

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ISSN 0130-1799
1
2001

ВИДАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ



Виставка киянина Тіберія Сільваші, що недавно відбулася на Андріївському узвозі в галереї Карася (так само, як спільна його з поляком Тарасевичем у Центрі сучасного мистецтва) розчарувала мене прихованою убогістю і ще раз підтвердила, що маємо справу з малярством застарілим, вилинялим, де давним-давно відомі повтори, приховано-завуальювані штампи, закамуфльовані компіляції видає за новітню мистецьку інтелектуалізовану думку, котра ніби спрацьовує на ідею колористичного неофігуративізму.

Експозиція вийшла надумана, еkleктична, з вицвілими кольорами, що далекі від уявлень про еволюційні енергійні пошуки в площині колоризму. Я раптом несподівано для себе збагнув, що від природи Сільваші не є колористом, що в нього завищені професійні самооцінки, які тримаються на впевненості, що він є тонким, інтелегентним колористом.

На цій виставці непохитно стійкою залишилася претензія, що радше була розрахована на сприйняття наївного ока, котре, замулене позірністю рецепції брудних барв, уже не здатне відрізнити їх від справжніх фарб, з'єднаних у палітрі, перейнятій духом переживань, страждань, любові, — тій палітрі, що зроджує колір, те матеріалізоване світло, яке має свою фізичну окресленість, свою особливу природу.

На виставці "Новітні напрями живопису", що відбулася на початку 2000 року в залах Будинку художника, Т.Сільваші експонував скалічене у вигляді трикутника "малярство Ротко", чим продемонстрував свою нездатність до творчих трансформацій (свого не створивши, а "чуже" обрубавши). Бо приблизно в той же час у Парижі в залах модерного музею на бульварі Вільсона була виставлена в усій повноті ретроспектива того, що створив той самий Марко Ротко... І це сприймалося як щось багатомірне, величне...

Виставка в галереї Карася підтвердила, що зерудоване професійне ремесло має непомірну амбіцію щодо поводження (жонглювання) з формою, не допускаючи навіть у гадці, що таке малярське штукарство далеке від мистецького колоризму. По суті, ми маємо справу з колоризмом малоросійським, штибу провінційного, зі ствердженням запозиченого "я".

Важко назвати будь-яку з композицій, експонованих у галереї Карася, колористичною чи такою, що відповідає потребам самовираження колірної стихії як субстанції духовності, сплеску емоційних сил. Перед нами постав нудний ряд сяк-так зліплених професійною рукою в душі псевдомінімалізму полотен, що мають скорше рекламно-комерційне, аніж творчо-пізнавальне, чисто мистецьке, звищене інтелектом чи сенсорно, в душі неофігуративістичних пуристичних засад призначення. Сумно констатувати, що київські претензії на колоризм Т.Сільваші не мають ґрунту під ногами, тобто це псевдо-малярське жонглювання не має духу, злету, йому бракує сили волі, внутрішньої інтенції, творчої енергії, креативності. Псевдоновації насправді замішані на компіляції, якої б могло не статися, якби творчу волю не підмінив голий ринковий розрахунок. Сучасне мистецтво з таким меркантилізмом не має нічого спільного. Подібні секундові кліше надто поширені. Приміром, мінімалізм художника Гії Гутушвілі з московської галереї Герцева, як у краплі води відбиває "творчі" потузи новаторства, розрахованого на площинність колірною простору. І композиції Гутушвілі "Травень" (2000), "Біля моря" (1999), "Червоний міст" (2000), "Прогулянка" (2000) - анемічні

близько до анемічного "колоризму" Сільваші.

Ринкове мистецтво — з розряду субкультури, живе одним днем, може розраховувати на тимчасовий успіх, швидкоплинні симпатії, але ніколи воно не переступить порогу, за яким починається справжнє нефарисейське мистецтво (фігуративне чи позафігуративне).

Україна славилася доброю колористичною школою. З її величними порухами кияни недавно познайомилися на одній найпрестижніших виставок останнього десятиріччя в Національному художньому музеї — персональній експозиції Олександра Мурашка (грудень 2000 — січень-березень 2001). Виставлені в той самий час натюрморти і квіти Олександр Лопухова теж підтвердили силу київського колоризму.

Неофігурація з київської групи "Живописний заповідник" на початку 90-х рр. теж виходила із засад оновлення колірної палітри, і ці творчі наміри були сприйняті з симпатією й надією. Певний період Т.Сільваші, А.Криволапа, О.Животков, М.Гейко, М.Кривенко, об'єднані потребою відчутти світло кольору, виявити його суть у ракурсі спокійної абстракції, нібито стверджували постулати малярської новизни, що була так потрібні в нашу перехідну добу. І навіть деякі зарубіжні симпатички з міжнародних репрезентацій добрим словом відзивалися про київських колег, не кажучи про захоплення однодумців з місцевого цехового загалу. Перед "Київським заповідником" широко відчинилися двері внутрішнього ринку

Тим часом мистецька динамо-машина набирала у Києві обертів. Художні ярмарки, різного гатунку арт-імпрези, фестивалі, салони, совіарти, тусовки в помітних і малопомітних галереях, — усе це завирувало, охоплене почуттям снобізму, елітарності і, врешті, спричинило розмаїті вияви постмодерністичної творчої комунікації, оригінальні формальні вираження, що полонили ширістю, несподіванками, метафорикою, неосимволікою. А подекуди з всіма цими інноваціями вчувалася фальшива профанація. Одна мистецький динамізм у творчому завоюванні простору був гострий, радикальний, і на цьому активно-калейдоскопічному тлі однодумці "Київського заповідника" сприймалися монолітно, бо були з'єднані метою.

Знайомство з практикою членів "Живописного заповідника" сьогодні дозволяє зробити гіпотезу, що ні А.Криволапа, ні М.Гейко, ні О.Животков не володіють абстрактним мисленням, і що думку підтверджують їхні творчі презентації останнього часу. У випадку з А.Криволапом маємо справу з силуванням, штучним неофігуративізмом, який претендує на колоризм у галузі камерної ліричної абстракції.

У поверхню своїх картин деякі представники "заповідника" (Т.Сільваші, А.Криволапа) додають певні складники з меток диференціації площини, в т.ч. тирсу, намагаючись досягти заданих фактур, багатства простору, зміщення поверхні і т.д. Застосування тирси вбиває здатність кольору "внутрішньо світитися", знищує в ньому світлові елементи, девальвує світлоносну дію. Окрім того, органічні чинники олійного характеру в тирсі при висиханні стискуються, при звільненні від вологи знижують або знищують яскравість і чистоту кольору. Таким чином, у багатьох композиціях Т.Сільваші, А.Криволапа колір має хворобливий характер. Він не є повнозвучним, свіжим, по суті, він анемічний, попри, здавалося би, домінують яскравих плям, які часто спостерігаємо, наприклад, у композиціях А.Криволапа. Але такі плями

спують локально, кожна сама по собі самодостатня, зольована, без партнерства і взаємодії з "сусідом". Це одне посутнє спостереження. Великий формат картин від початку тяжіє до монументальності або передбачає присутність такої категорії, викликає силову поле її дії, тобто він антагонізує стосовно камерного мислення, три наявності якого до картини варто підійти ближче, щоб оцінити зближені, гармонійні, комплементарні кольори у камерних об'єктах. Наявність цих відношень обов'язкова, що дозволяє їм співіснування на коротких дистанціях. Монументальне малярство потребує такого просторового зв'язання, яке розраховане на значний "відхід". Монументальне малярство немовби зближується з глядачем. Камерне, навпаки, наближує самого глядача до твору. Отже, необхідна позакамерна інтенсивність кольору, тобто декоративніша, умовніша, пов'язана з свідомим відбором, узагальненням. У композиціях Т.Сільваші, А.Криволапа останнього періоду виникає дуалістична суперечність: із збільшенням розміру збільшується число "мертвих порожнин" між мазками. Замість того, щоб ці "порожнини" заповнювати малярськими засобами, їх одноманітно "розмазують", амішують у великих площинах. Ось чому менші композиції названих мистців краще сприймаються, бо мають менше зопрацьованого малярського простору.

Цитації в мистецтві мають різне призначення. Водночас спують прями заповзичення прийомів, стилів, напрямів. Це характерно для мистецтва України в останнє 15-річчя, коли був здійснений карколомний стрибок у бік неофігурації. Творчі проблеми, які розв'язують деякі київські художники, в т.ч. Т.Сільваші, А.Криволап, на жаль давно вже простудійовані. Починаючи з кінця 40-х і продовж 60–70-х років усі країни Європи, а також американського континенту пройшли випробування неофігуративною картиною. Наслідкування – прями чи посередковані – М.Ротко, Н. де Сталя, Ф.Гастона, І.Ньюмена, Р.Дібенкорна, Ф.Стелли, Д.Олітці, П.Катані, І.Бендіні, П.Санторо і т.д., що властиві для прихильників української (читай: малоросійської) абстракції, обернулися місечковий варіант інформелю, живопису матерії, штучного зловживання надуманими фактурами.

Анатолія Криволапа період інтенсивно-творчого фігуративізму, де були певної якості колірна поверхня, високий професійний рівень, – цей період змінився штучними тирсовими описами, що не кореспондують з природою абстрактного малярства. Фактично претензійні провокації Т.Сільваші не принесли А.Криволапу користі, а спонукали до завуальованого ремісничого динамізму, коли замість картин на конвеєр ставали об'єкти збуту. Художник відсвідомо ступив на стрічку транспортера, де "женуть ал", ставлячись до малярства скептично, не перемішуючи фарб на палітрі і працюючи готовими кольоровими полукрами. З'явилися одноманітність схем у картинах, одноманітність композицій, з'явилися в'ялі "засушені" кольори, неправильно підібрані за тоном.

Г'ять років творчого тупика А.Криволапа мають пояснення, бо його, фігуративіста за природою, котрий крилювався натурою, черпав з неї сюжети, кольори, тинули в модну на той час стихію абстракції. І наскільки, у порівнянні, природнішим, перспективнішим, окриленішим, чистим абстрактним мисленням, з якістю колірної поверхні, здоровими кольорами виглядає живопис Ані Криволапа!

Т.Сільваші на початку 90-х років підтримав молодого талановитого живописця Олександра Животкова, який перспективно працював у тональній монохромії з максимально локальною палітрою (чорна, лєнінградська умбра, білила). Молодого мистця підтримали, бо не сприймали його як конкурента. Очевидно, Т.Сільваші, А.Криволапу вигідно виставлятися також поруч з такими монохромними живописцями, як М.Гейко, М.Кривенко. В такому оточенні на їх тлі Т.Сільваші сприймався як художник з колористичними заявками, що дозволяло приховати його скромні колористичні дані.

Сьогодні не час робити протиставлення. Але досвід, практика В.Синельникова, художника з високою колористичною культурою, що чує вібрацію світла в кольорі, заслуговують на добре слово. Український колоризм фігуративного живопису знайшов щасливе розв'язання у полотнах В.Цветкової, Ф.Захарова, А.Кашиая, Т.Яблонської, Е.Контратовича, А.Платонова, А.Коцьки і багатьох інших. З початком 90-х років з'явилася нова генерація прихильників колористичної неофігурації, що прагнули відшукати власну лєксіку. Серед молодих ідеї колоризму стверджують П.Лебєдинець, А.Тертичний, Д.Єсєнієнку, І.Павельчук, А.Блудов, А.Литвишєнко. Є свої колористи у Львові, Одесі, Харкові, Львівська і київська персональні виставки К.Звіринського показали, що маємо тонкого шанувальника фактурного живопису, зануреного в течію польського післявоєнного авангардизму. Однє слово, пошук у мистецтві нічого спільного не має з працею в ім'я і для мистецької реклами.

Талант О.Животкова був призначений для камерного живопису, сентиментального пейзажу. Художник інтуїтивно прагне в абстрактних формах передати зображення понять, які за природою матеріалу можуть бути виявлені предметно, в тональному живопису через світло і тїнь у царині фігуративного краєвиду. Ставлячись формально до проблем, властивостей і призначень кожного матеріалу, "тону" і "кольору", О.Животков потрапив у ситуацію творчої пастки, тому що тоном неможливо зобразити неіснуючі плани, передати фактуру неіснуючих реалій, неможливо змінити природну суть матеріалу і зробити з "тону" "колір".

Марк Гейко, в натурі якого делікатна монохромна палітра переважає, інтуїтивно збагнув, що необхідно припинити малювати тоном неіснуючі об'єкти, і повернувся заново щасливо до зображення об'єктивних, хоч і спрощених реалій.

...У середині 80-х рр. на сєднівських пленєрах Тїберій Сільваші за доручєнням Секретаріату СХ згуртував довкола себе талановиту творчу молодь, що змогла за короткий час докорінно змінити мистецьку ситуацію в Україні, повернути всіх до нових творчих проблем, заявила про потребу оновлення мистецтва... і влила, врєшатї, в нього свіжу здорову кров.

Через п'ятнадцять років ситуація змінилася. Спостєрігаються новий, уже несоціалістичний диктат у мистецтві, нав'язування ринкових смаків і стереотипів, що призводить до падіння престижу інших неузаконєних видів чи напрямів. Молодь втрачає почасти віру, конкуренція не допускається, колористичний красєний живопис зігнорований.

Практика живописної фронди, коли ігноруються засади колоризму і підмінюються його святї поняття професійним трюкацтвом, нагадує нам притчу про ангєлів, що прогрішили на небї... І тоді всі в райському Едемї стали свідками падіння ангєлів.

■