

Метафізика міських краєвидів: живопис Бориса Когана

БОГДАНА ПІНЧЕВСЬКА

Постановка проблеми: огляд та аналіз творчості київського живописця Бориса Когана.

Аналіз останніх досліджень і публікацій: дослідження творчості цього художника та детальні публікації щодо неї відсутні завдяки причинам, наведеним в тексті статті.

Цілі статті: знайомство мистецтвознавчого загалу з творчістю вишуканого колориста і тонкого мислителя Б. Когана; огляд і аналіз його творів.

Викладення основного матеріалу дослідження:

Писати про творчість цього художника означає детально вдивлятися в роботи, складені чи розкидані, залежно від формату, всією майстернею. Він свідомо уникає персональних експозицій у комерційних галереях, зрідка нагадуючи глядачам про своє існування у контексті циклічних виставок Спілки художників; і те, і інше є з певною неохотою зробленим зусиллям на користь кроку назустріч соціуму. Усамітнений спосіб існування — звикала риса митців, що походять з родин видатних художників: саме вони з дитинства добре знають специфічну, часто невисоку ціну тієї категорії, що її протягом останнього десятиліття поспіль видавали за найголовнішу чесноту у мистецтві; я маю на увазі “успіх”.

Структурувати творчість Бориса Когана — однаково що підганяти під схему наукової статті

живу розмову; технічно це можливо, але робити цього загалом не хочеться. Бібліографія присвячених йому текстів в юанеті не те щоб відсутня, але нищівно мала — це переважно посилання на словникові рядки чи фрагментарні згадки в контексті групових виставок [1]. Художник пояснює це тим, що до СХ він давно вступив, а отже, практичної необхідності у нових текстах щодо його творчості у нього просто немає. Тож, окрім єдиного пореволюційного інтерв'ю [4] та купки каталогів виставок СХ, в котрих картини митця брали участь з радянських часів дотепер, єдиною точкою опори для мистецтвознавчої праці є те, заради чого мистецтвознавство, власне, виникло: власне картини.

Ну і ось: залишаються роботи та історії, що їх розповідає митець, шукаючи той чи інший ескіз у нетрях майстерні, де на різних полицях окремо зібрані його твори, а також живопис його батька, — видатного пейзажиста Матвія Когана-Шаца, чий колорит та інтонації навіть непрофесіонал не здатний сплутати з чимись ще. Цей митець був українським Левітаном, якщо вживати в сучасній статті штампи радянського мистецтвознавства, і весь ліризм, вся субтельність сприйняття і загального тону живописної розмови, закладені в цьому словосполученні, в даному випадку випадку не є і не можуть бути захопленими перебільшеннями.



Сент-Пітер-Порт. Гернсі,
акварель, 50 x 80 см, 1994



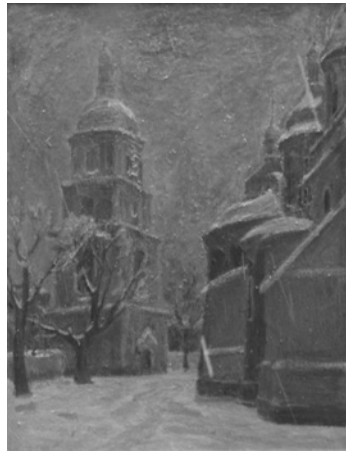
Дон-Кіхот і Дульсінея,
папір, гуаш, 14,5 x 20 см, 2015



Лихоліття,
олія на полотні, 120 x 160 см, 1988



Йов багатостраждальний,
олія на полотні, 100 x 110 см, 1993
(фрагмент)



Вечір в Софії,
олія на полотні, 135 x 107 см, 1988



Йов багатостраждальний,
олія на полотні, 100 x 110 см, 1993
(фрагмент)



Гончарка восени,
олія на полотні, 130 x 130 см, 1991



Йов багатостраждальний,
олія на полотні, 100 x 110 см, 1993



Біблійний мотив,
полотно, олія, 150 x 160 см, 1985–2015

«Комбінатський пейзаж», «виставковий пейзаж» — особні визначення художника стосовно власних робіт, написаних за часів СРСР: їм властиві правильні, в сенсі реалістичні кольори; обов'язкові для радянського мистецтва життєствердження та життєрадісність, а також кулісна побудова композиції; власне, правильність як така, що її слід було демонструвати, наприклад, студентам-дипломникам тодішнього Художнього інституту, нині Академії мистецтв. Власне, це вміння, що початково, з суто технічної точки зору, відрізняє митця від людей інших професій, — вміння тримати пензля, знання професії на рівні ремесла, — залежно від темпераменту, згодом перетворюється або на продовження власної більш-менш миролюбної вдачі, або, — частіше, — викликає спротив художника, що зазвичай і є стимулом для пошуку власної мови, власного почерку у мистецтві. Борис зізнається, що за часів початку перебування він найперше зрадив можливості говорити «взагалі що хочу». Так з'явилися неяскраві, затоплені в рембрандтівські сутінки, з більш темним загальним тоном, гризайліві твори, в яких не було місця зайвим деталям, надто відвертим кольорам, істеричному оптимізму — словом, нічому з того, що вважалось обов'язковою умовою для того, щоб художня рада випустила картину «у великий світ».

В тому, що стосується жанрів, Борис обмежує себе пейзажем; частіше, в якості можливості відмежуватись від щедрого спадку батька, міським; він звертається до міфологічних та біблійних тем, а також до сюжетів з деяких середньовічних легенд та класичних творів. Зрідка в якого творчості трапляються натюрморти, «моделі» для котрих, — прадавній мідний посуд, помережана кракелюрами тріщинок стара порцеляна, химерні фальшиві квіти, неймовірні, зроблені з кольорового, синього чи червоного скла, вази для фруктів, — художник послідовно колекціонує, зрідка зазираючи на суботні колекціонерські з'їзди, адреса котрих відома всім шанувальникам історії, що втрималась в тому

чи іншому куточку предметного світу. Проте в майстерні більшості натюрмортів, окрім репродукцій («Квіти»; «Натюрморт з бузком»; «Натюрморт з трояндами та півоніями»), давно немає — всі вони давно належать якимось чужим людям, частіше тим, що мешкають в інших, далеких від цієї, країнах.

В тому, що стосується «ідеологічних» творів, то у Бориса Когана є лише один твір, який формально відповідає цій характеристиці. Це «Лихоліття», монументальна картина 1988 року, присвячена Голодомору. В ті роки говорити на таку тему було, як дехто з нас пам'ятає, неможливо. Художник свідчить, що ця трагедія згадувалась в сім'ї обережними натяками батьків; пізніше він дізнався деякі додаткові деталі під час практики в Каневі у 1969 році, коли випало поспілкуватись зі старими селянами, що пережили цю та наступні (на зразок Другої Світової та повоєнного голоду) трагедії. Вирішальну роль у створенні цього твору відіграла книга Роберта Конквеста "Harvest of sorrow", яку хтось із знайомих привіз до Києва. Прочитавши її в оригіналі, Борис створив монументальну, — 120 x 160 см — картину, побудовану на відтінках чорного, в яких ліворуч втоплено тонку жіночу фігуру з чорною свічкою. («Лихоліття»). Полотно, олія. 120 x 160 см. 1988). Конкретизувати назву означало перекрити картині вихід на виставку, — адже виставком (виставковий комітет, його цензура та спровокована ним самоцензура) пильно слідував за тим, щоб на республіканські виставки не потрапляли «ідеологічно невірні» твори. Так вона і залишилась у власності автора, і нині її, як і всі інші значні за розміром твори цього митця, легше уявити в музейній, аніж в приватній колекції.

З краєвидами складніше, тому що цей жанр тримає митця з юності і залишається з ним повсюдно. Власне, нечисленні персональні виставки митця були виставками міських краєвидів; вони відбулись у Великій Британії, і, почасти через особливості праці за кордоном, де значно важче влаштувати робоче місце для



Натюрморт з бузком,
акварель, 1995



Квіти,
акварель, папір, 63 x 83 см, 2003



Кенсінгтон-роад,
акварель, папір, 46 x 60 см



Лія та Еліша,
картон, фольга, гуаш, 13 x 8 см, 2015



*Натюрморт з трояндами
та півоніями,*
акварель, 50 x 50 см, 1994



Сохо,
акварель, папір, 54 x 40 см



Сен-Поль-де-Ванс
(Місто, в котрому мешкав М. Шагал),
гуаш, 70 x 80 см, 1996



Темза,
картон, гуаш, акварель, 15 x 10 см, 2000-і



Вулиця ім. Леніна, Київ,
олія на полотні, 120 x 120 см, 1988

олійного живопису, а почасти через глибоке взаєморозуміння з найбільш капризною живописною технікою, були виконані аквареллю. «Кенсінгтон-роад», «Британський університет (Сохо)», «Темза», цикл «Острів Сарк»; «Міст в Празі», «Вулиця в Лондоні», «Сент-Пітер-Порт, Гернсі», «Вулиця в Гернсі (Сент-Пітер-Порт)», «Сен-Поль-де-Ванс» («Місто, в котрому мешкав М. Шагал»), «Море в Гернсі» тощо — це прохолодного кольору, часто горизонтального формату роботи, де відсутність зайвих деталей, що пригнічують мешканців доби «нон-фікшн» нав'язливими уточненнями сторонніх подробиць, перетворює вулички на втілені міти, визволяючи генія місця від дешевого блиску глянцевого пугівників.

Створення настрою, неяскравого, тихого, трагічного чи спокійного, — це все, чого Борис прагне від своїх краєвидів, і вміння знаходити спільну мову з будь-яким містом дозволяє його живопису витримувати порівняння з повільними прогулянками М. Утрілло, чисті лінії і прохолодні кольори котрого мали здатність перетворювати глухі вулиці на приховані філіали раю.

Монументальні живописні пейзажі Бориса Когана — «Вулиця ім. Леніна, Київ», «Вечір в Софії», «Гончарка восени», попри відверто музейний формат, справляють враження інтимного портрету: через неяскраві кольори, притишене освітлення, м'які лінії композиції, припустиму асиметричність котрих врівноважує відчуття переконливості спійманого настрою. В епоху «скарбів Межигір'я» важко собі уявити будь-який палац, окрім хіба музейного, який міг би вмістити ці твори: в них відсутні кричущість, надмірність, немає жодного перебільшення того гатунку, яке використовують для залякування чи провокації естетичного шоку у представників невмирущої породи культурного плебсу.

Маленькі ескізи останніх років, що ними вщерть переповнена майстерня митця, — живі і невимушені композиції, в яких художник до-

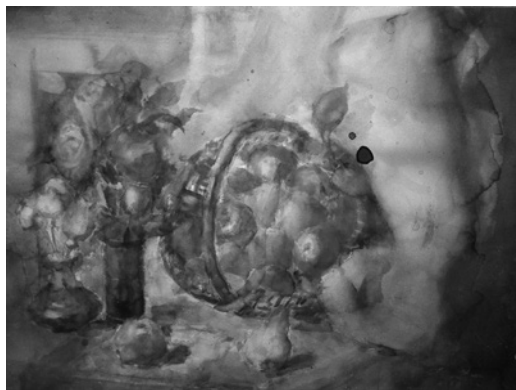
зволяє собі позбавитись від всього зайвого: напруги формату, наруги деталізації; перед ним лише неймовірна легкість побудови композиції, свобода жесту і пози, монохромні роздуми на теми кольору і, зрідка, коштовні спалахи світлотіні, що омивають вічний діалог, схожий то на закоханість, то на протистояння душ, що керують живими, слухняними собі тілами.

Впізнати ці сюжети без підпису чи, точніше, коментарів художника, не завжди просто: це цілий світ, де міфічні та легендарні герої чинять подвиги, очікують на них чи потерпають від їхніх наслідків. Їх назви, власне, розкривають закладені в них внутрішні взаємні доповнення чи невідповідності протиірччя: «Падіння Титаніка», «Відплиття Св. Урсули», «Одісей і Пенелопа», цикл «Спокушання св. Антонія», «Дон Кіхот і Дульсінея», «Харон», «Петро і Павло», «Роксана та Олександр Македонський», «Базис і надбудова».

Прототипом Дульсінеї може бути світлина невідомої школярки 1950-х років; Пенелопа, окрім шагалівського ліризму, взагалі властивого образу жінки, що на когось чекає, справляє сильне враження завдяки цілковито поллоківському ставленню митця до живописної поверхні, де образ повільно, неохоче виступає з малорозбірливих кольорових бризок фарби; св. Антоній жестикуляцією та загальним станом чимось сильно нагадує автопортрети в автоілюстраціях Бруно Шульца, а все разом — кохання і розлучення, зустрічі і розмови, приходи і проводження — відтворюють цілком вдалі спроби передати пульс живого, незмінно неспокійного, змінного у кожній своїй миті життя, гуашеві кадри котрого, як це зазвичай буває з дійсним мистецтвом, мають здатність притримувати в полі зору постійне нагадування про той чи інший вчинок, переживання або намір. Найменші за форматом, ескізи Бориса, попри відсутність чи наявність паспарту чи рамки, справляють враження закінченого художнього твору в тому числі завдяки експериментам художника з фактурою: рельєфи з папірців, утоплених



Вулиця в Лондоні,
акварель, 40 x 70 см, 1994



Натюрморт з яблуками,
акварель, 50 x 40 см, 1990-і



Море в Гернсі,
акварель, 35 x 70 см, 1994



Вулиця в Гернсі (Сент-Пітер-порт),
акварель, 50 x 70 см, 1994

в тіло твору, утворюють додаткову гру поверхні, додають несподівану символіку, перетворюючи гуашевий сюжет на перший крок в керунку тривимірної моделі евентуальної сценографії («Дон Кіхот і Дульсінея»). В іншому випадку гладенька золота поверхня ідеально рівної картонки, обтягнутої фольгою, з цукеркової коробки перетворюється на чудове тло для тонкого, невимушеного малюнку темним акрилом; сценка, в котрій хтось сидить на стільці, а хтось виходить з кімнати, напрочуд схожої на майстерню, завдяки золотому тлу здається залитою теплим серпневим світлом, здатним надати піднесених рис звичайнісінькій побутовій сценці.

Найцікавішим циклом робіт Бориса Когана, як на авторку статті, є біблійні мотиви, до яких художник раз у раз звертається протягом кількох десятиліть. Це «Йов багатостраждальний»; «Біблійний мотив», «Академія в Явне (Гілель і Шамай)», «Ілія та Еліша»; серія музикантів («Той, хто трубить» тощо); «Сусанна і старці»; монументальна робота «Цар Давид розмовляє із своєю душею» тощо. Ці твори справляють враження тихого звучання важливої розмови — між Бубером і Агноном, часом і простором, душею і тілом, молодістю і ні, уже ні. Це майже завжди діалог, завжди дві фігури з тонкою рисою простору поміж ними; рембрандтівське

освітлення і, зрештою, темно-золотавий, наближений до очеретяного брунатного, колорит дозволяють глядачу подумки продовжити інтонацію бесіди, що стосується всіх і кожного, і де нічого немає ані від новинних стрічок, ані від, врешті, позбавленої смаку надмірної конкретики топонімічних деталей. Пророк Ілія, що йому відведено неймовірно важливе місце як у єврейській, так і у православної народній свідомості, — чудотворець і поборник істини, співрозмовник птахів і той, хто воскрешав мертвих, людина, з якою Бог говорив не в вогні, але у тихому вітрі, та його учень Еліша, котрому учитель віддав усе, що міг віддати вчитель учневі — у творах Бориса Когана втримують нагадування про те, як слід ставитись до чуда, як суттєво пам'ятати, що воно невідступно супроводжує людину як за життя, так і, трапляється, по смерті, а отже, нагадує про те, що доля, всі її архітектурні конструктиви і суетна боротьба, врешті-решт, залежать саме від нашої здатності дослухатись до тихого шелесту, що ним прикриваються найсуттєвіші і найніжніші речі.

Брудну і втомливу історію з Сусаною художник бачить в якості цілковито вбраних фігур на березі моря, натомість стихійна пристрась дістається фігуркам музикантів, злитих зі своєю музикою в одне ціле, — і нікому не треба пояснювати, що їх музика є заклик до життя, гучною спробою переламати всю його недоброзичливість і ницість в кращій, найчистішій з можливих спосіб: завдяки мистецтву.

Висновки

Власне, які можуть бути висновки в статті, присвяченій творчості першокласного живописця? Добре, що він є; добре, що обставини дозволяють йому працювати за фахом. Слід додати, що живопис цього художника важко піддається репродукуванню і зазвичай на папері втрачає свої кращі якості. Потім, звісно, йдеться про тонке відчуття фактури; точність нюансування; здатність видавати наполегливу працю за невимушені начерки і вимагати від себе

довершеності, котра дозволяє працювати над однією картиною кілька десятків років. Можливо, в таких випадках найбільш чесними коментарями були б відсторонені словникові визначення, на зразок довідок Спілки художників: «Народився 28. 06. 1950 р., м. Київ. Закінчив Київський державний художній інститут (1974). Педагог з фаху — В. Шаталін. Живописець» [2] чи з «Енциклопедії сучасної України»: «На твор. роботі. Учасник всеукр. мист. виставок від серед. 1970-х Персон. — у Великій Британії (1994–2010). Створює пейзажі, натюрморти, темат. картини у реаліст. стилі. Окремі полотна зберігаються у Музеї історії міста Києва. Тв.: «Седнів. Ранок» (1975), «День танкіста» (1985), «Москва», «Вулиця Леніна у Києві. Сутінки» (обидва — 1987), «Жінка із чорною свічкою» (1988), «Будинок Булгакова» (1989), «Гончарівка» (1991), «Санкт-Петербурт» (1994), «Санкт-Хеллер порт. Джерсі» (1996), «Єрусалим. Листопад» (1997), «Лондон. Весна» (1998), «Бузок» (2000; 2004; 2006)» [3].

Чи ні, чи краще наостанок навести цитату з відвертої розмови з митцем, де він, — як це часто буває в мистецтві, — говорить про свої твори значно точніше, ніж будь-хто, і, пояснюючи одну з найскладніших своїх картин, зустріч постарілого царя Давида зі своєю душею, — говорить:

«Можливо, він зустрів свою молодість. <...> У будь-якому випадку — це, найперше, метафора. Загалом, головний герой почувається в чомусь винним; ці жалість і каяття є темами, які я намагаюсь вирішити для себе, щоб якомога точніше їх зобразити. Це те, що діє, — щоб тут, я маю на увазі, у живописі, — не було надмірного благополуччя. <...> Пересиченість — це дещо інше. А тут пустота, однозначність і поверховість. Це коли відсутня глибина, немає прошарків, багатозначності образу» [4].

1. Виставка живопису та графіки в новому приміщенні галереї «ABC-Арт» «На Яринних теренах». — ART UKRAINE. — Новини. — 2015. — 28 квітня. — Режим доступу до журн. : <http://artukraine.com.ua/n/vistavka-zhivopisu-ta-grafiki-v-novomu-primishchenni-galerei-avs-art/#.VdONS8ruUso>.
2. Борис Коган. Сайт Спілки Художників України. — Режим доступу до журн. : <http://konshu.org/section/painting/kogan-boris.html>
3. Н. О. Снарська. Борис Коган. — Енциклопедія сучасної України. — Режим доступу до журн. : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=7432
4. Дана Пінчевська. Борис Коган: Жалість і каяття є темами, які я намагаюсь вирішити для себе, щоб якомога точніше їх зобразити. — Буквоїд. — 2015. — 1 квітня. — Режим доступу до журн. : <http://bukvoid.com.ua/events/interview/2015/04/01/110016.html>.

Б. М. Пінчевська. Метафізика міських краєвидів: живопис Бориса Когана

Анотація. Статтю присвячено огляду та аналізу творчості київського живописця Бориса Когана.

Ключові слова: живопис, київська школа, міський пейзаж, натюрморт, біблійна тема

Б. М. Пинчевская. Метафизика городского пейзажа: живопись Бориса Когана

Аннотация. В статье рассматривается и анализируется творчество киевского живописца Бориса Когана.

Ключевые слова: живопись, киевская школа, городской пейзаж, библейская тема

B. Pinchevska. Metaphysic of the city landscape: painting of Boris Kogan

Summary. This text is an analyses of painting of Kiev artist Boris Kogan.

Keywords: painting; landscape of city; school of Kiev art; biblical theme