УДК 75.03:7.07(476)

Сакральныя вобразы ў жывапісе Ізраіля Басава

Вакар Л. У.
Дзяржаўная ўстанова “Віцебскі абласны метадычны цэнтр народнай творчасці”, Віцебск

У артыкуле аналізуецца жывапіс Ізраіля Басава, мастака, якога лічаць папярэднікам беларускага авангарда 1980–1990-х гадоў, мадэрніста эпохі сацыялістычнага рэалізму і суровага стылю. Разглядаюцца этапы развіцця яго стылістыкі, у тым ліку ранні час, з традыцыйнай рэалістычнай трактоўкай карціннага вобраза, паступовы адыход да сезанізму і фактурнай шматслойнай паверхні жывапіснага палатна, адкрыццё лаканічнай і ёмістай ідэаграмы прымітывізму і, урэшце, выхад да трансцэндэнтнага знаку абстракцыі. Раскрываецца сімвалічны змест яго гарадскіх, местачковых і прыродных краявідаў, дзе архетыповыя вобразы гары, горада, храма, дрэва жыцця, аркі-брамы ўвасабляюць ідэю восі свету. Асобная ўвага надаецца творам апошняга перыяду яго творчасці, дзе вобразы жанчыны, кахання і вернасці, плёну і экзістэнцыі чалавечага жыцця сцісла звязаны з рэлігійна-духоўнай традыцыяй.

Ключавыя словы: *жывапіс, беларускае мастацтва, XX стагоддзе, авангард.*

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 31–34)

Sacral Images in Israel Basov’s Painting

Vakar L. U.
Educational Establishment “Vitebsk Regional Methods Center of Public Arts”, Vitebsk

The article reveals Israel Basov’s painting, the artist who is considered to be the predecessor of the Belarusian vanguard of the 1980-1990-s, a modernist of the epoch of Socialist Realism and harsh style. Stages of his stylistics development are considered, the early period as well, with traditional realistic interpretation of the picture image, gradual departure from sesanism and shape multilayer surface of the canvas, revealing a laconic and full ideogram of Primitivism and, finally, entering the transcendental sign of abstraction. Symbolic content of his urban, rural and nature sights, is disclosed where archetype images of the mount, town, church, life tree, arch-gate present the idea of the axis of the world. Special attention is drawn to the works of the late period of his creativity where images of the woman, love and fidelity, existence of human life are closely linked to the religious and spiritual tradition.

Key words: *painting, Belarusian art, XX century, vanguard.*

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 31–34)

У мастацтве Беларусі другой паловы XX стагоддзя даволі мала прыкладаў сакральнага сімвалізму. У межах стылістыкі суровага стылю пераважна выкарыстоўвалася іканаграфія абразоў Божай Маці і Укрыжавання Хрыста для стварэння абагуленых вобразаў маці і пакут героя, які памірае за Радзіму. Дадзены сімвалізм мае стылізатарскі характар і не дэманструе ўнутранага рэлігійнага перажывання вобраза. Выключэннем з агульнай карціны свецкага пераасэнсавання сакральнай традыцыі з’яўляецца творчасць Ізраіля Басава, які насуперак дамінуючым у культуры атэістычным ідэям напаўняў свае творы глыбокім духоўным зместам. На шляху да стварэння сакральных вобразаў мастак паступова пераходзіў ад рэалістычнага адлюстравання да абагуленай і спрошчанай карціны свету, дзе выява пераўтваралася ў знак, а жывапіс набываў прыкметы забароненага ў савецкай мастацкай практыцы мадэрнізму.

Мэта дадзенага артыкула – зрабіць стылёвы і іканаграфічны аналіз жывапісу І. Басава, прасачыць эвалюцыю яго творчасці, вызначыць фактары, якія ўплывалі на творцу.

Творчы шлях Ізраіля Басава. Нарадзіўся і вырас Ізраіль Басаў (1918–1994) у Мсціслаўлі, у 1951 г. закончыў Мінскае мастацкае вучылішча, з 1953 года пачаў браць удзел у выставах. У 1959 г. быў прыняты ў Саюз мастакоў БССР [1], да сярэдзіны 60-х гадоў працаваў у Мастацка-вытворчым камбінаце Мастацкага фонду БССР, а потым быў звольнены і пераўтварыўся ў вольнага творцу, неардынарны жывапіс якога ў 1970-я гады становіцца яскравым узорам мадэрнізму на Беларусі. “Творчасць Басава не ўпісваецца ў эстэтыка-ідэалагічны канон, панаваўшы ў афіцыйным жывапісе. Карціна для яго паклікана была ствараць дасканалы вобраз светабудовы, які яднае ўсе ўражанні рэчаіснасці ў ёмістай, лаканічнай форме. Прастора яго прац – гэта вобласць этычнага, дзе валадараць

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: lvakar@mail.ru – Л. У. Вакар

Репозиторий БГУ

універсальныя законы ўзаемасувязяў, якія існуюць у вобласці чалавека, прыроды, быцця", – піша Вольга Капёнкіна [2].

Ён лічыўся фармалістам [3] і пэўны час быў адмежаваны ад публічных выставак, а напачатку 1990-х гадоў спазнаў прызнанне за межамі краіны і дома як арыгінальны творца з адметнай жывапісна-пластычнай мовай. З 1975 па 1988 год яго творы не паказваюцца на выстаўках у Мінску, зрэдку выстаўляюцца ў Вільні і Кіеве. Ігар Духан падкрэслівае: "Менавіта з-за трагізму асабістага лёсу жывапіс Басава ў 1970–1980-я дасягнуў незвычайнай энергіі. У гэтым праявіўся не толькі выключны талент мастака, у яго творчым пошуку спалучыліся і энтэлехія сусветнай жывапіснай культуры..., і сляды асаблівага свету візіянерскіх вобразаў яўрэйскага мястэчка" [4].

Эвалюцыя творчасці І. Басава была прадвызначана яго захапленнямі карцінамі П. Сезана, Р. Фалька, Ж. Руо і В. Ван Гога. У яго гарадскіх пейзажах Мінска пачатку 1960-х гадоў відавочна традыцыя постімпрэсіянізму. Мастак напаўняе жывапіс мноствам адценняў, спалучае фактурны мазок з колерам і святлом, праз яго рознаскіраваны рытм перадае экспрэсію перажывання натурнага матыву.

У мастацкай крытыцы з'яўляецца дыскусійным пытанне пра сувязь краявідаў І. Басава з канкрэтнымі мясцінамі яго жыцця, выказваюцца думкі пра метафізічны характар яго карцінных вобразаў, арыентаваных на ўнутраны свет мастака [5]. Пры поўнай абстрагаванасці позніх прац, раннія творы маюць непасрэдны натурны характар. "Першыя творы мастака былі прысвечаны гораду, з якім ён назаўсёды звязаў свой лёс. Ён сцвярджаў, што менавіта Мінск зрабіў яго мастаком. Цяжка з гэтым не пагадзіцца. Горад Мінск для Ізраіля Басава быў не проста месцам жыхарства; ён стаў для яго сябрам, дарадцам і натхняльнікам шматлікіх жывапісных і графічных твораў", – адзначае Мікола Пагранаўскі [6]. І. Басаў з захапленнем піша краявіды Мінска, і пры ўсёй іх эцюднасці, фрагментарнай кампазіцыі відавочна ўменне стварыць завершаны карцінны вобраз. Узорнай з'яўляецца работа "Мінск. Цэнтр" (1964), дзе мастак спалучае гарызантальную форму будынка былога царкоўна-археалагічнага музея з вертыкаллю Дома Чырвоннай Арміі, імкнецца да абагуленасці і сінтэтычнасці вобраза. У хуткім часе ён стане паводле знойдзенага рашэння кампанаваць геаметрызаваныя формы архітэктуры ў адзіны блок узыходзячых у неба гмахаў.

Метафізіка вобраза малой радзімы. У працах другой паловы 1960-х гадоў І. Басаў пераходзіць да новага стылю, больш манументальнага, з пластычнымі геаметрычнымі формамі, выяўленымі праз кантраст асветленых і зацененых бакоў. У краявідах, партрэтах, нацюрмортах і фігуратыўных кампазіцыях мастак імкнецца да лаканізму метафарычнага вобраза.

У аснове яго пошукаў местачковага і гарадскога краявіду ляжыць рэлігійная карціна свету, дзе створаны вобраз утрымлівае касмаганічныя рысы і дзе заўсёды прысутнічае Axis mundi [7] – вось свету. Мастак стварае краявід, у якім абавязкова ёсць кропка адліку, вертыкаль, якая ўпарадкоўвае свет. Усталяванне Цэнтра ў прасторы раўназначна касмаганічнаму акту, бо такім чынам яна набывае вартасці святой прасторы, дзе адкрываецца сувязь з Вышэйшым светам.

Эцюд "Дворык" (другая назва "Пасляваенная вясна", 1962) дае яркі прыклад сакралізацыі прыроднага ландшафта. Прыўзняты далягляд з увагнутай лініяй надае зямлі пукатую форму зямной кулі, цэнтр якой абазначаны дрэвам, ад яго ў розныя бакі разыходзяцца сегменты засеяных палёў. Сімвалічна вызначаны цэнтр прачытваецца як "пуп зямлі" [8], кропка, дзе тварэнне мае свой пачатак. На першым плане мастак змяшчае сядзібу ў атачэнні высокіх дрэў. Дворык і дахі пабудоў заліты сонечным залаціста-чырвоным святлом, так як належыць роднаму месцу – яно заўсёды ў цэнтры светабудовы, высвечанае і святое. Блізкае рашэнне мае праца "Лета" (1979), толькі на шляху да лаканічнага вобразазнака мастак абмяжоўваецца адным домам на ўзгорку першага плана, а ўсю астатнюю прастору запаўняе кронамі дрэў, з-пад якіх выглядае яшчэ пара дахаў.

Найбольш вядомая праца І. Басава "Успамін" (1968) таксама раскрывае метафізіку вобраза малой радзімы, хоць і ў драматычным ключы. Вогнутая лінія далягляду аддзяляе начное цёмнае неба ад ускрайку зямлі, на якім месціцца невялікае паселішча. З яго прасторы ўздымаецца высокае дрэва, галінкі якога дацягваюцца да светланоснага воблака на небе, знака апекі вышэйшых сіл. Згадаем, што ў сакральнай традыцыі зносіны з Небам выяўляюцца пры дапамозе вобразаў вертыкалей: слупа, лесвіцы, гары, дрэва [9]. Менавіта яны сімвалізуюць разрыў аднароднасці прасторы і адкрыццё шляху наверх. Ва "Успаміне" мастака, магчыма, постаць якога выяўлена злева на лініі далягляду, роднае мястэчка застаецца блаславёным месцам.

Пошукі вобраза вечнага горада. Урбаністычны краявід таксама эвалюцыянуе, паступова страчвае канкрэтныя прыкметы

Репозиторий ВГУ

Мінска, набывае архетыповыя рысы Цэнтра светабудовы, нават калі гэта звычайнае прадмесце. У пейзажы "Гарадская ўскраіна" (1967) два магутныя дрэвы ўтвараюць прапілеі, аркуваход на невялікую вуліцу, дзе павольна ідзе жыццё завадскога пасёлка. Шырокія ствалы дрэў прыўносяць у яго абароненасць і пэўную ўрачыстасць, бо гэта таксама сімвалы восі свету, надзейная сувязь з нябеснымі апекунамі. Ды і сама арка мае сакральнае значэнне, бо яна ў старажытнасці з'яўлялася сімвалам нябеснага зводу [10].

Пры разнастайнасці матываў відавочна памкненне мастака выяўляць самыя значныя месцы дамінуючай высотнай пабудовай, пераўтвараць яе ў своеасаблівую "вось свету", якая фіксуе пэўную мяжу, мэту дзеяння, фінальную кропку маршруту. У карціне "Спатканне" (1967) сустрэча закаханых адбываецца каля гмахаў будынкаў з рознанакіраваных паралелепіпедаў. Месца спаткання азначана мадэрновым "зікуратам", які звязвае яго з нябёсамі. У кампазіцыі "Рытмы горада" (1974) тарцы і фасады франтальна высветленых дамоў утвараюць лесвіцу, па якой вока гледача здзяйсняе ўзыходжанне да нябёсаў, а ў творы "Залаты горад" (1978) дзве постаці вядуць гледача па алеі да дома-брамы з чырвоным дахам, над якім узвышаецца блок высотак. У карціне "Вялікі горад"(1978) самотная дзяўчына цярпліва стаіць у чаканні на фоне вялікіх гмахаў залітага сонцам горада. Лаканізм форм і напружаныя колеравыя кантрасты надаюць усім матывам эпічнае гучанне, дзе выключнасць і паўтаральнасць паяднаныя. Наяўнасць адной-двух постацей у краявідзе дае ключ да яго эмацыянальнага прачытання, аднак галоўнае, што шукае мастак – гэта абагулены вобраз горада, як святога месца здзяйснення Боскага наканавання. У выніку пазнавальны краявід Мінска паступова набывае вобраз Вечнага горада. Новага Іерусаліма.

Вобразы жанчыны і кахання. Вобраз чалавека ў жывапісе І. Басава мае тыпізаваны характар і адначасова ўтрымлівае пэўную лірычнасць. Раннія партрэтныя вобразы "Партрэт жонкі" (1967), "Дзяўчынка з гета" (1967) ўзыходзяць да жывапісу Жоржа Руо з яго драматычнай пластычнай формай і духоўнай моцай. У 1980-я гады мастак увасабляе выяву і пераходзіць да графічнай манеры, лаканічная архаіка якой не пазбаўляе вобразы ўнутранай экспрэсіі. Працы "Якая спявае" (1983 і 1988 гг.) дэманструюць новы стыль, у якім тлустая лінія цёмнага контуру разам з насычаным колерам напаўняе вобраз эмацыянальным напружаннем.

Падобная эвалюцыя адбываецца і ў двухфігурных кампазіцыях, дзе героі знаходзяцца ў маўклівым сумоўі. У карціне "Развітанне. 1941 год" (1975) закаханыя, узяўшыся за рукі і судакрануўшыся лбамі стаяць на ўскрайку мястэчка каля цёмнага сілуэта дрэва, скіраванага ў неба. Лінія далягляду даволі нізкая і вялікія постаці ўзвышаюцца над краявідам. Фармальны прыём указвае на элементы прымітывізму, які дапамагае перадаць выключнасць эмацыянальнага стану герояў. Блакітны фон ззяючага святла, што сыходзіць ад іх постацей, таксама падкрэслівае моц іх любові, здольнай асвяціць месца сустрэчы. У рабоце "Гутарка" (1993) мастак паўтарае дадзены сюжэт, але позняя графічная манера зводзіць яго да формулы кахання, дзе постаці з самкнутымі галовамі ўтвараюць адзіную арку на двоіх. У карціне "На зыходзе дня" (1993) шырокая чырвоная лінія пэндзля дакладна выводзіць на ружовым тле выразныя сілуэты прысеўшай пары, абрысы якой нагадваюць замкнёную браму – сімвал унутраных духоўных пераўтварэнняў. Так варыятыўна І. Басаў распрацоўвае архетыпальныя вобразы кахання, спалучае іх з сакральнымі сэнсамі.

Пошукі вобраза-знака. Сувязь з народнай традыцыяй. Вельмі цікавую групу твораў складаюць працы "Суперніцы" (1981), "На прыродзе" (1986), "Дзяўчынка ў чырвоным" (1988–1989). Яны ўтрымліваюць стылістыку прымітывізму і яго экзістэнцыйна-эпічнае напаўненне. "Тут і «прымітыў», і нейкая экспрэсіўная дэфармацыя – свайго роду пластычная манефістацыя, якая ў наступным акрэсліць эстэтычны калідор будучага беларускага андэграўнду", – сцвярджае даследчыца творчасці І. Басава Л. Фінкельштэйн [11].

У карціне "Суперніцы" мастак максімальна наблізіўся да народнай культуры, да абагуленай знакавасці яе вобразаў і ўмоўна-натурнай арнаменталізацыі. Дзве жанчыны размаўляюць каля ракі. Лінейная выразнасць контураў іх постацей, раслін і ландшафту, абведзеных цёмным колерам, дапамагае стварыць сінтэтычную форму. Экспрэсія хвалістых ліній на рацэ падкрэслівае яе хуткаплыннасць. Зараснікі на першым плане аб'яднаны ў адну яйкападобную форму, а ўнутры яе падзелены карункавымі абрысамі. Кроны разгалінаваных з надрыўнай экспрэсіяй магутных дрэў на другім плане сімвалізуюць разлад у размове кабет. Пры сузіранні дадзенага твора нявольна ўзнікаюць паралелі з дыванамі Алены Кіш, з яе ўменнем пераўтварыць выяву ў пластычны сімвал, ідэаграму, якая нясе пэўную інфармацыю. Кабеты сышліся на адной сцяжынцы, іх постаці шчыльна

Репозиторий ВГУ

супрацьпастаўлены, кожная выставіла адну нагу наперад, не жадаючы саступіць другой. Выразная і лаканічная ідэаграма спаборніцтва і зацятасці.

У карціне "На прыродзе" дзяўчына ўпэўнена крочыць супраць ветру. За яе спіной гушчар лесу, перададзены бясконцым паўторам мяккіх акруглых форм лістоты на большай частцы палатна, так што ўся прастора ўспрымаецца як адзіная ідэаграма лесу. Толькі на самым версе на лысай гары побач з небам выяўлены сілуэт адзінокага дрэва, які з'яўляецца рэфрэнам вобраза галоўнай гераіні. Яе ідэаграма мае двухпрофільнае выяўленне: галава і ногі разгорнуты ў розныя бакі, рукі дэманстратыўна разведзены, пад парывам ветру валасы на галаве ўзняліся ўверх да неба накшталт сцягу. Яркі вобраз-маніфестацыя волі і звароту да неба ў адчайным пошуку праўды.

У карціне "Дзяўчына ў чырвоным" мастак паўтарае дадзены матыў, але надае яму больш драматычнае гучанне за кошт гарачых жоўта-чырвоных колераў у кантрасце з чорным масіўным контурам. Стылізаваныя формы набываюць вастрыню, выявы дрэва і лесу, валасы на галаве дзяўчыны яднаюцца ў агульным парыве ўгору да неба, да Бога. Матыў набывае характар палкай малітвы, адзінага надзейнага сродку ў экзістэнцыйным руху наперад жыццю.

Вобраз Новага Іерусаліма, вобраз трансцэндэнцыі. Палатно "Бег" (1989–1990) з'яўляецца наступным этапам стылёвай метамарфозы дадзенага матыву, і разам з тым цалкам новым, сімвалічным па зместу творам. Злева І. Басаў піша горную мясцовасць, з простымі геаметрычнымі формамі храма на самай высокай вяршыне. Справа – ідэаграма жанчыны, якая ў экспрэсіўным руху бяжыць да гары-храма. Лаканічны і дакладны малюнак, кантраснае супастаўленне касмічна-сіняга колеру контурнай лініі ды сонечна-жоўтага колеру геаметрычных плоскасцей ландшафтных форм кажа пра сакральны сімвалізм вобразаў. Твор нібы ўвасабляе заклік біблейскага прарока Ісаі пакаяцца і яго бачанне Новага Іерусаліма, калі гара дома Гасподня будзе пастаўлена на чале гор і ўзвышшаў.

Адзін з апошніх твораў "Чырвоны краявід" (1993) дэманструе пераход І. Басава да абстракцыі, якая таксама ўтрымлівае сакральны сімвалізм. Палатно падзелена на дзве колеравыя зоны іерогліфам-росчыркам – жоўтую і аранжавую – зробленым шырокім пэндзлем чырвонай фарбай. Яго экспрэсія самадастатковая, якая ўтрымлівае і боль, і ўзнёслую ўрачыстасць адначасова. Калі заўважыць у дадзеным узоры чатырохпралётную арку, то можна сцвярджаць, што яна вызначае мяжу паміж зменлівым часам жыцця і вечнасцю. Вастракутная форма набліжае яе да вертыкальнага вобраза восі свету, якая існуе на трох узроўнях: нябесным, пасярэднім і падземным. Па ёй адбываецца ўзыходжанне ў неба і сыходжанне ў пекла. Гэта формула спалучэння прасторы жыцця і вечнасці, іерогліф трансцэндэнцыі.

Барыс Крэпак у сваёй рэцэнзіі на персанальную выстаўку І. Басава напісаў: "Я думаў раней, што ён – «сумны лірык» паводле прызвання, лірык-сузіральнік, лірык філасофска-экзістэнцыяльнага складу, аўтар колеравых споведзей, дзе пануе тонка выказанае асабістае пачуццё. Але потым зразумеў, што майстар зусім не абмяжоўваўся стыхійным перажываннем, а ішоў ад яго да шырока ўзятага метафізічнага адлюстравання жыцця нашай дзіўна неўраўнаважанай планеты" [12].

Заключэнне. Жывапіс І. Басава напоўнены глыбокім сімвалічным сэнсам. Ён прымітывізуе і сакралізуе краявід адначасова, выходзіць да архетыповых вобразаў гары, горада, храма, дрэва жыцця, аркі-брамы, кожны з якіх з'яўляецца варыянтамі вобразу Axis mundi – восі свету, якая адзначае Цэнтр светабудовы. Вобраз жанчыны, тэмы кахання і яго выпрабаванняў, плёну і экзістэнцыі чалавечага жыцця сцісла звязаны з рэлігійна-духоўнай традыцыяй. Яго жывапіс прайшоў напружанае развіццё ад рэалістычнай натурнасці і экспрэсіўнай дэкаратыўнасці постімпрэсіянізму праз ідэаграму прымітывізму да трансцэндэнтнага знака абстракцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Художники советской Белоруссии. – Минск: Беларусь, 1976. – С. 31.
2. Копёнкина, О. Этический канон И. Басова / О. Копёнкина // "Ізраіль Басаў (1918–1994)". Каталог твораў жывапісу. – Мінск: Праектная студыя А. Зіменка і З. Бяліцкага, 1996. – С. 6–7.
3. Басаў, М. Яго называлі фармалістам... / М. Басаў // pARTisan. – 2012. – № 22. – С. 13–16.
4. Духан, І. Nunc stans Ізраіля Басава / І. Духан // Мастацтва. – 2009. – № 3. – С. 12–13.
5. Финкельштейн, Л. Художник и время / Л. Финкельштэйн // Мишпоха. – 2004. – № 14. – С. 3–5.
6. Пагграноўскі, М. "Ізраіль Басаў" / М. Пагграноўскі // "Ізраіль Басаў (1918–1994)" Каталог твораў жывапісу. – Мінск: Праектная студыя А. Зіменка і З. Бяліцкага, 1996. – С. 5.
7. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 22–46.
8. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 34–36.
9. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 31.
10. Энциклопедия символов, знаков, эмблем: сост.: В. Андреева [и др.]. – М.: Локид; Миф., 2000. – С. 106.
11. Фінкельштэйн, Л. Контур у прасторы. Ізраіль Басаў / Л. Фінкельштэйн // ARCHE. – 2000. – № 3. – С. 169–171.
12. Крэпак, Б. "Бег скрозь уласныя «час-прастору»" / Б. Крэпак // Культура. – 2008. – 5 лістап. – С. 4.

Паступіў у рэдакцыю 06.04.2018 г.

Репозиторий БГУ