

Тетяна ПАВЛОВА

STILLEVEN У СТУДІЯХ БОРИСА КОСАРЕВА Імператив жанру

Натюрмортний жанр на межі XIX–XX ст. стає глибинною творчою лабораторією, де розв’язуються художні проблеми, викликані зміною об’єкта [1]. Сезаннівське сервірування стола, що складається із глечика, груш-яблук чи персиків на білому драпуванні, — ще дуже обжите, наповнене цілком їстівним антуражем, бо в нім жваво відчуються смакові культурні коди XIX ст. Але водночас з’являються кухлі і чайники, що не мають нічого спільного із затишним чаюванням, різуче аскетичні столи та стільці (останні, до речі, теж можуть слугувати столами, як-от у Ван-Гога). А натюрморти з подібними атрибутами фовістів (наприклад, Дерена) або Пікассо — не тільки мінімалістичні, їхня приналежність до кухонного жанру мнима. Більше того, вони становлять повну протилежність класичним *bodegones* [2]. У величезній картині Дерена «Кухонний стіл» із *Mus e de l’Orangerie*, наприклад, немає нічого їстівного. Яєчня, яка апетитно наповнювала сковороду в гостинній картині Веласкеса, щезла, а скатертину, що м’яко обволікала предмети в натюрмортах Сезанна, тут ледь-ледь прикриває грубу фактуру простого дерев’яного столу. Натомість превалюють жорсткі металеві форми (коштрувата підставка для гарячого посуду, ножі й ножиці, тертка, виделка і порожня чавунна сковорода в самому центрі) та незугарні дерев’яні столові прилади, що вкупі з задерев’янілим багетом шкрябають порожній стіл. Соло у композиції належить «хітиновій плетінці» для сулії, що осідлала піраміду із порожніх тарілок.

Згодом у цьому напрямку з’являються й постійне фігурують предмети, які своєю деформованістю й відразливими, а то й ядучими барвами — чорною, брунатною, фіолетовою, — аж ніяк не вписуються до застільних аксесуарів. Етикетки, наклеєні на картини кубістів (а отже, не зовсім інтегровані в них) підсилюють ефект «неїстівності». Цей ряд продовжують уже зовсім загрозливі реалії «бодегонів» воєнних років, у яких цілком явно відчуються «запахи бойні й харчевні духу» (Ф. Ніцше). З ними суголосні поетичні «натюрморти»

Хлебникова («я мертву рибку помітив у кухлі...»). «Обжерний» (за Б. Віппером) натюрморт із його вірша 1915 р.: « <...> поруч із срібляною шкуркою зайця, там, де сметана, молоко та яйця» [3] обертається парадоксальною метафорою голоду, примарою смерті. Закляті трагічним контуром вірша, вони неспоживні, як міраж, галюцинація. Так само й єрмиловська «Булка» (1914), котра, наче компасна стрілка, розташувалася діагоналлю (що стане мейн-стрімом 1920-х рр.), — нагадує приклеєну до основи тверду фанеру колажу. Цей нещодавній учень Іллі Машкова так специфічно препарував рум'яну плетінку, що вона скоріше нагадує плетиво труб теплоцентралі аніж хліб.

Побутові натюрморти Косарева також позбавлені кулінарної риторики: ніяких наїдків, навіть там, де ми бачимо посуд і пляшки. Його приваблюють речі із чіткими формами: бездоганна своєю геометрією піраміда, м'ячик, циліндричні форми склянок. Відповідно до своїх уподобань, навіть яйце поряд із дитячою пірамідкою скидається у нього на іграшкове брязкальце. Цікава деталь «Натюрморту з м'ячем» — «золотавий м'ячик». Поза всяким сумнівом, у цій предметній композиції він наче уречевлює рядки з віршу Хлебникова 1919 р. «Весны пословицы и скороговорки» (вірогідно, створеному у Красній Полянї): «Сквозь полет золотистого мячика <...> ». Косарев надавав їм особливого значення [4].

Завдання ж пластичної трансформації, що ми бачимо в аплікативних прийомах Бориса Косарева, фіксують перетворення об'ємної форми на площинну, як у побудові лекал. Отриманий в такий спосіб «викрій» предметної композиції складається із кольорових геометричних площин, де має чітку форму, наближаєму до простих геометричних тіл: як-от трикутник, овал, прямокутник і т. ін. Важливим чинником був і досвід роботи з технікою трафарета, — розкладання на кольорові матриці, — набутий у декоративній школі Ладислава Тракала, а згодом удосконалений у майстерні ЮгРОСТА [5]. Фарби в «Натюрморті з м'ячем» приведені майже до чистих спектральних тонів. Порівняння із семи-тоноювою кольоровою таблицею, що збереглася в архіві художника, показує, наскільки свідомим було його прагнення звести гамму твору до райдуги спектру. Знаходимо у його записах і обміркування гармонії, близької тої, що постає у цьому колажі, де фіалковий колір грає особливу роль у відношеннях до блакитного, червоного й зеленого, як співзвучний їм [6]. За всім цим відчувається інтелектуальне зусилля в опрацюванні супрематизму; себто не лише визнання методу, а й практичне його застосування. Звідси — один крок до парадоксальних «супрематичних натюрмортів» Косарева, адже супрематизм наголошував на безпредметності. Вони є виразом того «чистого відчуття» світу, вільного від «краковини» уявлень, що його Малевич декларував як «без-, поза-, крізь-, за-предметне», як «невагомість» («безвесе»). Пояснюючи те заломлення, яке дає призма його методу, наголошував:

«В супрематичній призмі «світ» поза межами, в його призмі не заломлюється «світ» речей, бо їх немає, обидва безпредметні» [7].

Отже, абсолютна неспоживність (а в «супрематичних натюрмортах» й неречевленість [8]) косаревських предметних композицій суперечать мальовничим «сніданкам» минулих століть. У цьому аспекті мистецтво воєнного часу діє як застережна, попереджувальна інстанція. Пожирання, що апріорно несе в собі знищення (за Ханною Арендт), завжди може вийти з-під контролю. Коли Віра Синякова, надсилаючи Косареву книжку віршів Григорія Петникова, супроводжує це листівкою із салонною картиною чаювання, — то керується при цьому якимись спільними уподобаннями, хоча й на межі моветону [9]. Втім, цей сюжет привертає увагу саме своєю стерильністю, що нею вирізняється той чайний натюрморт, який постає тут в центрі уваги.

Власні натюрморти Косарева, що маніфестують цю «нову кухню» ХХ ст., також не позбавлені аспекту стерильності. Особливості їхньої карбованої форми, котрі відповідають критеріям нової візуальності, визначаються переважно тим, що вони виконані не традиційною технікою олії чи більш притаманних цьому художникові гуаші або акварелі. Це — власне вирізки із кольорового паперу, наклеєні на сіруватий картон, що своєю пружністю та фактурою нагадує заґрунтоване зернисте полотно. Дефіцит художніх матеріалів (адже йдеться про 1921 р.) лише певною мірою мотивує появу значного корпусу «наклейок» в майстерні Косарева, скоріше увиразнює його вподобання. Їхня адресація гостро-сучасному на українських теренах жанру *papier-collé* беззаперечна. А генеалогія цієї техніки, започаткованої Жоржем Браком у його «Компотьерці» у вересні 1912 р., вказує знов-таки саме на «кухонну картину». Але, найважливіше те, що «наклейки» рішуче змінили художню палітру, суттєво згустивши колір. Європейські теоретики стверджують, що це сприяло відродженню локального колориту. Борис Косарев називав цю техніку аплікацією, зокрема його друг Георгій Цапок впровадив термін «матеріальна викладка». Термін «аплікація» для Косарева містив морфологічний універсум: кожен елемент становив окрему інкорпорацію змісту [10].

Щодо колірних аранжувань Косарев взагалі дотримувався такої точки зору, що живопис — це вміння передати локальний колір. У своїх робочих нотатках він писав: «Щасливе поєднання кольорів частіше зустрічається в межах малих або великих інтервалів, і дуже рідко в межах середніх. Не дуже вдале поєднання вдається виправити шляхом додавання невеликої кількості сірого. Іноді до якогось кольору додають трохи чорного або білого <...>, а червоний, жовтогарячий і жовтий виграють у поєднанні із чорним, блакитний, синій і фіолетовий — з білим» [11]. Тож сіре тло картону у згаданих колажах не є ані випадковим, ані компромісним, — сірий виконує роль універсального регулятора.



*Театралізована хода на вул. Катеринославській.
Кін. 1910-х. Фрагмент світлини*



*Із черноморської серії світлин. 1920-ті.
Стереопара (права частина)*



*Із серії світлин
«Сорочинський ярмарок».
1929. Стереопара
(права частина)*



*Б. Косарев біля плакату
Першої виставки
«Союза искусств». 1918*

Основні барви наклейок також не є вимушеним вибором художника. Через кілька десятиліть він перелічує улюблені кольори, серед яких — ті ж таки «ультрамарин, беж, сіро-зелений, вандік глибокий (коричневий), червона кіновар, блакитний лазурит, хром темний (жовтий), краплак рожевий <...> » [12]. Гама кольорового паперу, який Борис Косарев використовує для колажів, або фарб, що доповнюють їх, наближається саме до цих кольорів, до того ж, де-не-де він торкається аплікацій пензлем, прагнучи до улюблених гармоній.

Низку цих натюрмортів Косарева суттєво доповнюють такі колажі, як «Холодна весна» та «Білизна на вітрі» (1921). Вони становлять (попри камерний розмір: 21 × 22 см) певні грані «героїчної» [13] іпостасі цього жанру, котра дала такі щедри плоди в двадцяті роки, передовсім, у Іллі Машкова (його учнем у 1912 р. був друг Косарева — Єрмилов) та низки інших художників, Роберта Фалька, приміром, у його «Червоних меблях». Подібне перетворення відбулося в роботі «Холодна весна», де від пейзажу із парканом залишився його невеличкий фрагмент. Дуже віддалено цей мотив перегукується із «парканчиками» Петра Мітурича, якого художник добре знав. Але тема метафізичної «неперервності», що їй він був зобов'язаний Хлебникову, не надихала Косарева. Нескінченний метричний ряд з його горизонтальним розгортанням форми (на відміну від творів Мітурича) запакований у квадрат хвртки. У його компактній подачі приховується об'ємна форма. Тут знайшла своєрідне втілення «гармошка» гофрованої структури, так поцінована кубістами. Деталь «пейзажного господарства» покладена на п'ять нот, п'ять клавіш — розтяжкою улюбленої блакиті [14]. І це також засвідчує присутність Хлебникова у біографії Косарева. Алюзії його віршів дозволяють відчутти у семантичному полі цього образу характерні рефлексії на тему обмеження особистої свободи [15]. Та все-таки дві із п'яти дощок синього парканчика косаревського колажу проросли листячком (це нагадує чарівні метаморфози із жезлом Йосифа), що засвідчує не надто категоричне ставлення художника до теми «шлюбних ланцюгів», як, скажімо, у згаданому вірші Хлебникова.

Трансфігурації прикметного пейзажного мотиву, здійснені Косаревим у колажі, перетворюють його на таку собі подобу «вуличного» натюрмарту. І тут ми знову маємо згадати інтерес Косарева до крупногабаритних предметних композицій, що їх так зацікавлено ловить його «фотооко». Корабельні снасті, бочки, нарешті, локомотив і промислові об'єкти рудника у цих знімках сприймаються в дусі Альфреда Штігліца, котрий назвав свій знаменитий знімок поїзда, що мчить у клубах пари: «Витвір рук людських», зарахувавши його тим самим до певного предметного ряду, суттєво продовженого у мистецтві ХХ ст. Адже у світлі поглядів на тогочасні успіхи індустрії поїзд і рейки мислилися як складові частини єдиного механічного предмета (Уїлл Селф), хоч і дуже великого.



Із серії «Робочі моменти зйомок “Землі”». 1929. Світлина

Подібний перегляд жанрової специфіки підкріплюється авторським висловлюванням у записах Косарева: «Нове завжди робиться зі старого, нові не матеріали, а їхнє поєднання, напруга» [16]. Перетворенням натюрмортної бази сприяв і конструктивістський театр, де на сцені часом фігурували реальні машини (приміром, у мейєрхольдівському спектаклі «Земля дибки» у «речовому оформленні» Любові Попової). Як ми можемо побачити, такого стибу «костюми і речі (великі та малі)» (Мейєрхольд) [17] утворювали не тільки новий театральний лексикон, а й новий натюрморт.

Поруч із такими макро-натюрмортами вражають і їх мікро-антиподи, виконані на підручних матеріалах, інколи навіть на зжужмлених клаптиках зошитового паперу в клітинку (що збігалось із загальним процесом переосмислення допоміжного художнього матеріалу) [18]. Але від цього вони не втрачають змістовності. Як, наприклад, предметна композиція з підсвічником. У ній, крім явних предметів, є один «невидимий», що є суто оптичною ілюзією. На площині столу два покладені навскіс папірці утворюють ілюзію тривимірної форми. Щось на зразок «філософського каменя» [19] у «Меланхолії» Дюрера, де цей предмет («незнаний шедевр, марне творіння») — у словнику тогочасного мистецтва) став таким виразним символом марноти буття.

У косаревській фотографії натюрмортні мотиви виразніше виявляють зсув у бік конструктивістських смаків. Їх відлуння відчутне і в пізніших знімках живописних постановок для майстерні, які художник здійснював у Харківському художньо-промисловому інституті, де ми бачимо композиції із мотуззя, канатів та ін. Все це, за винятком гіпсової голови Венери Мілосської, перебуває за межами традиційних сюжетів академічної постановки. Змінено і класичні параметри натюрмортів, вони надміру видовжені, причому, що досить рідко, — по вертикалі.

На особливий інтерес до такого формату у цьому жанрі вказує запис у архіві Косарева, у супроводі малюнків трьох вертикальних форматів: «3 квадрати», «3 квадрата» (з позначкою «натюрморт») і «4 квадрати». Перший характеризується як типовий, другий — як специфічний і третій він наводить як виняток [20].

Конструктивістський театр цих натюрмортних композицій ставить їх в один ряд зі світлинами 1920-х, зробленими у портових містах, наприклад, у Новоросійську. Косарев щиро замилований мотками морського каната — на знімках оснащення якогось корабля. Одна із цих фотографій своєю двочастинністю нагадує «Третій клас» (1907) згадуваного вже тут Штігліца. Але якщо того захоплює драматургія мізансцени, то Косарева, вочевидь, — живописне враження від колоритних пасажирів, поряд із технічною снастю, що впала йому в око, де його цікавить архітектура судна, виразні форми лебідки і шлюпки на кормі, а також гігантський натюрморт із бочок у вантажному приміщенні кормової частини; уся ця мальовнича декорація з її корабельним інвентарем так і проситься в театр. Досвід таких спостережень був використаний ним згодом у театральній постановці п'єси С. Ауслендера «Колька Ступін», з режисером В. Вільнером (1924). Створюючи корабельну декорацію до спектаклю, Косарев чудово орієнтувався у предметному антуражі судна, і тут йому мали стати в нагоді зроблені колись власноручно світлини.

У серії фотознімків Косарева «Сорочинський ярмарок» зовсім як у відповідному тексті Гоголя: «Чого нема на тій ярмарці! Колеса, скло, дьоготь, тютюн, ремінь, цибуля, крамарі всякі <...> ». [21] Або ж як у списку ярмаркових закупок Ноздрьова, котрий міг накупити «хомутів, кадильних свічок, хусток для няньки, жеребця, родзинок, срібного рукомийника, голландського полотна, питльованої муки, тютюну, пістолів, оселедців, картин, точильний інструмент, горщиків, чобіт, фаянсового посуду, — наскільки грошей вистачить» [22]. У косаревському циклі, щоправда, ані срібних рукомийників, ані пістолів чи то оселедців у пікантному сусідстві з картинами, зате впадають в око глиняні горщики та купи навалених решіт, і знов-таки — улюблена линва, себто те, про що сам Гоголь сказав би: «усілякий мотлох». Інакше кажучи, наявна мінімізація ціннісної речовини. А от розмаїття саме порожніх форм підкріплює задіяну тут гру з неестетичним, тобто з погляду старої естетики, «відсутнім». Втім, у цих решетах і глеках «дзвінкостінних» (Поль Валері) виділяється ще одна координата — своєрідна візуальна акустика. Начебто ці речі художник відібрав за їхні акустичні властивості. Люзія звуку тут виступає як додаткова характеристика фізичного світу, яка спрацьовує на збагачення змісту. І в цьому додаткова паралель із гоголівською шумовою оркестровкою повісті: «Ламається віз; дзвенить залізо; з гуркотом падають скидувані на землю дошки; і запаморочена голова не розуміє, куди податися» [23].

Гримучі дошки і дзвінке, брязкотливе залізо лідирують і у предметному ряді другого циклу світлин, знятого художником у той же час. Йдеться про робочі моменти зйомок «Землі» Олександра Довженка, де Косарев брав участь на правах асистента кінооператора. На другому плані світлин ми скрізь бачимо бочки із цементом, дошки й просто будівельне сміття — свідчення спорудження Київської кінофабрики, яке ще тривало восени 1929 р., коли закінчували знімати окремі сцени фільму. Треба сказати, що ці натюрморти зі знаком макро-, ніби мимохідь утягнуті в панораму знімків, зроблених на території кінофабрики, передовсім відзначені хазяйським оком конструктивіста.

У архівах Косарева діалог із подібним матеріалом тривав упродовж усього його життя. Його супроводжують детальні виписки, приміром, про «стереометрію винних бочок (переважно австрійських, що мають найвигіднішу форму, і винятково зручне застосування для них кубічної лінійки із приєднанням до архімедової стереометрії); або перелік «самобутніх назв кольору»: кольори «грубого полотна», «вірьовки», «яєчної шкаралущі» [24]. До прохань на ім'я директора канатного заводу [25], документів на придбання предметів для занять живописом: «каната перетином 4, 5 і 6 см три шматки по 6, 5 і 4 м; вірьовки завтовшки 1,5 см у пасмах у кількості 8 кг; шпагату завтовшки 3 мм у пасмах у кількості 6 кг; ниток цупких у пасмах у кількості 5 кг; корзин плетених 30×60 см 5 штук; кошиків із рогози 40×65 см 3 штуки» [26] — долучені квитанції на отримання цілих пудів каната та інших речей. Саме цю матеріальну квінтесенцію ми бачимо в навчальних постановках на знімках: вірьовки та шпагат «у пасмах», «корзини плетені», «кошики з рогози»...

Інтерес до висхідного «натурального господарства» як основоположної конструктивної матерії світу продовжується в енергійному використанні всього цього у фотографії, живописних постановках, театральних декораціях, для яких натюрморт є своєрідним камертоном. Дещо незвичним доказом переміщення цього жанру на вищі щаблі в ієрархії мистецтв слугують знайдені в його архіві певні розкадровки із жанрових картин голландської школи. З якою музикальною точністю він «вилучає» з картин Адріана Браувера причаєні там натюрморти («Бійка селян при грі в карти», Дрезденська картинна галерея). З іншої картини «Селяни, що грають у карти» (Монако, Пінакотекa), цього знаменитого майстра гарлемської школи Косарев віртуозно вилучив натюрморт із бочкою, який становить основну сюжетну зав'язку, де, здається, от-от пролунає ключовий заклик сюжету: «Гроші на бочку!». Цей хід «від зворотного» — своєрідна аналітична вправа. Її сенс — у знаходженні ключа саме в натюрморті, вміщеному в ній, що й демонструють згадані розкадрування. Цю чарівну предметну увертюру на передньому плані художник гідно поцінував. Він побачив, що віртуозний композиційний прийом Браувера — ніби своєрідний бурлеск,

перетворення картярської бучі на «героїчне видовище на кшталт «Битви амазонок» або «Повалення гігантів»» (як дотепно підмітив Б. Віппер [27]). Цікаво, що голландські жанристи, які свого часу фундаментально узаконили сферу повсякденного побуту в мистецтві, несподівано зіграли провокуючу роль в авангардних процесах ХХ ст. Згадаймо хоча б енергійні пастиші Хуана Миро. Однак в українському мистецтві цього часу вони також стали суттєвим каталізатором. На це звернула увагу й О. Лагутенко в статті «Василь Єрмилов і «малі голландці» [28].

У творчому спадку Косарева ми подибуємо різні з'яви натюрморту. В його сценографіях вони зазвичай розсипаються коротенькими мотивами (в декотрих вгадуються цитати із вказаних голландців), як-от у «Цвіркуні на печі» (1920). Хоч у виставі є своєрідна кульмінація бутафорії, коли речі (ляльки у майстерні Калеба) фонтаном спадають з падуги. У межах театральної фікції художник коригує закони жанру згідно з вимогами сцени, збираючи предмети в композиційні вузли, де кожна деталь, як і спрямованість знаку в цілому, обслуговуючи наратив, впливає на загальну акустику сцени. Окрему тему становлять ескізи бутафорії, де ті ж такі натюрморти виникають в «розібраному» вигляді (варіанти їхньої зборки передбачаються по ходу п'єси). Такий розпис «матеріального добору» на окремі предмети представлений в ескізі бутафорії до спектаклю «Аул Гідже» (датовано 3 лютого 1930 р.). Зроблений на міліметрівці, він дає точні уявлення про розмір та форму предметів. Експлікація речового ряду супроводжується відповідними підписами: «чайник бляшаний», «сапка», «чайний набір», «прут Шпана», у супроводі «хлопавки», «цебра шкіряного», «саксаулу». Подання докладної інформації про бутафорію [28] входило в коло обов'язків театрального художника, але він виконує його з особливою енергією й педантизмом. Подібні роботи, як і розглянуті натюрморти, виконані в техніці колажу, примушують згадати репліку киянина Миколи Тряскіна, котрий давав рекомендації студентам театральної майстерні: «Перш ніж робити ескіз декорації — зробіть колаж» [29].

За всіма цими зображеннями стоїть постать художника Косарева, що у попередні десятиліття не менше, ніж його старший друг Єрмилов, досліджував плоть речей у новій формулі натюрморту. Або як репрезентувала критика маніфест «Сімки»: «Хто не наклеює на свою картину газетні аркуші, матерію, цигарки, хто не вставляє в неї шматки дерева і металу, хто не встромляє в неї справжні ножі та виделки, — словом хто не подає справжню фактуру, той не сучасний» [30]. Попри афектації цього маніфесту, косаревські колажі початку 1920-х рр. дають уявлення про досвід редукції та невід'ємну від неї напружену форму. Але тут і сокровенна таїна ужиткових речей — у глухому провалі темної пляшки, що поглинає світло, або в мерехтінні світла, на яке озиваються



Новоросійськ із моря. 1956

Тополі. 1960. Папір, акварель



Тополі. 1956. Світлин

грані прозорого скляного штофа. Його інтригує блискотливість посуду, пере-
ходи кольору чи подекуди його відсутність, від чого порожній келих наче напо-
внюється на очах, — хоча це й не питна рідина, а лише фарба.

З-поміж напівабстрактних робіт *papier-coll s* Косарева практично завжди тематичні, і ця тематика так чи інак пов'язана з його попередніми роботами і за-
няттями. Так, один із колажів Косарева 1919 р. («Гітара»), приховує, на наш погляд, особливі алюзії. Прототипом цього безпредметного зображення поряд із винятково популярним у світовому колажі мотивом гітари гіпотетично могла слугувати і фотокамера. Навіть саме лише поєднання артистичного й технічно-
го мало всі ознаки інтеграції в сучасність. Форма, утворена фарбами і лініями, поділена такими собі лекалами-нервюрами, що нагадують колажні перебірки. У той же час робота містить і алюзії *papier-coll s*, начебто зроблених способом «навспак». Якщо в роботах на зразок «Холодної весни» Косарев наклеював ви-
різані ножицями форми на незабарвлений картон, то тут навпаки — імітація наклейки, вирізаної із подібного паперу-основи, наче вони помінялися місцями. Так чи інак, а головною тут є естетика членування, яку він сформулював пізніше в «теорії перемички» [32].

Колоритну картину речового оточення художника дають знімки, зроблені в майстернях. У одній з них, де ми бачимо студентів Косарева й Володимира Бобрицького, — упізнається мансарда Художнього училища (нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв). Для цього будинку, спорудженого Костянтином Жуковим у стилі українського модерну, Василь Єрмилов у 1913 р. робив за ескізами архітектора відомі майолікові панно [33]. У косаревських архівах також зустрічаються варіації подібних мотивів із рогом достатку, з «шахівницями» кахлів, що збігають в ілюзорну перспективу.

На інших світлинах — простора зала з характерними венеціанськими ві-
кнами. І скрізь око натрапляє на спонтанні робочі «натюрморти» з жерсті, па-
перу, конструкцій. Ці «відходи виробництва» з'являються у кадрі всупереч традиційній логіці фотозйомки, з невід'ємною від неї тотальною «прилизаніс-
тю» і відповідним комплексом прибирання всього зайвого. Око фотографа не без замишування ковзає по цих енергійних проявах художньої діяльності в її новому розумінні. На одному із знімків можна впізнати й Косарева, що сидить на стільці в оточенні подібного антуражу. Герой іншого знімка дуже подібний до Олександра Хвостенка-Хвостова. Мабуть, вони фотографували один одно-
го, позуючи серед цього значною мірою впокореного творчого хаосу, усвідом-
люючи свою невіддільність від нього. Ми бачимо рельєф на стіні, конструкції на підлозі та підвіконні; імпровізовані тарілки-палітри на сидінні віденського стільця, з немовби нанизаними на одну вісь обідками. Ці мотиви начебто уже десь бачені на картинах майстрових малих голландців (у «Майстерні художни-



*Натюрмортна постановка
нід живопис. 1960-ті*



*Натюрморт.
1956. Світлина*

ка» Адріана ван Остаде, або «Як виграно, так і програно» Яна Стена), тих небагатьох, до речі, митців, які отримали пропуск на «корабель сучасності» лівого фронту мистецтв. Нагромадження із паперових обрізків, картону та інших речей набуває статусу особливого структурного виокремлення в просторі майстерні. У парадигмі часу вони сприймаються як прояви всеосяжної стихії організації речового світу в конструктивістському ключі. Автору цих рядків вдалося встановити, що ця низка світлин зроблена в декоративній майстерні Червонозаводського театру, де Косарев працював упродовж 1922–1929 рр. Причому встановлено і дату фотографій: це жовтень 1928 року. Розташована ця майстерня була у Народному Домі, відкритому Харківським товариством грамотності у 1903 р., «де з першопочатку був театр, читальня, чайна, їдальня. У театральному залі проходили заняття літніх земських курсів для народних вчителів» [34]. З 1922 р. тут відкрився Червонозаводський театр, який у 1927 набув національного статусу. Але вже до 1930 р. будинок було розібрано, а на його місці з'явився новий (з ним пов'язана відома історія з розписами в національному стилі бойчукістів, які коштували декому життя). Прикмети спорохнелості старої будівлі очевидні вже у косаревських знімках. Втім у них відчувається і теплий образ старої майстерні, з якою пов'язано його найгучніший успіх, формальні експерименти. Венеціанські вікна, що відповідають неоренесансному стилю будівлі, надають особливої художньої атмосфери майстерні. Бачимо стіл від швейної машинки із закріпленими на його боковині кроями.

У дальньому кутку стоїть макетний стіл, який Косарев мабуть щойно фотографував. На столі розташовані макети до спектаклю «Марко в пеклі». У архіві художника знаходяться і самі світлини, що показують ці макети. До цієї ж зйомки, можливо, належать і фотографії сцени, поворотного кола. Це «скрипуче, як трамвай перед ремонтом, некрасиве, обідране, невдале» [35] поворотне коло, що було в зоні саркастичної уваги критиків, постає у світлинах, зроблених Косаревим, і водночас — на фотографованих фрагментах вистав, у яких воно обживалося його ж таки конструктивістською сценографією.

Аж до кінця 1980-х у Художньо-промислового інституті на стінах іще висіли зроблені темперою зразки живопису театрального-декораційного відділення 1960-х (у 1963 р. був закритий), що ним керував Косарев. Виконані в незвичних, видовжених «косаревських» («4 квадрати») форматах, вони запам'ятовувались. На їхню оригінальність звертали увагу художники, котрі на той час здобували вишкіл у Худпромі. Це були «театральні постановки: з масками, із драпіруваннями, з натурниками в різних костюмах, з натюрмортами під різні фактури» [36] (Є. Семенихін). Завдання з живопису темперою «натюрморт з конкретних предметів» він вибудовував з обов'язковим дотриманням класичної кухні: «ґрунт емульсійний чотиришаровий, живопис майже лессувальний, тонким шаром, виразний, за кольором контрастний» [37]. Учні Косарева згадують і про карколомні завдання, які він ставив у цих натюрмортах, насичених орнаментальним матеріалом (розмальований посуд, тканини), як подовгу чаклував над ними, закрившись сам-один в аудиторії (В. Норамян). «Постановки його завжди вирізнялися неймовірною винахідливістю із дуже чітким і зрозумілим завданням. Самі по собі вони були витвором мистецтва (був то натюрморт а чи людина), завжди вражали фантазією і несподіваністю розв'язання. Але ж часто Борис Васильович ставив індивідуальні постановки для кожного студента. І ніколи не повторювався <...> Пам'ятаю, ми уже майстри, п'ятикурсники! Пишемо парну, дуже гарну постановку. Оголена й ошатно одягнена дівчина. Раптом Борис Васильович веде мене в реквізиторську. Набрив цілий мішок ганчір'я: килимового, шовкового, з орнаментом і без, кольорового і безбарвного <...> Усе це хлам'я кидає у куток, попередньо скрутивши, розгорнувши і розгладивши <...>

— Ну от тепер пишіть! І поки не завершите, до парної постановки не беріться!

Ож же ж ми й намучилися! Адже Борис Васильович вимагав, щоб усе намальовано було як слід, щоб було зрозуміло, як і звідки лягають складки, як проступає на них орнамент» (О. Штерн [38]). Інший учень Косарева, Володимир Кравець (нині доктор мистецтвознавства, провідний фахівець у царині кольорознавства), також розповідав, що кожного разу, коли виконували се-

местрову живописну постановку, Косарев ставив спеціально для кожного студента окремий натюрморт. І часто використовував для цього також прядиво і морські канати та ін. Сліди особливого ставлення до речей, зокрема орнаментованих, ми знаходимо в роботах дуже багатьох учнів Косарева. Наприклад, у натюрмортах Анатолія Кринського, який навчався у нього на початку 1960-х [39].

Ця історія розкриває передовсім театральну кухню митця, адже серед його сценографічних ескізів — блискучі «костюмні натюрморти» (Б. Віппер), найбільш виразним прикладом яких можуть слугувати ескізи до «Марка в пеклі» чи «За двома зайцями».

Усі ці зміни у бутті натюрморту, які відбувались упродовж 20-х рр., стали проявом новітніх тенденцій у перебудові всієї системи живопису. Втім, між старими і новими силами в мистецтві, попри численні протиріччя, тривав прихований обмін. Очевидна жанрова заангажованість Косарева, витоки якої в його первинному зв'язку з живописом, свідчить про величні й колись потужні художні традиції, котрі відійшли в небуття в агонії часу. А поєднання старої і нової форми відбувалося у Косарева в оригінальний спосіб: змагаючись між собою, доки був вичерпаний інноваційний потенціал, вони зрештою прийшли в живописі художника до рівноваги «тихого життя», справжнього stillleven.

1. Згідно з С. Даніелем, художній авангард у своїх експериментах засвідчив імператив натюрмортного жанру (*Даниель С. Натюрморт: К предыстории жанра // Випер Б. Проблема и развитие натюрморта. — СПб, 2005. — С. 17*).

2. О. Бенуа у своїй знаній роботі наводить висловлювання про «bodegones» тестя Веласкеса: «Пачеко засуджував тих художників, які віддають свої сили на писання повсякденних, тривіальних предметів, а проте відомо, що він і сам писав «кухонні картини» (а також що він замилувався подібними картинами Веласкеса. «Що скажемо ми, — писав він у своєму “El Arte de la Pintura”, — про натюрморти? Ясно, що коли вони написані так, як писав їх із граничною досконалістю мій зять, вони можуть бути цілком схвалені» // *Бенуа А. История искусства всех времен и народов. Часть первая: Пейзажная живопись. — СПб, 1912. — Вып. 17. — С. 72*).

3. Вірш, який увійшов у поему «Війна в мишеловці» // *Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 457*.

4. Там само. — С. 113. В архівах Б. Косарева зустрічаються написані на клаптиках паперу цитати з цього вірша, а у записі від 26.11.1978: «Найти ВХ “тополовых тенет”» [ВХ тут — В. Хлебникова. — Т. П.]

5. Про прихильність до техніки трафарету свідчать численні записи в архіві Б. Косарева, як-от 27 січня 1976 р.: «Обкладинка “Георгий Цапок” має бути виконана трафаретом із 8 матриць (олією) на ватмані».

6. Розподіл кольорів у «Натюрморт з м'ячем» за світловою композицією також утворює гармонійний ряд, який знайшов теоретичне обґрунтування в пізніших розробках Б. Косарева: «Вибликс — світло-лимонний; світло — зеленкувате; півтон — помаранчевий теплий; тон — блакитнуватий; прозора тінь — червонувата (коричнева); тінь — синювата (індіго); глибока тінь — пурпурна (бордо)» (Б. Косарев. Колорит. — Запис від 6 вересня 1955 р., арк. 1. — Архів Н. Б. Косаревої).

7. Цит. за: *Сидорина Е. В.* Ракурсы супрематизма // Русское искусство: XX век: исследования и публикации. — М., 2007. — С. 511, 535.

8. Подекуди в них все ж таки відчуваються алюзії предметних форм, як, наприклад, у «Супрематичному натюрморті», представленому на цій сторінці, що нагадує фотографії сценічного поворотного кола з архіву Б. Косарева.

9. Напис на звороті поштової картки, зроблений Вірою Синяковою: «Здравствуйте, ангел Косарев! Посылаю Вам «Григория Петникова». Упивайтесь! — Я ничего не понимаю! Коля сказал, что Вы до сих пор в постели. Ай, стыдно! Стыдно! На днях прочту Вам пару сказок. Хорошо? Жму руку Катюше. Привет Коле. В [Віра — Т. П.].» — Архів Н. Б. Косаревої.

10. В інтерв'ю з В. Яськовим Б. Косарев розповідав: «Домагаючись від актора потрібної йому виразності, М. Синельников показав, як має звучати фраза, вклавши в неї десь до п'яти «аплікацій»: у ній зазвучало все — і гнів, і біль, і образа, і злість, і погроза розраховуватися із кривдниками <...>. А в актора виходило максимум дві “аплікації”» (*Яськов В. Хлебников. Косарев. Харьков // ДвуРечь (Харьков — Санкт-Петербург): Литературно-художественный альманах.* — Х., 2004. — С. 195).

11. Запис Б. В. Косарева від 27 травня 1987 р. — Архів Н. Б. Косаревої.

12. Там само.

13. А. Савицька вжила слово «доричний» стосовно косаревських натюрмортів пізнього періоду. Див.: *Савицька А. А.* Колаж в українському мистецтві 1920-х років // Русский авангард 1920-х годов: проблема коллажа. — М., 2005. — С. 117–127.

14. «Показав сьогодні Бурку, як будуються десятиколірна палітра з трьох барв пофарбованої марлі — білої, блакитної й синьої: 1) 2 білих; 2) біле й блакитне; 3) блакитне й біле; 4) 2 блакитних; 5) блакитне-синє; 6) синє-блакитне; 7) 2 синіх; 8) синє-біле; 9) біле-синє; 10) 1 біле для макета... Кожен з дев'яти кольорів крім десятого складається із двох шматків прозорої матерії, тобто пофарбованої марлі» // Запис Б. В. Косарева від 31 липня 1952 р. — Архів Н. Б. Косаревої.

15. «<...> Три девушки пытали / Чи парень я чи нет? / А голуби летали, / Ведь им немного лет. / И всюду меркнет тень, / Ползет ко мне плетень. / Нет!» // Велимир Хлебников. Творения. — С. 117.

16. Запис Б. В. Косарева, без дати. — Архів Н. Б. Косаревої.

17. Цит. за: *Сидорина Е.* Русский конструктивизм: Истоки, идеи, практика. — М., 1995. — С. 89.

18. Користуючись нагодою, хочу висловити подяку А. В. Заваровій за лекції в НАОМА, що стали ґрунтовною базою для даного дослідження.

19. У лексиконі митця то був аж ніяк не риторичний образ. Один із його учнів, В. Норазян, розповідав, про те, як Косарев у контексті навчального завдання спрямовував Віктора Сидоренка «шукати філософський камінь» (Архів автора).

20. Запис Б. В. Косарева від 24 серпня 1978 р. — Архів Н. Б. Косаревої.

21. *Гоголь М. В.* Сорочинський ярмарок // *Гоголь М. В.* Твори: У 3 т. — К., 1952. — Т. 1. — С. 72.

22. *Гоголь Н. В.* Мертвые души // *Гоголь М. В.* Соч.: В 2 т. — М., 1969. — Т. 2. — С. 318.

23. *Гоголь М. В.* Сорочинський ярмарок. — С. 72.

24. Запис Б. В. Косарева від 9 травня 1959 р. — Архів Н. Б. Косаревої.

25. Запис Б. В. Косарева від 11 лютого 1987 р. — Архів Н. Б. Косаревої.

26. Запис Б. В. Косарева від 9 лютого 1987 р. — Архів Н. Б. Косаревої.

27. *Витпер Б. Р.* Становление реализма в голландской живописи XVII в. — М., 1957. — С. 213.

28. *Лагутенко О.* Василий Ермилов и «малые голландцы» // Русский авангард 1910–1920-х годов: Проблема коллажа. — М., 2005. — С. 128–141.

29. У договорі (червень 1928-го року) з УЗП («управление зрелищных предприятий») про образотворче оформлення в мережі театрів УЗП, як-от: харківського державного театру, держтеатру для дітей та театру музкомедії, терміном з 1 вересня 1928-го по квітень 1929-го року Косарев зобов'язується «постачати макети постановок, ескізи костюмів, бу-тафорії і т. ін». — Архів Н. Б. Косаревої.

30. Доповідь О. Кошуби: «М. Тряскін у Київському художньому інституті в 1920-ті рр.» на конференції «Другі читання пам'яті М. Ф. Біляшівського» (Київ, НХМУ, 24 жовтня 2007).

31. Союз «Семи» // Сборник Нового искусства. — К.; Харьков, 1919. — С. 9.

32. «У дереві — “теорія шва”, у трафареті — “теорія перемички”». — Запис Б. В. Косарева від 23 жовтня 1985 р. — Архів Н. Б. Косаревої.

33. *Гордеев Д. П.* Спогади про художнє об'єднання «Голубая лилия». — ЦДАМЛМУ, фонд 208, оп. 2, спр. 12.

34. Харьков: Путеводитель для туристов и экскурсантов. — Харьков, 1915. — С. 75.

35. *Романовский М.* // Украинский Государственный Краснозаводской театр. — Харьков, 1930.

36. З інтерв'ю, узятого В. Яськовим у В. Семенихіна 28 січня 2006 р. / Рукопис. — Арх. В. Г. Яськова.

37. Запис Б. В. Косарева від 27 травня 1978 р. — Архів Н. Б. Косаревої.

38. Спогади О. Штерна, 2006. — Рукопис. — Архів В. М. Кулікова.

39. А. Кринський (виїхав 1976 р. до Італії, а потому — до США) згадує як неабияку вдачу те, що йому довелося вчитись у двох «гігантів з московського ВХУТЕМАСу

[незрозуміло, чи ця помилка несвідома, бо ж обидва митця у ВХУТЕМАСі не вчилися. У 1912–1913 рр. В. Єрмилов навчався у МУЖВіЗ, у студії І. Машкова, далі в Гамана. — Т. П.], котрі викладали в Харківському художньому інституті, <...> В. Єрмилов, батько російського конструктивізму та Б. Косарев, професор кольорової гармонії». Він згадує про «неочікувані композиції Єрмилова, в яких використовувалися незвичайні матеріали, такі як метал, пісок, дерево, — зроблені бездоганно», які надихали його на пошуки нових форм. http://www.anatolykrynsky.com/artist_statment.htm. Роботи А. Кринського виявляють, між іншим, набагато більше зв'язків із косаревським живописом.

Анотація. Проаналізовано творчий доробок видатного харківського художника Бориса Косарева, діапазон його творчих уподобань на шляху від малярства до театру й кіно-фото. Доведено, що фотографія, разом з живописним етюдом, становила вагомую частку мистецтва українського авангардиста.

Ключові слова: фотографія, кіно, живопис, театр, етюд, композиція.

Аннотация. Проанализировано творчество выдающегося харьковского художника Бориса Косарева, диапазон его творческих устремлений на пути от живописи к театру и кино-фото. Доказано, что фотография, вместе с живописным этюдом, составила весомую часть искусства украинского авангардиста.

Ключевые слова: фотография, кино, живопись, театр, этюд, композиция.

Summary. The works by Boris Kosarev, prominent Ukrainian artist, the range of his professional sympathies on the way from the painting to the cinema and photo art, are analyzed. It is stated that the photography alongside with the painting is the essential part of the works by the Ukrainian avant-garde artist.

Keywords: photography, cinema, painting, theatre, etude, composition.