

ХУДОЖНІ ІДЕЇ ТА ПАРАЛЕЛІ У ТВОРЧОСТІ Б. КОМАРОВА

Значне місце у Роменському краєзнавчому музеї займає художнє зібрання, у якому є невелика монографічна колекція творів художника Бориса Комарова [1]. Із записів в інвентарній книзі Роменського краєзнавчого музею видно, що більшість їх була подарована автором на початку 20-х років: «Ескіз до «Купця Калашникова», «Сторож водокачки», «Корова», «Купальники», «Безробітні», «Зима», «Композиція. Стель російської ікони». Деякі твори передав до музею перший його директор Михайло Семенчик («Типи селян»). Аналіз творів Б.Комарова свідчить про досить розмаїту палітру творчих пошуків цього художника - від міметично-фігуративних композицій («Типи селян», «Зима»), до кубофутуристичних («Композиція. Стель російської ікони»).

У поле нашого зору потрапив начерк художника (1914), на якому зображено оголену чоловічу постать, енергійно намальовану. Форми постаті дещо перебільшені, місцями навіть гротескні, але в цілому вона виглядає дуже виразно. Очевидно начерк був призначений для подальшої розробки у більш монументальній композиції. До такого висновку нас підштовхує манера трактування образу художником. Увага митця зосереджена на формах та лініях, за допомогою яких створюється енергійна постать. Образ людини набуває у даному випадку символічного звучання. Він розроблений цілком у стилі модерну, апогей розвитку якого припадає на кінець ХІХ – початок ХХ ст. Для художників стилю модерн характерним є символізм форм, пристрась

до вічних філософських тем людського буття, а також до таємничої символіки образів. Саме ця риса модерну проявляється у роменській композиції. І справді, яку ідею проповідує художник? Він показує людську постать у момент найвищої напруги, її ноги знаходяться у стрімкому русі, а неприродньо вивернуті руки своїм положенням підсилюють ідею руху. Вони закривають обличчя, залишаючи видимою лише верхню частину голови. Зміст цієї композиції може бути прочитаний нами як «переборення», «подолання». Подібна тематика також зустрічається у іконографії модерну. Варто згадати малюнок Івана Мясоедова (Зотова), яким прикрашена обкладинка журналу «Геркулес» (1914) [2].

Найближчою аналогією малюнку Б.Комарова є малюнок Густава Клімта, який прикрасив афішу першої виставки Сецесіона у Відні 1898 року. У правій частині афіші Г. Клімт зображує постать Афіни Паллади із списом і щитом у руках. Вона немовби спостерігає за сценою вбивства, розташовану у верхній частині композиції. Вона опосередковано суголосна образному рішенню композиції Б. Комарова. Так, як і Б. Комаров, Г. Клімт формостворюючим елементом вибирає лінію. Проте вона інколи дрібна і не така виразна, як у Б. Комарова. Оскільки віденський Сецесіон з символічної точки зору стає альтернативою академічному мистецтву, то виходячи з цього, малюнок Г.Клімта має не стільки історико-міфологічний, скільки символічний підтекст, а його зміст може бути прочитаний як боротьба нового із старим. Художники стилю модерн вивчали психологічну виразність лінії на теоретичному рівні (Уолтер Крен, Пюві де Шаванн, Фердінанд Ходлер,

Поль Гоген). Завдяки лінії вони намагалися вирішити проблему натурного і умовного., простору і площини. У зовнішньому вирішенні художники модерну вбачали вічні людські категорії: добро, зло, страждання. Б. Комаров творчо використовує лінію для виявлення форми. У деяких місцях нібито намагається використати об'ємні прийоми, але саме лінія є кордоном цих об'ємів, вона невідривна від фігури і предмета, який знаходиться в руках. Якщо це алегоричний образ, то алегорія чого: боротьби, впертості? На це запитання відповісти не просто, адже алегорія – це не тільки передача у видимих формах абстрактної ідеї, але й носій єдиного значення. Інколи неможливо, та й не потрібно, розпізнати всі значення символів.

Декілька ескізів Б. Комарова, різних за характером виконання, свідчать про формальні пошуки, які почалися саме з цих ескізів, а також про інтерес до літературної тематики, що втілюється у ескізі до твору російського поета М.Лермонтова “Пісня про царя Івана Васильовича молодого опричника і удалого купця Калашникова” у 1915 році. Вже на цьому ескізі (очевидно першому) Б. Комарову вдалося гармонійно подати загальний колорит роботи. Ми схильні до того, що ця робота виконувалася як ескіз для театрального декоративного оформлення (замовлення, власна ініціатива?) до опери А. Рубінштейна. Це підтверджується енергійним характером живопису, що виявляється у пастозному нанесенні фарби на картон.

Виправдана деформація постатей у ескізі “Безробітні” (1920), виконаного у Ромнах, позначена емоційністю та гротескністю зображення. У цій роботі як у дзеркалі відбилися всі протиріччя атмосфери художнього

життя 20-х років. Мистецтво тих часів намагалося радикально змінити уявлення про зміст і завдання мистецтва у нових умовах життя. Кожне з мистецьких угруповань висувало оригінальні концепції, ідеї яких відстоювалися як у теоретичних дискусіях, так і безпосередньо на виставках. У контексті ідейно-художньої полеміки 20-х років слід розглядати й образотворчу мову твору Б.Комарова “Безробітні”, у якому формальні пошуки співіснують із змістовними аспектами. Композиція цього ескізу вирізняється динамічністю та яскраво вираженими пластичними пошуками. Художник немовби підкреслює загостреними формами людського тіла трагічну долю цих героїв, нагадує про соціальний аспект. Близькими за формально-стилістичними ознаками до композиції Б. Комарова “Безробітні” є, на нашу думку, деякі роботи живописця, графіка і художника театру В’ячеслава Пакуліна (1900-1951), який належав до ленінградського товариства “Круг художників”. До цього об’єднання входили в основному випускники ВХУТЕІНу. Так само, як і Б.Комаров, В.Пакулін у таких творах, як “Жниця” (1926-27), “Жінка з відрами” (1928), намагався передати ідею за допомогою пластичної виразності образу, деформуючи та загострюючи форму. Етнографічно-театральній “Жниці” М.Пимоненка протиставляється важка та виснажлива праця, зображена у роботі В.Пакуліна “Жниця”. Якщо співставити композиції Б. Комарова і В.Пакуліна, то помітимо, що їх об’єднують такі чинники, як: позачасовість, виявлення монументальних форм об’єктів, підкреслення матеріальної сутності кольору. Якщо відкинути сюжетно-тематичну невідповідність творів Б. Комарова (безробіття) і В.

Пакуліна, О. Пахомова (праця), знаходимо у них і загальні риси, вже зазначені нами. Таке співставлення не підтверджується фактичними відомостями про причетність Б.Комарова до цього об'єднання або участі у виставках. У даному випадку воно має суто гіпотетичний характер, виходячи з формальних елементів твору.

Експресивні можливості передачі мінливого руху людей показує Б. Комаров у ескізі під назвою “Купальники” (1923). Сміливими пастозними мазками художник “ліпить” форму людських тіл, нехтуючи деталями. Художник ніби поставив перед собою завдання – показати фігури десяти (!) людей у русі. Таку проблему вирішували Леонардо да Вінчі та Мікеланджело у „Битві при Кашині”. Експресивність твору підсилюється і завдяки напруженому холодному колориту.

Привертає увагу і те, що у творах Б.Комарова з колекції Роменського музею проявляються риси різних напрямків мистецтва початку ХХ ст., зокрема у роботі Б. Комарова “Композиція. Стель російської ікони” (1923) [3]. Представники художніх напрямків авангардного спрямування початку ХХ ст. звертали свою 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. Коло, що обрамлює лик, апелює як до сонячного диску, так і до золотого німбу, який є обов'язковою ознакою святих, зображених на іконі. Немає

можливості визначити іконографічний тип, який став прототипом для цієї кубофутуристичної композиції. Не виключено, що це був збірний, синтетичний образ, сформований авторською фантазією. У даному випадку, іконографічна проблема має другорядне значення. Важливе інше: яким чином мова давньоруського або пізнішого за часом живопису могла інтерпретуватися художником початку ХХ ст. у дусі авангардного мистецтва ?

Спокійна загальна гармонія кольору та композиції, умиротворення ликів у іконописі перетворюється у динамічну композицію в дусі кубофутуризму – своєрідну форму, що об'єднала елементи кубізму, конструктивізму та футуризму. Для творів, виконаних у кубофутуристичному стилі, був притаманний принцип згущеності та концентрації в основі композиції; одноразове охоплення різних рис об'єкта; співвідношення знаків та образів відразу з декількома смисловими рядами; відсутність причинної залежності. “Композиція. Стиль російської ікони” нібито ілюструє основні положення маніфестів італійського футуризму, в гаслах яких доводилося відображення руху на полотнах, яке не було закріпленою миттю всесвітнього динамізму, але стало “динамічним відчуттям”. Отже, абсолютизація футуристичної ідеї руху притаманна і для вищеназваної композиції. Але завдання, яке повинен виконувати рух у розумінні російських та українських футуристів, передбачало одночасно і процес заглиблення у внутрішній світ людини, у національно-історичну традицію, до архаїчної пам'яті. У такому разі звернення до ікони виглядає

цілком обумовленим кроком до експериментування. Автор роменської композиції розкладає явища і предмети на більш дрібні частини, відображаючи при цьому головну проблему кубофутуризму: поєднання динамічного і статичного, підвищений стан динаміки та доцентровості.

Вплив іконопису на свою творчість відзначав К. Малевич, сприймаючи ікони з точки зору їхньої “живописності”. Духовний зв’язок між іконописом та селянським мистецтвом мав широкий розголос у практиці авангарду. Ікону і авангард поєднували такі чинники, як мовна лапідарність, декоративність, знаковість, зворотня перспектива. До формальних ознак ікони, наповнюючи їх новим змістом, звертався Д. Бурлюк, Н.Гончарова.

У теоретичній роботі “Чому вчать ікони” художній критик і поет М. Волошин зазначав, що колористична гама ікон побудована на протилежних парах кольору. Теоретичні узагальнення М.Волошина знаходять підтвердження у композиції з Роменського краєзнавчого музею. Але художній критик розвиває у цій роботі й тему символіки ікони, що ґрунтується, на його думку, на законі доповняльних кольорів [5].

У начерках Б. Комарова із збірки Роменського музею відчувається майстерність і в галузі портретного мистецтва (“Дід Московка”). Ця графічна робота характеризує Б. Комарова як портретиста і малювальника. Авторський напис на ній (“Село Коровинцы 1927 г.”) вказує на місце створення цієї роботи, що дає можливість висунути версію тісних зв’язків цього художника з Роменщиною. У роботах Б. Комарова (“Дід Московка”, “Типи селян”) відбилася також тенденція, притаманна живопису кінця 20-х

років з головною домінантою реалістичного початку. Майстерний живопис вирізняє монументальну за розмірами композицію “Типи селян”, яка за духом близька до жанрових композицій російського художника М. Богданова-Бельського, роботи якого “Горе” (1909), “За читанням листа” (1892) зберігаються у колекції Сумського художнього музею. Найважчим було питання авторства творів, які зберігаються у колекції Роменського краєзнавчого музею і підписані автором «Бор. Комаров». Художника з прізвищем та ініціалами «Комаров Б.А.» зустрічаємо серед учасників VІІІ виставки АХРР “Життя і побут народів СРСР” (1926, Москва); ІХ виставки АХРР (1927, Москва); ХХІ виставки картин, присвяченої героям праці, ударникам соцбудівництва і третьому, вирішальному року п’ятирічки (1931, Рязань); 15 років РККА (1934, Ленінград, Київ, Харків); виставки живопису і графіки (1936, Кисловодськ); виставки картин московських художників (Ялта, 1936, Євпаторія, 1937); виставки творів московських і ленінградських художників (Кисловодськ, Ялта, 1937). Крім того, у каталогах виставок значиться художник “Комаров Б.Д.”, твори якого експонувалися на виставках: “Художники РСФСР за 15 років” (Ленінград, 1932); Перша виставка об’єднання ульянівських художників (Ульяновськ, 1929); Антиімперіалістична виставка, присвячена міжнародному червоному дню. Нам удалося лише знайти роки життя Комарова Бориса Олександровича (1884 - ?) і Комарова Бориса Дмитровича (1888-1939). Прізвище цього митця відсутнє у відомих нам каталогах українських виставок 20-30-х років. Отже, існує велика вірогідність того, що Б.Комаров жив і працював у Москві або

Ленінграді. Не виключено, що автором творів з Роменського музею міг бути Борис Комаров, ім'я якого згадується у газеті “Анархія” за 1918 р. № 72. В оголошенні йдеться про намір редакції видати збірник “Анархія -Творчість”, серед авторів якого названі: “Ал. Ган, Бор. Комаров, К.Малевич, А.Родченко” [6]. Це оголошення повторювалося у газеті неодноразово, але видання у світ так і не вийшло. Необхідно звернути увагу на те, що у переліку авторів зазначено прізвище Комаров, а в імені вказано три літери: “Бор.” Це могло бути зроблено свідомо через бажання Комарова якимось чином виділити себе, самоідентифікувати серед інших художників з таким же прізвищем. Такий же підпис маємо на більшості робіт митця з Роменського музею (“Дід Московка”, “Зима”, “Безробітні”, “Купальники”, “Композиція. Стил ь російської ікони”, “Начерк чоловічої фігури”). У цьому збірнику К. Малевич намагався опублікувати свої статті, надруковані у газеті “Анархія”. Відомо, що залучення до збірника різних авторів могло означати тільки одне: новаторський підхід до мистецтва. Якщо ж взяти до уваги кубофутуристичну композицію Б.Комарова, то у ній нібито відбувається переоцінка ікони: від культової речі до мистецького твору – нового джерела художніх вражень для митців новітнього мистецтва. Саме ці риси яскраво втілилися у творі Б. Комарова з колекції Роменського краєзнавчого музею.

Виходячи з цього, можна зробити висновки. Борис Комаров – це художник, який, на наш погляд, мав фахову освіту (училище, академія ?). Це підтверджує високий професійний рівень творів художника з колекції Роменського краєзнавчого музею. Б. Комаров більш за все мешкав у великих

містах (Ленінград, Москва ?), про що свідчать роменські твори митця, які мають авангардне спрямування (“Безробітні”, “Композиція. Стил ь російської ікони”). Художник реально міг ознайомитися з ідеями авангарду тільки перебуваючи безпосередньо у вирі художнього життя. Цілком ймовірно його знайомство з К. Малевичем. Ескіз до декорацій театральної постановки опери А. Рубінштейна “Купець Калашніков” (1915), було зроблено для столичного театру, а не провінційного. Відсутність творів цього митця у колекціях українських музеїв, а також відсутність відомостей про нього у каталогах як про експонента виставок на Україні дає привід говорити висновок про зв’язки Б. Комарова з російським художнім життям. Б. Комаров деякий час (20-і рр.) жив у Ромнах. Це підтверджують авторські написи на роботах. Не виключено, що він міг бути і родом з Роменщини. Якщо ж він родом з інших місць, то його приїзд на роменську землю міг бути обумовлений знайомством з М. Макаренком, який опікувався поповненням мистецької збірки музею в Ромнах. Твори Б.Комарова з колекції Роменського краєзнавчого музею свідчить, що у його творчості відбилися тенденції чутливості художника до нового мистецтва.

ПРИМІТКИ

1. Комаров Б. Композиція. Стил ь російської ікони. 1923, (фанера, олія. 44,6 x 34, інв. № 50). Шлях надходження до музею - дарунок автора. Час надходження – 4. X1. 1924 року; “Портрет Луначарського” 1925 (?), (полотно, олія, 91x75, ж-46); “Типи селян” 1930, (полотно, олія, 129x168), “Дід Московка” 1927 (папір, соус (?), олівець, 56x37, ж-49); ескіз

“Купальники” 1923 (картон, олія, 25x11,5, ж-51); ескіз “Безробітні” 1920, (картон, олія, 17x17, ж-54); “Зима” 1916, (полотно, олія, 37x70, ж-55); ескіз до “Купця Калашникова. Кирибеєвич перед Грозним” 1915, (картон, олія, 36x59, ж-52); “Начерк чоловічої постаті” 1914, (папір, графітний олівець, 17,5x19,5).
Всі вищеназвані 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). Обидві роботи були подаровані до музейної збірки автором і вилучені з неї за наказом МК України № 310 від 7.06.1995 року.

2. Иван Мясоедов / Евгений Зотов 1881-1953. Путь исканий: Каталог. – Берн, 1998. – С. 54.
3. “Композиція. Стель російської ікони” Б. Комарова експонувалася на виставках “Мистецтво Роменщини і Роменщина у мистецтві” у Сумському обласному художньому музеї (1995), „Мистецькі скарби Сумщини” (Київ, 2002).
4. Волошин М. Лики творчества. – М., 1988. – С. 292.
5. 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” // Казимир Малевич. Собр. Соч. в 5 т.

Т.1. – М., 1995. – С. 331.