

## Археологія кольору

Здається, що навіть прозорий та образний зміст прізвища О.Стовбура може виступати певним знаком щодо індивідуального стилю майстра, символічним визначенням характеру його образотворчості. А саме, стовбур є стрижневою, невід'ємною частиною дерева, що, залишаючись найпростішою зовні, по суті обумовлює і життєздатність рослини, і усе розмаїття її проявів. В той же час, творчі пошуки майстра завжди були відзначені тяжінням до узагальнень, до образного розуміння сутнісних визначень світу. Тепер, у роботах останнього періоду ці тенденції отримали характерну завершеність і виразну чіткість. Мова йдеться про мистецьке дослідження граничних засад малярства – про намагання виявити структурні, інваріантні виміри кольору, лінії, рельєфу. Цим мотивуються і експериментування з формою на підставі найпростіших геометричних фігур – квадрата, кола, піраміди, і медитативна, споглядальна робота з окремим, ніби-то очищеним від будь-яких зайвих домішок, кольором, і прискіплива увага до варіативних трансформацій фактури.

О.Стовбур має значний досвід опрацювання різноманітних галузей образотворчості – живопису, графіки, монументального мистецтва. Складовими його художнього бачення можна вважати почуття глибокої пошани до вітчизняного іконопису, вдумливе знайомство з традиціями східної каліграфії та орнаментики, засвоєння доробку абстрактного живопису, що у XX столітті виявив величезне розмаїття художніх новацій. У свій незвичайний спосіб поєднуючи різні техніки і матеріали, автор вибудовує індивідуальний самобутній варіант нефігуративного мистецтва – наче археолог, докопуючись до останків речей, він дошукується до одвічних, невід'ємних кольорово-формотворчих засад буття. Може тому й охоплює маестро майже священне тріпотіння, у його спілкуванні з пам'ятками сивої давнини... А блискучі виявлення умовно-знакової мови трипільської кераміки, наприклад, викликають, окрім захоплення дивовижними за рівнем розвитку мистецтвом та культурою, певне “метафізичне”, “транстемпоральне” підтвердження вірності власних пошуків у просторі абстрактної образотворчості. Відстоює впродовж тисячоліть, таке мистецтво виступає наче матриця, що робить наші сучасні намагання, імпульси та здобутки більш прозорими і ясними. Часто-густо митець сам не усвідомлює, чому його неодмінно тягне до певних образів, знаків, кольорів. Він просто йде за своєю інтуїцією і вирує у круговерті емоційної піднесеності та натхнення. Та рано чи пізно і для самого автора (залежно від ступеня його рефлексивності) виникають питання – що і чому так прагне через тебе, через твою душу та вміння, народитися на світ, отримати плоть цього земного буття. Так, наприклад, для О.Стовбура стало приголомшуючим одкровенням певне “впізнання” власних устремлінь в довершених модуляціях хрестів, квадрата чи кола, що він побачив в реліктах трипільського живопису (Серія “Хрести”; “Триптих – 3 (з хрестами)”, 2007; “Знаки і образи”; “Без назви”, 2000; “Сторінки”, 2003; “Гаджибейський мотив”, 2004; “Без назви”, 2005-2006).

“Власне колір і є сюжетом живопису...” Це переконання майстра послідовно віддзеркалюється у його творчому доробку. Можна додати, стовбурівські барви – це завжди історія та час, бо кожна з них вбирає у себе особистісний авторський досвід, його спогади, міркування та почуття. Тому й здебільшого статус кольору у його роботах є безумовно домінантним: він найгучніше виражає внутрішню промову митця. Лінійно-формальний компонент навмисно мінімізується, для того щоб підсилити, виокремити художню значущість кольору. До речі, палітра О.Стовбура стримана і невелика за діапазоном фарб. Те, що розгортається на полотні, в жодному разі не назвеш вільним,

спонтанним розгуллям барв, його роботу з кольором доречніше було б порівняти із камерною бесідою. Емоційною силою авторських спогадів та асоціацій вони начебто оживлюються, набувають своєї власної історії та біографії. Перед тим, як з'явитися на полотні, папері чи дошці, вони мають пройти чималі випробування у глибинах авторської підсвідомості. А потім перед нами відбувається відтворення генезису кольору у його особистісному та етнокультурному сприйнятті. Тому, насправді, колір стає не стільки засобом відтворення певного задуму, скільки саме темою, ідеєю, сюжетом чи улюбленим героєм, за яким схвильовано стежить сам мистець, вступає з ним у діалог, намагається розгадати його таїну.

Біла, мабуть, найулюбленіша фарба живописця. Вона заворює своїми всеосяжними можливостями: може бути апогеем світлоносності та медіатором найтендітніших нюансів і модифікацій кольорової гами, в той же час може увібрати в себе усі кольори, таким чином виявляючи ні з чим незрівнянну потужність і силу. Білий – це саяво і тому він завжди святковий. Легкі, ледве відчутні валери відрізняють біле у різноманітних образах майстра в останні роки. Це пам'ять про привітний вапняк чорно пофарбованих стін української хати... і білий колір одеських забудівель XIX століття, що “потеплішав” убік молочних відтінків під промінням південного сонця. То може бути і незабутній, сліпучо білий, кристалічний, наче сіль, пісок берегами Дніпра біля Хортиці, де провів своє дитинство малий Сашко.

Звідти ж родом і широкий спектр природних зелених фарб – “кольорових есенцій” зі спогадів про дивовижні духмяні трави, могутні вікові дуби чи плакучі верби, що гіллям плывуть по синіх хвилях та непомітно перетікають у безодню неба. А саме там, у Запоріжжі, вперше він був вражений через неймовірну ультрамаринову насиченість української ночі. Коли зірки, за згадкою хлопчика, розміром з долоню і розкидані так низько, що ти лежиш і бачиш, як вони вискакують на небо ніби-то прямісінько з твого живота. Як сяє їхнє золото у темряві ночі!.. У такі хвилини чорнота перетворюється на бездонну блакить і своєю оксамитовою красою зачаровує тебе назавжди (“Екзистенція блакиті”, 2001).

Вохристо-сінові тони, що є також характерними для майстра, це тихе, непідробне визнання у любові до глини та пісковика південних степів Причорномор'я (“Гарячий подих півдня”(2002), низка образів “Без назви” 2000-2007).

На особливу увагу заслуговують надзвичайно складні за живописною побудовою образи, які, мусять, хоча й опосередковано, відбити енергійні субстанції – потужність водної стихії чи світла, або, знову підкреслюю, за думкою майстра, тільки барвами, мають передати четвертий вимір світобудови. Часто-густо це кольори непомітних, здавалось б, непотрібних чи “відпрацьованих” речей – маленької мушлі-“черепашки” або шматка деревинки, що увібрали в себе пам'ять про велетенські обійми моря, нестерпну жагучість сонця, тривалі мандрування у часі. Такі мистецькі споглядання дозволяють у новому ракурсі звернутися до цілої низки актуальних для сучасного мистецтва проблем – про художній смисл кольору, його структурні компоненти та символічний статус.

Цікаво стежити за розвитком авторської стилістики, манери, динамікою образних трансформацій на різних етапах індивідуального мистецького руху. Отже, вже на першому самостійному відрізку художньої діяльності нефігуративне мистецтво було визначено Олександром як пріоритетне. Але до суто абстрактної мови, тим більше такого мінімалістичного гатунку, як у сучасних витворах маестро, треба було пройти довгий шлях. Тобто, спочатку в його малярстві і монументальних розписах домінує умовне стилізування дійсності (“Портрет критомікенки”, “Усамітнена”, “На березі” ). Серед робіт

цього періоду привертає увагу невеличке горизонтальне полотно, що за форматом нагадує панно на стінку, під назвою “Горщики” (1980-ті роки). Воно нетипове для того Олександра Стовбура, який нам здебільшого знайомий тепер (з тієї самої теми – “Горщики -2”, 1991; “Кольорові глечики”, 1994). Цю роботу можна вважати реалістичним живописом, причому у його найліпшому виявленні – де переконливо відбивається матеріальність предметів, їхнє структурне розмаїття, передано настрій задушевності, доброзичливої гостинності, що випромінює зображення.

Та водночас і тут можна побачити паростки майбутньої творчої спрямованості: ніби-то у традиційному натюрморті відбувається щось на кшталт мистецького експерименту із формою горщика. У порівняннях та співставленнях схожих, але різноманітних посудин вибудовується фігуративна формула предмета, виводиться його ідеальна сутність, інакше кажучи, його знак. Проте на цьому полотні це тільки натяк, так би мовити, намацування власного шляху. Розгортання близької ідеї у цілком абстрактній за будовою композиції спостерігаємо у серії “Глечики” (1991). Червоне тло, що сполохами виникає у різних місцях полотна, є ніби візуалізацією стихії вогню в печі, де відбувається випал, загартування і остаточне створення предмета. З іншого боку, цей образ можна тлумачити як оригінальну візію творчого процесу взагалі і художнього метода О.Стовбура зокрема. У напруженому борінні різноманітних сил, у напливі асоціацій, кипінні почуттів і думок, у вкрай непередбаченому русі, але з невідбутністю того, що має статися поза будь-які обставини, певним чином йде кристалізація ідеї, яка мерехтливими, примхливими виблискуваннями відкривається людській свідомості, що потерпає від жаги пізнання. Витримана у набагато світлішій гамі інша робота цієї серії нагадує про такий творчий стан, коли, за словами автора, “ти сам себе не відчуваєш і не пам’ятаєш; коли інше, не людське, а Божіє світло наповнює тебе і через тебе щось посилає у світ”.

Лаконізм, суворе самообмеження у засобах та естетична вишуканість є характерними рисами сучасної формотворчості мистця. Сьогодні його графічно-рельєфні композиції можна було б назвати “мистецтвом убирати зайве”: не тільки предмети, але й лінії, спектральне розмаїття... і підходити впритул до такої межі, коли мінімум елементів здатний викликати естетичний вибух несподіваної сили (“Ритми”, 1998; “Білий образ – 2”, 1999; “Вертикальна структура”, 1999-2000”; “Без назви”, 2006, 2007).