

Павлова Т.В.

канд. мистецтвознавства, ХДАДМ

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ НАПРЯМКИ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕЙЗАЖІ I ТРЕТИНИ XX СТ. (ХАРКІВСЬКЕ МИСТЕЦЬКЕ КОЛО)

Анотація. Устатті висвітлено зміни, що відбувалися протягом I третини XX ст. в українському краєвиді на матеріалі харківського мистецького кола. Простежено особливості розвитку пейзажного жанру, характерні для 1910-х, 1920-х та 1930-х років.

Ключові слова: пейзаж в українському мистецтві I третини XX ст., модерн, неопримітивізм, кубофутуризм, супрематизм, конструктивізм.

Аннотация. Павлова Т.В. Художественно-стилистические направления в украинском пейзаже I трети XX в. (харьковский художественный круг). В статье рассматриваются изменения, происходившие в течение I трети XX в. в украинском пейзаже на материале харьковского круга художников. Прослежены особенности развития пейзажного жанра, характерные для 1910-х, 1920-х и 1930-х годов.

Ключевые слова: пейзаж в украинском искусстве I трети XX ст., модерн, неопримітивізм, кубофутуризм, супрематизм, конструктивізм.

Annotation. Pavlova T. Artistic and stylistic trends in the Ukrainian landscapes during the I-thirds of XX century (Kharkiv artists). The article discusses the changes that have occurred during the I-thirds of the twentieth century in the Ukrainian landscape on the material terms of Kharkiv artists. The article traces the development of landscape painting features characteristic of the 1910s, 1920s and 1930s.

Keywords: landscape in the Ukrainian art of one third of the twentieth century, Modern, Neo-primitivism, Cubofuturism, Suprematism, Constructivism.

Надійшла до редакції 02.11.2012

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Вивчення жанрового феномену як стрижневої вісі мистецтва є першорядним завданням мистецтвознавчої науки. Український пейзаж I третини XX ст. у творчому доробку харківського кола митців поставав у локальних дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців Н. Асєвої, Л. Савицької, О. Жбанкової, О. Денисенко, О. Лагутенко та інш¹. Однак, загальні тенденції жанроутворення українського пейзажу цієї доби не були в зоні уваги науковців. **Мета дослідження** полягає в розкритті еволюції пейзажного жанру в українському мистецтві I третини XX ст.

Результати дослідження. Авангардне мистецтво Харкова 1910-х років в стрімкому темпі завершує низку завдань європеїзації, змінюючи стилістику від модерну до кубізму, футуризму та супрематизму. На шляху до новоєвропейського пейзажу, де, за Ервіном Панофським, втрачається вторинний або умовний сюжет і здійснюється «прямий перехід від мотиву до змісту», іконологічна складова втрачає свою домінантність. Алегорична мова в розкритті таїнства природи, така вагома, наприклад, в картинах Семена Прохорова навіть і 1920-х років, поступово розкладається, проходячи через випробування примітивом, до якого сміливо звертається генерація його учнів і наступників. У співставленні близьких мотивів це особливо примітно. Аналіз пейзажних творів харківської «Сімки» та її кола виявляє три напрямки: стилізації, в яких відчувається відгомін модерну, неопримітивістські роботи, де переважає мотив «дерева життя» (такі композиції характерні для Бориса Косарєва, Марії Синякової, Василя Єрмилова); та кубістичні урбаністичні ландшафти. Серед останніх – композиції Володимира Бобрицького і ціла низка робіт Бориса Косарєва на тему Ейфелевої вежі. Вірогідно, що в косаревськім «альбомі» ця тема оселяється у зв’язку з декоративним опрацюванням п’еси Еміля Золя – Сергія Прокоф’єва «Париж», на що вказує каталог виставки 1927 року². Втім, багаторазове повторення ним у різних колористичних, зі зсувом у супрематизм, аранжуваннях кубізованої композиції цієї знакової споруди початку ХХ століття пояснюється важливістю культурних кодів, задіяних у творах харківської групи, яка усвідомлювала культуру великого міста. Роберт Хьюджес у своїй книжці «Шок нового» знаходить причини перетворення вежі Ейфеля на справжню «ікону сучасності» в тому, що для французів та європейців взагалі цей шедевр став «величною метафорою змін»³. Ця будівля – знакова домінанта численних живописних та фотографічних пейзажів першої третини ХХ століття від Р. Делоне до П. Дюбрея.

Косарєва взагалі хвилюють архітектурні вертикальні в міському пейзажі, що їх ми спостерігаємо в його малюнках та фотознімках, де постають сакральні центри Харкова й інших міст України. Ці сюжети перегукуються і з мотивом «дерева життя», котрий пронизує його живопис, графіку, театральне та декоративне мистецтво. Можна погодитися з науковцями⁴, які вважають, що тут звершуються уроки, отримані Косаревим у Харківській навчально-ремесничій майстерні декоративного мистецтва Ладислава Тракала (котрий, як відомо, особливу увагу приділяв альбому С. Васильківського і М. Самокиша «Мотиви українського орнаменту»), прищепили смак до своєрідної орнаменталізованої композиції, відгомін

якої знаходимо в різноманітних його творах. Але ж компонування орнаментального рапорту звернуте до сакрального аспекту народного мистецтва, де дерево життя посідає чільне місце. Тож у наданні переваг цьому мотиву збігаються декілька чинників. Мотив дерева нерідко слугував митцю і об'єктом фотозйомки. Можна спостерігати і явні використання подібних фотоетюдів у його живописі.

Оновлення формальної бази мистецьких прийомів у 1920-ті роки принесло зміни в усі жанри. На деякий час харківський пейзаж став лабораторією випробування колажних прийомів. Нехудожні матеріали особливо в разі їх нерукотворності й технічності наближали до естетики виробничого мистецтва. До того ж вони рішуче змінювали художню палітру. Європейські теоретики стверджують, що «наклейки» сприяли відродженню локального колориту. Так, Косаревські rapiere-collés 1921 року мають особливо бездоганну форму, яка відповідає критеріям нової візуальності. Адже це витинанки з кольорового паперу, як, наприклад, «Холодна весна», «Трава» чи «Білизна на вітрі». Розділена на фракції локальних плям Косаревська «цветная клей» (за О. Кручоних) змонтована на сіром картоні, котрий в своєї цупкості віддалено нагадує загрунтоване полотно. Переклад іншою мовою олійної техніки – це знаменний факт. Дефіцит художніх матеріалів, що може позначати 1921 рік, лише частково пояснює появу значного корпуса «наклейок» в майстерні Косарєва, скоріше слугує інстанцією дозволу. Їхня адресація гостро-сучасному на українських теренах жанру пап’є-колле беззаперечна. В колажі «Білизна на вітрі» Косаревим узагальнено пейзажний мотив, що вже зустрічався в його натурних шкіцах, де він мав камерне значення типізованого художником об'єкта міського середовища.

І все ж таки у 20-ті роки пейзаж втратив свої домінантні позиції, він витісняється в царину «украшательства и отображенчества». Попри той факт, що з 1925 року Харківський художньо-промисловий інститут очолював такий майстер краєвиду, як М. Бурачек, з точки зору «чистоти жанру» пейзаж майже зник, за винятком одного різновиду. Це саме те відгалуження, яке визрівало в еволюції українського пейзажу наприкінці XIX століття в урбаністичному мотиві (у Петра Левченка, киянина Абрама Маневича та ін.). На відміну від архаїчної ведути, це новий тип організації зображеного матеріалу, за яким стоїть інша філософія. Органічне втілення цієї пейзажної концепції спостерігається в кубофутурystичних композиціях, де головними інтенціями образної структури є динаміка, ракурс, множинність планів, колажність. До того ж у виборі теми художниками 20–30-х років взагалі переважають індустріальні мотиви, а не сухо природа. Навіть якщо темою художнього твору, як це спостерігається у триптиху Івана Іванова (так само як і в О. Богомазова), стає такий негативний атрибут цивілізації, як тюрма.

У ті часи, коли Харків став столицею, архітектори, художники, фотографи почали творити його новий імідж. Відступила провінціальність, місто стрімко осучаснювалося. Революційна ситуація втілилася в пейзажних образах Харкова небувалим стафажним вибухом. Натовп, що суне вулицями міста, загрозливо підступає до будівель. На фотознімках вони здають-

ся крихкими й беззахисними, гостро сприймається їхня специфічна виразність. Ми знаходимо візуальні паралелі у фотографіях і художніх композиціях Бориса Косарєва цих років. Героем їх є харківський будинок із характерною невисокого рельєфу лаконічною пластикою. Округлені роги вулиць також можна виокремити серед характерних рис міського пейзажу Харкова, що постає у світлинах і впізнається навіть в абстрагованих композиціях митця. Таку ознаку можна віднести до умовного образу міста, який регулюється «законом маски» (за термінологією О. Шила⁵), це те, що робить його образ упізнаваемим. Так, В. Топоров виокремив «гострокутовість» та зворотну «тупокінцевість» петербурзьких вулиць як сухо петербурзьку рису⁶; своєрідність одеського пейзажу визначається увігнутими архітектурними формами Приморського бульвару (що постійно інтерпретують художники). Тоді як М. Попович називав як характерну ознаку київського пейзажу – «ті п’яти- шестиповерхові кам’яниці, помальовані в не надто яскраві тони з білим», створені на межі XIX-XX століть; їх «кольорова енергія» (за Малевичем) й вишукане пластичне оздоблення значною мірою впливають на сприйняття міста⁷. Вежеподібність харківських будівель, що подекуди спостерігається на Сумській вулиці, і досить часто на паралельних їй Мироносицькій, Чернишевській, Пушкінській, навіть конструктивістські споруди з їх специфічним темно-сірим колоритом робить ошатними, пом’якшуючи їх суровість (згадуються, знов-таки хлебніковські, «замкоулици», «дворцеули», «улочертоги»). Втім, цей елемент, що з’явився в міському ландшафті на зламі XIX-XX століть і був сприйнятим архітектурою конструктивізму (значною мірою утопічною), причетний до есхатологізму цієї доби і змістовно розкривається через семантичний зв’язок з образом Небесного Граду.

Спочатку, незважаючи на стрімке перетворення на столицю, живописці і фотографи продовжують сприймати місто в традиційних історіографічних категоріях, ніби й не помічаючи змін. Згодом у міських краєвидах зникають церковні куполи і навіть дзвіниця Успенського собору. Вона немовби поринає в темряву і замовкає, як це описує в приватному листі з Харкова П. Тичина: «А ввечері, Лідо, на дзвіниці (вона чи не вища від Лаври) на всі чотири сторони світом м’яко світить і, головне, мовчить. Ні дзвони, ні перегри – мовчить. А дзвіница, я ж кажу, висока. А Харків на «дне око темний, особливо під самим собором – зовсім невидноїший»⁸.

У ці роки «духовні» вертикальні змінили індустріальні. Знаком нової реальності стають заводські труби. Будучи індустріальною сигніфікацією, ця промислова символіка спирається на таку опорну складову історичного ландшафту, як вежі старих замків. Ця прикраса класичного пейзажу так само, як і церковні куполи, передала заводським трубам функцію вертикальної осі і все відповідне змістовне навантаження. Щодо ідеології, то такий перенос був цілком логічним. Він означав курс на індустріалізацію й секуляризацію. Гіганти промисловості, що димлять, чи дво-, трьохтрубі заводські будиночки – образ, що переходить з архітектурних у графічні, живописні, фотографічні зображення та поетичні твори тих років: «...ті, ненажерні, дихають важко й списами своїх димарів погрожують небу» (В. Еллан). Значущі

новації в пейзаж внесла омріяна електрифікація. Су-пертрансформатори, опори ЛЕП, гірлянди ізоляторів з'являються на численних краєвидах. Завершуючи зйомку заводу в Запоріжжі у 1927 році, Дзига Вертов записував у щоденнику: «Я боюся сказати слово «закоханий» стосовно моого ставлення до цього заводу. Але справді хочеться пригортати до себе і пестити ці гіантські труби і чорні газосховища»⁹.

До цього ж символічного ряду належить функціональна заміна коня з возом – трамваем. Міський вид знецінюється без трамвая. Так, у картині О. Богомазова «Львівська вулиця в Києві» – це змазана як при фотозйомці в русі пляма, кульмінація динаміки, акорд «ліній сили» з футуристичного пластичного лексикону.

В цей час створюється новий, акустично переіntonований образ міста, в якому домінують паровозні гудки, звучання авто та трамваїв, включно з перестуками ремонтних інструментів на трамвайних коліях, що знайшло відображення як у літературі, так і в живописі. У творах харківських художників, які вловлювали характер подібних змін, поетика «автомобілізму», «світу пасів і шківів» (М. Семенко) впливалася на насичення різноманітною технікою міських видів. Таким постає Харків у відомуму циклі пейзажів Івана Шульги 1933 року, що незабаром були видані у серії листівок. «Держпром», «Поштamt», «Готель «Червоний», «Вокзал Південних залізниць», кожний з чотирьох харківських видів обов'язково містить зображення двох-трьох трамваїв, шести-восьми авто, навіть дві-три одиниці гужового транспорту і безліч пішоходів, які рухаються вулицями й площами.

До 1920-х – початку 1930-х років належить корпус «експериментальних (читаймо – конструктивістських) композицій» Єрмілова. З-поміж них група «місячних краєвидів» Єрмілова. Пейзажна тема в цих роботах моделюється передусім на лексичному рівні: «Місяць випливає», «Місяць зійшов» тощо. Поява нічного світила у них майже завжди супроводжується гучним абстрактним акордом. Це «грата», за Р. Краус, універсальний символ мистецтва ХХ ст., споріднена тут з інтегративним кодом конструктивізму. Піддається вона й верифікації реаліями побуту мистця. На нічне небо він дивився крізь своє масивне вікно на гориці. Саме його конфігурації впізнаються в композиціях, що нагадують про такий незмінний об'єкт спостережень, як місяць і надвечірнє сонце (вікно виходило на захід).

Наприкінці 30-х років у системі культурної політики Радянського Союзу набирають сили тенденції до зворотних процесів у мистецтві, що призводить до пригнічення вільної думки. Для пейзажного жанру настає пора консервації певного типу схем і моделей, його вільний розвиток припиняється. Рідко трапляються в тридцяті роки і краєвиди з високою точкою зору. Серед них можна назвати хіба що пейзажі Анатоля Петрицького. «Парк у Харкові» (1935), зроблений в парадигмі віталізму, виробленій ним у 20-ті, де, за Дмитром Горбачовим, витає гоголівський «грім українського солов'я»¹⁰. Не дивлячись на високий обрій, вражає його замкненість. Еволюція пейзажів Петрицького від 20-х до 30-х років, демонструє характер змін, які можна показати в опозиції дня і ночі. «Харків уночі» 1934 року також є «горнім» пейзажем, але пронизлива кольорова гама і живописний малюнок цього ноктурну кардинально відрізняються від

вітальних краєвидів 20-х років. Він наче виражає тривожний погляд на нічну вулицю, зі звичайними в ці часи чатуваннями «воронка», що примарюється на дорозі. Ця аллюзія пояснюється «адресою» пейзажу: він написаний Петрицьким з вікна його будинку, розташованого напроти НКВС (цей факт встановлено Д.Горбачовим завдяки синові митця).

Подібні відчуття навіює і краєвид «Площа Ф. Е. Дзержинського» із серії автолітографій Олександра Довгаля, які проникливо охарактеризувала Ніна Фоменко: «зовні нічим не примітні, вони, проте, несуть у собі такий заряд негативної, страшної енергетики, що стає моторошно»¹¹.

Висновки. Українське мистецтво 1910-х років в стрімкому темпі завершує низку завдань європеїзації, змінюючи стилістику від модерну до кубізму, футуризму та супрематизму. У 1920-ті рр. пейзаж втратив свої домінантні позиції за винятком індустріальних мотивів. Реалії мистецького процесу 1920–1930-х рр. позначилися на пейзажній топіці авангарду як зміна «денної» парадигми (мотив «дерева життя» в Б. Косарєва, М. Синякової, «віталізм» А. Петрицького) на «нічну» (ноктурні А. Петрицького й В.Єрмілова, «сутінки» О. Довгаля). Для 1930-х років характерні регресивні посилення на зразки мистецтва XIX століття. Вони залишаються головним критерієм художньої цінності пейзажного твору цієї доби, що можна спостерігати навіть у творчості таких харківських новаторів, як Василь Єрмилов. Але саме він разом з іншими художниками цього покоління, такими, як Косарев чи Григорій Бондаренко, залишилися живими носіями художніх концепцій перерваного авангарду.

Список літератури:

1. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – нач. XX вв.). – Київ: Наукова думка, 1989; Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л.Л.Савицкая. – Харьков: ГО «Эксклюзив», 2006; «Михаил Степанович Ткаченко». – К., 2010; Імпресіонізм і Україна. К.: ПФ «Галерея», 2011. – 240 с. – С.9-14; Петрашк В.І. Творчість Миколи Бурачека в контексті мистецького процесу в Україні у першій половині ХХ століття: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. – К., 2002. – 19 с.
2. Каталог виставки «Художник сьогодні» в залах Всеукраїнського соціального музею ім. Артема. – Х., 1927.
3. Цит. За: Jacobson T. The shock of Dubreuil // Aperture. — 1986. — № 104. — Р. 81–84.
4. Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. – К.: Родовід, 2009; Яськов В. Хлебников. Косарев. Харьков // Двуречье / Літературно-художній альманах. — Х.: Крок — С.183-216.
5. Шило О. В. Невербальні та вербалні засоби в образотворчій діяльності: Дис...доктора мистецтвознавства: 17.00.01. — Х.: ХДАК, 1998. — С. 339.
6. Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Семиотика города и городской культуры: Труды по знаковым системам / Тартусский гос. ун-т. / Ред.: Лотман Ю.М. и др. — 1977. — Вып. 18 . — С. 352
7. Попович М.В. Нарис історії культури України. — К.: Артек, 1998. — С. 514.
8. Коцюбинська М. Лист як художній феномен//Дух літера. — 2001. — № 7-8. — С. 146–180.
9. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. — М.: Искусство, 1966. — С.172.
10. Горбачов Д. О. Анатолий Петрицкий. — М.: Советский художник, 1971. — С. 84.
11. Мой город, знакомый до слез...[Каталог] / Авт. вступ. статьи Н. Фоменко Галерея АВЭК — Х., 2004. — С. 2.