на творческую деятельность художников со стороны Советской власти. В процессе анализа определяются концептуальные принципы В. Пальмова относительно функций и средств живописи а так же методика и ее различие у современными ему художников.

Ключевые слова: Виктор Пальмов, украинский авангард, АРМУ, ОСМУ.

Andriy Sydorenko. The Kiev period of Victor Palmov (1925–1929)

Summary. The article describes the features of creative work of Victor Palmov Kiev period (1925–1929) in the context of Ukrainian avant-garde of the 1920s. On the basis of the surviving V. Palmov's paintings, critics of the 1920s and published theoretical reflections of the artist it's analyzed his innovative approach to painting, in particular the concept of «koloropis» and means, which are typical for the modernist trends. In addition, it's viewed the reasons why V. Palmov exit Association of Revolutionary Art of Ukraine (ARMU) and motives of creation of contemporary artists of Ukraine (OSMU) which was initiated its by him, in the atmosphere of gradually increasing pressure on the creative work of artists from the Soviet government. The analysis definded the conceptual principles of V. Palmov regarding the functions and tools of painting as well as the methodology and its difference among artist contemporary to him.

Keywords: Victor Palmov, the Ukrainian avant-garde, ARMU, OSMU.