

є позиція відомого польського філософа Владислава Татаркевича, який протягом значного часу у роботах «Зосередженість і марення: студії в галузі естетики», «Історія естетики», «Шлях через естетику» в тому чи іншому контексті торкався проблем форми. Найпоследовніше цю проблему теоретик висвітлив в роботі «Історія шести понять», де ним обґрунтовано одинадцять смислових значень поняття «форма».

Зазначимо, що такої деталізованої моделі форми не розробляв жодний інший теоретик. Наголошуючи на формі як компоненті мистецького твору, В. Татаркевич серед смислових значень цього поняття називає наступне: 1) уклад частин; 2) межу чи контур предмета; 3) сталі феномени мистецтва (жанр, стиль та ін.); 4) роди чи відміни мистецтва; 5) знаряддя, що призначені продукувати форми та ін..

Аналізуючи творчі пошуки польських митців в умовах останньої третини XIX ст., треба визнати їх новаторський характер, їх небажання залишатися в межах канонізованих форм образотворчого мистецтва першої половини XIX ст. Польські живописці не лише постійно збагачували жанрове розмаїття національного живопису, а й плідно працювали над урізноманітненням художньо-виражальних засобів твору. Пошуковість у царині жанру й форми була властива і таким знаним митцям польського живопису, як Ю. Зімлер та Ю. Брандт. Можна також стверджувати, що новаторські орієнтації митців другої половини XIX ст. значною мірою обумовили досягнення польських живописців вже в умовах XX ст.

1. Мізіна А. Б. Естетична інтерпретація історії мистецтва : сучасне бачення. — Луганськ, 2006.

2. Покуліта І. К. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва: Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. — К., 2004.

3. Татаркевич В. Історія шести понять. — К., 2001.

Анотація. Стаття присвячена аналізу творчості польських живописців кінця XIX століття, становленню і розвитку нових мистецьких жанрів, творчих художніх експериментів в галузі формотворення, стильових пошуків митців того часу.

Ключові слова: мистецький жанр, творча пам'ять, стиль, художня форма.

Аннотация. В статье анализируется творчество польских живописцев конца XIX века, становление и развитие новых жанров в искусстве, художественные эксперименты в сфере формотворчества, стилистические приверженности художников того времени.

Ключевые слова: жанр в искусстве, творческая память, стиль, художественная форма.

Summary. In article is analyzed the creativity of the Polish painters of the end of XIX century, formation and development of new genres in art, art experiments in sphere of form creation, stylistic adherences of artists of that time.

Keywords: a genre in art, creative memory, style, the art form.

Олена КАШУБА-ВОЛЬВАЧ
старший науковий співробітник ІПСМ,
кандидат мистецтвознавства

ДАВИД БУРЛЮК: ФАКТУРА ЖИВОПИСУ

Оглядаючись із сьогодення на художній авангард початку XX ст., ми виділяємо серед багатьох митців по-стать, яка увірвала в себе енергію цього напрямку, надала йому романтизму, згуртувала навколо себе найкращі його сили й зробила своє ім'я прапором нового мистецтва. Це ім'я — Давид Бурлюк.

Творча особистість Д. Бурлюка — складна та неоднозначна. Протягом багатьох років науковці відповідають на питання: чи був він художником високого рівня, чи знали б ми сьогодні, хто такий Велимир Хлебников, Володимир Маяковський, якби не він, який фінансово підтримував і пропагував їхню творчість.

Художник і графік, поет і письменник, один з теоретиків вітчизняного футуризму, Д. Бурлюк був надзвичайно обдарованою і цілісною творчою людиною. В його персоні дивним чином поєднувалася щира наївність і виняткові організаційські здібності. За численними згадками, життєрадісний, веселий, товариський, кмітливий, гострослов — Д. Бурлюк мав добре й м'яке серце і неймовірний талант захоплюватися людьми та ідеями. Вміння об'єднувати людей, а ідеям надавати вселенського розголосу вписало саме його в історію новітнього мистецтва під іменем «батько російського футуризму». Сучасник та соратник по авангардному руху М.В. Матюшин у своїх спогадах «Русские кубо-футуристы» писав: «Давид Бурлюк з феноменальним, безпомилковим відчуттям згуртував навколо себе ті сили, котрі сприяли розвитку нового руху в мистецтві» [1].

Яскравим прикладом його організаторських здібностей є історія виникнення гуртка молодих митців «Венок—Стефанос» у Москві (1908), до якого увійшли Давид, Володимир та Людмила Бурлюки, Михайло Ларіонов, Аристарх Лентулов, Олександра Екстер, захоплені досягненнями імпресіоністичного та постімпресіоністичного живопису. За досить короткий час — перша виставка групи відбулась у Москві взимку 1908 р. — було організовано виставки цього товариства в Києві («Звено», листопад 1908 р.), у Петербурзі («Венок—Стефанос», березень—квітень 1909 р.), у Херсоні (вересень 1909 р.). У цей же час митці репрезентують свою групу на великих показах сучасного модерністського мистецтва «Виставка современных течений в искусстве» (Петербург, квітень—травень 1908 р.) та «Треугольник — Венок—Стефанос» (Петербург, березень—квітень 1910 р.), «Импрессионисты» (Вільно, грудень 1909 р.) та «Областная Южно-Русская выставка» (Катеринослав, липень-вересень 1910 р.). Таким чином, Д. Бурлюк та його однодумці, експонуючи свої роботи в різних містах, співпрацюючи з місцевими художниками, знайомили їх з новітніми досягненнями сучасного мистецтва.

В Україні молоді українські та російські авангардисти вперше заявили про себе на виставці «Звено» («Ланка») [2]. Експоновані картини роздратували київську художню публіку своєю незвичністю і викликали велику хвилю злої іронії, яка виплеснулась на шпальти міських газет у вигляді шаржів, фейлетонів та саркастичних рецензій. Під час проведення виставки Давид Бурлюк зробив свою першу провокаційну акцію, висловившись щодо цінності художньої традиції в листівці «Голос импрессиониста в защиту живописи», яку роздавали кожному відвідувачу разом із каталогом виставки. Саме текст, більше, ніж живописні полотна, надав виставці сандального розголосу і шокував публіку приниженням її кумирів: Маковський і Айвазовський були названі в «Голосі» «хуліганями від палітри»; попередні художні покоління — епохою жаків передвизицизму, овіяного «макуховим духом Рєпина»; творчість Врубеля — силуваною претензією на геніальність і т. ін. Звичайно, все це було тільки полемічним прийомом, дзвінком «ляпасом» суспільству, бажанням домогтись нехай хворобливого, але все-таки зацікавлення своєю групою. У «Голосі» Давид Бурлюк у гострій памфлетній формі схарактеризував мистецтво минулих часів і визначив межу, після якої, на його думку, почався поворот до «нового мистецтва». У тексті ще немає чіткого визначення програми групи, її живописних принципів, але рішуче «скинуто з п'єдесталів» усі безсмертні класичні образи і названо нові орієнтири мистецтва. Упродовж роботи виставки влаштувалися літературні вечори — «Гурток молодих». Саме з таких літературних вечорів виростав Бурлюк — лектор та публіцист.

Початок 1910-х років стає часом активної публічної діяльності Д. Бурлюка. Він — постійний учасник майже всіх диспутів, присвячених новітньому мистецтву та літературі. Скандальний розголос цих виступів нам відомий із преси та неодноразово згадується в мемуаристиці, зокрема в «Полутороголазом стрельце» [3] його товариша по гуртку «Гилея» Б. Лівшица. Ми не будемо наводити тут загальновідомих фрагментів з цього видання, які досить часто згадуються дослідниками, коли вони торкаються питання чи то про характерну манеру поведінки Д. Бурлюка на відкритих лекціях, чи про сутність конфлікту між групами «Бубновый валет» та «Ослиный хвост». Але для нас цікавими є не стільки супроводжуючі ці доповіді історичні скандали, скільки самі положення рефератів Д. Бурлюка, оскільки в подальших своїх виступах він варіював їх.

Цікавим, на наш погляд, є текст виступу «Що таке кубізм?», що зберігається у відділі рукописів Державного російського музею (Санкт-Петербург). Виступ Д. Бурлюка з цієї доповіддю відбувся у Петербурзі в листопаді 1912 року. Разом з ним свою доповідь «Про новітню російську поезію» читав В. Маяковський. Окрім руйнування звичних академічних канонів живопису та відповідальності сучасної критики, головною метою своєї доповіді Д. Бурлюк обрав визначення та класифікацію нових живописних канонів. На нашу думку, наведені нижче в повному обсязі тези однієї з його лекцій «Що таке кубізм?» дадуть читачеві уявлення про зміст епатажних виступів Д. Бурлюка:

«Что такое кубизм?
(разговор о живописи)

I. Современное положение вещей. Париж. Петербург. Москва. Русская художественная критика.

II. Что хочет знать зритель наших выставок, что он должен знать!

III. «Художественная» критика не дает ему ответа на его запросы.

IV. Как необходима ненависть, вражда в лагерях искусства.

Наша художественные группировки-общества: «Союз», «Мир искусств», «Бубновый валет», «Ослиный хвост» — «Мишень».

V. Краткий исторический обзор живописи XIX в.

1. Ложноклассицизм, 2. борьба за сюжет: Делакруа, Барбизон, Курбэ, 3. борьба за цвет — импрессионизм — представители его, 4. отвлеченная сущность импрессионизма — т. н. неоимпрессионизм: Гоген, Ван-Гог, Сезанн, Матисс, Руссо.

VI. Был ли у нас в России импрессионизм? Какое положение относительно его занимали русские художники? Шоколадная фабрика — Левитана и Рєпина.

а. «Мир искусств» и «Союз».

VI А. Варварские искусства и отношение к ним этих художников. Народное русское искусство — Русская вывеска (русская народная песня). Музей русской вывески.

VI В. Учение о канонах живописных (контрапунктах живописи)

1. Академический канон, его сущность

2. Канон новой живописи

Элементы:

Цвет

Фактура

Линия

Поверхность (общее понятие) — плоскость

Цвет — гармония (пропорция Машков, Кончаловский)

цветовая весомость (Кончаловский)

минок (Ларионов)

мажор

красочная последовательность (Лентулов, В. Бурлюк)

протекающая краска (Д. Бурлюк)

цветовой сдвиг (Леже)

Фактура (характер — поверхность картины)

сложность учения, исследование, написанное мной.

Линия (В. Кандинский)

Поверхность. Плоскость — гармония, дисгармония (сдвиги): Пикассо, Леже, Глэз, Метценже, Метцингер, Фоконье, Куприн, Фальк, Дерен, Фламинк, Делоне, Брак.

VII. Новые дали, новые горизонты. Доверие публики к художнику и его право быть законодателем вкуса общественного.

(60 снимков для доклада)

(ноябрь 1912)» [4]

У наступних публічних диспутах Д. Бурлюк продовжував переказувати свої погляди на старе мистецтво і теоретизувати стосовно нових мистецьких правил, намагаючись довести, що нове малярство будеться на засадах, діаметрально протилежних старому, і орієнтується на диспропорцію, дисгармонію та асиметрію. Живопис повинен розв'язувати такі проблеми, які не можуть бути вирішені іншими видами мистецтва. Черпаючи натхнення у книзі А. Глеза і М. Метценже «Про кубізм» [5], Д. Бурлюк у своїй статті «Кубізм» виявляв складові елементи живопису: 1) лінію, 2) поверхню, 3) колір і 4) фактуру. На думку художника, сучасне малярство повинне зосередитись на площині (тобто поверхні) та фактурі. Новий живопис має бути науковим, і сучасний митець повинен бути теоретиком та виходити у своїй творчості з особливого вивчення світу.

Цю позицію він ще раз проголошує у відомому виданні «Пошечина общественному вкусу» [6]: «Часи змінилися. В наш час не бути теоретиком живопису означає відмовитися від його розуміння. — Центр тяжіння в цьому мистецтві перенесено. Раніше глядач був роззявлякою (витріцакою) вуличної події, зараз він немовби припадає до магичних скелець Найвищого Зорового Аналізу» [7] («Времена переменялись. В наше время не быть теоретиком живописи это значит отказаться от ее понимания. — Центр тяжести в этом искусстве перенесен. Раньше зритель был зевакой уличного события, теперь он как бы принимает к магическим стеклам Высшего Зрительного Анализа»).

Більшість художників авангарду віддали данину теоретичним викладам: М. Ларионов, О. Шевченко, О. Розанова, О. Богомазов, О. Грищенко, не кажучи вже про К. Малевича, П. Філонова, В. Кандинського та М. Матюшину. У творчій практиці багатьох з них ми бачимо, як органічно поєднуються та взаємодоповнювались теорія з практичною роботою. Аналізуючи з цих позицій творчість Д. Бурлюка, ми побачимо, що більшість його теоретичних уявлень існували окремо від його малярського доробку. Але на наш погляд, ставлення художника до фактури було прикладом взаємопоєднання практичних і теоретичних дослідів. У більшості полотен Д. Бурлюка вирішується одне завдання — стан живописної поверхні. Фактура була головною проблемою, яка розв'язувалась митцем протягом усього його життя. Цьому питанню присвячена одна з його талановитих статей — «Фактура» у відомій збірці «Пошечина общественному вкусу».

Розглядаючи живописну поверхню як самостійну категорію, Д. Бурлюк пропонує нове бачення картини — з точки зору її рельєфу — й намагається відправити глядача у своєрідне задзеркалля, в подорож по той бік картинної поверхні та «занятися изысканной петрографией — этих тайных маленьких дивных стран, где смешаны горы, равнины, пропасти, матовость, металлические блески — этих красочных пространств, созданных способностью человека видеть» [8].

Вважаючи фактуру головної матерією, що утворює простір картини, Д. Бурлюк викладає свою класифікацію стану живописної поверхні, яка буває «рівною» та «нерівною», що, в свою чергу, мають різновиди: так, «рівна» поділяється на «дуже блискучу», «блискучу», «мало блискучу» та «мерехтливу». Також він визначає різноманітний характер блиску — металевий, скляний, жирний, жирний, перламутровий, шовковий. Ще виразніше він характеризує «нерівну» поверхню, яка буває: «заноюстою <...>, гачкуватою <...>, землястою, матовою і пороховатою (рос. «пылистою». — О. К.-В.), раковистою (від рос. «раковина». — О. К.-В.)» [9]. У свою чергу, Д. Бурлюк визначає й саму структуру поверхні картини, яку поділяє на «зернисту, волокнисту і шарувату» [10]. Намагаючись привчити глядача до такого сприйняття живопису, він наводить приклад особистого бачення: «...я внимательно рассматривал «Руанский Собор» К. Моне. — Здесь близко под стеклом росли мхи — нежно окрашенные тонко оранжевыми, лиловыми, желтоватыми тонами, казалось и было на самом деле — краска имела корни своих ниточек — они тянулись вверх от полотна — изысканно ароматные. «Структура волокнистая (вертикально) — подумал я — нежные нити дивных и странных растений»». [11]

Можна вважати таку термінологію епатажною, квазінауковою, тим більше що тут одразу ж згадується чудово відтворений Б. Лівшицом епізод, де брати Бурлюки вигадували назви своїх робіт, але утворення Д. Бурлюком у своїх картинах особливої матеріальної живописної поверхні відзначалося сучасними критиками, зокрема О. Бєнуа: «Його картини мають у собі щось важке, вапнисте. Проте вони сповнені великого почуття і своєрідно передають могутню тугу степового безмежжя» [12] («Картины его имеют в себе что-то тяжелое, известковое. Но они полны большого чувства и своеобразно передают грандиозное уныние степного простора»).

Технологічні дослідження, які були проведені в 1997–1998 роках у лабораторії Національного науково-дослідного реставраційного центру України [13], показали, що під час опрацювання живописної поверхні Д. Бурлюк дійсно вдавався до різноманітних експериментів. Твори, які вдалося дослідити, а це десять картин, створених за значний проміжок часу (від кінця 1900-х до кінця 1920-х років), характеризуються багатозаровним живописом, що відповідає бурлюківським деклараціям про самостійну функцію живописної поверхні та одному з головних його принципів — «зсуву» (рос. «сдвиг»), або «зрушенню».

Виявилось, що ранні твори 1907–1908 років були написані «по сирому» і деякі роботи «струшувалися» (рос. «стряхивались») одразу ж після нанесення фарбової маси, про що сам художник згадував у своїх мемуарах. Ця дія обумовлювалась не лише епатажним молодечим жестом. Слідуючи «канону зсунутої конструкції» («канон зрушеної конструкції»), про який він писав у статті «Кубізм»: «Зсув (зрушення) може бути лінійний, зсув (зрушення) <...> площинний, зсув (зрушення) може бути окремим — одномісним і загальним, зсув (зрушення) може бути кольорним — (суто механічне поняття)» [14], — Бурлюк застосовував цей канон у своєму живописі часом буквально.

Дослідження розкрило причину ще однієї особливості, про яку писав О. Бєнуа, — важкість та «вапнистість» бурлюківського живопису, яка була обумовлена самою живописною технікою. Художник писав полотна в техніці олійної темпері без попереднього ґрунтування полотна. У деяких картинах, заради досягнення певних візуальних ефектів, Бурлюк використовував як зв'язуючий засіб лак («Храм Гоюната поблизу Нари в Японії» (1922 р., Дніпропетровський художній музей), а інколи застосовував кольоровий ґрунт, як у картині «Карусель» (1927 р., НХМУ), написаній на біло-синьому (пігмент ультрамарин) ґрунті, що також є характерною ознакою авангардного живопису.

Протягом усієї своєї творчої діяльності Д. Бурлюк створив багато стилістично різнопланових картин: імпресіоністичні пейзажі, кубофутуристичні та неопримітивістські композиції, а також полотна, виконані в реалістичних традиціях. Експериментуючи з можливостями фарби, в деяких роботах він злегка протирає поверхню полотна пензлем, зберігаючи його природну шершавість, як-от у картинах «Покінута садиба» (1907 р., Бердянський художній музей), «Млин. Херсонщина» (близько 1908 р., НХМУ), «Пейзажний мотив» (близько 1909 р., приватна колекція, Київ). В інших фарба у великій кількості накладалася мастиціною, великими мазками. Властива художникові нестримна сила завжди проривалася на картини, ведучи його до наступного експерименту, і ми бачимо ритми прокладених рельєфних борозен, що утворюють на полотні своєрідний відбиток ландшафту: «Чорнянка. Херсонська губернія» (близько 1909 р., Херсонський краєзнавчий музей), «Сільський пейзаж» (1900-ті рр., Київський музей російського мистецтва). Могутні нашарування виявляють органіку навколишнього світу, в коловерті якого перебувають люди, коні, риби, будинки і де фарба стає головною дійовою особою: «Жінки спекотних країн» (1921 р., НХМУ), «Карусель» (1921 р., НХМУ), «Людина з рибою» (1929 р., Дніпропетровський художній музей), «Жінка, що доїть корову» (1947 р., приватна колекція, Київ). Бурлюківська кольорна маса перетворює живопис на кольоровий простір «...Не подобны ли картины дивным неведомым странам, раскинувшимся под ногами твоими <...> Синие пятна озер — золотые щиты брошенных меж зелени медных кольчуг лесов — золотые поля — спелые хлеба. Капли крови — Черепичные кровли — черепаши спины» [15].

Викладаючи свої теоретичні засади, Д. Бурлюк перекладає текст статті «Фактура» на мову поетичних образів, у яких він неначе ілюструє відчуття від живописної поверхні своїми живописними роботами: «Хотим те-

перь пройтись по плоскостям застывших цветных лав, впаявших и киноварь и черно-красный краплак и небесный кобальт, цветных лав, навеки сохранивших неровностями чела своего картину титанического разбега, водоворота сил подъема, вдохновений. Не море ли это, с волнами, поднятыми к небу, с белой пеной ударов железа седого старика — с пятнами жемчужными, от черного до светло-зеленого, внезапно остановившееся — закрепив картину бунта и своеволия. Творческих дерзаний и порывов» [16].

1. Русские кубо-футуристы. Воспоминания М. В. Матюшина. Подготовка текста, предисловие и примечания Николая Харджиева // К истории русского авангарда. — Стокгольм, 1976. — С. 140.
2. Історію проведення та підготовки цієї виставки висвітлено в публікації: Кашуба-Вольвач О. Неочікуване мистецтво. Історія виставки «Ланка» // Сучасне мистецтво: Наук. зб. — К., 2009. — Вип. VI. — С. 266–285.
3. Ливищ Б. Полутораглазый стрелец. — М., 1991.
4. ВР ДРМ, ф. 121, од. зб. 13. л. 7. Теоретичні тексти Д. Бурлюка подаються мовою оригіналу.
5. Книга А. Глеза і М. Метценже «Про кубізм» вийшла у 1912 році, а вже 1913 року з'явився її переклад російською мовою.
6. Стаття Д. Бурлюка «Фактура» була надрукована разом з його статтею «Кубизм» та маніфестом «Пощечина общественному вкусу» в однойменному поетичному збірнику гуртка «Гілея», який вийшов 18 грудня 1912 року.
7. Бурлюк Д. Кубизм // Пощечина общественному вкусу. — М., 1912. — С. 99.
8. Бурлюк Д. Фактура // Там само. — С. 104.
9. Там само. — С. 105.
10. Там само.
11. Там само. — С. 105–106.
12. Бенца А. Виставка «Венок» // Речь. — 1909. — № 79. — 22 мар. — С. 3.
13. Лузина Л. Н., Щеколдина Н. А., Кашуба Е. Д. Некоторые аспекты экспертизы живописных произведений Д. Бурлюка // Реставрация музейных памятников в современных условиях. Проблемы и пути их решения: Міжнародна науково-практична конференція. Матеріали доповідей. — К., 1998. — С. 84–85.
14. Бурлюк Д. Кубизм... — С. 100.
15. Бурлюк Д. Фактура... — С. 102.
16. Там само.

Анотація. У статті розглядається взаємопоеднання практичних та теоретичних дослідів у творчості Д. Бурлюка. Питання живописної фактури були головною проблемою, яку митець розв'язував протягом усього свого життя. Цьому питанню присвячена одна з талановитих теоретичних статей Д. Бурлюка — «Фактура».

Ключові слова: фактура, живописна поверхня, Давид Бурлюк.

Аннотация. В статье рассматривается взаимосвязь практических и теоретических опытов в творчестве Д. Бурлюка. Вопросы живописной фактуры были главной проблемой, которую художник решал всю свою жизнь. Этому вопросу посвящена одна из талантливых теоретических статей Д. Бурлюка — «Фактура».

Ключевые слова: фактура, живописная поверхность, Давид Бурлюк.

Summary. The article considers mutual integration of the practical and theoretical experiments in David Burlyuk's art. The question of facture of painting was the main problem which artist tried to solve through all his life. To this issue he has devoted his talented theoretical article «Facture».

Keywords: facture, painting surface, David Burlyuk.