



його славетна історія знаходить своє відображення не тільки в творах талановитих польських митців, а й вітчизняних українських композиторів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Грисенко Л. Народні джерела гармонії Лятошинського // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 6. – С. 53-56.
2. Запорожець Н. Б. Н. Лятошинский. М., «Советский композитор», 1960.
3. Самохвалов В. Борис Лятошинский. «Музична Україна» Київ-1981.
4. Самохвалов В. «Гражина» «На Берегах Вісли». «Мистецтво» Київ-1964.

Дарія БАЛАХ

КОМПОЗИЦІЙНЕ МИСЛЕННЯ ДАВИДА ШТЕРЕНБЕРГА

(студентка III курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти мистецького факультету
Центральноукраїнського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка)

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Кириченко О. І.

У статті розглядаються новаторські пошуки відомого художника-авангардиста Давида Штеренберга, який народився в Житомирі, а визнання набув у Парижі та післяреволюційній Росії. Виявляються особливості композиційного мислення митця, його пошуки виразності натюрморту завдяки оригінальності постановок, трактування простору та колористичного вирішення.

Ключові слова: авангардне мистецтво, композиція, колористична гармонія, фактурність.

Актуальність теми дослідження полягає в пізнанні композиційних відкриттів митця-новатора, який стояв у витоків авангардного руху в мистецтві першої третини ХХ ст. Підходи Давида Штеренберга до вирішення композиційної цілісності картини опинилися сміливими і радикально оновлюючими художню мову, проте саме композиційні новації художника досі залишаються поза увагою дослідників.

Мета дослідження: показати вагомість та художню цінність композиційної цілісності картини на прикладі творчості Давида Петровича Штеренберга. Продемонструвати засоби досягнення художником-авангардистом композиційної гармонії. Показати новаторство не тільки пошуків даного художника, а й основні досягнення в оновленні художнього зображення як такого в авангардному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Відомий художник Давид Петрович Штеренберг родом з України, він народився в місті Житомирі і з дитинства мав тягу до прекрасного. Його вважають представником так званого напівфутуристичного образотворчого мистецтва, перехідного від авангарду до «тихого мистецтва» середини ХХ ст. [4, 79]. Навчався Д. Штеренберг спочатку у приватній художній студії в Одесі, проте 1907 року як член Бунда був вимушений поїхати за кордон. Він виїхав до Відня, потім опинився в Парижі, де пройшов професійну підготовку, навчався в 1907–1912 роках у паризькій Академії мистецтв та Академії Вітті у А. Мартена, Е. Д'Англади, К. ван Донгена. Згодом разом з дружиною і дитиною Штеренберг оселився в колонії художників «Вулик» [2; 3]. Це був важливий період у житті митця, адже саме 10 років еміграції пробудили в ньому інтерес до фотографії та живопису, а також сформували в нього потяг до Поля Сезанна і кубізму. Роки еміграції стали періодом пошуку себе, свого власного стилю. Завдяки цьому роботи на початку мистецької кар'єри мали суперечливий неординарний характер.

Після перебування у Парижі митець повернувся до Росії, куди приїхав у 1917 році вже відомим новатором у живописі і опинився зовсім в інших соціокультурних умовах після революційних подій. Основне завдання мистецтва Штеренберг бачив у необхідності підвищення живописної культури, тим самим недооцінюючи значення сюжетного, соціально-активного мистецтва, що незабаром відобразиться на його творчій біографії.

Як тонка творча натура Давид Петрович шукав себе та свій власний стиль протягом багатьох років. Наслідуючи спочатку імпресіоністам, він писав пейзажі, де були вже помітні фактурні шукання. Проте на цьому він не зупинився. Удосконалення фактурної обробки двомірної площини реальної тривимірності сприяло його переходу від футуризму до кубізму, пізніше до деформації дійсності, що дало право називати Штеренберга провідним авангардистом [3, 4].

Мистецтво авангарду не підтримувало традиційної художньої творчості. Воно органічно пов'язане з індустріалізацією та урбанізацією і є прямим зачинателем нових ритмів життя, значних темпів змін, багатьох аспектів перевантажень, зокрема і світу в цілому, де людина втрачає так бажану раніше точку опори. Особливістю авангардного мистецтва є специфіка світовідчуття людини ХХ століття [4, 82]. Авангардизм у живописі – це різні напрями, які щоразу виступали з позицій відкриття нових ідей. Однак у всіх течіях є спільні риси, які дають підстави єднати їх в одну художню епоху. По-перше, це принципове новаторство, яке не просто заперечує попередні стилі, а в деякій мірі повністю ігнорує їх. По-друге, художники-авангардисти свідомо відмовляються від буквалізму – від зображення предметного світу таким, яким його бачить око художника. І кожна нова авангардна течія відкриває свій спосіб проникнення у сутність речей та явищ. Тому важливою рисою авангарду є його аналітичність [4, 88].

Щодо самих художників, які сміло відстоювали та відкривали для світу нову художню епоху, то вони поглинули в себе всі шалені зміни нової «примхливої» доби, всесвітні зміни світу та значний історичний зсув. Відмовившись від предметного зображення, новатори дотримувались трьох типів абстрактних картин за Кандинським:

- імпресія (народжується від враження від «зовнішньої природи»);
- імпровізація (виражаються процеси внутрішнього характеру);
- композиція [3, 5].



Авангардисти в Росії, де вже працював Д. Штеренберг, кинули виклик усьому традиційному, при цьому надихаючись народною творчістю і дослідями західних авторів. Аналізуючи праці Поля Сезанна, Давид Петрович та інші художники оволоділи значенням кольору і абстракції. Пабло Пікассо показав нові способи роботи з простором, а італійські футуристи запропонували обґрунтування нової естетики: краса – в швидкості, в русі, в прогресі. Все ж російські авангардисти прагнули змінити світ, а не вирішувати одні лише художні проблеми. Вони намагалися розробити власну систему абстрактного мистецтва, засновану на комбінуванні на площині не тільки абстрактних предметів, а й найпростіших геометричних фігур, пофарбованих у контрастні кольори.

Подібно технічному прогресу, розробки та нові концепції авангардистів лишили по собі величезний здобуток, який ми спостерігаємо та користуємося у повсякденному житті. Наприклад, можна знайти відбитки авангардних теорій у сучасному мистецтві фотографії, у дизайні друку, в оформленні інтер'єру, одягу та інше, а архітектурні проекти, створені в цю художню епоху, були ніби з майбутнього. Тому можна з впевненістю сказати, що авангардисти завдяки своїй неординарності та світогляду, який кардинально відрізнявся від світогляду звичайної пересічної людини, зробили переворот у світі мистецтва та і в цілому світі [4, 97].

«Новатор, авангардист, неординарна особистість» – лунало від колег та знайомих Штеренберга. Його творчість не мала рис традиційного живопису, а навпаки, мала строго конкретні та образотворчі радикальні зміни художньої мови. Це простежувалось у простих речах – натюрмортах. Звичайно, у доробку автора є і портрети, проте більше його манила простота форм звичайних композицій у натюрмортах. Мова його полотен була чіткою. Абрам Ефрос у своєму нарисі в книзі «Профілі» так і писав про картини Д. Штеренберга: «Перед нами готова, завершена, продумана, точна усіма своїми деталями система. <...> У мистецтві він говорив ... лаконічними формулами» [5, 296]. Ця лаконічність і систематичність простежуються насамперед у композиційному новаторстві художника.

В роботах Штеренберга одну з головних ролей відіграє форма зображувальних предметів. Адже вона є основним виразним засобом художнього образу в композиціях «Натюрморт з блакитною вазою» (1919), «Стіл» (1920), «Натюрморт з сиром» (1920). Усі предмети на полотнах стилізовані та трансформовані, тобто дещо спростовані та мають витягнуту форму. Ці два прийоми задають пластичну ідею композиції, стилізованості додає також площинність форм, що є особливістю мови авангарду, зокрема живописної мови Давида Штеренберга [3, 25]. Крім того, художник використовує зворотню перспективу і різні точки зору в одній композиції: «Щоб показати "об'єктивну" форму предметів, Штеренберг ламає ілюзорну перспективу і показує їх як би з двох точок зору (наприклад, округлість столу – зверху)», – підкреслював критик Я. Тугендхольд [1].

Більш багаті за своїм змістом твори дає колір у сукупності з формою. Проте проблема колористичної гармонії є найбільш складною проблемою естетики, тому що відношення людини до кольору формується під впливом багатьох факторів. Давида Петровича можна назвати майстром своєї справи, в його роботах переважають колірні-емоційні асоціації, вони наділені позитивністю та мають нейтральний характер. Картини Д. Штеренберга пронизані веселими, приємними, жвавими, бадьорими, ліричними та спокійними кольорами. Саме завдяки сміливим поєднанням кольорів – іноді жорстко контрастним, іноді м'яким і тонко-нюансним – створюється композиційна динаміка або статика в натюрмортах митця. Твори Штеренберга ніколи не аморфні, в них є активність і напруженість – як емоційна, так і конструктивна. Наприклад, у композиції «Квіти і гіпс» (1908-1909) поєднання кольорів настільки активне, що задає тон усьому простору, який перетинається діагоналями, що акцентовані саме кольором.

Як у справжнього авангардиста, у художника на полотні присутні не тільки фактурні асоціації кольору, які виражаються через м'які, жорсткі, гладкі, колючі, шершаві, слизькі відтінки, а й власне сама фактурність предметів. Завдяки цьому засобу глядачеві вдається відчутти, з якого матеріалу виготовлений той чи інший предмет, що зображений у роботі [3, 33]. Про це свідчать такі роботи майстра, як «Натюрморт із синім кав'ярником» (1913–1914), «Помаранчевий натюрморт» (1916), «Червона чашка на мармуровому столі» (1920).

При створенні своїх шедеврів художник притримувався двох обов'язкових умов композиції: перше – рівновага, друге – єдність і супідрядність. І в даному випадку йде мова не просто про урівноваженість основних мас, а саме про організацію композиційного центру, ритму та пластичності композиції, її колірних рішень та фактурності не тільки між предметами, а композиції в цілому. Контраст та нюанс є невід'ємною частиною композиційних засобів гармонії на полотні [2]. Ранні роботи Штеренберга пронизані контрастними співвідношеннями, у більш пізніх – переважає нюанс, достатньо порівняти такі натюрмортні композиції, як «Айва» (1912) і «Натюрморт з чаркою і яблуком» (1930).

Аналізуючи кожний твір художника, можна безперечно сказати про унікальність та оригінальність художньої мови митця. Кожна з робіт несе в собі певний підтекст, який автор хотів донести до глядачів. Наприклад, у полотні «Оселедці» (1917, дер., олія; ДТГ, Москва) простежується гімн на прославлення простоти предметів. Площинність виконання предметного світу, невелика кількість елементів у роботі – тут є лише хліб і тарілка з оселедцем – тільки більше акцентує увагу на тих предметах, що виступають на передній план. Це два оселедця, які лежать самотньо на тарілці, ніби чекаючи своєї участі у подальшому розвитку дій. Півбуханки чорного хліба на дошці, що лежить біля тарілки, ніби натякає на небагатий обід і аскетичність. Натомість ці образи поєднанні широкою дошкою, що об'єднує їх у композиційний центр. Головним завданням митця було передати фактурність матеріалів та структури поверхні речей: гладкий фаянс тарілки, що відблискує, черству та жорстку хлібну кірку, широковатість дошки, її потертість від віку,



а саме головне – слизьку блискучу риб'ячу луску, яка грається зі світлом. Кольори – стримані, переважають кольоро-фактурні асоціації, адже автор не дарма акцентує увагу на них. Але настрої полотна скоріш похмурий, художник використовує темні кольори на контрасті зі світлим тлом (тарілкою), аби придати композиційному центру більшої трагічності.

Живописець прагнув до того, щоб простір у його картинах не був повторенням зовнішнього світу, а ставав новим середовищем. Просторове рішення натюрмортних композицій Штеренберга нагадує зворотню перспективу іконопису: «Червоний стіл» (1920), «Натюрморт з гранатами» (1920), «Рожева ваза з фруктами» (1924). Таким чином художник як би сакралізує той простір, в якому мешкають «герої» його картин, а з іншого боку, самі речі, що і є головними героями зображення, набувають священного змісту високої цінності для людини. Глядач вже не сприймає ці прості і звичні речі як такі, в ньому пробуджуються почуття прилучення до якогось вищого світу смислів, якими наділяє речі художник. «Для Штеренберга важливо було витлумачити співвідношення предметів по-своєму: якщо він малював стіл, то він розпластує його кришку по площині, якщо зображував чашку або тістечко, йому важливо було передати їхню опуклість, фактуру, шорсткість або гладкість» [1].

Іноді майстер населяє композиції фігурами людей, проте можна побачити, що людина перебуває в просторі його картин як та ж сакральна річ, до якої художник відноситься з повагою і особливою увагою. Людина в цьому сакралізованому просторі відіграє роль смислового центру, але дорівнюється тієї речі, що супроводжує її буття – «Аніська» (1926), «Робочий у пічці» (1913–1914), «Тітка Саша» (1922–1923). При цьому Штеренберг не принижує людину, її значення, він просто прагне показати самоцінність усього, що оточує людину, як і самоцінність самої людини.

Аналізуючи полотна Давида Штеренберга, складається враження про світлу, доброзичливу, тонку творчу натуру. Оригінальність праць, дотримання усіх канонів композиції та стилю, нестандартне вираження форми та внутрішніх переживань через фактурність предметів і колористичне вирішення композиції, – все це відкриває глядачеві таємний зміст буття. Кардинально змінивши трьохвимірну дійсність на двовимірний шедевр, Штеренберг довів двовимірність до абсолюту, проте це лише свідчить про його глибинний зв'язок з мистецтвом минулого і вдаль використання традицій народної творчості, з якими він безпосередньо стикався у житті і творчості. Все це характеризує Штеренберга як майстра своєї справи, котрий зміг втілити свої ідеї на полотні у власному авторському стилі, який він довго шукав. «Гармонія форм, внутрішній рух, контрасти колірних мас складають штеренбергівські образні світи. Вони сповнені любов'ю до життя, до людини» [1].

Висновки. Дослідження дозволило виявити, що авангардний живопис – це не просто спрощенні, примітивні праці, а справжнє мистецтво. Це дало змогу пізнати проблеми пошуку нового в мистецтві авангарду, особливості підходів до композиційної побудови картинного простору і усвідомити новаторство відкриттів у даному напрямку Давида Штеренберга. Художник, який йшов власним творчим шляхом, мав, що сказати людству. Вивчаючи його манеру, його новаторське трактування законів композиційної побудови картинної площини, можна знайти те, що залишається актуальним у мистецтві до сьогодні, а саме – щирість і велике філософське пізнання світу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Анисимов Г. Преображений свет чистого художества / Г. Анисимов. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lechain.ru/ARHIV/107/anisimov.htm>
2. Голубева О. Л. Основы композиции: Учебн. пос. / О. Л. Голубева. – М.: Издательский дом «Искусство», 2004. – 120 с.
3. Лазарев М. Давид Штеренберг / М. Лазарев. – М.: Арт-Родник, 2006. – 96 с. (Малая серия искусств)
4. Философия русского авангарда / Под ред. Н. Н. Ростовской. – М.: Проспект, 2017. – 128 с.
5. Эфрос А. Штеренберг // А. Эфрос. Профили / А. Эфрос. – М.: Федерация, 1930. – С. 287–307

Наталія ЄПІФАНОВА

ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

*(студентка II курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти мистецького факультету
Центральноукраїнського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка)*

Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Дідич Г.С.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Б. Лятошинський належить до найвидатніших українських композиторів ХХ ст. Він створив свій музичний світ. Особливо великими є досягнення композитора в жанрі симфонічної, камерно-інструментальної і хорової музики. Б. Лятошинський – композитор-новатор, один з неперевершених майстрів оркестрового письма. Його музична мова яскрава, виразна, хоч іноді складна. Разом із Львом Ревуцьким, Віктором Косенком, Станіславом Людкевичем та іншими він заклав міцні основи композиторського професіоналізму в Україні. Своєю творчістю, педагогічною працею, музично-громадською діяльністю ці композитори внесли вагомий вклад у музичну культуру першої половини ХХ ст. Кожний із згаданих митців мав свої улюблені жанри. Наприклад, В. Косенко віддавав перевагу романсам і фортепіанним п'єсам, С. Людкевич – масштабним кантатам, Л. Ревуцький – оркестровій і фортепіанній музиці, обробкам народних пісень. Музичні інтереси Б. Лятошинського зосереджувались в основному у сфері оркестрової та камерно-інструментальної творчості. Поряд з цим він написав дві опери, ряд хорових творів, романсів, обробок українських народних пісень.