

Савченко В.В. Алгоритм білого

Вважаю, що саме так – через акцентування білого як провідної теми експозиції та презентації його у музикальній, багатоголосній гармонійній формі – можна визначити останню виставку об'єднання одеських мистців “Мамай”, що відбулася у жовтні 2007 року в стінах Музею західного та східного мистецтва. Добре знані за високопрофесійні досягнення у малярстві і графіці в нашій країні та за її межами, В.Басанець, І.Божко, В.Маринюк, С.Савченко, В.Сад, О.Стовбур, В.Стрельников, В.Цюпка цього разу запропонували ще й інсталяцію із скульптурних об'єктів, які виявляють це творче угруповання в амплуа, що дотепер було менш відомо широкому загалу.

Насправді, превалювання білого в роботах є взагалі характерним для одеських “мамаїв”, що завжди вирізняє їх на загальноукраїнських презентаціях сучасного мистецтва. Тому той факт, що білий можна визначити як особливий знак створеної експозиції, справедливо буде розповсюдити ширше – на творчість митців, принаймні вже досить тривалого часу. Але повернемося до арт-простору, який безпосередньо було представлено останнього разу, і спробуємо проаналізувати цей естетичний феномен. Отже, чому саме білий? І тому, що білизна аркуша, так би мовити, за визначенням, є вагомим чинником графічної образотворчості, а цьому різновиду мистецтва було присвячено експозицію одного із залів, де демонструвалися роботи чотирьох мистців – чорно-білі рисунки В.Басанця (олівцем на папері) та В.Маринюка (вугіллям на полотні), мальована графіка С.Савченка і В.Сада (змішана техніка на картоні та папері). І в цілому тому, що представлені автори здебільшого поділяють думки про унікальний статус білого кольору, який енергетично синтезує, збалансовує та універсалізує інші спектральні барви. І, нарешті, тому, що в запропонованих увазі глядачів витворах мистецтва проявилось глибоко інтимне, але стійке і невід'ємне переживання білого, інтуїтивне ставлення до нього як до повноважного конституента та чутливого виразника індивідуальних художніх прагнень.

Яскраві різноманітні композиції Сергія Савченка, що зустрічають нас у першій залі експозиції, сприймаються виразною інтродукцією до створеного спільними зусиллями поліфонічного цілого. В нього білий як самодостатня тема художнього мислення виголошується відкрито та промовисто. (Недарма це виявилось навіть у назвах експонатів – “Версії білого”, 2005-2007.) Широко та вільно митець зіштовхує цей колір з іншими – і завдяки контрастним співставленням він начебто починає випромінювати величезну енергію і сіяння. Мажорні композиції чергуються з більш ліричними та затишними, але усім їм властивий відчутний життєстверджувальний пафос. Внаслідок домінування білого у просторі цих напружено-чуттєвих гармоній мимоволі переймаєшся якимось святковим піднесенням... (Пригадуючи “кольорові” номінації етапів творчості великих майстрів, наприклад, блакитний чи рожевий періоди у Пікассо, можна було б в такий спосіб визначити “біло-піднесений” період у Савченка.)

Серед інших експонентів Савченко виокремлюється характерним динамізмом, помітною рухливістю образів. Здебільшого вони містять у собі стрімке поривання в вертикальному напрямі. Захоплені у вирі зіштовхувань, поєднань чи розривів, на наших очах ніби народжуються нові форми життя. Образна система мистця є наскрізь органічною: у просторі абстрактної формотворчості він обирає саме “живі”, далекі від геометричної правильності кольорові плями чи лінії. Цікаво, що його білий, зазвичай холодних відтінків, все одно сприймається як життєдайний – він не відсторонює глядача, а навпаки, зігріває теплом свого сяйва. Намагаючись образно визначити природу білого кольору в Савченка, можна згадати про білизну яйця, одного з найдавніших символів людства. Загорнуте у характерну – щільну, гладку, холодних відтінків оболонку шкаралупи, воно парадоксально розкривається у своїй протилежності, ховаючи у собі гарячі струми життя. Отак білий стає стислим та потужним виразником вітаїстичних підвалин художнього світосприйняття майстра.

Якщо Савченко наочно демонструє можливості динамізму, рухливості, темпоральної плинності в межах нефігуративного зображення, то представлений в експозиції поряд, і назагал

дуже несхожий на Савченка, Василь Сад, як не дивно, теж розкриває ці якості, тільки в принципово інший спосіб.

На перший погляд, здалеку, його роботи – це сама усталеність, нерухомість, в певному сенсі споконвічність. Стабільне тяжіння до квадратного або трохи витягнутого за горизонталлю загального формату викликає в пам'яті архетипи землі, лану, рядна, із їхніми смислами, так би мовити, онтологічного співіснування з людиною (“Композиції”, 1995-2007).

У Сада дивовижно тонка і ретельна, начебто ювелірна робота з лінією, штрихом, фактурою. Іноді вона нагадує оздоблення, плетіння чи вишиванку, іншого разу викликає асоціації з розписом писанки. Таке любовно-рукотворне відношення до предметів, що формують наше обійстя, йде з лона народних традицій. Саме тут є укоріненою естетика, що природно витікає з етичних підвалин глибоко морального, поважливого ставлення до звичайних речей як повсякденних проявів підвалин людського буття. А з іншого боку – оповите давніми міфо-анімістичними уявленнями бачення та поцінування життя і живого навкруги.

Отже, і для Сада, в певній мірі, є властивими організм та вітаїзм художнього світосприйняття, але виявляються вони, кажучи метафорично, на рівні клітини, найдрібнішої частини життя. Це той шар чи план, де перебувають і майже не розрізняються форми органіки та неорганіки. Принаймні, у Сада вони обидві переймаються, набираються “волею до життя”. Так, часто-густо у роботах майстра можна вбачати щось на кшталт неповторних кристалічних візерунків криги (“Твір XXXI”, 2006). Але світло, що випромінюваннями білого просякає їх зсередини, створює розкішну рухливу картину, яка і є в мистця найпереконливішим виявленням пульсації ритмів живого та оживленого (“Твір XII”, 1998; “Твір XVII”, 2001; “Твір XXVI”, 2004; “Твір XXVII”, 2004). Тобто білий в Сада – це світло, що просякає різноманітні шари матерії та надихає їх життям.

В цілому твори Володимира Цюпка та Володимира Стрельникова, почасти Ігоря Божка, в показаній експозиції входять контрапунктом до головної мелодії білого, яка в більшій мірі домінує в їхніх товаришів. Тобто у представлених В.Цюпком, вельми складних за колоритом, роботах ця барва виникає не часто. Передусім, це похмуристо-таємничі “монолітні” образи, де біла взагалі відсутня (“Протистояння”, 2006; “Вікна II”, 2000; “Альфа”, 1998), може йтися про чітко розділені і водночас кольорово нерозривні квадрати полотен, де білою (на контрасті із темно-червоно-брунатою) позначено кутасту межу, що здебільшого розділяє та виокремлює інші фарбові масиви, на яких насправді наголошує автор (“Вікна I”, 2000). Але часом і в цього майстра білий звучить в повну силу. Характерно, що тоді він є нерозривно пов'язаним з іншими кольорами: ніби природно виростаючи з них, білий дивовижно набирається безліччю нюансових переходів. Розсип чорно-сірих цяток та краплин, вільне чергування із геометриздованими червоними плямами створюють щось на кшталт медитативного танку, у якому білий потік кружить та несе туди, де не існує гравітації, де нема повітря і де все заповнюють лише закони гармонії, красу яких чутливо вловив малярський пензель (“Без назви”, 2006).

У представлених творах В.Стрельникова в цілому білий також не є провідним кольором. Та це не стало бар'єром для органічного включання в експозицію робіт майстра, який вже тривалий час живе у Мюнхені, але продовжує брати дієву участь в художніх акціях “мамаїв”. Лаконічні, вкрай мінімалістичні, його композиції витримані у спокійно-стриманих фарбових поєднаннях природної гами. За характером поверхні – рельєфної сітки, що звичайно певним чином дробить зображення, ці роботи нагадують аплікаційно-колажну техніку. В результаті таких художніх експериментів максимально умовні форми працюють на виявлення об'ємів та мас чистих кольорів, і навпаки, образи просторово визначених предметів абсолютно втрачають якості глибини та матеріальності (“Без назви”, 1990-ті р.р.; “Без назви”, 2004).

Характерним для робіт І.Божка є використання білого у специфічно графічному вимірі та варіювання ним у досить різних художньо-естетичних системах та умовах. Так, в одному разі білий виникає ніби в холодному світінні планет або зірок дивним чином наближеного до нас космічного простору (“Нічний краєвид I, II”, 2006). В іншому – це тло яскравих формально-геометричних штудій з актуалізацією площинних ефектів зображення (“Українська мелодія”,

2007). А іноді, така собі витончена естетська гра, мабуть, трохи з постмодерновим прононсом, з білим як слідом матеріальної основи паперу (“Нестійка рівновага”, 2007).

Вірогідно, не менш свідомим та, безперечно, плідним для власного мистецького руху, ніж у С.Савченка, є ставлення до білого в Олександра Стовбура. Але наскільки Савченко за манерою імпульсивний, підхоплений у вир натхнення хвилями чуттєвості, настільки стовбурівські образи білого композиційно та кольорово рафіновані, виважені, схожі на певні художні формули. І, у тій мірі, у якій Савченко є абстрактним експресіоністом, так само твори Стовбура – це, напевно, яскравий зразок абстрактного концептуалізму.

Білий в Стовбура – це витерта до основи фарба, це виблискування, прозирання підґрунтя (“Без назви”, 2007; “Без назви”, 2005-2006; “Тема - 3”, 1999; “Вертикальна структура”, 1999; “Без назви”, 2000), або доведене до логічного кінця, підкреслене рельєфним заглибленням, використання білого як такого собі структурного кістяку образу (“Білий образ – 2”, 2007). Мабуть, в цьому знайшли вираження давні східні уподобання Стовбура. Принаймні для мене, сприймати його твори і не згадувати про питомі принципи японської естетики неможливо. Так, шляхетно стримана палітра, до якої звичайно звертається майстер, є дуже співзвучною уславленню речей, які вже несуть на собі сліди перебування у світі. І ця печатка Часу виявляється, передусім, не в соціально-історичних рисах, а, так би мовити, в буттєвих ознаках. Білий цього мистця – це кришталіки солі на з’їденій морем дерев’ясі, і водночас складний теплий, із вохристими валерами колір одеського вапняку... А взагалі, це істотна складова будь-якої речі, що кардинально визначає її екзистенцію у цьому світі.

Щодо графіки Віктора Маринюка, то білий є одною з її підвалин. Це білий левкасу, специфічного підґрунтя для фарбових шарів, яке здавна наносили на рядно, що покривало дерев’яну дошку ікони. Або це, так би мовити, первісність вапна як тла фрескового живопису. Властиве манері майстра часте звертання до кадмію червоного, синього з відтінками та до деяких інших улюблених барв, активне використання чорних контурних ліній, маючи самостійне художнє значення, в не меншому ступені послуговує контрастному виокремленню білого, акцентуванню його потужності та тотальної розповсюдженості (“Образ”, 2004; “Погляд”, 2006; “Квадрати”, 2006).

Маринюк тяжіє до різноманітних фактурних згущувань та розшарувань. І навіть тоді, коли перед нами гладка поверхня, ми бачимо, сприймаємо її як шорстку. Вона на зразок старовинного палімпсесту зберігає у собі сліди минулих часів, культур, традицій (“Постать-2”, 2002). Загальнокомпозиційні рішення його творів багато в чому спираються на іконопис та настінні розписи давнього середньовіччя (“Образ”, 2005). Водночас манера покладання і розташування широких смуг чи масивних кольорових плям з іншого боку викликають стійкі алузії з розчищеними від численних наступних “записів” автентичними творами стародавніх ченців. Ймовірно, що саме звідси, від неповторної чарівності та чистоти цього мистецтва, багато в чому народжується умовно-антропоморфна поетика абстракцій Маринюка.

Іншим автором, чиї роботи балансують на тонкій межі переходу фігуративності у нефігуративність, між символічними уподібненнями реаліям цього світу і його виключно умовними позначаннями, є Валерій Басанець. Як у структурі багатьох образів Маринюка проглядає питома основа традицій вітчизняного середньовіччя, так у Басанця проступає спадковість із мистецтвом раннього італійського Відродження, яке у своїх духовних орієнтирах багато в чому було спорідненим із теоцентричністю попередньої доби. Глибинний зв’язок, що укорінюється в доробку Донателло чи фра Анжеліко та через віки простягається до різноманітних творів Басанця, обумовлює і певний тип його візуально-пластичних узагальнень, і в цілому піднесено-натхненний світ цього майстра. Надзвичайно тонкі, тендітні кольорові сполучення, що формують характерний серпанок його зображень, завжди народжуються з білого туману, що є символічним означенням реальності іншого виміру. Це начебто те, що знаходиться довкола, його можна впізнати чи угадати, натомість, безперечно, це є інобуттям: де існують не звичайні речі та явища, а щось подібне до платонівських “ідей” (“Рух. Хмари”, 2007). А може, то ми самі, тільки не звичні навіть для себе, не повсякденні та заклопотані у суєті днів, а здатні мріяти і ширяти на вільних крилах великих почуттів та думок (“Сповідь розуму”, 2007; “Сон”, 2000). Отже, білий Басанця – то є мистецьки достовірне свідчення про

реальну присутність в нашому житті позахмарної височини та всього того, що з позицій вузького прагматизму взагалі прийнято вважати за ефемерну вигадку. Така само уколосаність в інших світах, саме абстрагованість від буденного та прийдешнього яскраво продемонстрована у пластиці мистця.

Взагалі, виразно скомпоновані скульптурні твори стали на виставці глибоко органічною частиною певної художньо-сислової єдності, або, точніше, продовженням в тримірних, відчутних на дотик формах, тем, прагнень, пошуків, які були на свій лад репрезентовані живописом та графікою. Учасники об'єднання здавна тяжіють до синтетичного та монументального вирішення експозиційних завдань: їхня виставкова діяльність має вже чималі традиції цілісного підходу в організації демонстраційного простору, і це є ще одною характерною рисою їхніх мистецьких заходів. Цілісність та органічність, що стали постійними визначальними принципами будування художнього простору експозиції, цього разу призвели до чудової інсталяції, ядро якої склали пластичні роботи чотирьох авторів – найвідомішого у цьому різновиді образотворчості М.Степанова, а також В.Басанця, В.Маринюка і С.Савченка. Художньо рівноважне об'єднання дуже різних творів, технік, матеріалів, стилістичних рішень в цьому естетичному об'єкті наочно потвердила відоме правило, що ціле завжди є більшим, ніж механічна сума його складових.

Дерево як матеріал було представлено неповторними у своїх соковито-кольорових сполученнях композиціями Сергія Савченка та більш стриманими у палітрі поліхромними образами, на жаль, вже померлого Миколи Степанова. На відміну від підвищено-емоційних різнобарвних “версій білого”, у другого з названих авторів художнє розуміння білого має більш традиційний, та не менш дієвий, характер. Активне використання білого Степановим це, мабуть, також згадка про божественну сутність людського образу. А білі струмені, що освітлюють обличчя та одяг його героїв, здається, мають одну природу із “пробілами”, якими позначали у православ'ї виявлення Божого саява на ликах святих (“Пророк”, “Очікування”, “Триєдиний образ” 1990-ті р.р.). В цьому оточенні вражає виразно постали голови, точніше обличчя, створені з пінобетону Віктором Мартинюком (“Голова”, 2003; “Спокій”, 2003; “Образ”, 2004; “Стара жінка”, 2003), та білосніжні піднесено-гармонійні образи Валерія Басанця. Гостро окреслені чутливі обличчя Маринюка дивують поєднанням протилежностей. Вони, поза всяким сумнівом, бентежать душі своєю щирою людяністю та зворушливим смутком. В той же час статично-нерухомі, типологічно схожі поміж собою, із поглядом, що сприймається як погляд у Вічність, через віки, вони нагадують якихось поганських ідолів, що з неоясненою силою, крізь імлу століть примушують тремтіти наші душі. Висічені із сірого пінобетону, з нервовою пульсацією на поверхні, вони різко контрастують із сліпучо-білими, янгольски-чистими фігурними об'ємами Басанця (“Образи” 2005-2006). Оброблений руками майстра вапняк ніби набирає не властиві йому від природи якості – текучість, здатність виливатися у довершено округлені, ідеально завершені форми. Тонке пластичне нюансування переходів однієї фігури (чи її частини) в іншу, їхні вкрай умовні узагальнення сприймаються як певна візія еволюційного визрівання, поступових кроків Життя, що Божою милістю плине уперед понад дні та століття.