

МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ЖОЛУДЯ

Немцова В.С., кандидат искусствоведения, доцент

Национальная юридическая академия Украины имени Ярослава Мудрого

Аннотация. В статье исследованы эволюция творчества современного харьковского живописца А.Жолудя и особенности его индивидуального стиля.

Ключевые слова: живопись, миф, символ, знак, деформация, трансформация.

Анотация. Немцова В.С. Миф і реальність в творчості Олександра Жолудя. У статті досліджена еволюція творчості сучасного харківського живописця А.Жолудя й особливості його індивідуального стилю.

Ключові слова: живопис, міф, символ, знак, деформація, трансформація.

Summary. Nemtsova V.S. Myth and reality in Alexander Zholudja's creativity. In article are investigated evolution of creativity of modern Kharkov painter A.Zholudja and of feature of his individual style.

Key words: painting, a myth, a symbol, a mark, deformation, transformation.

Постановка проблемы и оценка предшествующих публикаций.

Своеобразие творчества современного харьковского художника Александра Жолудя состоит в стремлении «взять на пробу» классические мифы и символы, испытав их подлинность и глубину в контексте драматических коллизий нашего времени. Его опыт возрождения мифа привел к оригинальному результату, в котором монументальность, эпическое начало сливается с ясно ощутимой авторской позицией, его взглядами и чувствами. При этом развитие сюжетной интриги обходится без театральной зрелищности и внешней красоты. Оставаясь в пределах сравнительно узкого драматургического репертуара, художник ставит перед собой перспективную творческую задачу - апробировать метод трансформации объекта художественного познания для раскрытия его глубинной сути. Этот метод опосредован тягой к внутренней гармонии и противопоставлен процессу деформации и разрушения объекта. Постепенно выстраивается ясная знаково-символическая система, уточнение которой составляет суть новаций художника. В предшествующих публикациях, посвященных данной проблеме, акцент был сделан на раннем этапе творчества А.Жолудя (1), на особенностях его способа общения с искусством авангарда и сугубо постмодернистском «восприятии истории искусства как гигантского музея, с экспонатами которого художник волен обращаться по своему усмотрению». К его чести «он не копирует, не стилизует произведения, но сочиняет «по-поводу», или объясняет себя самого с помощью подручного материала, которым оказываются живописные и пластические находки предшественников» (2, с.2). Последние годы принесли заметные перемены в эволюции стиля художника, дающие основания для новых выводов.

Цель данной статьи. Нашей задачей является выделение основных периодов в развитии творчества А.Жолудя и определение характерных черт его живописного стиля, опосредованных желанием испытать богатый пластический арсенал искусства не только модернизма, но и классики, чтобы

развить на этой основе собственный потенциал. Итогом становится более полное понимание его творческого кредо и особенностей профессионального становления.

Основные результаты работы. Если исходить из того, что одним из критериев неординарности творческой природы является ее своеобразная «детскость», то следует признать, что художник Александр Жолудь уже со студенческой поры начал стремительное восхождение в коргору оригинальных личностей. По мере освоения своей основной, дизайнерской профессии он не только не потерял, но в полной мере испытал плодотворность присущего всем детям игрового начала, желания разобрать что-то новое, неясное до основания и «склеить» уже в преображенном виде. Однако реакция на студенческие эксперименты художника с формой и цветом в манере Матисса, Леже, Пикассо, Шагала была весьма бурной, а порой даже агрессивной. Его «модернистские» по стилю картины на актуальные темы труда и повседневной жизни рабочих и крестьян столь явно выделялись на общем фоне яркостью цвета и смелостью пластических решений, что их появление на выставках нередко сопровождалось скандалами и обычно вызывало неприятие со стороны официальных структур. Будничность и серость была неприемлемой для художника, который по своей природе чуток к богатству цветовых характеристик реальности. Опыты с линией, формой, декоративными аспектами колорита придавали его картинам на повседневные темы необычное, праздничное звучание. В одной из ранних работ – вытянутым по вертикали сельском пейзаже «Осень» (1984 - 85) с фигурами трех пожилых крестьянок на первом плане, застывших в состоянии грустного размышления, простой сюжет тонко выводится из сферы обыденности в более возвышенный, поэтический план за счет контраста мотива статичного покоя и энергии цветового решения. С этого времени определяется интерес художника к утверждению непреходящего, извечного начала в непосредственном окружении, в облике и характере далеко не героичных и не образцовых героев, что поощряет освоение мифа, символики цвета, канонических изобразительных формул, с помощью которых можно установить связь современности с традиционными ценностями, испытанных во времени.

Начало творческого самоопределения А. Жолудя в качестве мастера станковой живописи совпало с периодом подъема новой волны «переоценки ценностей» и общего состояния «брожения» ума и чувств. Хронологически и типологически его станковая живопись – порождение той общественно-культурной ситуации, в которой уже была ослаблена власть промежуточных инстанций между художником и зрителем. Тогда стремительно складываются новые критерии художественного качества, чуждые канону «искусства для народа», насаждаемому чиновниками от искусства.

Чаще всего полотна А. Жолудя, созданные в период с конца 1980-х и в 1990-е годы – это тематически взаимосвязанный и целостный цикл, который

настойчиво втягивает в пространство его собственной мастерской, осмысленного как точка пересечения общечеловеческого и личного миров. Мифологическая основа образного ряда допускает гибкое смешение реальности и фантастики. В итоге из реального плана, связанного с конкретизацией творческой среды и атрибутов ремесла, образ мастерской вырастает в многозначный символ. Возникающая по воле художника игра явными и скрытыми смыслами связана с отказом от традиционной сюжетной драматургии с ее логически ясными и подчас упрощенными причинно-следственными и временными отношениями. В мифологизированном, загадочном пространстве его картин более существенными являются взаимоотношения внутреннего плана, уравнивающие человеческий и вещный мир. Соответственно происходит также усиление эмоциональной составляющей действия, что позволяет его «общий», вневременной срез осмыслить в личностном плане и прочувствовать как сугубо «свое».

Подобно настойчивому рефрену в декоративно ярких картинах художника возникают одни и те же персонажи. Фигуры художника и девушек с затейливыми прическами, подобных оперению ярких птиц, изображены в окружении одного и того же набора предметов. По жанровым законам сказки и мифа между ними устанавливается оживленный диалог и причудливые отношения без установления четких границ между тесным пространством мастерской и «большим» миром. Создается впечатление, что герои картин сами появляются из некоего, вполне реального измерения, никем не созданы и тем более не придуманы.

Разные вариации на тему «художник и публика» - «Художник и модель», «Ателье», «Посещение мастерской» и др., апеллируют к классическим мифологемам, в свете которых частное событие обретает глубинный смысл. Рекомбинации одних и тех же образов оборачиваются дразнящими смыслами и коллизиями, вступающих в конфликт с расхожими, обывательскими представлениями. Скупой объектный репертуар (художник у мольберта, позирующие натурщицы или танцовщицы, маска, ваза с засохшими цветами, лимоны, птицы, рыбы) претерпевает серию увлекательных живописно-пластических метаморфоз. Обыденная реальность получает новое качество, отпуская на волю фантазию зрителя, незаметно для себя становящегося полным соавтором художественного действия. И бессмысленно задавать себе или автору вопрос о символическом значении его образов, объединяющих фантазию и реальность.

И все же символика некоторых образов является довольно прозрачной, как, например, рыбы, являющейся в христианской традиции знаком жертвенной смерти и воскрешения Искупителя. Сознательное погружение традиционных знаков в современный контекст подталкивает к неожиданным и даже противоречивым ассоциациям. Так, часто возникающий образ маски становится знаком, указывающим на небытие, на скрытность и в то же время

- на тайное знание. Птица может быть угрожающим, тревожным знаком или, напротив, ее появление ассоциируется с чувством радости и беззаботным весельем.

В пространстве каждой новой композиции роль символических образов меняется, подчиняясь принципам общей живописной целостности, ради которой несущественные частности обобщаются и переводятся на уровень содержательного знака. Непредсказуемость, новизна пластических и смысловых вариаций становится аналогом парадоксальности и динамики самой реальности. В поле творческого эксперимента последовательно вводятся (и выводятся из него) символические персонажи и вещи, ведущие самостоятельную лирическую партию и покоряющие силой воображения их создателя. В тревожно-взволнованных и эмоционально-приподнятых композициях с покоряющей открытостью ведется внутренний диалог о превратностях творческой судьбы, об извечном противостоянии жизни и смерти, нового и старого, искусства и зрителя. Это и философское размышление, и исповедь без тени самолюбования и риторической назидательности.

Композиции «Три модели», «Ко мне залетели две птички» стали удачным воплощением основной темы художника. Драматические, диссонансные ноты вносят в картину с изображением залетевших «на огонек» юных граций кружащиеся вокруг черные вороны – мрачные предвестники смертельной угрозы. Но все же физическая красота и молодость персонажей уводит в второй план печальные ассоциации. Объектом эстетического восхищения становится даже не обнаженное тело натурщиц, а переживание от созерцания живой красоты.

Подчеркнутый эстетизм композиций А. Жолудя, его поиск идеального начала в земной сфере, в обычных человеческих отношениях входил в открытую конфронтацию с программированным массовым сознанием недавнего прошлого, ориентированным не на живого, эмпирического человека, а на его субстрат. В рамках такого сознания личностные ценности подчинялись искусственно насаждаемым конъюнктурным социологическим мифам, выдвигающих в качестве нормы поведения героическое самоотречение и подвижничество во имя «светлого будущего» и торжества «общего дела». Даже вечные ценности – труд, вера, любовь, материнство, без которых жизнь человека становится пустой и бессмысленной в любые времена, нередко переводились в плоскость ходульных истин, не окрашенных личностным смыслом.

Желание художника расставить свои акценты в осмыслении духовных, вневременных начал легло в основу замысла монументальной композиции «Вера, надежда, любовь». Каждый из персонажей этой картины представлен в ситуации, с убедительной полнотой выявляющей его органичную природную суть. Хотелось бы отметить неординарную логику творческого мышления автора, который подчеркивает, что внешними условиями естественное, природное может быть в сути своей искажено и доведено до абсурда. Полезные инструменты труда – топор, пила, коса, – в руках агрессивных

существ, взбирающихся наверх по лестнице (еще один часто повторяющийся и многозначный символ в композициях А.Жолудя), становятся опасными и устрашающими орудиями уничтожения конструктивных основ жизни.

Контрасты прекрасного, умиротворенного и чудовищного, агрессивного часто являются лейтмотивом композиций художника, создавая эффект «второго», остро драматического плана. Разрешение драматического конфликта иногда определяется властью настроения или случайности. Так, желтый цвет лимона в одном сюжетном контексте может выступать как резонатор чувства внутреннего покоя и сосредоточенности на творческих помыслах, в другом – ассоциируется с агрессивной пошлостью окружения. Однако, прихоти или воле случая художник намеренно противопоставляет творчество как осознанный процесс, в котором бессмысленное обретает смысл, а уродливое может раскрыться как прекрасное.

Искусство А.Жолудя формируется как причудливый сплав рационального и интуитивного, глубокомыслия и озорства. Уверенное владение композиционной техникой с тончайшей семантикой цветовых решений служит передаче внутреннего движения авторских чувств и мыслей. Красный цвет, предпочитаемый им – цвет крови, жизнелюбия, цвет пышной, изобильной плоти. Но этот же цвет привлекается и для возбуждения совсем других смысловых ассоциаций – воинственности, хаоса, как, например, в композиции «Пожар». Здесь красный цвет, диссонирующий с холодным голубым цветом, отражает трагизм поджога культуры (Храма) на фоне вакхического буйства слепой разрушительной стихии, низвержения синих метерлинковских птиц, превратившихся из символов светлой социальной мечты в обуглившихся ворон.

Монументальность и героический ореол персонажам А.Жолудя придает их внутренняя энергия и жизненная сила, противостоящая разладу исторического момента. Отсюда возникают параллели с искусством барокко, его праздничными интонациями, убеждающими в возможности торжества красоты и гармонии в земном измерении. Картина «Ателье» (1988) - яркий образец пристрастия художника к монументальным обобщениям, соразмерных приемам барокко. Повышенная экспрессия и декоративность – только внешние, наиболее броские приметы стиля, за которыми скрывается цельный и ясный взгляд на внутренний мир человека. Через наслаждение формой и цветом, посредством отточенной пластики знака-формулы художник подводит к размышлению о смысле бытия. В этом контексте творчество – не имитация чувств, мыслей и жизни, а огонь прозрения, духовный импульс, Божий дар и тяжкий крест.

Личностный ракурс этой темы воплотился в «Автопортрете» (1989). Колорит портрета основан на необычном для художника «диалоге» рыжеватозеленых и глухих синих тонов, которые стали зримым аналогом сложного внутреннего состояния: и экзальтации, и скепсиса, и душевной усталости.

Внутреннее напряжение ищет опоры в чем-то неясном, в том, что находится за пределами видимого и в апелляции к вечным ценностям. Этот мотив конкретизируется за счет несколько прямолинейно трактованной аллегии, составленной из храма, рыбы, полумесяца и уточненной движением красной стрелы, направленной сверху вниз.

Часто гротеск становится главным способом восприятия действительности художника, а его мечту о прекрасном перечеркивает сумма сложных и противоречивых впечатлений, как в картинах «Гарем», «Эмансипация», «Муза и пролетарий». Персонажи этих композиций явно лишены авторской поддержки. Вовлеченные фантазией художника в водоворот трагикомических событий, они ни к чему не призывают, но больше задают вопросов, ставя под сомнение набор общеизвестных, прописных истин. Например, так ли уж абсолютным и непогрешимым является еще недавно распространенное представление о женщине как опоре общества? В «Эмансипации» эта мысль доведена до абсурда. Обнаженные амазонки со сноровкой и ловкостью хорошо тренированных акробатов образовали некое подобие столпа, башни, вертикали с тремя уровнями, вызывающей к мифологеме Мирового древа. Энтузиазм этих персонажей просто заразителен. Но более пристальный взгляд на эту многоярусную конструкцию, образованную из физически развитых женских тел, дает яснее почувствовать бессмысленность героического усилия цветущих дев. К сожалению, обобщение художника касается лишь одного среза явления – его верхушки, вопроса о его корнях он не затрагивает. В гротескном плане решаются также образы монументальных полотен «Яркие девочки», «Конкурс красоты в провинциальном городе», которые вызывают к остроте воображения. Следуя своему правилу, художник избегает навязчивых жизненных параллелей и бытовой опосредованности действия, открывая в системе символов парадоксальное смешение «ликов и личин» переходного времени. При этом он не пытается морализировать и не отказывается от идеи прекрасного. Акцент на пластической красоте, выразительной энергии цвета – это то, что идет от личности художника, его воли и противостоит хаосу исторического момента.

Не удивительно, что жизнерадостное мироощущение в духе барокко, близкая его стилистике динамика ритма и энергия движения, тяга к праздничным мотивам постоянно берут верх над нотками усталости и разочарования, утверждая незыблемую красоту земного мира. Одна из наиболее радостных композиций этого периода – «Полет» (1889) прозвучала как провозвестница вечного возвращения мифа, уносящего в беспредельность фантазии и вдохновения.

Новые качества в искусстве Александра Жолудя определились в 2002 году, как отражение внутреннего перелома, вызванного ясным пониманием того, к чему же собственно стоит стремиться в своей профессии. Как следствие, его работы наполняются более светлыми ассоциациями. На смену

драматичной экспрессии, резким контрастам цвета и нарочитым изгибам формы приходит поиск сущностной основы образа, вызвавший ряд заметных перемен в стиле художника. На прежнем этапе видимый результат работы достигался преимущественно за счет ресурсов спонтанной, чувственной основы, что подчас оборачивалось неупорядоченностью или перегруженностью пластических и эмоциональных аспектов образной структуры.

В обновленной системе пластических связей серьезно переосмыслена роль гротескных приемов. В картинах «Букет» (2004), «Десерт» (2004), «Танец около красного цветка» (2005) происходит осознанное вытеснение гротеска как производного насильственной деформации формы и таких превращений ее отдельных элементов, которые осуществляются без учета общей пластической цельности, чреватые диссонансом и эклектикой. Отныне тщательнее продумывается взаимосвязь разных частей общей структуры, видоизменения которых уже организуются по принципу трансформации с целью выявления органичного единства всех составных элементов композиции.

В светлом, лирико-поэтическом ключе развивается динамика отношений героев картины «Букет» - художника и его музы или модели. В центре изображения – пышные, ярко-красные цветы с розовато-желтыми отблесками, щедрый дар для дамы сердца. В обрисовке крепкой стати мужской и женской



А.Жолудь. Букет. Х.м. 2006

фигур, пластической весомости букета и ярко-синем, прихотливо изогнутом пятне палитры ощущается неизменное преклонение художника перед мощной жизненной стихией. Новым является концентрация внимания на событиях внутреннего, духовного плана. Отсюда идет чувство гармонии и одухотворенности жизненного начала. Поиск гармонических созвучий приводит к сознательному пластическому обобщению и даже упрощению. Элементы повествования и изобразительной конкретики более тесно увязываются с процессом трансформации пластических объектов в их взаимосвязи друг с другом и продуманного соподчинения по отношению ко всей живописной системе.

Метаморфозы индивидуального стиля А. Жолудя ощутимы также в более продуманном решении пространства и фона. В прежних композициях нередко отсутствует даже намек на глубину, а глухой, черный фон ассоциируется с драматической беспросветностью бытия. На новом уровне творческих задач фон светлеет, а пространство оживает, наполняясь яркими вспышками света, клубится и играет нежными оттенками розово-сиреневого, бело-голубоватого и золотистого цвета. При этом художник принципиально не строит глубокого, иллюзорного пространства, акцентируя цветом и сложными фактурными разработками единство разных планов бытия: реального и духовного. Соответственно этой задаче происходит расчищение фона от излишних деталей и перегруженности. В неглубоком, условном пространстве и благодаря облегченному фону устанавливается автономность двухмерного пространства холста, внутри которого идет построение и движение образа по собственным принципам, органично ему присущим. Так создается приковывающая взор красочная, поэтически насыщенная среда. В пределах светлого и умиротворенного пространства как бы плывут в тихом хороводе фрагменты вещей и воспоминаний, оживают видения чего-то явного и одновременно загадочного («Танец около красного цветка»), и вполне естественными оказываются изображения на сиреновом фоне диковинных силуэтов красных и зеленых голов, погруженных в атмосферу покоя и созерцания («Десерт»). Идея «должного», идеального более непосредственно выводится из контекста этих произведений, открывая перспективу восстановления размытой связи с собственными корнями и истоками нашей древней культуры.

Выводы. Эволюция индивидуального стиля художника показывает один из ярких, достойных внимания способов осмысления нашей реальности в ее динамике и неизбежных противоречиях. В заключение напрашивается мысль, что духовный опыт, приобретаемый обществом благодаря искусству, явно уравнивает однобокое развитие техницистски ориентированного мышления. Сам художник избегает подобных программных обобщений. Принципиальным для него было и остается выражение готовности быть понятыми современниками и единомышленниками. Препятствием могут стать

лишь устаревшие эстетические стереотипы и внутренняя зажатость. В качестве условия для возможного диалога предлагается игра смысловыми оттенками, пародией и иронией, апелляция к поэтически одухотворенной природе мифа. Последовательный отход от эмпирической наглядности оборачивается оригинальным опытом разработки «чистой» формы и раскрытием ее пластической экспрессии.

Литература:

1. Немцова В. Метаморфози міфа // Україна, № 7, лютого 1990, с.12 - 16.
2. Савицкая Л. Александр Жолудь и классики авангарда. Каталог выставки живописи и графики. Х.: ХГБФ "АВЭЖ", 2002. – 40 с.

Надійшла до редакції 30.03.2007