

Мельникова У.П.

канд. мистецтвознавства, доцент, доцент
кафедри дизайну, Харківський національний
педагогічний університет імені Г.С. Сковороди

КОНЦЕПЦІЯ КОЛЬОРОПИСУ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ПАЛЬМОВА

Анотація. У статті розглядаються теоретичні за-
сади спектрального кольоропису Віктора Пальмова.

Ключові слова: живопис, спектралізм, художні за-
соби виразності, колір.

Аннотация. Мельникова У.П. «Концепция цве-
тоживописи в творчестве Виктора Пальмова». В
статье рассматриваются теоретические основы
спектральной цветоживописи Виктора Пальмова.

Ключевые слова: живопись, спектрализм, художе-
ственные средства выразительности, цвет.

The summary. Melnykova U.P. «Concept in the works
of colorpaintings of Victor Palmov. This article about
the theoretical basis of the spectral colorpainting by Vic-
tor Palmov.

Keywords: painting, spectralism, artistic means of ex-
pression, color.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень показав, що творчість Пальмова розглядалася як у працях радянських дослідників (Асеева Н. Ю., Белічко Ю. В., Говдя П. І., Касіян В. І., Турченко Ю. Я.), так і в розвідках сучасних науковців, які прагнуть неупереджено проаналізувати стильову своєрідність митця. Зокрема, Дж. Болт зауважує вплив «українського пейзажу та українського способу життя», «яскравість народного мистецтва» у творах художника [1, с. 8]. Натомість Л. Ковальська наголошує на синтезі впливів селянського українського мистецтва, східного мистецтва та московського неопримітивізму [5, с. 104]. Д. Горбачов згадує полеміку між Пальмовим та Малевичем, де останній заперечує необхідність дотримання теорії Освальда: «Фізична теорія кольору художнику не надто потрібна, адже він працює інтуїтивно» [3, с. 66]. Також дослідник уточнює походження художника: «росіянин Віктор Пальмов дістав від Бурлюка таку дозу українськості ... , що згодом, коли “став до лав українського мистецтва” (слова Бурлюка), то швидко опанував мову, створив Об’єднання сучасних митців України й уславив українське малярство на міжнародних виставках у Москві, Венеції, Цюриху, Нью-Йорку» [4, с. 6]. Проте варто зауважити, що у зазначених вище розвідках мало уваги приділяється саме теоретичним основам спектралізму Пальмова.

Мета статті полягає в аналізі теорії авторської концепції кольоропису (спектралізму), обґрунтованої В. Пальмовим у нотатках, що їх він підготував для часопису «Нова Генерація».

Результати дослідження. Специфіка кольору була предметом студій у різних наукових галузях першої третини ХХ ст. — від психології до фізики, і результати розвідок ставали висхідною точкою в живописних експериментах. Теоретичний і художній доробок Віктора Пальмова не став тут винятком. З одного боку, на його формування вплинув метод спектрального живопису, що був систематизований Кузьмою Петровим-Водкіним [7, с. 55], а з іншого, — з-поміж популярних на той час теорій спектралізму, увагу митця привернули розробки швейцарця Освальда Вірта, який запропонував «октавну систему» та спектральне коло з 24 кольорів.

Окреслюючи пріоритет та актуальність спектрального живопису, художник писав: «Станкова картина, загубивши тепер старі засоби впливу (сюжет і речі), перейшла до абстрактності, а потім і до експериментальності... Звідси з’явилася потреба знайти те реальне, пов’язане з дійсністю, яка існує» [9, с. 27]. Саме спектральний колір, відповідно, постає у його творчості як гранична реальність [Див: 8].

Таким чином В. Пальмов пропонує власне визначення поняття реалізму — це реальність кольорової картини: «коли колір впливає, емоційно сприймається, значить елементи формально малярського реалізму наявні, значить картина реальна» [8, с. 45]. Значення роботи вимірюється рівнем впливу на реципієнта. І тому особлива роль віддається кольору, оскільки реальність зображеного, за В. Пальмовим, досягається лишень у випадку, коли в уяві залишається певний

Надійшла до редакції 15.12.2011

відбиток (асоціація, емоція). А звідси впливає й своєрідний маніфест художника: «Розглядаю колір у картинній площі, як головну мету, а не засіб. Розглядаю кольорову дію, як реалізм сучасності» [6 с. 61].

Проте у кольорописі художник не вдавався до крайньої абстрактності: «сюжет і річ увіходять, як складові частини моєї картини, але не як головні дієві сили, а як додаткові допоміжні елементи для кольора, що відіграє в моїх картинах завжди першу і основну роллю» [9, с. 27].

Автор досить докладно описує принцип композиційно-кольорової побудови власних робіт: «в своєму кольоропису я не зробивсь абстрактним, я не пішов шляхом безречевого малярства. Сюжет і речі увіходять, як складові частини моєї картини, але не як головні дієві сили, а як додаткові допоміжні моменти для кольора» [9, с. 27].

Пальмов докладно описує роботу з чистими фарбами з тюбика: «обробка фарбового матеріалу робиться головним чином, — змішуючи його з білою фарбою, від чого підвищується, або, навпаки, відсутністю білої — знижується кольорова сила фарби» [9, с. 28]. Художник пропагує використання кольорів із найменшою руйнацією їх властивостей.

Кольоропис у чистому вигляді, відокремлений від інших аспектів малярства, давав можливість цілеспрямовано розв'язувати складні живописні задачі. Одна з них, яку художник вирішував за допомогою лише кольору — це просторова побудова картини [8, с. 46]. Спектралістична картина є також просторовою, «але не тому, що художник акцентує цей момент і руйнуючи й зменшуючи кольорову силу, другого, третього, десятого пляну, а тому що різні кольори спектру однакової інтенсивності посідають різні місця в просторі: одні ближче — червоні і жовті, інші далі — сині, зелені. Ця природна просторовість кольору робить поверхню картини хисткою, в деяких місцях вона наближається, в інших віддаляється, що посилює динамічність кольорового впливу в грі контрастуючих кольорів» [8, с. 47].

Колірне звучання підсилюється контрастним тепло-холодними парами. Застосування цього принципу Пальмов ілюструє на прикладі опису власної роботи «Кузня» (1923 р.): «В цій роботі мене більш за все цікавив червоний колір, як найбільш інтенсивний. Червоний кінь тут трактований в синтетично-спрошеній формі руської іграшки. Взаємодія червоного і синього кольору — тут основа формального розв'язування картини, де я прагнув знайти стик двох кольорів в картинній площині» [9, с. 28]. Зіткнення теплої та холодної площин не призводять до їхнього сперечання: синій колір дає ілюзорний простір і відступає на другий план.

Як зазначав художник, річ, що побудована за принципом кольоропису, сприймається асоціативно, достатньо в зображенні лише узагальнення — «не неодмінно малювати дерево з листиками. Для глядача досить символа дерева, спрошеного схематичного натяку. Зовсім не обов'язкові окремі подробиці, які глядач сам легко зможе додати замість художника» [8, с. 47].

Відома картина В.Пальмова «Село» (1927 р.) відображає теоретичні погляди митця щодо символічного образу речі, який графічно вписано в колір, що «не обмежує самого кольору, а скоріш доповнює його, робить актуальним і виразним, ніж ілюзорне малювання самої речі з усіма її деталями» [8, с. 47]. У цьому разі навіть графічна лінія в картині має своє забарвлення, підсилюючи кольорову експресію темно-холодного тла теракотовими або білими акцентами.

Різноманітність деталей, що ритмічно розміщені у пейзажній композиції, виглядають узагальнено, а тому — символічно. Та в такій символіці мало втішного знаходив, як на свій смак, І. Врона: «... сумнівним треба вважати у Пальмова розчинення людських постатів в середовищу, дитячу умовність і контурну їх безтілесність, а також надто помітне в деяких картинах запозичення людських силуетів у Грота. Людина, власне, у Пальмова, як об'єкт і тіло, випадає, залишається лише безтілесний і прозорий натяк, умовна мара» [2, с. 175].

У передачі відчуття внутрішньої напруги художник використовує складні ракурси, як, наприклад, у композиції «За Радянську владу» (1927 р.). Попри пафосну й ідеологічно заангажовану тематику, Пальмов зумів цікаво подати її під оглядом суто мистецьких завдань: напівфігуру пораненого комісара він несподівано повертає головою донизу, немов відчувається це миттєве затишшя, коли людина переступила межу життя і смерті. Автор наочно подає власний принцип побудови композиції, що зосереджується на колірному акценті: «оформлюючи картину, напруження кольорового впливу зосереджується в якомусь одному центрі, інші вузлові моменти картини, не повинні конкурувати інтенсивністю з основним центром і тим самим не порушувати його кольорової сили... Прагнення одного кольору подужати інший дає можливість художникові побудувати картину за принципом контрасту» [8, с. 47].

На прикладі твору В. Пальмова «Рибалка» (1928 р.) можна дослідити й інші теоретичні засади митця, зокрема його настанову про значення кольору, оскільки, на його переконання, художник, «будуючи картину мусить в першу чергу висувати вплив окремих кольорових мас в комплексі загального тематичного впливу своєї картини» [8, с. 47]. Волога синьо-зелена гама надає полотну загального ліричного настрою, а промальована на цьому живописному тлі фігура рибалки лише натякає на певну сюжетність. Як пояснював сам митець, «сюжет і речі в такому випадкові тільки доповнюють колір, є тільки допоміжними категоріями, але ні в якому разі не диктують йому меж і не зменшують його впливу» [8, с. 47]. В. Пальмов вільно використовує кольорові співвідношення, створюючи таким чином загальний колористичний настрій, поверх якого ледь промальовуються лінійні силуети. На думку художника, споживач мистецтва мав активно сприймати мистецтво, беручи безпосередню участь у творчості художника, доповнюючи образ, накреслений ним у спрошеній формі [Цит. за: 5, с. 105].

Виразно ілюструє творчий метод Пальмова й картина «Перше травня» (1929 р.). Ліричні замальовки, що розсіяні по густо-зеленому полотну — пара ластівок, молодь, яка грає у волейбол, двоє закоханих, навколо котрих кружляють метелики, молода мати, що бавиться з дитиною, — кожен зображений сам по собі, останні навіть розвернуті спинами від головних персонажів-учасників мітингу, приуроченого до свята: їх художник уводить у тінь, ледь виокремлюючи світлими лініями, так що ми поглядом до них добираємося лише наприкінці процесу розглядання картини.

Іншу тональність художник передав у творі «Повстання» (1927 р.), побудованому на контрастах темних кольорів та червоних плям тіней-персонажів, вихоплених із півми. Розглядаючи цю роботу, І. Врона зауважив відповідність колористичного рішення й задуманої тематики. Тональна та кольорова основа цієї композиції побудована таким чином, що сюжет ми сприймаємо не відразу, а лише коли відриваємо погляд від червоного акценту, і, ніби звикаючи до темноти, починаємо вдивлятися в темряву, де поступово починають проступати, промальовуватися постаті, підкреслені лінією або ж ледь виокремлені світлішим тоном.

Гасло митця — «розглядаю кольорову дію, як реалізм сучасности» — вказує на те, що художник як творча особистість, не розчиняючись у розмаїтості мистецьких течій, ототожнював себе із навколишніми глобальними перетвореннями [6, с. 61].

Висновки. Теоретичні настанови Віктора Пальмова не йшли врозріз із практичними експериментами, а виступали підґрунтям його творчості. Розроблена митцем концепція кольоропису окреслила художні пошуки як самого автора, так і всієї пореволюційної доби.

Література:

1. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні // Український модернізм 1910–1930 / Альбом. — Хмельницький.: Галерея. — 2006. — С. 7–15.
2. Врона І. Без керма і вітрил (Друга Всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва) // Життя й революція. — 1929. — № 7-8. — С. 170–180.
3. Горбачов Д. Казимир Малевич і Україна // Український модернізм 1910–1930 / Альбом. — Хм.: Галерея. — 2006. — С. 63–68.
4. Горбачов Д. Чукурюк! // Критика. — 1998. — Ч. 7–8. — С. 4–7.
5. Ковальська Л. Художник Віктор Пальмов і український авангард // Феномен українського авангарду: Каталог виставки. — Вінніпег. — 2001. — С. 103–107.
6. Пальмов В.Н. Короткий автожиттєпис художника Віктора Нікандровича Пальмова // Нова Генерація. — 1929. — № 9. — С. 61.
7. Пальмов В.Н. Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах // Нова Генерація. — 1929. — № 12. — С. 55–56.
8. Пальмов В.Н. Проблема кольору в станковій картині // Нова Генерація. — 1929. — № 7. — С. 42–48.
9. Пальмов В.Н. Про мої роботи // Нова Генерація. — 1929. — № 8. — С. 27–29.