

Борис Комаров : художник без біографії ? До питання вивчення спадщини «забутих» художників

Роменський краєзнавчий музей – один із найбагатших за експонатами музеїв України. Чільне місце у його колекції посідає художнє зібрання, яке вирізняється різноманітними за видами та жанрами мистецькими творами. Якісна добірка цього художнього зібрання у музеї з'явилася завдяки невтомній пошуковій праці відомого археолога та мистецтвознавця Миколи Омеляновича Макаренка. Сформовані художні смаки останнього разом з чисельними знайомствами у колах української художньої інтелігенції дозволили йому проводити значну роботу щодо передання творів образотворчого мистецтва від художників. Таким чином, крім творів західно-європейського та українського мистецтва XVI-XIX ст.. до новоствореної музейної колекції надійшли твори і сучасних митців: Б. Козлова, М. Гронця, М. Козика, В. та Ф. Кричевських, К. Трохименка, Г. Павлуцького, Ю. Михайліва, Ф. Красницького та ін. [1]. Але до низки імен цих знаних, а також маловідомих митців слід ще додати ім'я художника Бориса Комарова, невеличка група творів якого зберігається у музейній колекції [2]. Із записів у інвентарній книзі Роменського краєзнавчого музею видно, що більшість їх була подарована автором на початку 20-х років XX ст. («Ескіз до «Купця Калашникова», «Сторож водокачки», «Корова», «Купальники», «Безробітні», «Зима», «Композиція. Стилль російської ікони»). Деякі твори передав до музейної збірки перший директор музею у Ромнах Михайло Семенчик («Типи селян»). Останній факт свідчить і про те, що М. Семенчик не тільки залюбки приймав до музейної колекції мистецькі твори, але й сам виявляв активність, передаючи мистецькі твори до музею.

Аналіз творів Б. Комарова, що знаходяться у колекції Роменського краєзнавчого музею, свідчить про досить розмаїту палітру творчих пошуків цього художника, що простягаються від суто реалістичних або точніше – міметично-фігуративних композицій («Типи селян») до кубофутуристичних («Композиція. Стилль російської ікони»). У своїх начерках художник показує майстерність й у галузі портретного мистецтва («Дід Московка»). Ця графічна робота надзвичайно

важлива для нас. По-перше, вона є чудовим взірцем Б. Комарова-портретиста і малювальника, а по-друге, присутній напис на аркуші: «Село Коровинці 1927 г.» вказує на місце створення цієї роботи, що надає можливість висунути гіпотетичну версію щодо тісних зв'язків цього художника з Роменщиною. Голова старого та капелюх ретельно пророблено автором, у той же час як елементи одягу ледве намічені. Від цього прийому обличчя портретованого виглядає набагато виразнішим. Майстерний живопис вирізняє монументальну за розмірами композицію «Типи селян», яка за духом близька до подібних жанрових композицій М. Богданова-Бельського (1868-1945). Згадаймо хоча б такі роботи, які зберігаються у колекції Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького («Горе», 1909, «За читанням листа», 1892). Автор справді зосереджує свою увагу на тому, щоб виявити саме типи селян. Ось чому головну увагу митець зосереджує на проробці форм голови селян, але водночас приділяє увагу також їхньому одягу. Використовуючи предметний колір у загальній тональності картини, автор досягає переконуючого звучання, близького до соціального. Дивлячись на ці постаті, зображені художником у 1930 р., помічаєш незмінність цих типів селян по відношенню до тих, що існували до 1917 р.

Деякі ескізи Б. Комарова, різних за характером виконання, свідчать про формальні пошуки, першопочатки яких виявлені саме на цих ескізах, а також інтерес (замовлення ?) до літературної тематики, що виявився у ескізі до Лермонтовського твору про купця Калашникова у 1915 р. Постаті та інші аксесуари цієї композиції намічені, але загальна композиційна побудова вже знайдена. Головну увагу художник зосередив на кольорових сполученнях, шукаючи відповідні кольорові акценти. Вже на цьому ескізі (скоріше за все - першому) Б. Комарову вдалося згармоніювати загальний колорит роботи. Не виключено, що художник брався виконати роботу у галузі театрального декоративного оформлення на замовлення або за власною ініціативою. Відомо, що декорації до «Купця Калашникова» виконував художник П. Кончаловський.

Експресивні можливості передання мінливого руху людей передає Б. Комаров у іншому ескізі під назвою «Купальники» (1923). виправдана деформація

постатей у ескізі «Безробітні» (1920), виконаного у Ромнах (про що свідчить авторський напис на роботі), свідчить про намагання автора відійти від натуралістичності зображення, роблячи наголос на емоційності зображення. З цією метою художник вибирає зовсім іншу пластичну систему, близьку до кубофутуризму. Та передусім риси цього напрямку у мистецтві початку ХХ ст. виявляються в іншій роботі Б. Комарова, яка має назву «Композиція. Стиль російської ікони» (1923) [3].

Художні напрями авангардного спрямування початку ХХ ст. звертають увагу й на іконопис. Композиція цього кубофутуристичного за стилістичними ознаками твору складається з геометричних площин, які ніби накладаються одна на одну: від трикутника до кола. Кожна з них пророблена у кольорі: смарагдовий зелений трикутник у верхньому правому куті та ніжний рожево-білий – у нижньому лівому. Колорит усієї роботи тримається на гармонійних відношеннях смарагдових, вохристих та рожево-кармінних відтінків кольору, місцями з тональними відтінками. Ми помічаємо також і прагнення автора посилити за тоном праву частину композиції по відношенню до лівої. Воно підкріплюється і більш різноманітним положенням геометричних площин, які викликають враження початку руху. Його ефект розробляється за рахунок спіралевидних потоків жовтого кольору та зосередженням у центрі цього кола найбільш темпераментно покладених згустків фарби. Ритмічна побудова твору досягається і за рахунок переривчасто накладених мазків білого кольору на кордоні між площинами кольору. Завихреність, рухливість композиції співвідноситься з ликом святих. Абрис обличчя підкреслений вохристою, ледве помітною лінією, яка поступово переходить одна в одну. А очі, що знаходяться на різних рівнях з виразними зіницями та ледве наміченим ротом, надають святому рис покірливості та умиротворення. Цікаво, що вираз очей подібний до виразу жіночих очей на картині К. Малевича «Селянки у церкві» (1911).

Коло, що обрамлює лик, апелює як до сонячного блиску, так і до золотого німбу, який є обов'язковою ознакою зображених на іконі святих. На жаль, немає ніякої можливості визначити іконографічний тип (Богородиця, Ісус Христос, святі),

який став прототипом для цієї кубофутуристичної композиції. Не виключено, що це був збірний, синтетичний образ, переплавлений авторською фантазією. Але у даному разі, на наш погляд, іконографічна проблема має другорядне значення. Не це визначає особливість та своєрідність цього твору. Важливе інше: яким чином мова давньоруського (або пізнішого за часом) живопису змогла інтерпретуватися художником початку ХХ ст. у дусі новітнього мистецтва? Спокійна загальна гармонія кольору та композиції, умиротворення ликів у іконописі перетворюється у динамічну композицію у дусі кубофутуризму – своєрідній формі, що об'єднала елементи кубізму, конструктивізму та футуризму. Кубофутуристами на той час називали себе різні за манерою виконання художники: О. Архипенко, В. Баранов-Россіне, М. Кульбін, О. Лентулов, В. Татлін, Г. Якулов,. Кубофутуризмом захоплювався Іван Клюн (Клюнков) – учасник групи «Супремус» та «Бубновий валет»; Василь Єрмилов (навчався в Московському училищі живопису, ліплення та зодчества разом з В. Маяковським та Д. Бурлюком) та О. Екстер. Кубофутуризм – невід'ємна частка у творчому доробку Олександра Богомазова, який так визначав своє світовідчуття у 10-х роках ХХ ст.: «Київ у своїм класичнім об'ємі сповнений прекрасного, розмаїтого, глибокого динамізму. Тут вулиці впираються в небо, форми напружені, лінії енергійні, вони падають, розбиваються, співають і грають. Темп життя ще більше підкреслює цей динамізм ніби дає йому законну підставу, широко розливається, поки не заспокоїться на тихому лівому березі Дніпра» [4].

Для творів, виконаних у кубофутуристичному стилі, був притаманний принцип згущеності та концентрацій в основі композиції; одноразове охоплення різних рис об'єкту; співвідношення знаків та образів відразу з декількома смисловими рядами; відсутність причинної залежності. «Композиція. Стель російської ікони» нібито ілюструє головні положення маніфестів італійського футуризму, гасла яких доводили відображення руху на полотнах, яке не було закріпленою миттю всесвітнього динамізму, але «динамічним відчуттям». Таким чином, абсолютизація футуристичної ідеї руху притаманна і для вищеназваної композиції. Але завдання, яке повинен виконувати рух у розумінні російських футуристів, передбачав одночасно і

процес заглиблення у внутрішній світ людини, і заглиблення у національно-історичну традицію, до архаїчної пам'яті [5]. У такому разі звернення до ікони виглядає цілком обумовленим об'єктом для експериментування.

Вибір «стилю російської ікони» також не випадковий. «Колумбове» відкриття ікони як художнього феномену наклало відбиток на всю російську культуру кінця XIX - початку XX ст. Іконопис сильно вплинув на творчу манеру Н. Гончарової та К. Малевича; давньоруські ікони справили сильне враження і на французького митця Анрі Матісса.

На відміну від академічної науки про мистецтво, що зосередила свою увагу в основному на іконографічних особливостях іконопису, художників та критиків цього часу цікавлять переважно суто мистецькі проблеми відносно колориту, малюнка, ритма. Не випадково, що О. Грищенко до назви свого дослідження «Про зв'язки російського живопису з Візантією та Заходом XIII - XX ст.» додає два суттєвих слова: «думки живописця».

У теоретичній роботі «Чому вчать ікони» М. Волошин зазначав, що колористична гама ікон побудована на протилежних парах кольору, наприклад, червоний-зелений. Але колорит іконописного зображення тримається на гармонії алої кіноварі із зеленкуватими та блідо-оливкуватими тонами при повній відсутності синіх та темно-лилових фарб. Теоретичні узагальнення М. Волошина знаходять підкріплення у згадуваній композиції з колекції Роменського краєзнавчого музею. Проте художній критик розвиває у цій роботі й основу символіки ікони, що ґрунтується, на його думку, на законі доповнюючих кольорів: «Дальше символизм следует законам дополнительных цветов. Дополнительный к красному – зеленый цвет, цвет растительного царства, противопоставляемого – животному, цвет успокоения, равновесия физической радости, цвет надежды. Лиловый цвет образуется из слияния красного с синим. Физическая природа, проникнутая чувством тайны, дает молитву» [6].

Колористичні особливості композиції Б.Комарова збігаються з висновками М.Волошина. Особливо це помітно у його верхній частині з

досить активним протиставленням червоного і зеленого, жовтого і синього кольорів. Прагнення автора до чистоти кольорових відношень та активному застосуванню білил, що створюють враження «пробілів» давньоруських середньовічних ікон (Феофан Грек), свідчить про уважне і прискіпливе вивчення автором давнього іконопису. Художні завдання, поставленні митцем у цій роботі цілком відповідали тим запитам і проблемам, що хвилювали представників художньої культури ХХ ст.

Найважчим виявилось питання авторства творів, які зберігаються у колекції Роменського краєзнавчого музею і підписані автором як роботи Бориса Комарова. Але у цьому разі маємо справу з наявністю декількох авторів під цим самим прізвищем та ініціалами. Наша праця з каталогами виставок 20-30 років ХХ ст. майже не прояснила ситуацію. Серед учасників художньої виставки «15 років РККА», яка проходила у 1934 р. у Києві у Всеукраїнському музеї ім. Т. Шевченка, а до цього – у Москві та Ленінграді, у каталозі російською мовою значиться ім'я «Комаров Б. А.». Серед учасників іншої виставки – московських художників, яка діяла у Ялті влітку 1936 р. та у Євпаторії у 1937 р., теж зустрічаємо ім'я «Б. А. Комаров». Прізвище Б. Комарова є також у числі експонентів виставок «Індустрія соціалізму» (Москва, 1939). Марними виявились наші пошуки й у славнозвісній картотеці художників Адарюкова, яка зберігається у науковій бібліотеці Третьяковської галереї. У ній також зафіксовано декілька художників з однаковим прізвищем «Комаров» - учасників різноманітних виставок. Не виключеним здається, що автором творів з Роменського музею міг бути Борис Комаров, ім'я якого згадується в об'яві газети «Анархія» за 1918 р. № 72. У ньому йдеться про намір редакції видати збірник «Анархія - Творчість», серед учасників якого названі О. Ган, Б. Комаров, К. Малевич, О. Родченко, а також автори під псевдонімами: Святогор і Боян Пламень [7]. Об'ява про вихід цього видання повторюється у газеті неодноразово, але світ воно так і не побачило. Не виключено, що у ньому К. Малевич намагався опублікувати свої статті, надруковані у газеті «Анархія». Ясна річ, що

залучення різних авторів могло поєднувати тільки одне: новаторський підхід до мистецтва. Якщо ж взяти до уваги кубофутуристичну композицію, яку ми спробували аналізувати вище, то у ній наочно спостерігаються формальні пошуки, у результаті яких відбувається переоцінка ікони: від культової речі до мистецького твору – нового джерела для художніх вражень митців новітнього мистецтва. Саме ці риси яскраво втілилися у доволі рідкісному творі Б. Комарова з колекції Роменського краєзнавчого музею, а ім'я Бориса Комарова – «художника без біографії» стає близьким не тільки до кубофутуристичного напрямку в українському та російському мистецтві, але й до художнього життя Сумщини першої третини минулого століття.

Література

1. Звагельський В. Б. До історії створення мистецької колекції Роменського краєзнавчого музею // Мистецькі осередки Сумщини: Історія. Колекції. Дослідження: матер. наук. конф., присвяченої 75-річчю заснування Сумського художнього музею. – Суми, 1995. – с. 37-44.
2. Комаров Б. Композиція. Стиль російської ікони. 1923. Фанера, олія. 44,6x34. Інв. №50. Шлях надходження до музею – дарунок автора. Час надходження – 4. XI. 1924 р.; «Портрет Луначарського» (полотно, олія, 91x75), «Типи селян» (полотно, олія, 129x168), «Дід Московка», 1927 (папір, соус (?), олівець, 56x37); ескіз «Купальщики», 1923 (картон, олія, 25x11,5), ескіз «Безробітні», 1920 (картон, олія, 17x17), «Зима», 1924 (полотно, олія, 37x70), ескіз до «Купця Калашникова», 1915 (картон, олія, 36x59), «Начерк чоловічої постаті», 1914 (папір, графічний олівець, 17,5x19,5). Всі названі твори були подаровані Роменському музею автором або директором музею М. Семенчиком. Крім цих робіт у інвентарній книзі музею значилися ще дві роботи Б. Комарова: «Сторож водокачки», 1930 та «Корова», 1913, які були подаровані музею автором і вилучені з нього за наказом МК України № 310 від 7.06.95.

3. «Композиція. Стил ь російської ікони» Б. Комарова експонувалася на виставці «Мистецтво Роменщини і Роменщина у мистецтві у Сумському обласному художньому музеї у грудні 1995 р. Див. Побожій С. Роменщина у мистецтві: новий мистецький проект // Червоний промінь (Суми). – 1996. – 12 січ. - № 2 (4183). – С. 4. Про «Композицію. Стил ь російської ікони» Б. Комарова автором було виголошено доповідь «Ікона і кубофутуризм. Про мову однієї композиції з Роменського краєзнавчого музею» на міжнародній науковій конференції «Російський кубофутуризм» у Москві у 1998 р. Див.: Автономова Н., Коваленко Г. Русский кубофутуризм // Искусствознание. – 1999. – № 2(15). – С. 628; Побожий С. И. Икона и кубофутуризм. О языке одной композиции из Роменского краеведческого музея // Русский кубофутуризм. – СПб., 2002. – С. 138–141.
4. Український авангард 1910-1930 років: Альбом / авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. – К., 1996. – С. 6.
5. Бобринская Е. А. Механизм «работы сновидения в футуристическом взаимодействии поэзии и живописи // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXV-е Випперовские чтения. – М., 1993. – С. 61.
6. Волошин М. Лики творчества. – М., 1988. – С. 292
7. Збірник повинен складатися з трьох розділів: агітація, динаміт і форма, інформація. Його автори заявляли: «Через головы «промежуточного сословия», через головы перепродавцев, критиков и целой своры услужливых благотворителей, узкопартийных организаций, вегетарианских организаций, каковыми являются теперь культурные отделы кооперативов и пролеткультов, мы решили взвиться и упасть в самую гущу массы с динамитом разрушения и формами нашей творческой изобретательности» (Малевич К. Собр. Соч.: В 5 т. – М., 1995. – Т. 1. — С. 331).