

Белорусская живопись XX века: тенденции и особенности развития

Медвецкий С. В.

Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск



В статье рассматриваются основные этапы и особенности развития белорусской станковой живописи XX века в ее стилистических, культурологических и социально-политических аспектах. Довоенный период развития белорусского искусства стал временем как рождения национального искусства, так и создания официального метода – социалистического реализма, просуществовавшего не одно десятилетие. В 1960-е гг. наряду с традиционным пониманием социалистического реализма рождается новая художественная тенденция, получившая в дальнейшем название «суровый стиль». 1970-е гг. принесли новый этап в развитии белорусской живописи, принципиальная новизна которого заключается в обращении к традициям декоративно-прикладного искусства. Последующее десятилетие характеризуется сильнейшим политическим и экономическим кризисом, непосредственно отразившимся и на белорусском искусстве. В 1990-х гг. начинается формирование нового этапа в белорусской живописи, отмеченного активной реформой реалистического метода и ростом влияния философии и практики постмодернизма.

Ключевые слова: белорусское искусство, белорусская живопись, тематическая картина, постмодернизм.

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 12-20)

Belarusian XXth Century Painting: Tendencies and Features of Development

Medvetzki S. V.

Educational establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk

In the article main stages and features of the development of Belarusian easel painting of the XX century in its stylistic, culturological and socio-political aspects are considered. The pre-war period of the development of Belarusian art became both time of the birth of the national art and the creation of an official method of socialist realism, which existed for decades. In the 1960-ies along with the traditional understanding of socialist realism, new art tendency which received further the name of «severe style» was born. The 1970-ies brought a new stage in the development of Belarusian painting, the basic novelty of which consists in the appeal to traditions of arts and crafts. The following decade is characterized by strongest political and economic crisis which was directly reflected in Belarusian art. In the 1990-ies formation of a new stage in Belarusian painting, which was noted by active reform of the realistic method and growth of the influence of philosophy and practice of postmodernism, begins.

Key words: Belarusian art, Belarusian painting, thematic picture, postmodernism.

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 12-20)

Настоящее – звено между прошлым и будущим. Это особенно ощутимо, когда речь идет о настоящем живом развивающемся искусстве. Вот почему, обращаясь к современному белорусскому искусству, хочется увидеть его в историческом контексте. Ушедший XX век стал для изобразитель-

ного искусства периодом бурных перемен, обострившейся идейной и эстетической борьбы. В развитии белорусского искусства это было время достаточно сложное и во многом противоречивое.

Цель данной статьи – анализ особенностей развития белорусской живописи

XX века в ее стилистических и социальных аспектах.

В белорусском изобразительном искусстве станковая живопись традиционно занимает ведущее место. Именно в живописи XX века решались магистральные проблемы развития национального искусства, рождались новые направления и тенденции. И к концу века станковая живопись сохранила свое лидерство в белорусском искусстве. В мастерских художников-станковистов получили решение сложнейшие проблемы преодоления национальной замкнутости и приобщения к общемировому художественному процессу.

Для современного искусствоведения становится актуальной необходимость осмысления характера эволюции художественных тенденций, которые наиболее ярко проявились в белорусской станковой живописи XX века. Поэтому важность научного анализа творчества мастеров живописи этого времени бесспорна.

С позиции XXI века, когда остро встала проблема исследования путей развития белорусского искусства, особый интерес вызывают труды, посвященные современной станковой живописи, которые позволяют глубже осмыслить художественные процессы, обобщить и систематизировать обширный материал, наработанный за последние десятилетия XX века. Опыт анализа в этой области уже накоплен белорусской наукой, где активно идет процесс формирования новых методологических принципов искусствознания.

Многообразие стилевых поисков в белорусском искусстве начала XX века. Начало XX века характерно полистилистичностью изобразительного творчества, рождением множества художественных течений, актуализировавшихся в русле модернизма. В развитии модернизма обычно выделяют два этапа: первый с конца XIX века до 1918 года, второй – с 1918 по 1945 год, который иногда называется высоким авангардом. Среди множества тенденций и течений в искусстве модернизма можно выделить: кубизм, футуризм, абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм и множество их вариаций. «С хронологическим началом XX столетия приблизительно совпадает начало целой серии переворотов в стилистике пластических искусств» [1, с. 6]. Многообразие стилевых поисков

в искусстве способствовало как выявлению творческой индивидуальности отдельных художников, так и формированию мощных интернациональных художественных течений.

Именно в 1910-е годы на удивительном взлете образно-философского мышления, художниками была создана новая типология, так сказать, «неевклидова геометрия» изобразительного искусства, построенная исключительно на ассоциативных началах. Эту принципиально новую образно-стилевую систему в искусстве принято называть термином «авангард» [2, с. 3]. Противостояние реализма и авангарда не только не отражало всей сложности процесса, но и окончательно утвердило термин «авангард» за нефигуративным, нереалистическим искусством [3, с. 14].

Основные тенденции и мотивы в искусстве тех лет основываются на необыкновенном духовном подъеме, небывалом ощущении праздника новой жизни. Именно взрыв художественной фантазии в социальной жизни 1918–1922 годов создал неповторимую ситуацию, которая способствовала рождению множества перемен, в том числе и в сфере искусства.

Необходимо отметить, что параллельное развитие западного модернизма и русского авангарда до конца 1920-х годов было, несомненно, плодотворным и давшим мировому искусству множество художественных открытий.

Главным центром белорусской живописной школы после революционного времени стал Витебск. 1918–1919 гг. ассоциируются прежде всего с именем М. Шагала. Под его руководством и по его эскизам выполнялось оформление Витебска и губернии к революционным праздникам и торжествам, кроме того, благодаря активной деятельности художника был создан Витебский музей современного искусства [4, с. 26]. Уже в конце 1918 года усилиями М. Шагала в Витебске было создано Народное художественное училище, которое к 1921 году получило статус Художественно-практического института, и в дальнейшем учебное заведение несколько раз меняло свое название. На короткий промежуток времени институт становится местом активного формирования новых художественных тенденций, отличительной чертой которых стало чувство особого оптимизма, вызванного кардинальными переменами в общественной жизни.

Достаточно назвать в качестве ведущих педагогов экспрессиониста М. Шагала, супрематиста К. Малевича и академика Ю. Пэна.

Решительные меры по подчинению культуры и искусства, обладающих огромным влиянием на массы, задачам партийной идеологии, были предприняты в Советском Союзе уже в начале 1930-х годов. Под лозунгом борьбы с вредной для развития искусства групповщиной прекращена деятельность множества творческих союзов. Ассоциация Художников Революционной России (АХРР), являющаяся сторонником реалистических традиций, при идеологической поддержке Сталина утверждает новое искусство, которое отныне и навсегда должно быть «национальным» по форме и «социалистическим» по содержанию. Данный исторический этап стал временем рождения нового официального метода советского искусства – социалистического реализма. Вновь сформированному искусству и всей культуре в целом предписывалось изображать действительность в натуралистическом, жизнеподобном виде. Основные категории метода социалистического реализма строились на понятиях «партийность» (полное подчинение искусства руководящим идеям) и «народность» (искусство должно быть понятно и максимально доступно массам). Все формальные поиски прекратили свое существование.

Идеологическое давление на систему образования и художественную среду стало возрастать уже в первой половине 1920-х годов. Практически за год (1923) произошла реорганизация Витебского художественного-практического института в художественный техникум, педагогические должности в котором заняли вновь прибывшие преподаватели-реалисты академического направления. Вторая половина 1930-х годов явилась временем массовых репрессий деятелей культуры и искусства. Художники на долгие годы потеряли свободу самовыражения, характерную для творчества конца 1910–1920 годов.

Утверждение социалистического реализма в белорусской живописи. Социалистический реализм стал выразителем тоталитарного начала в советском искусстве и представлял собой некий симбиоз искусства Возрождения, творчества передвижников и спонтанного смешения иных реалистических традиций. Основой тоталитарного искусства

являлся процесс рождения различных мифов, которые создавали ореол непогрешимости идеологического советского строя.

Уже в 1920-е годы в живописи начались появляться образные интерпретации мифов, связанных с революционными событиями и образом В. Ленина. В середине 1920-х гг. начался процесс постепенного слияния марксизма и мистицизма. Именно мифы про Ленина стали основой для дальнейшей мифологизации последующих вождей – Сталина, Хрущева, Брежнева и т. д. [5, с. 41].

Мифотворчество характерно для всех политических и идеологических систем. Тоталитарное искусство было свойственно не только художественной культуре СССР. Примерно в середине 1930-х годов стилистика искусства Третьего рейха и социалистического реализма сближаются благодаря равенству идеологических мифов (параллели можно найти также и в искусстве Италии этих же лет) [6].

Следует отметить отдельные черты, присущие белорусскому варианту социалистического реализма, – «это бутафорская народность, лакированный этнографизм, подслащенный на военной теме, плюс идеализация советского строя жизни» [7, с. 8] (К. Космачев «Незабываемое», 1962; И. Фетисов «Строительница», 1958 и ряд других).

Период 1930-х годов характерен началом открытого противостояния социалистического реализма и абстракционизма, который стал официальным искусством Запада. В нем отразились отношения двух мощных политических систем. В СССР реализм провозгласил себя единственно правильным и прогрессивным направлением в искусстве, подвергнув критике абстрактное искусство, обвинив его в радикализме. Рассматривать западное искусство как полностью свободное от политических влияний было бы также неправильным. Его развитие полностью зависело от владельцев крупных галерей, музеев, коллекционеров, которые, не без помощи государства, поддерживали абстрактное направление.

В годы Великой Отечественной войны белорусские живописцы обращаются к жанру портрета, решенному чаще всего в лирическом, несколько камерном ключе. Необходимо подчеркнуть мастерство авторов, умение передать искренность чувств своих героев, создать образ героя своего времени. В интересном образно-пластическом ключе

решены композиции военного времени – Е. Зайцев «Портрет юного партизана» (1943), ряд портретов белорусской интеллигенции, выполненных И. Ахремчиком (Народной артистки З. Васильевой (1943), Л. Александровской (1943) и др.).

В послевоенное пятнадцатилетие был создан ряд работ, в которых заметно стремление к глубокому художественному осмыслению военных событий. Военная тема становится одной из главных в белорусском изобразительном искусстве на долгие годы. Лучшими образцами этого времени, раскрывающими образ белорусского партизана, можно считать работы В. Суховерхова «За родную Беларусь» (1948), Е. Тихановича «Партизаны в разведке» (1948) и др. Хотя многие живописцы в своих работах стремились к совмещению документального исторического факта с пафосным настроением, тем самым снижая художественную ценность своих полотен.

Конец 1950-х – начало 1960-х годов принесли значительное обновление политической и социальной жизни СССР. В общественных науках будут широко рассматриваться вопросы, связанные с историей «политической оттепели» и последующих социально-политических процессов, происходивших в СССР и предопределивших характер изменения социокультурных установок. В развитии советского изобразительного искусства наступил новый этап, отмеченный заметной активизацией художественной жизни.

Перед творческой интеллигенцией вновь открылись возможности глубокого осмысления сущности новых жизненных явлений. Первый Всесоюзный съезд художников (г. Москва, март 1957 г.) призвал советских мастеров к дальнейшему обогащению форм и стилей, видов и жанров искусства социалистического реализма, подчеркивая, что его метод несовместим с застывшими догмами, схемами и штампами предыдущих десятилетий.

Выделение нравственного аспекта для искусства было чрезвычайно важно и отражало умонастроения этого времени. Опыт прошлого десятилетия пополнялся эмоциональной насыщенностью монументального образа, символизацией всей изобразительной системы. Современность стала магистральной линией новаторских поисков в определении путей дальнейшего развития сюжетно-тематической картины. Активное

включение художников в процессы общественной жизни способствовало изменению характера трактовки самой темы современности, в которой воплотилась глубокая поэтическая реальность.

В конце 1950-х годов расширился круг белорусских живописцев, приходит молодое поколение – М. Савицкий, В. Громыко, В. Стельмашенок, М. Данциг, А. Кищенко, принесшие новые взгляды на процессы, происходящие в обществе. В это же время начинается быстрое пополнение коллектива художников молодыми живописцами, получившими образование на художественном факультете Белорусского государственного театрально-художественного института (сейчас Белорусская Академия искусств) и принесшими в живопись увлеченность, темперамент и поиски новых выразительных средств.

Процессы, происходившие в конце 1950-х и 1960-х годах, в целом достаточно исследованы белорусским искусствознанием, выявлены основные тенденции и характер их эволюции. Вместе с тем, историческая перспектива позволяет в настоящее время точнее определить персональную роль и значение творчества отдельных мастеров в общем русле развития белорусской живописи.

Одной из наиболее важных составляющих художественных процессов, происходивших в республике в первой половине 1960-х годов, стало приобщение белорусских живописцев к начинающему оформляться в советском изобразительном искусстве новому направлению, получившему впоследствии название «суровый стиль». В качестве главных свойств его поэтики критика определила монументальность, лаконизм, экспрессию. Значительно усилилась драматическая насыщенность образно-пластического строя полотен.

Это проявилось в резкой активизации цвета, рисунка, композиции, отражая более активное преломление художником реальности, большую эмоциональность и субъективность творчества. Существенно изменивший творческую манеру уже сложившихся художников – Е. Зайцева, В. Цвирко, К. Космачева, И. Стасевича, этот стиль в полную силу проявляет себя в творчестве широкого круга молодых живописцев, среди которых следует выделить М. Данцига, М. Савицкого, В. Стельмашенка, П. Гавриленко, Э. Куфко и других.

Анализ нового стиля со стороны формы позволяет выделить наиболее характерные его особенности. Это укрупнение живописного мазка, широкое использование шпателя и мастихина и, как следствие этого, – монументальная, «рубленая» лепка формы плоскостями, пастозность живописного слоя, обобщенность и даже некоторая огрубленность силуэтов. Цветовое решение, подчиняясь новым задачам, становится также обобщенно-лаконичным, обретая свойство условности и экспрессии. По существу, станковое искусство вступило на путь освоения приемов и методов монументальной живописи. Эта стилевая тенденция хорошо заметна в работах И. Стасевича «Ангара, Ангара ...» (1960) и «Шахтеры Солигорска» (1963), Н. Воронова «Железобетон – новостройкам» (1960), М. Данцига «Я знаю, город будет – Солигорск» (1960) и «В заводской столовой» (1963) и ряде других.

В области содержания новизна подхода выразилась в поиске нового героя, стремлении изобразить его в действии, в отказе от пассивной повествовательности, в конфликтной ситуации. На первый план выдвигается проблема субъективной трактовки героя и его окружения, выражающей авторскую позицию. Сам термин «суровый стиль» был введен в практику советского искусствознания А. А. Каменским [8, с. 217] и в конце 1960-х годов окончательно вошел в общепринятую искусствоведческую терминологию. Автором были определены и границы «сурового стиля»: с 1958 по 1962 г. Для белорусского искусства этот период был несколько обширнее: 1960-й – начало 1970-х гг. Примерно с середины 1960-х гг. начинается расширение сферы охвата действительности в живописной поэтике «сурового стиля». Это проявляется в движении от тяжелого физического труда к интеллекту. Если первая группа образов начала 1960-х гг. – люди физического труда (Л. Дударенко «Портрет мастера лесочастка Н. Н. Падубского», 1969), то вторая – люди цивилизации – ученые, инженеры, артисты, художники и т. д. (М. Чепик «Портрет артиста В. М. Чернобаева», 1968). Но они не противостоят людям труда, т. к. в поэтике «сурового стиля» нет иерархии. Эти герои существуют в пространстве цивилизации,

а не природы; интеллекта, а не власти тела.

Нужно отметить, что «суровый стиль» в белорусской станковой живописи проявил себя в смягченной форме, но на долгие годы сохранил свою устойчивость, хотя даже в композициях 1970-х – начала 1980-х гг. можно заметить его следы. Практически за десятилетие «суровый стиль» исчерпал весь заложенный в него потенциал.

Новый этап в развитии белорусской живописи. В начале 1970-х годов в развитии белорусской станковой живописи начинается новый период, характеризующийся богатством различных тенденций. С определенной степенью условности их можно разделить на следующие группы:

- «лирико-интеллектуальная» (или «поэтическая») тенденция. Большое значение в ней приобретает иносказательное, метафорическое выражение жизни. Образ становится своего рода поэтической формулой, приобретает значение художественного олицетворения, аллегории, символа. Эта тенденция хорошо заметна в работах Н. Казакевича, П. Крохалева, В. Громыко и др.;

- «декоративная» тенденция, для которой было характерно относительно самостоятельное использование цвета и колорита, а иногда и утрирование цветовой выразительности, обособление ее от предметной реальности. Декоративность станкового полотна выражается в орнаментальной упорядоченности форм. Она приближает его к произведениям декоративного искусства, в частности, к народному творчеству. Примером могут стать работы В. Сахненко, В. Сумарева, В. Стельмашонка, М. Чепика, А. Кищенко и др.

Художники 1970-х годов доказали высокую ценность не манеры, а мироощущения. И оно масштабно, несмотря на превалирование камерных мотивов. В психологическом плане оно адекватно общественным настроениям того времени. Художники пытаются связать искусство с национальной почвой, с глубинными пластами психологии народа, фольклором (появление декоративной тенденции). Данная тенденция была реакцией на вновь образовавшиеся застойные явления в жизни общества 1970-х годов. «Для многих это был путь к сохранению себя как личности, попытка найти способ достойного существования в атмосфере застоя, которая становилась все более характерной для

советской действительности» [9, с. 36].

1980-е годы стали временем серьезного переосмысления истории Беларуси. Новый виток развития в творчестве белорусских художников получает историческая тема. Несвойственными ранее чертами отмечены художественные произведения, сюжеты которых почерпнуты в национально-историческом наследии и фольклоре. Интерес живописцев к историческому прошлому своего народа, как естественное стремление человеческой души к своим истокам, стал выражением растущего интереса общества к проблемам национальной истории, этим определился круг авторов, получивших условное название «этнографисты». Возрождение этнографических мотивов, поиски национального своеобразия, изучение истории – определяющая творческая установка художников этого направления.

Характерны в этом плане исторические полотна А. Марочкина, в которых отражена нерасторжимая связь времен, подчеркивающая стремление живописца к художественному синтезу прошлого и современности («В колядную ночь», 1982; «Дисненская керамика», 1985; «Свадебная арка», 1985). Этнографические мотивы автор стремится осознать в контексте мировой истории. На извечных духовно-эстетических ценностях деревни строится концепция красоты художника. Достаточно интересно задуманы исторические портреты – «Вероника и Максим» (1981), «Рогнеда» (1982), «Евфросиния Полоцкая» (1984), «Симеон Полоцкий» (1986), в которых образы задуманы как возвышенно-эпические символы белорусской истории, посредством которых автор пытается восстановить связь истории и современности. Опираясь на наследие сарматского портрета, сыгравшего значительную роль в белорусской живописи, автор ищет символической емкости образно-пластической структуры в полотне «В. Дунин-Марцинкевич» (1983). Несколько иначе решает историческую тему Ф. Янушкевич, пытаясь создать масштабные исторические полотна – триптих «Судьба Рогнеды» (1986), «Наступление инсургентов» (1987) и др. Эпически-укрупненные образы исторических героев отличаются мощной пластикой, моральным пафосом и энергией.

Серьезным интересом к национально-исторической теме отмечено творчество

А. Барановского, Ю. Макарова, З. Литвиновой, С. Катковой, В. Товстика, В. Альшевского, В. Сулковского и других белорусских живописцев.

Перестройка художественного пространства в конце 1980-х годов. Кардинальные изменения произошли в истории во второй половине 1980-х годов. Сложные социально-политические и экономические процессы под лозунгами «перестройки» и «гласности» (1985), отягощенные масштабной экологической катастрофой в Чернобыле (26 апреля 1986 г.), способствовали созданию принципиально новых обстоятельств понимания жизни и условий художественного творчества.

Попытка политических и экономических преобразований, закончившаяся крахом, ввергла страну в глубокий кризис. Начинаясь развал прежней идеологической системы самым серьезным образом повлиял на развитие белорусского искусства. В этих условиях белорусские художники пытались найти те новые пути, которые соответствовали бы изменившемуся времени.

Белорусское изобразительное искусство активно откликнулось на трагические последствия экологической беды. Глубокая озабоченность живописцев проблемами существования человека на земле проявилась в широком круге композиций, в которых образы героев были отмечены активной социальной позицией.

Экологическая тема нашла отражение в творчестве целого ряда живописцев разных поколений и стилевых направлений: от традиционно реалистического (Г. Ващенко, В. Гордеенко, М. Савицкий, В. Шматов) до эмоционально-ассоциативного с использованием современного пластического языка (А. Марочкин, Н. Селещук, А. Ксендзов, Л. Хоботов). Необходимо отметить, что экологическая тема, наиболее популярная среди художников среднего поколения, не ограничивалась только проблемами окружающей среды, а понималась, прежде всего, как «экология» человека, его души.

Глубокое философское осмысление экологической трагедии, поиск обостренного психологизма образов свойственен живописному языку М. Савицкого в серии «Черная быль» (1988–1993). Наиболее ярко индивидуальность В. Кожуха проявилась

в серии картин «Чернобыльская хроника» (1987–1989). Оставаясь в рамках традиционной живописной поэтики, тяготея к конкретности реалистического образа в решении экологической темы, В. Кожух достигает в отображении трагедии народа пронзительной обнаженности и экспрессии чувств.

Время бурных перемен, начавшееся во второй половине 1980-х годов, характерно обострившейся борьбой общепринятых традиционных тем с внутренним миром художников. Пережитый советским обществом период «застоя» во многом был достаточно драматичен для белорусского изобразительного искусства. Негативное отношение художников к событиям действительности заставило их свои переживания реализовывать в сфере социально-нейтральных пластических образов. Одним из путей преодоления жизненной фальши стало обращение к художественным ценностям народного искусства. В живописи эта тенденция воплотилась в лирических полотнах В. Сумарева, в поэтичных декоративных натюрмортах С. Катковой, в которых отчетливо прочитываются национальные народные традиции, пейзажах Б. Казакова.

В конце 1980-х годов происходит перестройка художественного пространства. Растет влияние постмодернизма, несмотря на широкое различие творческих позиций художников, станковое искусство становится более полистилистичным. В конце 1980-х годов появляются самостоятельные творческие объединения («Квадрат», «Форма», «Галіна», «Бло», «Немига-17», «4 – 63», «Плюраліз»), существующие параллельно с официальным Союзом художников. Прорывом официальной выставочной деятельности явилась выставка нетрадиционного искусства «Панорама» (1989), ставшая значительным явлением в культурной среде республики. В динамично развивающемся художественном процессе обозначаются следующие направления – реализм, абстракционизм, соц-арт, концептуализм и другие. Представители отечественных постмодернистских течений в целом более остро, чем представители других направлений, подчеркивают свою принадлежность к европейским культурным истокам.

Отличительной чертой художественного процесса 1980-х годов явилось снижение интереса к традиционной тематике и об-

ращение к поискам в области формы и колорита. Для искусства этого времени актуальной становится проблема поиска новой стилистики, которая является производной резко меняющегося современного мира. Тем не менее, в произведениях художников тревога и внутреннее напряжение часто мирно соседствуют с умиротворенностью и беззаботной созерцательностью. Рост метафоричности в художественном произведении нередко ведет к полному отказу от фигуративного искусства и обращению к формальным экспериментам в области композиции и цвета. Колорит становится ведущим средством и главной темой живописи.

Начало 1990-х годов характерно коренными изменениями в социальной и политической жизни общества. Все негативные социально-политические процессы, начавшиеся во второй половине 1980-х гг., в полной мере раскрылись в последующем десятилетии. Можно предположить, что формирование художественного сознания 1990-х во многом определялось этими драматическими реалиями жизни. Обостренная реакция на переживаемую нацией социальную катастрофу – одна из главных характеристик искусства этого времени.

Другой важной особенностью стало образование независимого государства – Республики Беларусь (27 июля 1991 г.). Начинается качественно новый этап существования нового независимого государства. Сложившаяся ситуация заставила народ задуматься о своей исторической и культурной идентичности. Сначала это было связано исключительно с изучением национальной истории. Общие изменения коснулись культуры и искусства в этот период в целом. Белорусские художники получают возможность выезжать за границу и устраивать свои персональные выставки. Поэтому одно из самых значительных достижений для искусства 1990-х гг. – независимое творчество, которое развивается по собственным законам и пытается доказать свою жизнеспособность.

Рассматривая белорусское искусство данного периода, следует отметить влияние на него творческой практики ряда мастеров постмодернизма (С. Дали, Т. Юнкер, О. Флэк, Р. Эстес, Э. Уорхолл и другие). Термин «постмодернизм» был введен в 1969 году американским архитектором

Ч. Джэнксом. Постмодернизм продемонстрировал возможность использования различных культурных традиций. Выступая против традиционализма и нормативности, различных канонов, он стремится к универсальности художественного опыта. Таким образом, постмодернизм соединяет категорическое отрицание ценностей модернизма с их активной переработкой. «Постмодернизм – это отказ от модернизма: когда прошлое невозможно уничтожить, поскольку его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [10, с. 89]. Среди авторов концепций постмодернизма следует выделить: Ж. Бодрийара, Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Дерриду, М. Сера, Р. Барта и других. Анализируя труды теоретиков постмодернизма, становится понятно, что сам термин имеет множество определений. Анализируя творчество художников периода постмодернизма, необходимо отметить важность таких категорий, как ритм и пространственно-временные изменения.

Еще одной важной особенностью 1990-х гг. стало то, что ассоциативная форма мышления заменяет натурно-реалистическую. Причем «реализм, который совсем недавно монополично занимал центральное место в искусстве, в 1990-х гг. становится такой же самой периферией, как и остальные направления» [11, с. 37]. Накопившиеся жизненные противоречия привели к возрастанию в поэтике полотна значения метафоры, аллегории, символа и знака. Современное произведение следует толковать как своеобразный текст, который необыкновенно многомерен, где одни и те же элементы могут быть увидены с разных сторон, соответственно, по-разному истолкованы.

Еще в 1970-х гг. в мировом искусстве стали четко разделять творца, произведение и зрителя, в результате чего возникла идея о том, что произведение искусства также имеет собственную знаковую систему. Применяя концепцию дихотомии, предложенную семиотиком Нельсоном Гудманом [12] и выражающуюся в терминах «репрезентативность» и «экспрессивность», можно более точно классифицировать современную белорусскую живопись, избегая противостояния реализма и абстрактного искусства. Нельсон Гудман рассматривает искусство как определенную языковую систему, в которой

реализм и абстракция, как понятия, отступают на второй план. Идея, на базе которой возникло подобное предложение, заключается в том, что произведение искусства является не просто иллюстрацией чего-либо, оно является носителем идеи (репрезентативности) либо чувств (экспрессивности). Хотя в зависимости от различных типов культур смысл этих понятий может меняться.

Художники, которые ставят своей целью соединение традиций собственной культуры с мировым художественным процессом, выражают наиболее перспективную линию развития современного искусства. В этом плане интересным представляется творчество современных белорусских художников А. Задорина, Н. Залозной, И. Тишина и Р. Вашкевича. В соответствии с концепцией, предложенной Н. Гудманом, стилистика их работ может быть определена как реалистическая экспрессивность (А. Задорин), абстрактная экспрессивность (Н. Залозная) и особая форма репрезентативности (Р. Вашкевич и И. Тишин).

Удивительной способностью по-новому освещать очевидное обладает А. Задорин. Строя свою творческую концепцию в русле постмодернизма, он не избегает фигуративности. Чтобы достичь экспрессии, художник дополняет сочетания тонких теплых тонов цветовыми контрастами, образы персонажей сохраняют предметность и кажутся погруженными в глубокую задумчивость. Современная философия, достижения психоанализа являются главным духовным субстратом, на котором выросло творчество мастера. Ситуация молчания – один из главных лейтмотивов творчества А. Задорина. Его персонажи никогда не вступают в диалог друг с другом, живут в пространстве хрупкого равновесия. В картинах «Траурный митинг в Куропатах» (1993) и «Мой еврейский дедушка» (1995) автор обращается к актуальным для Беларуси темам, таким, как обнаружение мест массовых захоронений жертв сталинских репрессий и проблема скрытого антисемитизма.

Характерной чертой работ Н. Залозной можно назвать гармоничное использование цвета и форм, выражающих определенные чувства. Уже в начале 1990-х в живописи автора хорошо заметны религиозные мотивы, позднее эти ассоциации сменяются

символами, знаками, а иногда и текстами («Иерусалимская библиотека», 1996, «Иерусалимская серия», 1997). Уже в конце 1990-х Н. Залозная начинает смело экспериментировать с живописной поверхностью.

Холсты Руслана Вашкевича решены в тонком, на грани монохрома, колорите («Гуттаперчевый мальчик», 1992; «Третий лишний», 1996; «Один на один», 1997). Автору не свойственно стремление к богатству живописного строя полотен, задачи цветовых поисков в них не ставятся. Создается ощущение, что он как бы замирает в застывших реалистических образах, соединяя современное мировосприятие и ценности древнерусской живописи.

В отличие от холстов Р. Вашкевича работы И. Тишина наполнены динамической энергией. В своем творчестве автор погружен в проблематику синтеза истории и современности, идеологии и мифологии современного общества. Основываясь на постмодернистской стратегии свободного творчества, художник выстраивает свою знаковую систему стилистических приемов и форм. В работах 1990-х гг. он пытается разрушить традиционный культурный контекст, прибегая к «партизанским» методам («Морфоло», 1992, серия «Формулы Родченко», 1995, проект «Легкое партизанское движение», 1997).

Заключение. В белорусской живописи конца XX века мирно сосуществуют различные художественные направления, искусство пришло к той практике плюралистического развития, которое было насильственно остановлено в начале 1930-х гг. Возросшее влияние мировой культуры приводит к увлечению художников западной философией и психологией. Многомерный современный мир становится источником образных решений. Осмысление живописцами действительности происходит при помощи синтеза современных художественных практик, в том числе основанных и на реалистическом, фигуративном мировосприятии. Одной из особенностей белорусской живописи конца XX века стало то, что появляются ранее запрещенные темы – религиозная, мифологическая, эротическая, сюжеты, посвященные жертвам сталинских и политических репрессий, и ряд других.

Творчество современных белорусских художников немыслимо сегодня вне связи с общемировыми философскими, эстетическими и политическими течениями. Интенсивный процесс втягивания их в интернациональное культурное пространство после длительной изоляции достаточно плодотворен. Именно сейчас в поле тотальной постмодернистской ситуации белорусские художники все больше стремятся найти свое национальное своеобразие и отойти от прямого копирования западных культурных моделей. Обусловлено это и особенностями исторического развития, и таким понятием, как славянский менталитет, определяющим для белорусской культуры. Несомненно, белорусские художники не ставят перед собой задач по революционному изменению мира, но им и мало свойственен индивидуализм и нигилизм сознания западного образца. Именно наличие славянской ментальности способствует появлению в белорусской живописи тех тенденций, которые характеризуются эсхатологическим восприятием жизни современными художниками, стремлением укрепить человеческую душу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриева, Н. А. Опыты самопознания. Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX в. / Н. А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1984. – 236 с.
2. Каменский, А. Увидеть по-новому / А. Каменский // Искусство. – 1989. – № 3. – С. 1–4.
3. Цыбульскі, М. Блукаючы ў ваколіцах авангарду / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 5. – С. 14–15.
4. Исаков, Г. П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX – 1941 г. / Г. П. Исаков. – Витебск: УО «ВГУ имени П. М. Машерова», 2009. – 113 с.
5. Цыбульскі, М. Пад флэрам міфаў вялікай эпохі / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 12. – С. 36–43.
6. Голомшток, И. Ф. Тоталитарное искусство / И. Ф. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – 473 с.
7. Гумяннюк, Ю. Постмадэрновы прарыў і пачуццё дыстанцыі ў беларускай літаратуры напрыканцы 1980-х – пачатку 1990-х гадоў / Ю. Гумяннюк // Культура. – 1996. – № 4. – С. 8.
8. Каменский, А. А. Романтический монтаж / А. А. Каменский. – М.: Советский художник, 1989. – 336 с.: ил.
9. Modern art in Belarus / Y. Schunejka, O. Kovalenko, A. Morozov, O. Kopenkina. – Amsterdam: Peter Noldus, 2000. – 300 p.: il.
10. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 88–104.
11. Цыбульскі, М. Паэтыка постмадэрнізму ў беларускай жывапісе / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 7. – С. 36–37.
12. Nelson Goodman. Languages of Art. An Approach to Theory of Symbols. – Indianapolis, 1976. – 256 p.

Поступила в редакцию 13.02.2013 г.