

С.В. Медвецкий

**БЕЛОРУССКАЯ
ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ
1960–1990-х ГОДОВ**

Пособие

УДК 75.03(476)(075.8)
ББК 85.03(4Бел)я73
М42

Автор: преподаватель кафедры изобразительного искусства УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат искусствоведения **С.В. Медвецкий**

Рецензент: заместитель директора ГНУ «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы» НАН Беларуси, доктор искусствоведения В.И. Жук

В учебном издании освещен один из самых плодотворных периодов в развитии белорусской станковой живописи (1960–1990-е гг.). Рассматриваются основные стилевые тенденции и особенности развития изобразительного искусства данного времени. Предназначено для студентов художественно-графического факультета, и всех тех, кто интересуется историей белорусского искусства.

УДК 75.03(476)(075.8)
ББК 85.03(4Бел)я73

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Тема и ее образное воплощение в белорусской станковой живописи 1960-х годов	8
Глава 2. Эволюция традиционной тематики в станковой живописи 1970-х годов	30
Глава 3. Преемственность и своеобразие белорусской станковой живописи 1980–1990-х годов	42
3.1. Эволюция традиционной тематики	42
3.2. Национальное наследие и мировой художественный процесс	64
3.3. Реалистическая традиция и формальные поиски	74
3.4. Экология и регионализм	94
Заключение	118
Список использованных источников	123

ВВЕДЕНИЕ

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 белорусского искусствоведения становится актуальной необходимость осмысления характера эволюции художественных традиций, которая наиболее ярко проявила себя в станковой живописи. Поэтому важность научного анализа творчества мастеров живописи XX века бесспорна.

В настоящее время, 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 российской и белорусской наукой, где активно идет процесс формирования новых методологических принципов искусствознания.

Начало XX века характерно полистиличностью изобразительного творчества, рождением множества художественных течений, актуализировавшихся в русле модернизма. Параллельное развитие западного модернизма и русского авангарда до конца 1920-х годов было, несомненно, плодотворным и давшим мировому искусству множество открытий.

Белорусская живопись 1920–1980-х годов, несмотря на свое национальное своеобразие, была неотъемлемой частью искусства Советского Союза. В кругу республик бывшего СССР Беларусь была и по сегодняшний день остается одной из самых близких к России по этническим истокам и историческим судьбам. Поэтому, естественно, что белорусская живопись советского периода развивалась в общем контексте российского искусства. Вместе с тем это вовсе не означает утрату белорусскими художниками национального своеобразия произведений. В наиболее талантливых работах этого периода очевидна оригинальность образной интерпретации, казалось бы, обычных, на первый взгляд, житейских сюжетов жизни советских людей.

Главным центром белорусской живописной школы довоенного времени стал Витебск. Уже в конце 1918 года здесь было создано Народное художественное училище, которое к 1921 году получило статус

Художественно-практического института. На короткий промежуток времени он становится местом активного формирования новых художественных тенденций, отличительной чертой которых стало чувство особого оптимизма, вызванного кардинальными переменами в общественной жизни.

В начале 1930-х годов были сделаны решительные шаги по подчинению творческой деятельности тотальному контролю со стороны государства. Прекратили свое существование многочисленные творческие группировки. Под лозунгом борьбы с вредной для развития советского искусства групповщиной была проведена кардинальная реформа художественной школы. В результате из советской художественной педагогики были вытеснены открытия новаторской школы начала XX века и утверждены реалистические нормы отображения, основанные на традициях академизма XIX века.

Формирование модели официального искусства осуществлялось параллельно с разработкой творческого метода социалистического реализма, вокруг которого была создана своеобразная психологическая аура. В соответствии с этим методом советскому искусству предписывалось средствами жизнеподобной образности отображать окружающую действительность. Выход за границы этого нормативного стиля рассматривался как серьезная идеологическая ошибка. Главными категориями метода социалистического реализма стали «партийность» – верность коммунистическим идеям и «народность» – доступность изображенного народным массам.

В настоящее время достаточно сложно полно представить развитие изобразительного искусства 1920–1930-х годов. Большинство произведений этого периода погибло во время Великой Отечественной войны. Тем не менее, наметившиеся в это время в живописи тенденции получили свое развитие в 1940–1950-е годы. Военная тема становится одной из главных в белорусском искусстве. Несмотря на то, что вся территория Беларуси была оккупирована, художники продолжали свою творческую деятельность не только в эвакуации, но и на фронте и в партизанских отрядах. В первое послевоенное десятилетие создается целый ряд работ, в которых ощущается попытка более глубокого художественного осмысления исторических событий. В них отразилось стремление к документализму и пафосу торжества победы.

На рубеже 1950–1960-х годов в Беларуси произошли значительные перемены в социально-политической жизни. Осуждение «культ личности», приход новых лидеров к руководству страной создали предпосылки для демократизации общественной жизни и как следствие – рождение новых тенденций в станковой живописи.

Интересно отметить, что в живописи 1970-х годов возрастает лирическое начало, которое приобретает новые измерения. Художники, пришедшие на смену «шестидесятникам», ощущали необходимость связать искусство с национальной почвой, с глубинными пластами психологии народа. Даже военная тема рассматривалась ими с романтических позиций.

Анализируя изобразительное наследие 1930–1970-х годов можно с уверенностью сказать, что белорусское искусство ярко и выразительно представляет свое время, его противоречия и драму. Следует отметить, что идеализирующее мифотворчество, официозная торжественность и жизнеутверждающий пафос, которые насаждались в советском искусстве, были нужны не только руководителям страны, но и импонировали простым народным массам. Тем не менее, многие белорусские художники, оставаясь в границах официального искусства, оказались способными без фальшивой риторики воплотить героизм белорусского народа, достоверно рассказать о своем современнике и его духовных ценностях.

Период 1980–1990-х годов принес много нового и интересного в постановку и решение творческих проблем. Уникальность искусства этого времени заключалась в том, что художники ощутили себя наследниками всей мировой культуры, стремились вобрать в себя совокупность художественного опыта человечества. Одной из задач искусствоведения стала попытка осмысления личности художника во взаимодействии эмоционально-психологических и социальных отношений с материальным миром, природой и обществом.

Многообразие этих связей в художественном произведении выдвинуло проблему анализа жанрового, стилевого и идейно-образного содержания белорусской станковой живописи. Подтверждением глубины происходящих процессов стало разделение во второй половине 1980-х годов коллектива Белорусского Союза художников на мастеров традиционного реалистического направления и авторов нового поколения, смело осваивающих философско-эстетическую систему постмодернизма.

Фундаментальный академический труд по истории белорусского изобразительного искусства [63] завершился на второй половине 1980-х годов, и фактически в белорусском искусствоведении до сих пор отсутствуют системные научные работы и исследования, посвященные особенностям развития белорусской станковой живописи второй половины 1980–1990-х годов.

Диалектика развития отечественного искусствоведения выявила устойчивую тенденцию акцента на общеэстетических и культурологических аспектах художественной образности. На протяжении всей истории развития белорусского советского искусства проблема образности

интерпретировалась в соответствии с изменением политического курса, экономических отношений и материальных условий жизни.

С середины 1980-х годов начался период радикальных экономических и социальных преобразований, вошедших в политический лексикон под названием «перестройка». Проводимые реформы закончились крахом, тем самым ввергнув страну в глубокий экономический кризис. Развал прежней идеологии поставил перед национальной культурой ряд трудноразрешимых задач. Экономические трудности привели к тому, что проблемы искусства в государстве отступили на второй план. В этой сложнейшей обстановке белорусские художники пытались найти новые образные решения, емко отражающие резко меняющееся время.

Особого внимания заслуживает культурная память нации, служащая важным фактором сохранения идентичности белорусской живописи в современном мировом искусстве. Требуется осмысления определенное динамическое противостояние реалистического и абстрактного искусства, характерное для современной живописи. Важным представляется и определение интегрирующей роли идеи национального возрождения, которая консолидирует не только художников, но и все общество в целом. Творческая личность, мировоззрение художника, построение внутренних психологических и философских систем служат своеобразной основой для рождения множества индивидуальных творческих стилей. Главной проблемой современного искусствознания становится осознание личности художника как основного источника мировоззренческих концепций в изобразительном искусстве.

Вне поля зрения не может остаться проблема преломления в белорусской станковой живописи философии и художественной практики постмодернизма. Теперь уже очевидно, что копирования западных моделей в республике не произошло, тем не менее, непосредственное и опосредованное влияние постмодернизма на современную живопись, начиная с конца 1980-х годов, является очевидным.

Художественный прогресс – это отсутствие застоя, постоянное создание новых произведений, не отменяющих и не превосходящих прошлые, которые пребывают то в забвении, то возвращаются из небытия, вновь востребованные жизнью. Прогресс – это накопление новых и новых художественных ценностей, открытие иных возможностей и путей развития искусства. Причем, «новое» здесь лишается аксиологического смысла, выступая не как более совершенное, а просто как «другое».

В этом кругу непростых проблем происходило формирование нового этапа в развитии белорусской станковой живописи. Но ни политические перемены, ни экономический кризис, ни влияние «буржуазного искусства» не смогли снизить высокий потенциал национальной живописи, которая продолжает выполнять свои главные социальные функции.

В работе рассмотрено развитие белорусской станковой живописи 1960–1990-х годов, определена совокупность основных художественных направлений и теоретически обоснованы основные стилевые тенденции этого периода. Прослежена эволюция традиционной тематики и характер ее образной интерпретации. Исследован процесс влияния философско-эстетической системы постмодернизма на белорусское станковое искусство. Проанализирована жанровая устойчивость тематической картины, ставшая основой для дальнейшего углубленного изучения актуальных проблем современной белорусской живописи.

ГЛАВА 1. ТЕМА И ЕЕ ОБРАЗНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В БЕЛОРУССКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ 1960-х ГОДОВ

Период 1960-х годов был отмечен заметным усложнением культурной жизни в республике. В станковой живописи это проявилось в активной эволюции уже сложившихся и в формировании новых художественных тенденций. Можно сказать, что вторая половина двадцатого столетия стала для белорусского искусства периодом осознания своего национального своеобразия. Растущая актуальность осмысления роли культурного наследия особенно заметно укрупнила значение «витебского ренессанса» (1918–1923) в истории развития национальной художественной школы.

Однако авангардистские тенденции рубежа 1910–1920-х годов в силу объективно-исторических причин не получили своего продолжения в национальном искусстве в последующие годы. А с 1930-х годов начался период формирования стиля, получившего в истории советского искусства название «социалистический реализм». В нем был взят за основу опыт творчества передвижников, подчиненный политическим задачам советской власти. Искусство постепенно стало одним из главных средств идеологической пропаганды с достаточно жесткой внутренней системой норм и запретов. Вместе с тем на начальном этапе формирования белорусской советской художественной школы это не помешало становлению целого ряда выдающихся мастеров станковой живописи, плодотворно работавших в эти годы (И. Ахремчик, В. Волков, П. Гавриленко, Е. Зайцев, К. Космачёв, М. Моносзон, Е. Тихонович, В. Хрусталёв, А. Шибнев и другие).

Для теоретических исследований этого периода характерен господствующий взгляд на искусство как на форму общественного сознания, которая выполняет три основные социальные функции – познавательную, воспитательную и эстетическую. Задача изобразительного искусства определялась подчинением изображения логически сформули-

рованному тезису, в котором оно было призвано сообщить рациональной идее наглядно-образную форму.

Переломным этапом в социальной жизни общества стал конец 1950-х – начало 1960-х годов. В общественных науках впоследствии будут широко рассматриваться вопросы, связанные с историей «оттепели» и последующих социально-политических процессов, происходивших в СССР и предопределивших характер изменения социокультурных установок. Данный исторический период был отмечен заметной активизацией художественной жизни.

В развитии советского искусства наступил новый этап, начался процесс кардинального обновления образно-пластической системы. В различных видах и жанрах искусства совершается активный пересмотр устоявшихся подходов, наблюдается широкое обновление живописного языка и принципов художественного отображения действительности. Эти процессы происходили на фоне коренных изменений общественно-политической жизни в стране после XX съезда КПСС (г. Москва, февраль 1956 г.), оказавшего огромное влияние на экономику, политику и культуру СССР.

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 и схемами. Выделение нравственного аспекта для искусства было чрезвычайно важно и отражало умонастроения этого времени.

Уже достаточно подробно исследованы основные тенденции искусства конца 1950–1960-х годов 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 станковой живописи. Атмосфера творческого подъема, характерная для советского искусства в эти годы, нашла свое отражение и в белорусской станковой живописи, где происходило активное переосмысление исторического опыта, накопленного национальной художественной школой.

Этому способствовало 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.

Одной из наиболее важных составляющих художественного процесса первой половины 1960-х годов стало приобщение белорусских

мастеров к начинающему оформляться в советском изобразительном искусстве новому направлению, получившему в искусствоведении название «суровый стиль».

Данная стилевая тенденция, ставшая ведущей в первой половине 1960-х годов, с ее лаконизмом, экспрессией, смелой заостренностью образов и суровым романтизмом, героизацией и драматизацией жизненных явлений, способствовала расширению художественных поисков, новаторству и небывалому полету творческой мысли.

Это проявилось в резкой активизации рисунка и колорита, отражающей активность преломления художниками реальности, большую эмоциональность и субъективность творчества. Существенно меняется творческая манера уже сложившихся мастеров – Е. Зайцева, К. Космачёва, И. Стасевича, В. Цвирко. Но с особой силой этот стиль проявил себя в творчестве молодых живописцев, среди которых следует выделить М. Данцига, Э. Куфко, М. Савицкого, В. Стельмашонка и некоторых других авторов.

Анализ этого стилистического течения с позиций формы позволяет выделить наиболее характерные его особенности. Это укрупнение живописного мазка, широкое использование шпателя и мастихина и – как следствие этого – размашистая, «рубленая» лепка формы плоскостями, пастозность живописного слоя, обобщенность и даже некоторая огрубленность силуэтов. Цветовое решение, подчиняясь новым художественным задачам, становится также обобщенно-лаконичным, обретая качества условности и экспрессии. В работе над колоритом задача живописного повторения действительности уступает место решению проблемы выражения эмоциональной атмосферы контекста, открывая дорогу поискам символических возможностей колорита. По существу, станковое искусство вступило на путь освоения приемов и методов монументальной живописи.

В области содержания новизна подхода выразилась в отказе от пассивной повествовательности, стремлении изобразить героев в активном действии, в конфликтной ситуации. На первый план выдвигается проблема субъективной трактовки персонажа и его окружения, выражающая авторскую позицию. Сам термин «суровый стиль» был введен в практику советского искусствознания А.А. Каменским [95, с. 217] и в конце 1960-х годов окончательно вошел в общепринятую искусствоведческую терминологию.

Одной из знаковых фигур национального искусства стал **Леонид Щемелёв**, становление творчества которого совпало в белорусской живописи с периодом интенсивных поисков новой образной структуры. Дипломная работа художника «Свадьба» (1959), довольно крупная по размеру, полная мажора и динамики, несколько разбеленная по колориту, свидетельствовала больше об уровне профессионального мастерства,

нежели о пути, по которому пойдет художник. Но уже в работах начала 1960-х годов заметно возрастает цветовая напряженность, являющаяся одной из главных составляющих художественного образа. От локальных цветовых пятен, образующих силуэт и наделяющих работу повышенной декоративностью («Материнство», 1963), художник идет к суровой простоте и сдержанности колорита в картине «Трудные годы» (1964). Эта работа стала одним из самых значительных произведений классики «сурового стиля» в Беларуси.

Заметным шагом на пути эволюции художника стала картина «Мое рождение» (1967) – многофигурная композиция с чеканной четкостью силуэтов, вступающих в жесткий контраст со светлым, заснеженным полем. Используя тональную нюансировку плотного локального цвета в моделировке персонажей переднего плана, художник прибегает к возможностям цветовоздушной перспективы для широкого обобщения персонажей второго плана. Уже в этой работе за суровым драматизмом образно-пластического решения угадываются черты романтического мировосприятия.

На рубеже 1960–1970-х годов живопись Л. Щемелёва заметно эволюционирует, начиная обретать черты зрелой творческой манеры, которая будет отличать произведения художника в последующие десятилетия. Особая роль в создании художественной образности отводится колориту: цвет обретает невиданную доселе глубину и звучность, живописная поверхность изобилует активными тоновыми и цветовыми контрастами красного и зеленого, желтого и синего и т.д. Живописный декоративизм достигает к середине 1970-х годов особой силы. В станковых работах начинает ощущаться монументально-эпический подход («Осенний клич», 1976; «К. Калиновский», 1976), ощущается некоторая дробность живописно-пластического языка. Дальнейшая эволюция мастера связана с усилением лирико-романтического начала в его творчестве, большей мягкостью колорита и некоторыми другими цветовыми особенностями.

В становлении нового этапа белорусской станковой живописи исключительно важную роль сыграло творчество **Михаила Савицкого**. Воспитанник московской школы живописи, он раньше других белорусских художников смог ощутить атмосферу перемен в советском станковом искусстве. Его дипломная работа «Песня» (1957), мажорное, звучное по колориту полотно, проникнутое лирико-эпическим пафосом, стало отправной точкой на пути художника к творческой зрелости. Живописец работает над большими многофигурными композициями. В творческой манере все заметней становится стремление к обобщению и монументализации формы. В картине «Обязательство» (1960) композиционные приемы и живописный строй полотна свидетельствуют о движении к стилистике «сурового стиля». Вместе с тем последующие

работы художника (особенно серия, посвященная льноводам) говорят о своеобразном преломлении стилевой тенденции этих лет в творческой практике художника. В работах М. Савицкого начала 1960-х годов можно провести параллели с советской живописью двадцатых-тридцатых годов XX века. В работе «На картофельном поле» (1962), с определенной степенью условности, можно выделить обращение к колористике К. Петрова-Водкина, а в полотне «Стелят льны» (1962) очевидно обращение к творческой практике К. Малевича. Как колористическую находку, можно выделить картину «Льноводы» (1962). Ее гамма, выдержанная в жемчужно-охристых, умбристых тонах, обладающая большой внутренней цельностью и выразительностью, станет во многом базой для дальнейших поисков колорита и получит развитие в произведениях последующих лет – «Урожай» (1966); «Партизаны. Блокада» (1966–1967); «Рабочие» (1968) и других работах.

Героико-драматическим пафосом пронизано полотно М. Савицкого «Партизаны» (1963), где суровый лаконизм и лапидарность формы лишь однажды отступают, давая возможность проявиться тонкой психологической характеристике в лице главного героя – пожилого партизана. Данное произведение стало свидетельством единства зрелого мастерства и художественной мысли. В нем М. Савицкий «впервые раскрылся как художник самобытный, покоряющий высокой духовностью и драматизмом образов» [194, с. 25].

Картина «Партизаны» (1963) подвела итоги активных экспериментов и ввела творчество художника в русло системных и последовательных поисков. К середине шестидесятых годов М. Савицкий становится одним из лидеров художественного процесса, оказывая возрастающее влияние на становление многих молодых художников. То, что в начале десятилетия многим казалось индивидуальными поисками, переросло в общие закономерности развития белорусского искусства. В это время появляется широкий круг произведений молодых живописцев, в которых заметно использование новых образных и ритмико-пластических принципов, разработанных М. Савицким.

Со второй половины шестидесятых годов художник все активней исследует пути выражения героического в искусстве. Наиболее характерной в этом плане явилась картина «Партизаны. Блокада» (1966–1967). Почти монохромная живопись обрела невиданную доселе экспрессию в выражении человеческой боли и страдания. В полотне «Убийство семьи партизана» (1972) прием экспрессии выступает еще более обнаженно, рисунок и колорит все более отдаляются от внешнего жизнеподобия. Живописец строит пространство картины по новым законам, полностью отказавшись от традиционной трехмерности, расширяя поле реализма в новых исторических условиях.

Ярким представителем «сурового стиля» в белорусской живописи явился **Май Данциг**. В начале шестидесятых годов он создает ряд произведений, посвященных индустриальной жизни г. Солигорска – «Я знаю, город будет... Солигорск» (1960), «Вечерняя смена» (1961), «В заводской столовой» (1963), и других полотен, в которых мощная жизнеутверждающая энергия и резкая активизация живописно-пластических средств нашли свое концентрированное воплощение. У художника начинает вырабатываться своеобразный стиль, в основу которого ложатся черты, созвучные времени: ярко выраженный декоративизм, обобщенность, острота сюжетной линии. Важным шагом на пути становления творческой индивидуальности мастера стала картина «Беларусь – мать партизанская» (1967). Живописец по существу прибегает здесь к аллегорическому в своей основе решению: не пытаясь запечатлеть какой-то отдельный эпизод, он объединяет в композиции разновременные и разноплановые события, дающие широкий охват партизанской жизни. Лейтмотив темы – героический порыв, объединяющий персонажей и определяющий динамику композиционного построения. В картине главный герой – народ, но, более того, он не конкретизируется на отдельные личности: художник стремится дать собирательный образ, выражающий силу и широту партизанского движения на Беларуси.

С большей художественной силой воплощается военная тема в картине М. Данцига «Партизанская свадьба» (1968). Тема вечного обновления жизни нашла здесь точное художественное решение: при всей конкретности и узнаваемости персонажей, художник сумел вывести эпизод партизанской жизни на уровень философского осмысления бытия.

Достаточно сложными были пути движения к «суровому стилю» в творчестве **Виктора Громыко**. В его дипломной работе «Дорогами мстителей» (1959) по существу уже содержались все необходимые качества для развития в духе наметившейся тенденции. Но затем появляются совсем не «суровые», а решенные в лирическом ключе картины «Юность» (1960–1961), «Гудят трактора» (1964) и другие.

Внутренняя близость образности «сурового стиля» обнаруживается в работах В. Громыко конца 1960-х годов («Баллада про пулю», 1968), хотя сочетание лиризма и суровости можно заметить и в более ранних произведениях (например, композиция «Солдаты», 1967). Произведения рубежа шестидесятых-семидесятых годов «Тысяча девятьсот сорок первый год. Над Припятью» (1967) и «Женщинам Великой Отечественной войны посвящается» (1968) присоединили В. Громыко к кругу ведущих живописцев республики. Эти полотна не только ознаменовали собой изменение в индивидуальной творческой манере, но и обозначили начало нового этапа в развитии белорусской станковой живописи.

Духовное родство с «суровым стилем» обнаруживают произведения многих художников шестидесятых годов – «Солдатки» (1969) Н. Залозного, «Тракториста убили» (1965–1967) П. Крохолева, «Правда» (1964) Э. Куфко, «Шахтеры Солигорска» (1963) И. Стасевича, «Под красное знамя народ собирался» (1968) И. Тихонова, «Портрет артиста В.М. Чернобаева» (1968) М. Чепика и другие. Более того, произведения, близкие манере «сурового стиля», можно найти в творчестве большинства молодых белорусских живописцев этих лет, что большей частью лишь обозначило поиски своего лица. Вместе с тем было бы не верно сводить весь процесс развития белорусской станковой живописи шестидесятых годов к этой тенденции. Параллельно с ней сохраняется медленно эволюционирующая линия «традиционного» реализма. Да и в самой тенденции быстро накапливаются новые качества, которые к началу семидесятых годов приведут к стилистической множественности белорусской станковой живописи.

В творчестве **Альгерда Малишевского** (1922–1989) эволюция стиля идет по линии отхода от принципов непосредственного отображения жизни к стилизации природных форм, лишенных непосредственности восприятия. К середине шестидесятых годов плоскостная декоративность и акцентированная этюдность уступают место продуманной и последовательной монументализации форм.

Наиболее ярко и совершенно эти качества воплотились в картине мастера – «Мы вернемся» (1965). Эпизод расставания бойца с мальчиком и своим тяжело раненым товарищем представлен предельно сурово и лаконично. Основное содержание произведения раскрывается живописно-пластическими средствами. Художнику прекрасно удалось воссоздание атмосферы тревожного и жестокого времени – первых дней войны. Близка ей по стилистике картина «Дзержинский. К новой жизни» (1967), хотя здесь заметно стремление к большей мягкости живописных построений. Еще в большей степени отход от приемов монументализации заметен в картине «Матери» (1968), где акцент делается на раскрытии психологического состояния молодых белорусских женщин, их способности сопереживать трагедию японского народа. Внутреннее единство в композиции и колорите способствует глубокой духовной наполненности образов, цельности идейно-эмоционального содержания произведения.

Живописное полотно **Ивана Стасевича** (1929–1998) «Покорители Падунских порогов» – результат длительных поисков и наблюдений. На месте перекрытия Ангары, в районе Падунских порогов, художник написал ряд этюдов, сделал много интересных набросков. Все это дало материал для серьезного полотна. В основу композиционного построения художник положил кульминационный момент укрощения сибирской реки. Громадные самосвалы сбрасывают в реку бетонные глыбы.

Автор мастерски передает нечеловеческий подвиг народа, укрощающего природную стихию. Пейзаж с рекой и работающими самосвалами служит дополнением к художественной характеристике основных действующих лиц – строителей Братской ГЭС. Их образы поданы художником емко и убедительно. Разнообразие поз, движений, сложных ракурсов, умение художника передавать психологическое состояние своих героев делают это полотно жизненно правдивым.

Другое живописное полотно И. Стасевича «Ангара, Ангара...» (1960) – продолжение рассказа о трудовом героизме строителей Братской ГЭС. Манерой исполнения и живописно-пластическими данными оно напоминает предыдущую работу художника, однако композиционное решение здесь иное. Если в первой картине автор стремился показать массовость подвига, то здесь он подробно останавливается на характеристике только двух рабочих, изображенных в картине крупным планом.

О людях новой в условиях Беларуси профессии – шахтерах – рассказал И. Стасевич в картине «Шахтеры Солигорска», экспонированной на республиканской выставке 1963 г. В образном строе полотна наряду с решением живописно-пластических задач автор стремится раскрыть и типические характеры в сложных жизненных обстоятельствах.

Удачную попытку отобразить трудовые будни дорожных рабочих сделал **Генрих Тиханович** (1937–2002) в своей дипломной работе «Новая улица» (1963). Без надуманного пафоса художник показывает нелегкий труд укладчиков асфальта. В слаженном ритме движений, в согласованности трудовых процессов чувствуется спаянность, взаимовыручка работающих. В живописной трактовке полотна художник отдает дань формальным поискам, здесь иногда встречается графичность в изображении отдельных деталей, подчеркнутая декоративность. Однако эти формальные моменты помогают ярче раскрыть образ человека.

Картина **В. Стельмашонка** «Молодые строители» привлекает внимание своим необычным цветовым строем, динамичностью, лаконизмом композиционного построения. Здесь художник изобразил группу молодых строителей, уверенно шагающих по освещенным солнцем улицам Минска. Молодые рабочие одеты очень пестро. Этот своеобразный колорит, по-видимому, послужил для художника отправным моментом для создания произведения, в котором основным живописно-образным средством является цвет. Полотно написано в зеленовато-розовых, голубых и синих тонах. Поисками цветовой выразительности отмечены и другие полотна, посвященные трудовой тематике, такие, как «Железобетон новостройкам» Н. Воронова (1958), «Минск. Утро» М. Монозона (1958), «Экскаваторщики» В. Стельмашонка (1959), «Кузница» Л. Щемелева (1960) и ряд других.

В рассматриваемый период живописцы Беларуси создали немало ярких произведений, посвященных строительству новой жизни деревни. Над отображением деревенской жизни много и плодотворно трудились такие талантливые художники, как В. Цвирко, Р. Кудревич, П. Гавриленко, М. Савицкий, А. Малишевский, И. Рей и др.

Достаточно интересно раскрывается деревенская тема в творчестве **Раисы Кудревич** (1919–2000). В ее картинах, экспонировавшихся на всесоюзных и республиканских выставках, «Гармонист идет» (1957), «Белорусские припевки» (1960), «Первое знакомство» (1960) очень поэтично передана жизнь сельской молодежи. Единство формально-пластических средств и идейного содержания позволяет поставить эти работы в ряд лучших произведений белорусской живописи.

Примером может служить картина Р. Кудревич «Первое знакомство». Молоденькая учительница, совсем еще недавно окончившая вуз, приехала на работу в село. Первым, кто ей встретился на окраине села, был босоногий веснушчатый мальчуган, ее будущий ученик. Трогательны и вместе с тем убедительны персонажи этого произведения. Учительница – сама почти ребенок, недавняя ученица такой же сельской школы, куда теперь идет работать. Ее образ наделен выразительными чертами, подчеркивающими стойкий и независимый характер.

Все детали произведения направлены на раскрытие художественного образа. Тонкое сочетание теплых и холодных тонов создает в картине ощущение свежести. Удачно выбран размер холста и масштабность фигур. Пластически фигуры достаточно хорошо связаны друг с другом. И даже такой чисто декоративный момент, как изгородь из Березовых жердей, не кажется здесь случайной.

Произведения И. Рея «Доярки» (1960) и «Полеводы» (1962) носят монументально-декоративный характер. Они броски и выразительны. Этого автор достигает декоративной четкостью силуэтов и умелым построением композиции.

В живописном полотне «Доярки» на переднем плане художник изобразил двух молодых девушек-доярок. Их стройные фигуры в белых халатах хорошо читаются на фоне вечернего неба. Окончив работу, девушки ожидают автомашину, которая должна перевезти их на центральную усадьбу. Сюжетная линия достаточно проста. Но художник и не стремился к подробному «литературному» рассказу о жизни сельских тружеников. Он попытался передать характерные черты современной деревенской молодежи.

С произведениями на тему деревни выступили такие живописцы, как И. Давидович («Наше будущее село», 1961), А. Шибнев («Дожинки», 1956–1960), Е. Красовский («Доярки», 1964), П. Гавриленко («Весна», 1958) и ряд других.

Картина А. Шибнева «Дожинки» воспроизводит старинный белорусский обычай – праздник окончания уборки урожая. Следуя белорусской традиции крестьянки украшали венком из ржаных колосьев лучшую жнею. Сюжет полотна несколько юмористичен, так как «лучшей жнеей» оказался мужчина – бригадир комбайнеров. Женщины под общий смех украшают его голову венком с вплетенными в него васильками.

Мастер историко-революционной темы, А. Шибнев выступил здесь как замечательный жанрист. В характеристике своих героев он сумел найти особенные черты тружеников колхозного производства. В картине можно отметить целый ряд удачно решенных образов, оригинальных по типу и характеристике.

Оптимизмом отличается триптих **В. Цвирко** (1913–1993) «На земле белорусской» (1962), где в композиции доминирует декоративное начало. Художник мастерски соединяет групповой портрет с пейзажным окружением. Жизнь деревни, то новое, что появилось в быту и труде людей, волновало не только живописцев старшего поколения, но и тех молодых художников, которые делали первые самостоятельные шаги в профессиональном творчестве. В это время студенты-выпускники Белорусского государственного театрально-художественного института темами своих дипломных работ очень часто избирали жизнь и быт деревни. В этом выборе их привлекала не столько сельская экзотика с ее богатыми живописными возможностями, сколько современный уклад жизни людей, работающих там, их духовный мир. Таковы картины «Колхозная весна» Б. Ермоленко (1959), «В поле» **М. Савицкого** (1959), «С работы» В. Гончарова (1961), «О делах колхозных» А. Калюжного (1962) и другие.

Рассматриваемый период белорусской живописи характерен наличием исторически сложившегося круга традиционных тем. Особое место в творчестве белорусских живописцев занимала тема борьбы трудящихся Западной Беларуси за свои социальные и национальные права. Известно, что Западная Беларусь долгое время находилась под властью буржуазной Польши и только в 1939 г. была воссоединена с Советской Беларусью. Борьба трудящихся Западной Беларуси положена в основу сюжета картины В. Цвирко «Восстание рыбаков на озере Нарочь» (1957). В этом полотне отображен достоверный факт – выступление нарочанских рыбаков против польской администрации, запретившей ловить рыбу в озере Нарочь.

Достоинством картины является ее колористическое построение. С присущим ему мастерством В. Цвирко пишет драпировки, паруса, предметы рыболовецкого снаряжения. В то же время картина не производит глубокого впечатления из-за некоторой запутанности и рыхлости композиционного построения.

На протяжении всех послевоенных лет в творчестве белорусских живописцев непреходящей оставалась тема героической борьбы советского народа в период Великой Отечественной войны. Эти события, хотя уже и стали историей, не могут стереться в памяти народа и по-прежнему волнуют умы и сердца людей. Тема героизма советского народа в Великой Отечественной войне остается неиссякаемым источником творческого вдохновения. К ней обращаются живописцы как старшего, так и младшего поколений. В течение второго послевоенного десятилетия белорусские живописцы более углубленно осмысливали эту тему и в ряде произведений добились несомненных успехов. Примером могут являться картины «Честь долгу» М. Савицкого (1958), «В белорусских болотах» И. Стасевича (1958), «Защитники Брестской крепости» И. Ахремчика (1957–1958), «Константин Заслонов» Е. Зайцева (1957), «В партизанском штабе» А. Мозолёва (1965), «Былые походы» П. Крохалева (1958), «Выход из блокады» Ф. Барановского (1959), «Дорогами мстителей» В. Громыко (1959) и др.

В этих произведениях наряду с решением больших проблемных вопросов – раскрытием высоких моральных качеств советского народа, показом героических характеров в момент наивысшего проявления их духовных и физических сил, изображением массовости, всенародности партизанского движения и т.д. – художники решают и многие задачи в области формы, колорита, связанные с живописным воплощением темы. Эти вопросы художественного творчества неразрывно связаны с проблемой создания образа положительного героя. Вполне понятно, что во всех произведениях на военную тему таким героем выступает советский человек, вынесший на своих плечах тяжесть войны и одержавший победу в борьбе с фашизмом.

Любимыми героями произведений белорусских художников являются партизанские предводители Константин Заслонов, Батька Минай (М.Ф. Шмырёв) и др. Интересный образ партизанского командира создал Е. Зайцев в картине «Константин Заслонов». В основу сюжета картины положен исторический факт – выход партизанской бригады под руководством Заслонова из блокады. В работе можно отметить удачный национальный типаж и колорит, хорошо передающий тревожное настроение.

Константин Заслонов показан здесь как мудрый командир, способный быстро и верно оценивать обстановку и принимать правильные решения. В его образе сосредоточены все лучшие качества руководителя – целеустремленность, непоколебимость перед лицом опасности, уверенность в своих силах. Интересна трактовка и других персонажей этого полотна. Запоминается, например, фигура парня с ручным пулеметом на переднем плане картины. Это очень емкий, обобщенный об-

раз. Именно такими героями представлялись зрителю защитники родной земли.

Несколько по-иному подошел к созданию образа партизанского командира **Александр Мозолёв** (1910–1970) в картине «В партизанском штабе». В центре полотна изображен Батяка Минай, сидящий на скамье. Перед ним полевая карта. Вошедшие командиры докладывают боевую обстановку. Все присутствующие очень сдержанны, внутренне собраны, суровы. Деловитость и серьезность обстановки хорошо подчеркнуты сдержанным коричневато-серым колоритом.

Картина «Партизаны» М. Савицкого является результатом размышлений над судьбами советских людей, оказавшихся на территории, временно оккупированной фашистами. Художник вскрывает причины, вызвавшие всенародный характер партизанского движения. К решению своей темы М. Савицкий подошел не совсем обычно. Он нашел для ее воплощения совершенно новый, неожиданный аспект, выразив основное содержание через психологию главного героя. Партизаны в картине Савицкого – это простые, ничем не примечательные люди, поднявшиеся на борьбу с врагом. Во внешнем их облике нет ничего героического.

В центре картины – на переднем плане – пожилой партизан прощается с женой. Его фигура занимает почти половину всего полотна. Весь облик этого человека говорит о том, что война для него явилась неожиданностью и за оружие он взялся по жестокой необходимости.

Предельно лаконичны живописно-пластические средства картины. Лицом к зрителю стоит только один человек – главный герой произведения. Остальные персонажи повернуты спиной. Эти спины хорошо передают решимость уходящих в лес, навстречу вьюге и неизвестности, партизан. Большую смысловую и эмоциональную нагрузку выполняет в картине зимний пейзаж. Он задуман живописцем как необходимый элемент композиции. Низко нависшие над землей свинцовые тучи подчеркивают суровость происходящих событий. Колорит картины суровый, сдержанный, он построен на контрастах белого и черного. И эта метафора как бы характеризует освободительную борьбу советского народа в годы войны.

Большую группу произведений на тему Великой Отечественной войны составляют картины, в которых показан массовый героизм советских людей, боровшихся с фашизмом в тылу врага. К ним относятся уже упомянутые полотна «В белорусских болотах» И. Стасевича, «Выход из блокады» Ф. Барановского, «Былые походы» П. Крохолева, «Дорогами мстителей» В. Громыко и др. Все они объединены общим композиционным началом, в основе которого движение больших масс народа.

Живописное полотно И. Стасевича (1929–1998) «В белорусских болотах» изображает выход партизанского отряда из окружения. По колону в воде бредут усталые, измученные длительными переходами лю-

ди. Среди них женщины и дети. В наскоро сооруженных носилках партизаны несут на плечах раненых товарищей. В полной драматизма сцене запечатлен типический для тех дней момент. Изображенное в картине – результат его жизненных наблюдений.

Принцип построения композиции – фронтальный. Колонна партизан движется слева направо, параллельно картинной плоскости. Это движение хорошо передано в выразительных фигурах действующих лиц, в пейзаже и в удачно найденном срезе изображения рамой картины.

В центре композиции обаятельный образ молодой женщины с ребенком на руках. Ее фигура выделяется светлым силуэтом на темном фоне. Этот образ не только композиционный, но и смысловой центр картины, он словно олицетворяет образ матери Родины, не покорившейся жестокому врагу. Композиционные группы в картине пластически не повторяют друг друга. Наличие сложных ракурсов, выразительных движений делает композицию динамичной. Колорит ее построен на голубовато-зеленых, коричневых и черных тонах. Умело сочетая холодные и теплые оттенки, художник добивается гармонии и яркости цвета. Фигуры хорошо смоделированы. В передаче характеров чувствуется большая работа над натурным материалом.

В этой картине И. Стасевич проявил себя способным живописцем, умеющим создавать яркие, обобщенные образы. Эти возможности он реализовал в последующих своих работах, посвященных трудовым будням рабочего класса. К недостаткам картины относится излишняя подчеркнутость трагизма, безысходности. Это особенно проявилось в изображении идущего впереди пулеметчика, на лице которого страх и смятение. Вызывает возражение и некоторая жестковатость в моделировке отдельных групп и персонажей картины.

Живописные полотна «Дорогами мстителей» В. Громыко и «Былые походы» П. Крохалева посвящены партизанским будням. В них отображена жизнь народных мстителей в повседневной обстановке боевых походов. Эти картины сходны по своей композиционной схеме. Сходство композиционного построения полотен подчеркивает различия тех живописных задач, которые ставили перед собой художники, избирая данный сюжет.

О подвиге героев Брестской крепости в белорусском изобразительном искусстве написано множество произведений. Среди них «Оборона Брестской крепости в 1941 году» Е. Зайцева, «Защита Брестской цитадели» Е. Кривоногова и др. Картина И. Ахремчика «Защитники Брестской крепости» продолжает эту серию. Изображая конкретный эпизод героической эпопеи, художник решает многие проблемы живописной формы: показ человеческих фигур в движении, проблему света, колорита и т.д.

В центре картины группа последних защитников цитадели над Бугом. Они ведут неравный бой с фашистами. Полуобнаженные фигуры бойцов вырывает из мрака подземелья падающий луч света. Боевые подруги воинов укрывают остатком простыни тело павшего бойца.

Композиция картины динамична. Действие нарастает постепенно от одной группы к другой. Этому в значительной степени способствует умелое распределение световых акцентов. Выразительность психологического состояния героев достигается не только детальной проработкой лиц, рук, аксессуаров, но и за счет индивидуальной характеристики каждого персонажа.

События Великой Отечественной войны нашли свое воплощение и в жанровых картинах. Через интимное, повседневное художники передавали волнующие переживания тех суровых, незабываемых, героических дней. К произведениям такого рода относятся «За помощью к партизанам» и «Возвращение» В. Жолток (1957, 1958), «Незабываемые дни» В. Протасени (1959), «Партизанская весна» А. Семилетова (1959), «Правда» Э. Куфко (1964), «Я. Купала и К. Чорный в Печищах в 1942 году» Х. Лившица (1963) и др. В этих картинах авторы проявили умение эстетически осмысливать суровые события военного времени, обобщать их и на основании этих обобщений создавать яркие, эмоционально насыщенные образы.

Стремлением показать события Великой Отечественной войны через психологию своих героев отмечено и живописное полотно Х. Лившица «Я. Купала и К. Чорный в Печищах в 1942 году». На республиканской выставке 1963 г. эта картина привлекла внимание своим эмоционально-образным строем. По своему композиционному построению картина – групповой портрет, но в то же время это и тематическое полотно, иллюстрирующее определенные исторические события. В выразительной двухфигурной композиции художник сумел воссоздать запоминающиеся образы белорусских писателей Янки Купалы и Кузьмы Чорного во время их жизни в эвакуации. Умелое использование эмоционально-образных средств живописи поставило это полотно в ряд лучших произведений, созданных белорусскими живописцами в послевоенный период.

Тема партизанской войны стала основной в эти годы в творчестве Михаила Савицкого. Одна за другой появляются картины на партизанскую тему: «Оршанские партизаны» (1967), «Партизаны. Блокада» (1967), «Партизанская мадонна» (1967), «Витебские ворота» (1968) и др.

Показать войну просто, убедительно, без ложного, надуманного пафоса является основной целью, которую ставил перед собой М. Савицкий при написании картины «Оршанские партизаны». Как известно, в районе Орши, крупного железнодорожного узла, в период Великой Отечественной войны действовала бригада партизан под руководством

Константина Заслонова. Народные мстители устраивали засады, организовывали диверсии, взрывали вражеские эшелоны, уничтожали живую силу и технику врага. Нередко такие операции приходилось совершать на открытой местности, под покровом ночи. Борьба в этих условиях требовала от партизан железной выдержки.

В полотне «Оршанские партизаны» художник изобразил боевое подразделение народных мстителей, ведущее бой за железнодорожный узел. Ночную тьму прорезают вспышки автоматных очередей да отблески ракет, вырывающиеся из мрака ночи очертания вражеского эшелона.

В своей излюбленной манере М. Савицкий дает группу партизан крупным планом. Их фигуры, повернутые спиной к зрителю, занимают почти всю плоскость холста. Единственное лицо, обращенное к зрителю, – это Константин Заслонов. Однако образ Заслонова не стал смысловым и композиционным центром картины. Ему здесь отведено второстепенное место, что в результате снизило эмоциональный накал произведения, придало ему излишнюю повествовательность. Не помогает раскрытию основного содержания и перегруженность холста второстепенными деталями, которые не имеют прямого отношения к происходящему событию. Так, например, белые маскировочные халаты воспринимаются как простые белые пятна.

Особой глубиной содержания привлекает полотно «Партизаны. Блокада». Окруженные со всех сторон врагами, партизаны хоронят своих погибших детей. Композиция построена на строгом чередовании ритмов. В центре холста фигуры двух женщин, сжимающие тельца своих детей. Суровы лица партизан, исхудалые и осунувшиеся. Колорит картины построен на сочетаниях землисто-серых, зеленоватых и коричневых тонов, и удивительно точно передает трагизм обстановки. Палитра художника как бы впитала в себя всю горечь и отчаяние.

Идя по пути создания обобщенных, собирательных образов, живописец приближается к созданию образов-символов, которые перерастают рамки одного конкретного события. Подобная метафора воплотилась в полотне «Партизанская мадонна».

Колорит картины построен на сочетаниях землисто-серых, зеленоватых и коричневых тонов, он удивительно точно передает обстановку. Основная идея этого произведения – размышление о вечном обновлении жизни. Перед нами сцепленный общностью идейно-поэтического замысла комплекс, различные части которого рифмуются собой, а не вытягиваются строка за строкой в последовательно связанное повествование.

Композиционным центром картины является фигура молодой матери. Она бережно прижимает прильнувшего к ней ребенка. В лице матери, в сдержанном наклоне головы невысказанное горе и тревога за его судьбу. Лицо матери не обладает утонченной классической красотой традиционных «мадонн».

Картину дополняет образ крестьянки, присевшей у ног молодой матери. Ее образ – это образ человека, который уже все, отдал людям. В композиции картины М. Савицкий применил сферическую перспективу, что позволило ему расширить рамки действия, показать разномасштабные фигуры в различных плоскостях. Справа от фигуры матери – уходящая в глубь картины и скрывающаяся за ее рамой группа партизан, своим пластическим ритмом напоминающая аналогичную группу из предыдущей картины М. Савицкого. В левом углу художник поместил всадника на лошади. В глубине картины видны фигуры крестьян, убирающих хлеба.

Картина написана в несколько плоскостной, ставшей традиционной для живописца манере. Это, однако, не лишает полотно эмоциональной выразительности. Монументальность образов, емкость сюжета и идеи, заключенной в этом произведении, требовали лаконичных изобразительных средств. Каждый предмет, каждое цветовое пятно точно найдены в цвете. Своим колористическим звучанием картина несколько напоминает древнерусскую икону, где наибольшее количество света сосредоточено в центре композиции.

Нетрудно заметить, что художник избрал для выражения основной мысли картины принцип ритмического чередования разномасштабных и разноплановых фигур и предметов. Этот принцип он положил в основу и картины «Легенда о Минае Шмырёве» (1968), в которой запечатлел образ легендарного белорусского партизана, основателя 1-й Белорусской партизанской бригады Миная Федоровича Шмырёва. Помещенный в центре картины живописный портрет Шмырёва концентрирует в себе героические черты – глубокий ум, самообладание, стойкость, решительность. Разбросанные по фону живописные вставки, повествующие о героических делах Шмырёва, как бы дополняют характеристику художественного образа.

Значительный вклад в развитие белорусской живописи 1960-х – начала 1970-х годов внес и другой белорусский живописец Май Данциг. Начав свой творческий путь в искусстве дипломной картиной «На встречу жизни» (1958), он постоянно искал свою манеру, свое творческое лицо.

Декоративные качества живописи М. Данцига уже можно было отметить в его первых пейзажах, экспонированных на республиканских и всесоюзных выставках, таких, как «Гудит земля Солигорская» (1960), «Я знаю, город будет Солигорск» (1962), «Весна» (1960), «Сирень» (1962), в тематических полотнах «Новоселы» (1962), «В заводской столовой» (1963), в триптихе «На страже мира» (1965) и других произведениях. Большой материал для этих полотен дали поездки художника на новостройки Беларуси, в шахтерский город Солигорск. Изучая характер

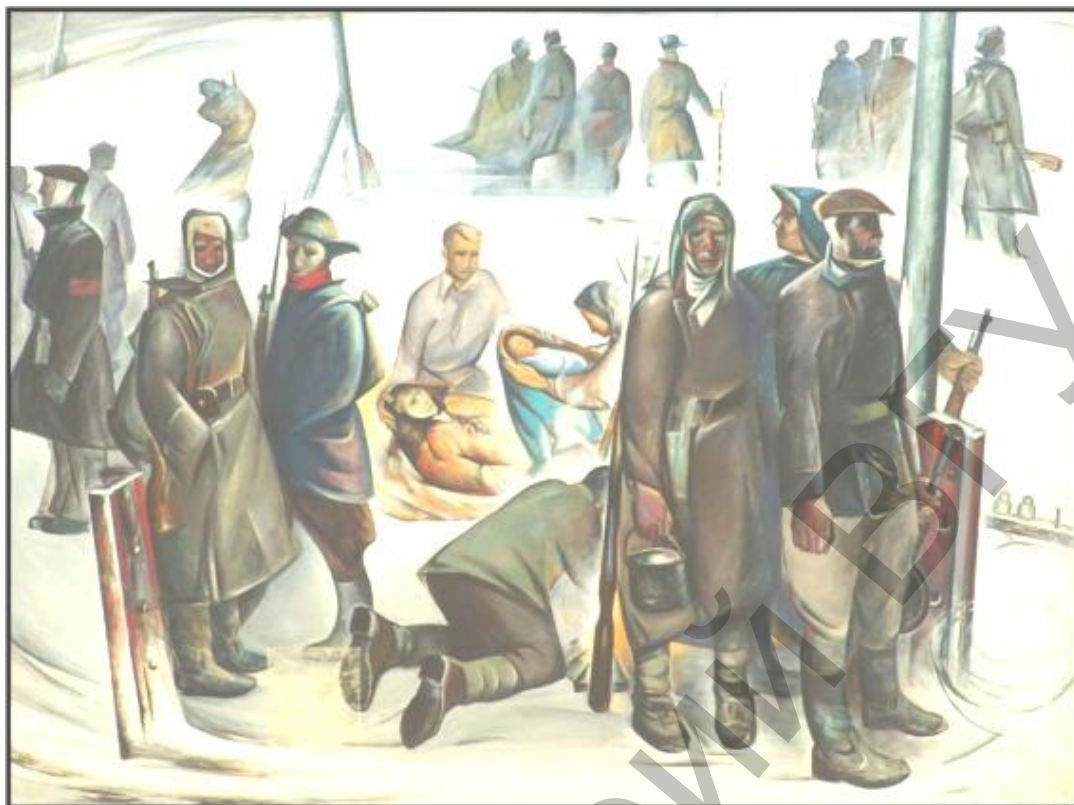
нового производства, знакомясь с людьми труда, художник глубоко изучал жизнь.

Постепенно у живописца выработалось свое, присущее только ему одному отношение к живописи. Выработался своеобразный стиль, в основу которого положены созвучные времени черты – подчеркнутый декоративизм, обобщенность, лаконизм композиции, точность и острота сюжетной линии. Эти черты в полной мере присутствуют и в полотнах М. Данцига на военную и историко-революционную тему «Беларусь – мать партизанская» (1967), «Минск. Весна 1944» (1975), и в пейзажах «Мой город» (1967), «Мой город старый и молодой» (1971), в натюрморте «О Великой Отечественной» (1968) и других произведениях.

Интересно раскрывается тема Великой Отечественной войны в творчестве Виктора Громыко. Аллегория, художественная метафора в полной мере свойственны его картинам «Солдаты» (1967), «1941 год. Над Припятью» (1969), «Баллада про последнюю пулю» (1968), «Женщинам Великой Отечественной посвящается» (1971). Во всех этих произведениях люди, опаленные огнем минувшей войны, размышления художника над их судьбами. В картине «Солдаты» – это группа бывших фронтовиков, собравшихся на могиле товарища, чтобы почтить его память; в картине «1941 год. Над Припятью» – это безымянный воин, отдавший жизнь за Родину. Виктор Громыко не боится вводить в композицию довольно прозаичные подробности: солдаты собрались у могилы воина, чтобы выпить за его светлую память; у павшего воина, лежащего на земле (картина «1941 год. Над Припятью»), совсем еще юное лицо и стриженные «под машинку» волосы; девочка-подросток, еще не совсем понимая, что происходит, кричит, зовет людей на помощь. Повествуя таким образом о войне, автор затрагивает самые сокровенные струны человеческой души, заставляет додумывать происходящее.

Своеобразно решает В. Громыко тему участия женщин в войне. В сюжете картины В. Громыко «Женщинам Великой Отечественной посвящается» боевого эпизода нет. Молодые девушки-солдатки в часы затишья решили искупаться. Их обнаженные красивые фигуры освещены лучами заходящего солнца. И только одна деталь – брошенные на землю винтовки – свидетельствует о том, что идет война, что где-то гибнут люди. Эта аллегория лучше многих развернутых сюжетов повествует о войне.

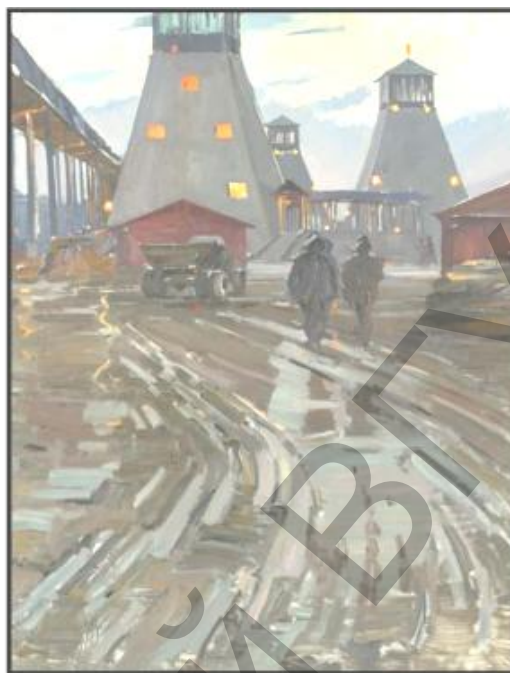
Обращаясь к тематике, связанной с Великой Отечественной войной, художники все чаще находят новые решения, в которых подвиг народа раскрывается не только в сюжете произведения, но и во всем живописно-образном строе композиции. Характерны в этом отношении полотна **Ивана Стасевича**. В его произведении «Клятва» (1965–1967) в образах-обобщениях раскрывается героизм и глубокий патриотизм белорусского народа.



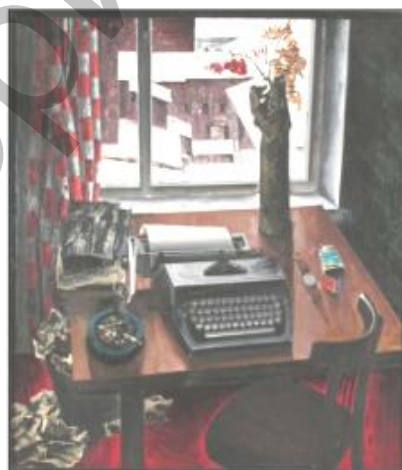
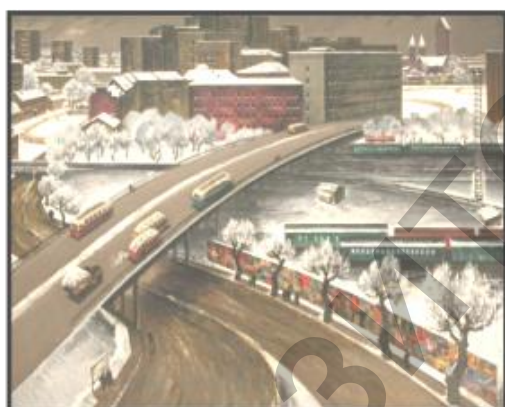
Л. Щемелёв “Мое рождение” (1967)



М. Савицкий “Витебские ворота” (1967)



М. Савицкий “Рабочие” (1968) М. Данциг “Вечерняя смена” (1961)



М. Данциг “Мой Минск” (1967)

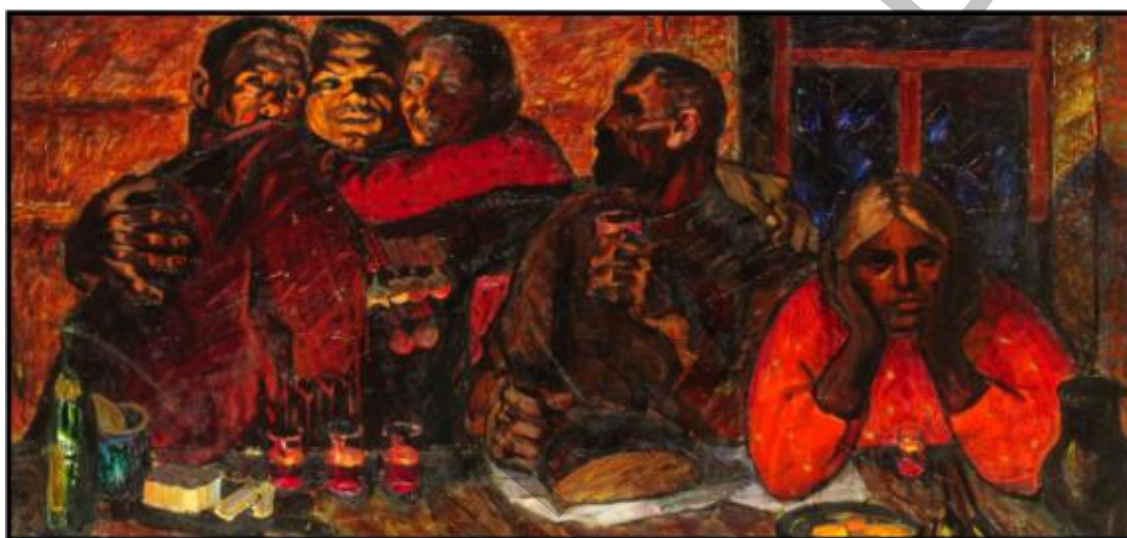
М. Данциг “О Великой Отечественной” (1968)



М. Данциг “Беларусь – мать партизанская” (1967)



И. Стасевич “Шахтеры Солигорска” (1963)



Н. Залозный “Победа” (1968)



В. Громыко “Юность” (1961)



И. Давидович “Скорина” (1968)



А. Малишевский “Мы вернемся” (1965)



Н. Залозный “Маки” (1968)

На пепелище родного дома собрались все оставшиеся в живых члены некогда большой семьи. В немом молчании прощаются они с руинами семейного очага. Здесь они жили, отмечали семейные радости, растили детей. Война ворвалась в их судьбу неожиданно, словно ураган; она смела на своем пути и этот дом, разрушила семейное счастье. В нескольких угловатых фигурах персонажей, их глазах, жестах читается глубокая тоска и скорбь о погибших членах семьи. Но нет в этих людях отчаяния. И покидая пепелище родного дома, уходя в партизаны, они как бы дают клятву отомстить врагу за кровь и слезы своего народа.

Иван Стасевич по характеру своего дарования художник-станковист. Он строит композицию повествовательно, вводя в нее «говорящие» детали. Однако немалую роль в его композициях играет подчеркнуто острый силуэт фигур и предметов. Это придает работам И. Стасевича определенную условность, которая в сочетании с условным фоном делает композицию символически-повествовательной, монументальной. Этому в немалой степени способствует и то, что каждый предмет в картине живописец окрашивает в определенный локальный, иногда условный, цвет, повышая таким образом цветовое звучание всего полотна в целом. Сила эмоционального воздействия образов, созданных И. Стасевичем, в предельной заостренности образной характеристики. Это можно проследить и на примере других картин автора: «Бессмертие» (1965–1967), «Май. 1945 год» (1968), «Счастливая встреча» (1969–1970), «Суровая юность» (1970–1971).

Тема партизанской борьбы в тылу врага по-прежнему оставалась главной в творчестве народного художника БССР **Е. Зайцева**. К 50-летию Октябрьской революции художник создал триптих «Моя республика в огне Отечественной». В этой работе трудно выделить какой-то определенный сюжет. Это – эпическое повествование о судьбах народа в тяжелую годину испытаний. В характерной для Е. Зайцева манере, объемно, очень достоверно художник создает образы, подчеркивая типические черты характера. Образы, созданные Е. Зайцевым, строго индивидуальны, и в то же время черты их характера присущи многим людям.

Интересна картина Николая Залозного «Солдатки» (1970). Художник раскрывает героизм советских людей в условиях мирной жизни. Образы сельских тружениц, потерявших своих мужей в годы суровых испытаний, чем-то напоминают героев произведений художника на военную тематику («Мстители», «Сыновья», «Победа» и др.). Они так же суровы и собраны, немногословны и целеустремленны. Несколько грубоватая красота этих людей – в величии того подвига, который совершил советский народ, отстаивая свое право на жизнь. Палитра художника темпераментная, яркая. Она убеждает зрителя эмоциональностью и точностью колористического решения.

Для творчества **Евгения Харитоненко** характерна яркая публицистичность, которая, очевидно, идет от лаконичной декоративной манеры письма. Эта черта творчества художника была убедительно продемонстрирована им еще в ранний период. В новых полотнах, созданных художником в конце 1960-х годов («Беспокойные сердца», «Сталевары МТЗ»), она проявилась с новой силой. Здесь художник воплощает образы своих современников в типической для них обстановке. Век космоса, атомной энергии и электронно-вычислительных машин несомненно наложил отпечаток и на характеры людей. Эти особенности современного героя художник удачно передает не только в его внешнем облике, но и в психологической характеристике.

С начала 1960-х годов ломка стилевых канонов на много лет определила многосоставное развитие художественного процесса. Для тенденций окончания «оттепели» стало характерно осмысление национальных основ в социально-психологических измерениях. Носителем базовых ценностей изобразительного творчества стала тема труда. Художники постепенно отходят от механического переноса приемов монументального и декоративно-прикладного искусства в станковую живопись. Метафоричность, экспрессивная декоративность составляют основную систему художественных средств выражения в станковой живописи этого времени.

ГЛАВА 2. ЭВОЛЮЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ТЕМАТИКИ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ 1970-х ГОДОВ

В конце шестидесятых годов в развитии белорусской станковой живописи начинается новый период, происходит формирование новых тенденций. Не углубляясь в дискуссию об их точном названии, с определенной степенью условности их можно обозначить следующим образом:

а) «клирико-интеллектуальная» или «поэтическая» тенденция. Большое значение в ней приобретает иносказательное, метафорическое отображение жизни. Образ становится своего рода поэтической формулой, приобретает значение художественного олицетворения, аллегии, символа;

б) «декоративная» тенденция, для которой было характерно относительно самостоятельное использование цвета и колорита, а иногда и акцента на цветовую выразительность, обособление ее от предметной реальности. Декоративность станкового полотна выражается большей частью в орнаментальной упорядоченности форм. Она приближает его к произведениям декоративного искусства, в частности, к народному творчеству.

Декоративная тенденция, знаменательная для данного периода, обозначилась в белорусской живописи на рубеже 1960–1970-х годов. Отчетливое выражение она получила у многих белорусских станковистов, принципиальная новизна и актуальность выдвинули ее на некоторое время на роль стилистической доминанты. Появление разнообразных форм реалистической условности А.А. Каменский связывает с тяготением искусства к некой всеобщности, к нахождению способа художественной концентрации явлений, их образного фокуса [95].

Эта тенденция имела определенные связи с декоративным стилем в прикладных искусствах, и название «“декоративная” тенденция» можно применить к анализу новых явлений в станковой живописи, с тем условием, «что название не есть определение и не претендует на полноту характеристики художественных явлений» [84, с. 58].

Первые проявления новой стилевой тенденции обозначились в картине **В. Сумарева** «Утро. Иней» (1968). В построении композиции заснеженного зимнего пейзажа автор использует круговые ритмы, создавая своеобразный композиционный хоровод, вносящий в будни города ощущение праздника. В еще большей степени орнаментально-декоративное начало проявляется в композиционной ритмике картины «День пробуждается» (1971). Элементы зимнего пейзажа превращаются в своеобразное орнаментальное кружево. Живопись начинает утрачивать иллюзию трехмерности – и пространство картины выстраивается по иным пластическим законам, создавая мир, во многом условный, но очень узнаваемый, несущий в себе мажор беззаботного детства.

Декоративный принцип построения композиции, выраженный через фронтальность и некоторую симметрию, использован в картине мастера «Мой дом» (1971–1973). При этом общий декоративный принцип выступает в тесном единстве с многоэлементностью или многосложностью композиции: в каждом окне дома и вокруг него разворачиваются самостоятельные мини-сюжеты, дающие художнику возможность широты охвата проявлений жизни. В картине нет различия между первым и вторым планом, нет героев главных и второстепенных, все в равной степени значимо. Такой подход отражает проблематику нового стиля, когда человек рассматривается в широком контексте его отношений с окружающим миром.

Своеобразное преломление «декоративная» тенденция получила в творчестве **В. Стельмашонка**. Художник много времени отдал кропотливому изучению стилевых особенностей белорусского орнамента, изделий прикладного искусства. В путешествиях по Беларуси автор внимательно изучал богатое наследие народного искусства, пытался найти его корни, понять его законы. Живописец поставил задачу соединения стилистики народного творчества с современным содержанием и дал в станковом произведении их диалектический сплав.

Одним из первых произведений такого поиска стала картина «Праздник в коммуне» (1968), в которой продуманная геометризация композиционных форм и орнаментальность фона созвучны приему народного искусства. На этом пути автора ожидали не только находки, но и утраты, что было отмечено художественной критикой¹. Значительно органичнее подобный синтез был реализован мастером в «Портрете народного артиста СССР Г. Ширмы» (1968). Фоном для портрета послужили произведения народного ткачества. Тонкая орнаментика светлых вышитых рушников создает одухотворенную атмосферу народного искусства, наделяя произведение внутренней музыкальностью и помогая глубже раскрыть образ собирателя народных мелодий. Достигнута тонкая гармония живописного и декоративного начал, делающая работу творческой удачей мастера и значительным явлением в белорусской станковой живописи. Такой глубины в раскрытии образа удавалось добиться не всегда. Достаточно вспомнить его картину «Слово про Беларусь» (1972), в которой портретная галерея великих деятелей культуры Беларуси во многом осталась на уровне живописно-графического репортажа.

Примеры сближения станковой живописи с орнаментально-декоративным искусством можно заметить в творчестве целого ряда художников тех лет, что свидетельствует об активном освоении станковым искусством новых живописных средств и стилистических приемов. В кругу мастеров, отдавших заметную дань увлечению декоративностью, можно выделить Б. Аракчеева, Г. Ващенко, Л. Измайлову, Н. Казакевича, А. Кищенко и многих других живописцев. В рамках «декоративной» тенденции наиболее остро и последовательно делались попытки решения проблемы национального стиля.

Характерной в этом плане является эволюция в творчестве **М. Чепика**. В «Портрете артиста В.М. Чернобаева» (1968) в трактовке образа преобладает гражданственно-публицистический акцент. Приемы монументализации в живописном построении композиции вводят ее в круг произведений «сурового стиля», но уже в работе «На Купалье» (1975) стилевая ориентация работы коренным образом меняется. Тема народного праздника, имеющего глубокие исторические корни, решается художником в динамичной многофигурной композиции. В основу композиционной схемы положен круг, который образует хоровод вокруг костра и гармониста. Два полукружия из зрителей слева и справа ритмически организуют это движение. Определенную условность приобретает фон: в качестве элементов пейзажа, обозначающих кроны деревьев, выступают декоративные пятна – синие, зеленые, охристые и т.д. Как

¹ См. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. – Мн.: Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6. – С. 30, где пишется следующее «... магчымасці станковага жывапісу не рэалізаваны: яны цалкам падпарадкаваны ўмоўнай дэкаратыўнасці, за якой вобразы апранутых камунараў не чытаюцца».

в решении фона, так и трактовке персонажей особое значение приобретает характер движения кисти: группы параллельных мазков, формируя участки поверхности холста, складываются в своеобразную живописную мозаику. Сознательная декоративная стилизация подчинена задаче передачи атмосферы веселого народного праздника. В данной работе можно провести параллели с полотном А. Матисса «Танец».

Иной является природа «декоративности» в работе **В. Сахненко** (1923–1973) «Портрет зоотехника Розы Босацкой» (1971). Художник в поисках декоративной выразительности приблизился к приемам древнерусской иконописи, с ее уплощенностью форм и декоративной выразительностью силуэтов. Более органичным выглядит обращение к опыту древнерусской живописи в картине «Родня» (1971). Силуэтность и плоскостность сохраняются как основной принцип решения темы, но тяжеловесная локальность цветовых пятен исчезает, уступая место богатой тонально-цветовой модуляции холста.

Если в работах некоторых художников легко угадываются источники декоративной стилизации, то в ряде случаев их очень сложно определить, вследствие того, что приемы стилизации едва обозначены или они «смешиваются и переплетаются по воле художника, стремящегося к созданию броского и оригинального произведения» [263, с. 176].

Как и ранее, одной из ведущих в белорусской станковой живописи остается тема Великой Отечественной войны. Значительный вклад в ее развитие внес народный художник СССР **М. Савицкий**. Особое место в его творчестве занимает цикл произведений «Цифры на сердце» (1974–1980) – свидетельство ужасов концентрационных лагерей. Серия состоит из тринадцати картин, объединенных единым содержанием, каждая из которых отображает один из эпизодов жизни и борьбы узников гитлеровских лагерей. Особенно выделяются среди них полотна «Узник № 32815», «Поющие коммунисты», «Отбор», «Канада», «Поющая лошадь» и другие.

Открывает серию картина «Узник № 32815» – это автопортрет Михаила Савицкого, написанный по памяти. Художник, переживший все ужасы фашистского плена, изобразил себя в полосатой одежде узника на фоне лагерной решетки, на которой по-немецки написано: «Каждому свое». Изможденный, исхудавший человек изображен в полный рост. Он, словно изваяние, застыл в недвижимой позе, готовый в любую минуту принять мученическую смерть, но принять ее достойно. Упрямые, глубоко посаженные в провалившихся орбитах глаза свидетельствуют о непреклонности этого человека.

Не менее эмоционально и выразительно полотно «Поющие коммунисты». Оно словно символ неистребимости идеи народа, за которую боролись и отдавали свои жизни миллионы людей... На обнесенной со всех сторон колючей проволокой площади фашистского концлагеря происходит средневековый акт вандализма – заживо сжигают людей, не

покорившихся воле поработителей. Все живописно-пластические средства, раскрывающие содержание этого полотна, вызывают о мщении. Грозное небо расколото молниями. Обнаженные узники, привязанные к столбу, словно сказочные герои, несокрушимы в своей убежденности.

Символично-аллегорическое решение здесь налицо. Художник стремится подчинить все компоненты картины выражению единой идеи – невозможно истребить дух борьбы, дух сопротивления.

Не менее выразительно и эмоционально и другое полотно – «Отбор», где изображена унижительная сцена сортировки узниц фашистского концлагеря. С беззастенчивым цинизмом фашисты отбирают для медицинских экспериментов беззащитных девушек. Символически, контрастом к черным фигурам немецких фашистов звучат обнаженные фигуры девушек-узниц, выстроенных на площади для отбора на унижение и поругание. Все художественные детали убедительно раскрывают звериную сущность фашизма.

Столь же выразительны и глубоки и другие полотна этой серии («Поющие лошади», «Канада» и др.). Скрупулезно выписанные детали, беспристрастно нарисованные до мельчайших подробностей горы трупов, фигуры фашистов, пересчитывающих золото, – вызывают у зрителей ненависть к фашистам. Работы этой серии стали убедительным рассказом о звериной сущности фашизма.

Мощный рисунок, точность образной характеристики и материальность колористического решения были свойственны творчеству **Николая Залозного** (1925–1982). Живописец увлекается монументально-декоративными приемами изображения. В картине «9 мая. Вдовы» (1973) форсированность цветового решения не имеет истинной гармонии. Вся структура композиции сближает это произведение с витражом.

Метафорическая направленность угадывается в полотнах **Мая Данцига**. Поиски подчеркнутой обобщенности силуэта, монументально-декоративного звучания связаны с желанием художника глубоко, по-философски объемно раскрыть смысл многообразных явлений нашей истории. Масштабные картины «Родина» (1973) и «Минск. Площадь Победы» (1972) написаны на основе различных принципов художественного выражения. Полотно «Минск. Площадь Победы» рассказывает об установленном обычае – возложение молодоженами цветов к памятнику Победы. Архитектура площади поднимает горизонт к верхнему краю полотна, а черный силуэт обелиска усиливает эту направленность вверх.

В основу картины «Родина» положен внешне простой сюжет. Три комбайнера – пожилой, парень и девушка, оставив свои уборочные машины, возложили сноп на могилу неизвестного солдата среди спелой пшеницы. Голубое небо, коричневые полосы земли и бело-желтые колоски лишены материальности. Гигантские масштабы полотна противостоят графическому характеру всего изображения. В композиционном

строе картины этот возвышенный момент встречи с героическим прошлым советского народа не нашел соответствующего выражения.

Попытка объединить историю и современность характерна для полотна **Ивана Тихонова** (1922–1993) «Встреча нёманских партизан» (1973). Композиция родилась из реальных фактов – традиционных встреч партизан на местах боевой славы. Значимость героического прошлого партизан, наших современников, художник пытается раскрыть всем композиционным строем. В центре картины – щедро заставленный стол, около которого собрались боевые партизаны, женщины с детьми на руках, пожилые и подростки. Хотя образы партизан излишне обобщенны, за внешней экспрессивностью движений, декоративностью поз и разнообразностью типажа слабо высвечиваются черты современной жизни этих людей, их характер и сущность.

Трагичностью, готовностью к самопожертвованию людей, идущих на смерть, ради спасения жителей деревни, наполнена живописная ткань произведения **П. Масленникова** (1914–1995) «1944 год. Около озера Палик» (1979). Психологическая атмосфера безнадежности и отчаяния невозполнимых утрат составляет смысл эмоционального контекста этого полотна.

В творчестве старейшего мастера живописи **Ф. Дорошевича** (1905–1986) всегда присутствует психологический анализ состояния людей, их духовной сплоченности. Обостренность его образов возникает из творческого переосмысления непосредственных натуральных впечатлений. На конкретных характерах автор раскрывает душевную щедрость и глубину человеческих переживаний. «Тяжелая весть» (1978) – одно из полотен психологического направления.

Возрастанием романтических представлений о прошедшей войне отмечено творчество **В. Громыко** рассматриваемого периода. Для этого живописца песенно-эпическая форма подачи материала становится наиболее приемлемой. Так построена композиция «Песня о моем отряде» (1977). Это направление автор усиливает в работе «Баллада о военной молодости» (1984).

Эпическую панораму партизанской борьбы разворачивает **Владимир Пасюкевич** в композиции «Мощный поток» (1978). В произведении «Партизанская быль» (1979) он выдвигает на первый план вооруженных партизан, которые идут по заснеженному лесу. Деревья, покрытые белым инеем, будто поют гимн бесстрашию людей, разорвавших железные оковы блокады. Вся ткань композиционно-живописной структуры картины наполнена ритмом победоносного марша.

Более полному раскрытию темы героического, типизации образов способствует выбор определенных сюжетных обстоятельств. Орыв от конкретного проявления героического приводит к неограниченности абстрагирования, мифологизации самого понятия «героическое».

Михаил Чепик в композиции «Баллада» (1975) при помощи сложных колористических построений усиливает романтическую наполненность полотна: символический полет птиц над погибшим солдатом – все это усиливает трагичность образного решения. В последующих работах художника эти образные качества слабеют под напором формальных цветовых сочетаний. Композиции принимают форму орнаментальных структур, в которых образ человека используется только в качестве элемента, лишенный правдоподобия и заменяется стилизованным знаком. Такой жесткой схеме подчинено полотно «1941 год» (1984).

В 1970-е годы тема современности становится преобладающей в творчестве белорусских художников. Чувственно-образное восприятие окружающего мира, сложный комплекс отношений человека и общества стали их специфическим качеством. Конкретность показанных ситуаций, личные переживания обогатилась широким кругом ассоциаций. Так, картина «Сказ про хлеб» (1980) М. Савицкого отличительна емкостью образного решения. Сюжет достаточно прост – ужин в поле крестьян после трудового дня. Но автор не ограничивается простой констатацией факта – сюжет используется им в качестве смысловой структуры, в которой основную идейную нагрузку несет система индивидуализированных образов. В концентрированности, внутренней самоуглубленности персонажей нашла отражение общественная ценность человеческого труда.

Характерное для некоторых работ использование сюжета в качестве средства информации в значительной степени обесценивает тематическое творчество, особенно там, где сюжетным действием исчерпывается содержание произведения. В качестве примера можно назвать полотна «Земля древнего Полоцка» (1979), «Нефтяники Полесья» (1980) Н. Меронкова, «Труженики полей» (1980) Б. Аракчеева и ряд других.

Романтическая приподнятость отношений к самым различным явлениям современной жизни во многом характеризует дальнейший путь обогащения сюжетного творчества. Яркая индивидуализация образов, тщательное и любовное исследование натуры, изображение конкретных фактов жизни усилили рост лирико-драматического напряжения художественного рассказа. Материальность многослойной живописи характерна для работы Н. Назаренко «Механизаторы» (1977), в которой персонажи максимально приближены к зрителю, и воплощают типичные черты тружеников села. Своеобразную индивидуализацию образов можно наблюдать в полотнах «Мы – доярки» (1975) В. Гомонова, «Лен» (1980) Н. Исаёнка, «В родном краю» (1975) Б. Аракчеева и др.

Обращение к теме юношеских фантазий и сказочных мечтаний детства в белорусской живописи в 1970-е – первой половине 1980-х годов было продиктовано глубоким интересом к внутреннему миру, чувствам и устремлениям юных современников. Художественная образность в таких полотнах чаще строится на взаимодействии аллегории и



В. Сумарев “Мой дом” (1973)



В. Стельмашонок
“Слово про Беларусь” (1972)



З. Литвинова “Мой Минск” (1972)



В. Громыко
“Красные земли Полотчины” (1970)



Н. Залозный “9 мая. Вдовы” (1973)



М. Данциг
“Минск. Площадь Победы” (1972)



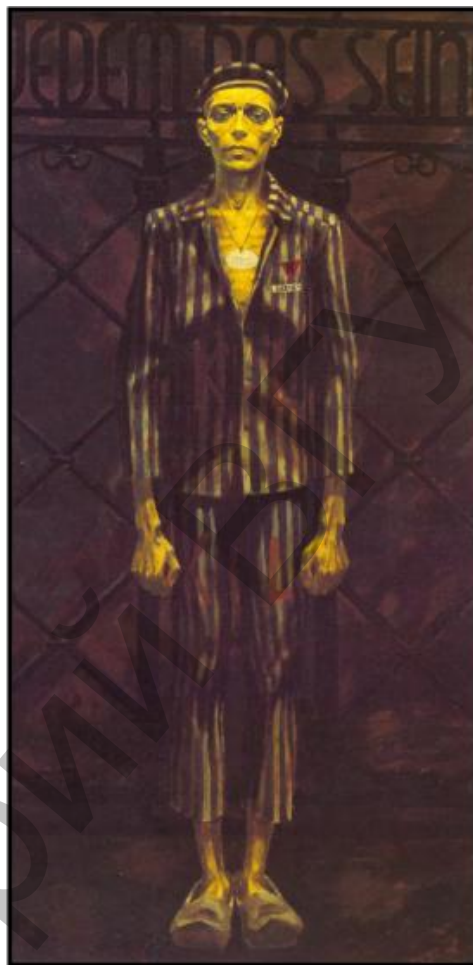
М. Чепик
 “Портрет артиста В.М. Чернобаева” (1968)



М. Савицкий “SOS” (1978)



М. Савицкий “Летний театр” (1975)



М. Савицкий “Узник 32815” (1974)



М. Савицкий “Побег” (1976)



В. Громыко
“1941 г. Над Припятью” (1970)



Н. Воронов “Полдень” (1978)



Л. Щемелёв “Гроза” (1978)



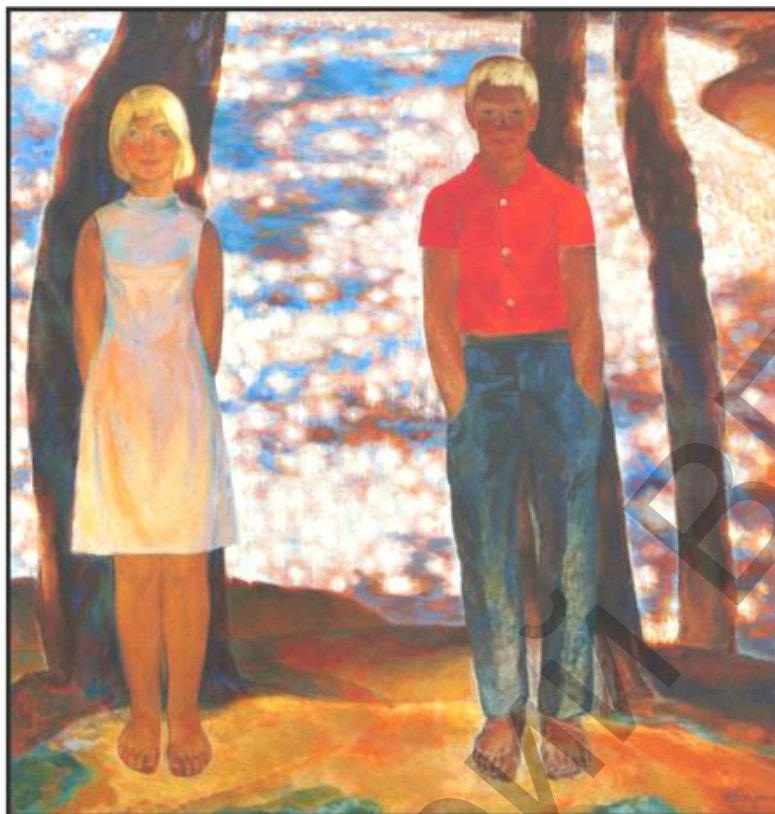
Л. Щемелёв “Полевой суд” (1974)



М. Данциг “Родина” (1973)



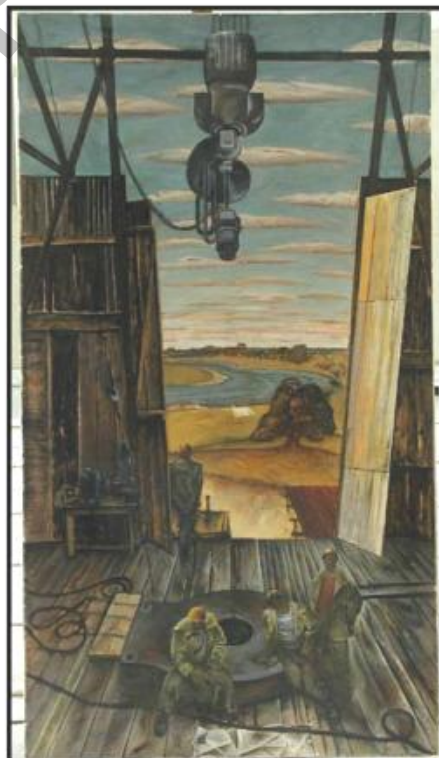
В. Цвирко “Калужа” (1969)



Н. Казакевич “Юность” (1971)



Г. Ващенко “Материнские крылья” (1975)



Г. Ващенко
“Нефтяники Полесья” (1973)

притчи, символа и натурных впечатлений. Романтизм и лирическая поэтика определили основные тенденции в изложении индивидуальной концепции персонажей, в раскрытии духовного мира подростков.

Такой характер свойственен ряду композиций **Николая Казакевича**. Трепетность, нежность первых чувств, юношеских грез раскрываются в психологической выразительности образов в картине автора «Юность» (1971). Герои художника – юноша и девушка на пороге жизненной самостоятельности пытаются осмыслить свое предназначение, свою роль в этом мире, и в этом смысле заглядывают в будущее, окрашенное для них пока только в восторженно романтические тона. Отчетливо осознавая степень идиллистической иллюзорности в подобных представлениях юного поколения о непознанном мире, художник изобразительно усиливает их романтический характер пейзажем с песчаным берегом, освещенным солнцем, и искрящейся на втором плане серебристо-голубой поверхностью озера. Фронтальная композиция проста и статична, чем подчеркивается многозначительная выразительность внутренней концепции героев произведения.

Для живописных композиций этого времени становится характерным поиск истоков душевной чистоты, человечности, трудолюбия в жизни деревни. Подобная тенденция отразила поворот художников к проблеме «малой родины», вопросам взаимоотношений человека и окружающего мира, человека и природы. Главный герой – наш современник не столько стремится к изменению окружающего мира, сколько ищет созвучий своему характеру и устремлениям. Человеку становится важно понять самого себя, найти свое место в современном мире.

Художественно выразительна в этом отношении образность произведения **Гаврилы Ващенко** «Зеленый луг» (1978). Центральное действие происходит на переднем плане композиции, на пяталке хлебного поля недалеко от нового городского микрорайона. Словно символ в кругу стоящих и сидящих на земле людей – два испеченных каравая. В произведении нет динамичной разработки событийности сюжета, лишь молчаливая констатация факта, акцентирование проблемы гармонии человеческого общения и напряженной патетики жизни нового микрорайона.

Люди, еще недавно жившие иным укладом, в соответствии с которым строившие свои взаимоотношения оказались внутренне поработанными в тисках города, среди нависшей громады многоэтажных домов. Художник изобразительно пытается оградить свои персонажи от стандартизованного, унифицированного и в то же время духовно инертного мира города.

Обращение белорусских художников к экзистенциальным проблемам человеческого существования, к проблеме «человек и обстоятельства» нередко строится на обострении конфликтной ситуации, в ко-

торую попадает герой, на создании своеобразного эффекта «вольтовой дуги», для возникновения которого нужно высокое напряжение, проникновение за эмпирическую поверхность вещей.

К этому стремился **Николай Селещук** (1947–1996) в своей смысловой картине «Авария» (1979). Основную тему произведения, тяготеющего к акцентированному реализму, можно определить как психологическую драму. Сталкивая своих героев со стрессовой ситуацией, Н. Селещук стремится постичь психологию человека. При этом художник не навязывает свою точку зрения. Более того, эту точку бывает очень непросто заметить. Длительное время художники избегали подобных сюжетов, считая их неизобразительными, невоплотимыми в рамках станковой картины. Таким предстает накал человеческих чувств, вызванный экстремальной ситуацией – автомобильной катастрофой, когда буквально на глазах гибнет человек, машина превращается в страшное месиво.

Необходимо отметить, что социальная обусловленность художественного творчества 1970-х годов ослабевает, все более важную роль начинает играть индивидуальная авторская позиция. Тематическая картина по-прежнему озвучивает актуальные общественные проблемы, но «общественное» проходит испытание на прочность в плане личного самосознания. Эти черты определили сильные и слабые стороны новой картины. Открывается возможность говорить о формировании художественного мышления, которое дает частный, индивидуализированный вариант общезначимой социальной проблемы.

Подводя итог, важно понять, что «семидесятники» доказали высшую ценность не манеры, а мироощущения. И оно масштабно, несмотря на преобладание камерных мотивов. Такое отображение жизни соответствовало общественным настроениям времени с той поправкой, которую всегда следует иметь в виду, признавая за художественным феноменом право выступать как некий эмоционально-нравственный концентрат индивидуального творческого видения.

ГЛАВА 3. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И СВОЕОБРАЗИЕ БЕЛОРУССКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ 1980–1990-х ГОДОВ

3.1. Эволюция традиционной тематики

Для современного искусствознания весьма актуальной является проблема осмысления художественной культуры 1980–1990-х годов. Данный период стал почти революционным для белорусской станковой живописи в связи с появлением качественно новых тенденций в ее развитии, расширением круга традиционных тем. Отвергая не всегда оправданный радикализм в оценках искусства советского периода, необ-

ходимо дать определение понятию «тема», широко используемому в искусствоведческой литературе и нередко не лишенному идеологического контекста.

В искусствоведении термин «тема» чаще всего предстает как композиционная схема, определяющая расположение фигур в пространстве картинной плоскости, и как тип образного мышления художника.

Словосочетание «традиционная тематика» обладает достаточной степенью условности. Обращаясь к тематике искусства 1930–1980-х годов, определенный круг тем можно смело назвать традиционным. «Два тематических пласта в основном задают тон в живописи: тема труда и историческая тематика, куда мы относим произведения историко-революционного содержания и работы, посвященные событиям Великой Отечественной войны и партизанского движения. Эти темы традиционны для нас. В процессе эволюции искусства социалистического реализма первая или вторая занимали доминирующее положение» [207, с. 7].

Тематическая картина явилась основным жанром, воплотившим в себе идеологические принципы советского государства, она играла ведущую социальную роль в создании «искусства, понятного массам». Именно исторический период, связанный с господством метода социалистического реализма, придал негативный смысл этому понятию. Вспоминаются большие выставки советских времен, которые были немыслимы без соответствующих репрезентативных полотен, называемых тематическими. Для искусства 1930–1970-х годов художественное творчество, как проявление индивидуального видения живописца, не выступало в качестве решающего фактора.

Обзор основных этапов развития тематической картины в белорусской станковой живописи XX века позволяет сделать следующие выводы. Если в первые послереволюционные годы тематическая картина носила преимущественно повествовательный характер (В. Волков «Партизаны», 1928; Е. Зайцев «Вступление Красной Армии в Минск в 1920 г.», 1940; М. Монозон «Встреча советских танкистов в Западной Белоруссии. 1939», 1939), то в послевоенный период она стремилась к большей эмоциональности в отражении конкретных исторических фактов (Б. Аракчеев «Этапы великого пути», 1959; Е. Зайцев «Стоять на смерть», 1948; А. Мозолёв «В партизанском штабе», 1958). Периоду 1960-х годов свойственно образное раскрытие характера отдельных персонажей (В. Громыко «1941. Над Припятью», 1970; М. Савицкий «Витебские ворота», 1967; И. Стасевич «Шахтеры Солигорска», 1963; Л. Щемелёв «Мое рождение», 1967) и более широкое использование эмоциональных возможностей цвета. В 1970-е и в начале 1980-х годов тематическая картина стремится включить в свой строй символ, аллереорию и метафору (В. Кожух «Июнь 1941 года», 1984; С. Романов «В еди-

ном строю», 1984; И. Рей «Родная земля», 1986; А. Марочкин «Зов весны», 1987; В. Товстик «Весна 1985. Начало», 1985) [228, с. 45].

Для белорусского изобразительного искусства 1980-х годов характерна эволюция традиционной тематики, отчетливо прослеживаемая в жанре тематической картины. Однако тема войны и партизанского движения по-прежнему остается одной из ведущих в творчестве белорусских художников в эти годы.

Военная тема достаточно глубоко освещалась как в живописи, так и в литературе, театре и музыке. Особенное звучание она приобрела в период празднования 40-й годовщины Победы над немецко-фашистскими захватчиками и была широко представлена на республиканской выставке «40 лет Великой Победы», открывшейся 6 мая 1985 года в г. Минске.

В решении этой темы эволюция традиционной тематики проявилась достаточно широко и последовательно. В работах художников 1950–1960-х годов на первый план выступает художественное освоение достоверных исторических фактов. На следующем этапе главным становится философское осмысление темы, которое осуществлялось через раскрытие личности героя, его нравственных качеств, активное цветовое и композиционное решение.

Особенно заметным в картинах военной тематики начала 1980-х годов стало романтическое движение, представители которого стремились смело использовать символ, аллереорию и метафору. Во второй половине 1980-х годов молодая генерация художников привносит в решение военной темы собственные размышления, субъективность восприятия. Появляются композиции, не связанные с какими-либо конкретными военно-историческими событиями. Живописцы стремятся к индивидуализации образа, строя свои художественные концепции на фундаменте современного знания о военных годах.

Данная тенденция стала определяющей в решении военной темы и наиболее ярко проявилась в полотне старейшего мастера белорусской живописи **С. Романова** «Привал под Быховом. 1944» (1985), в котором изображена сцена отдыха партизан после изнурительного перехода. Вздремнул командир. К нему приникли два бойца. Устроились кто как, придвинув к огню босые ноги. А состояние туманного заснеженного леса (потому и можно было развести костер, не опасаясь авиации) полно какой-то праздничной чистоты. «И в этой чистоте – тоже подлинность переживания, соединяющая «тогда» и «сейчас» [191, с. 158]. Иносказательная символика, используемая в картине, тактична и неназойлива; внешняя целостность повествования при этом не нарушается. Колорит строится на преобладании черного и зеленого в одеждах персонажей. Цветовой строй полотна несколько приглушен; в нем тональное начало преобладает над красочностью, тем самым достигается цельность коло-

ристического построения. Монументализированное изображение соединяет в себе масштабность пластики с тонкостью ее проработки. Философия картины реализована в совершенстве художественной формы.

Желание общества осознать Великую Отечественную войну как всенародную драму противостояло стремлению официальных чиновников от искусства организовывать выставки с демонстрацией парадно-торжественных картин Победы. Такие произведения были полны глубокой боли о произошедшей человеческой драме и явились откликом души художника, создающего образы, вступающие в конфронтацию с официальным праздничным настроением. (И. Бархатков «Расстрел лидского подполья», 1986; Г. Ващенко «Война», 1990; В. Кожух «Орденом Красной Звезды», 1985).

Полотно **Е. Тихонова** «Госпиталь» (1985) – из этого же парадоксального ряда. Художник честно «откликнулся на дату» и отдал должное заданной организаторами выставки военной теме.

Картина, выдержанная в приглушенном зеленовато-охристом колорите, как бы состоит из отдельных сюжетов-фрагментов, которые раскрывают тему в определенном художником направлении. В светлом проеме распахнутых дверей, на заднем плане, видно, как санитары выносят раненых бойцов, которые попадают то ли в госпиталь, то ли в храм. Удачное совмещение образов древнерусской живописи с обычной бытовой сценой явилось несомненной авторской находкой, которая подчеркнула хрупкость человеческой жизни, ту незримую грань, разделяющую жизнь и смерть. На переднем плане мы видим искаленного бойца, которого ведет медсестра, и группу лежащих раненых солдат. Их болезненный облик создает атмосферу человеческого страдания. В решении военной темы для художника очевидно главенство проблемы совести, подлинности чувств, осмысленности человеческой жизни. Полотно исполнено лиризма суровой правды и убеждает проникновенным раскрытием духовной высоты, на которую поднялись люди в это роковое время.

Представляя окружающее не в отвлеченных категориях общезначимого идеала, а в остро фиксируемой глазом пластической форме, во множестве составляемых с ее помощью отдельных сюжетов, Е. Тихонов стремится дать особое ощущение жизни. Именно вдумчивое и заинтересованное отношение художников к военной теме явилось итогом эволюции представлений об индивидуально-духовных ценностях творчества во второй половине 1980-х годов.

Изобразительная метафора рождается в соединении реальности образов с субъективным представлением о прошлом. Особенно наглядно эти качества видны в картине мастера психологической живописи **Г. Туровской**. Композиция ее картины «Память» (1985) построена на трех вертикалях. Слева – полуфигура ветерана Великой Отечественной

войны А. Низовца, повернутая к нам в профиль, справа он же, но в военной форме, молодой, собранный и подтянутый. Между ними стол, на котором из темного массивного кувшина мощным всплеском пламени устремились к верхнему краю композиции красные цветы. Скупые детали натюрморта: будильник, стаканы, накрытые ломтиками хлеба, – углубляют образное решение сюжета. Две фигуры монументально выразительны благодаря подчеркнутому контрасту, который создается расположенными за ними окнами. Автор предельно точен в живописном и композиционном строе, и с особой любовью трактует пластические особенности образа. Три чарки, прикрытые хлебом, остаются нетронутыми, напоминая о не вернувшихся с войны товарищах.

Особое внимание уделено колористическому решению, в котором применение формально-живописных элементов сводится к минимуму. Букет гладиолусов, горя на холсте огнем, служит цветовой доминантой картины. Образ пожилого человека, задумчиво глядящего вдаль, несет в себе боль воспоминаний и тяжесть утрат. Висящий пустой рукав строгого темного костюма является той ненавязчивой деталью, которая материализует эти чувства. В правой части композиции герой повернут к зрителю, он полон решимости вступить в бой, который возможно станет для него последним. Темный провал пространства между двумя воплощениями одного персонажа исполняет роль особого подтекста, символизирующего неумолимое течение времени.

Сочетая временные параллели, Г. Туровская удачно выявляет эпическое начало в решении военной темы. Объединяя боль и радость, художница стремится к гармонии их взаимодействия. Любовь к древнерусской живописи, характерная для многих других работ автора, проявилась в тщательном рисунке и охристой колористической гамме. Боль утрат, приглушенная послевоенными годами, снова актуализируется, вводится в ранг важной нравственной проблемы, определяя обновленное эстетическое отношение к оценке действительности. Такой подход наметил пути эволюции образа героя в изобразительном искусстве.

Своеобразное толкование тема войны получила в полотне **Н. Селещука** «Вернулись» (1985). В основе композиции – групповой портрет трех вернувшихся с войны бойцов. Радость победы, осознание своей роли в этом общем подвиге буквально светятся в их образах. Художник мастерски добивается сочетания лирического и романтического, поэтического и трагического в образном строе полотна. Произведение психологично и эмоционально, наполнено выразительной метафорической иносказательностью. Пейзаж удачно дополняет общий композиционно-пластический строй. Автор тщательно прорабатывает каждую деталь трехфигурной композиции. В построении фигур нет намека на активное действие, вся энергия сконцентрирована в лицах слегка улыбающихся солдат. Мощные силуэты скульптурно выразительных фигур, симмет-

рично расположенных на холсте, подчеркивают их мужество и решительность. Утонченный жемчужно-серебристый колорит придает работе цветовое единство. Сочетая фактурное и гладкое письмо, документальность изображения и пейзажного фона, автор добивается большей выразительности внутренне противоречивого состояния – радости и одновременно боли великой Победы.

В совершенно иной композиционно-пластической системе решена работа **В. Товстика** «Весна 1985. Начало» (1985). Сюжет «художник в мастерской» имеет большую и интересную традицию, достаточно вспомнить картину великого голландца Вермейера ван Дельфта «Живописец в мастерской». Молодой белорусский автор идет по пути интересно найденного синтеза современности и истории, придавая картине общий лирический строй. Главный герой полотна – живописец, сидящий в мастерской спиной к зрителю у едва начатого большого холста. Рой образов, наполняющих его сознание, материализуется в правой части композиции. Солдаты, офицеры, беженцы, подчиняясь логике композиционного ритма, словно движутся к правой руке художника, чтобы появиться на плоскости холста.

В картине доминируют теплые тона, ритм движения кисти создает особую трепетность цвета. В этом приеме сконцентрировано все: затаенность чувств, страх перед чем-то новым, тревожный строй мыслей, охвативших художника. Высокий накал переживаний, ощущение единства с окружающим миром, живущая в душе память о пережитой боли очень точно переданы в полотне и позволяют отождествить героя картины с ее автором. Реальные фигуры в левой части композиции и воображаемые в правой разделены пространством будущей картины, утверждая важность художественного воплощения духовных связей современности и истории. Можно утверждать, что эта работа В. Товстика положила начало формированию новых качеств в тематической картине. Обладая большой внутренней цельностью и декоративизмом, полотно стало несомненной творческой удачей и выступило ориентиром в дальнейших поисках самого автора.

Пронзительной борьбой света и тьмы отличается полотно **И. Бархаткова** «Расстрел лидского подполья» (1987). Высвеченные ослепительной вспышкой выстрелов белые фигуры взметнулись, образовав расходящийся ввысь конус. Эта вихревая воронка затягивает тела расстрелянных, но физической смерти противостоит духовная стойкость героев. Решение исторической темы шагнуло здесь за рамки конкретного факта и стало общечеловеческим. Сильный тональный контраст в живописи усилил трагическое впечатление. Расположение падающих фигур образовало особый знак. Своеобразная трактовка пространства и свободная компоновка фигур актуализировали остроту восприятия авторского замысла.

Во второй половине 1980-х годов стремление художников работать в области тематической картины подверглось серьезному испытанию. Стал заметным кризис жанра, обусловленный серьезным идеологическим кризисом партийной системы. Это проявилось в том, что тематическая картина все чаще стала использоваться авторами как форма притчевого повествования.

Подводя итоги наблюдениям за характером эволюции тематической картины, следует отметить, что художники разных поколений по-разному подходили к отображению военной темы. Молодые живописцы отображали войну с оттенком романтического мироощущения (А. Задорин «Память», 1985; В. Кожух «Орденом Красной Звезды», 1986; Е. Тихонов «Госпиталь», 1985; О. Тихонова «Мир земле», 1985). Художники-ветераны старались показать войну более документально, исходя из пережитых впечатлений (Ф. Барановский «Победоносный сорок пятый», 1985; И. Беланович «Финал. 2 мая 1945», 1985; Г. Ващенко «Прорыв», 1984; Е. Зайцев «Победа», 1985; А. Малишевский «Медсестры. Мир. Победа», 1984; С. Романов «В одном строю», 1985; И. Рэй «Земля моя белорусская», 1985; И. Тихонов «Озеро Красное», 1985). Решение военной темы велось живописцами с позиций современности. В центре внимания оставался образ солдата или партизана – людей, которые вынесли на своих плечах всю тяжесть войны. Образное решение военной темы на протяжении 1950–1980-х годов в станковой живописи изменялось от документальности образа к усложнению его художественной структуры и психологии героев, обращению к изобразительной метафоре, аллегории и символу.

Другой достаточно традиционной для белорусской станковой живописи стала тема современности, объединившая в себе темы труда, мира и праздника в их повседневно-бытовом и философском значении. В обращении к этой теме отразилось стремление показать новую социалистическую действительность во всей многогранности и целостности. Поэтому важнейшая жизненная составляющая – трудовая деятельность – выступила главным объектом образного осмысления, а создание образа современного героя явилось основной творческой задачей.

В решении темы современности преобладали две основные тенденции. Первая – документальный рассказ о человеке с репортажно-повествовательным характером образной трактовки. Вторая тенденция проявилась в стремлении к созданию обобщенных образов, наполненных философскими размышлениями с элементами метафоричности и иносказательности.

Теме современности были посвящены полотна В. Кожуха, М. Савицкого, В. Уроднича, М. Чепика, Л. Щемелёва и других белорусских художников. В советском государстве труд декларированно являлся основой жизни и всегда ассоциировался с праздником. Высокая степень

праздничного настроения была присуща в середине 1980-х годов большинству работ трудовой тематики.

Эмоционально выразительно и мелодично прозвучало полотно **М. Чепика** «Осенняя страда» (1985), с его широким панорамным охватом напряженных будней уборки «второго хлеба». Кисть художника, убедительная в своей лаконичной экспрессии, отобразила суровые ритмы сельского труда в осеннее время.

Центральное действие происходит на переднем плане композиции, где разворачивается сцена погрузки только что убранного с поля картофеля. Картина строится на контрастах блекло-золотистых и приглушенно зеленых тонов. Светлыми пятнами горят в черноте поля фигуры работающих людей. Нет углубления в психологическую характеристику образов, преобладает стремление представить каждого героя как важную часть единого трудового механизма. Художник подчеркивает тяжесть и возвышенность сельского труда. Эпизоды уборки на втором плане лишь дополняют общую напряженность композиционного строя.

Напряженность композиционного действия на переднем плане сменяется разрядкой – просторами убираемых полей. Свободная компоновка фигур служит выражению интимного отношения человека к родной земле. Реальность у художника получает более острое осмысление. Автор использует ограниченный круг цветов, организуя сюжет как совокупность тактично сгармонизированных композиционных пятен. Белое выступает в холсте как предвестник грядущей зимы.

Живописец не скрывает своей тяги к истокам, родной земле и природе. Вдали от городской суеты у него рождается глубокое понимание сущности людей труда, особая теплота в отношении к ним. Несмотря на определенную романтизацию действительности, М. Чепик далек от ее идеализации.

Метафоричность в прочтении темы сельского труда характерна для картины **Н. Бушника** «С поля» (1987). Перед зрителем предстает группа людей, идущих после работы домой. Они как бы символизируют извечность сельского труда, жизненно важную преемственность поколений тружеников земли.

Укрупненные цветовые пятна и энергичные мазки придают полотну декоративность. Несмотря на определенную упрощенность как колористического, так и сюжетного решения, художник сумел создать убедительный образ «малой родины», затронуть вопросы взаимоотношения человека и окружающего мира. Эта работа стала своеобразной попыткой выразить свои впечатления от природы средствами живописи. Удачно используя гамму теплых тонов – охристо-коричневых, золотистых, автор достиг точности и глубины выражения лирического настроения. Вечернее состояние помогло раскрытию мелодичности дере-

венского труда, придав ему песенное настроение. Резкие вертикальные ритмы деревьев усложняют общее идиллическое настроение. Новый взгляд на сельский труд проявился не в прямом показе событий, не в констатации каких-либо истин, а в стремлении к передаче эмоционального отношения к происходящему, в тончайших нюансах чувств.

Анализируя эволюцию темы труда в белорусской живописи, следует отметить, что в станковой картине рубежа 1980–1990-х годов полноправным героем произведения стала земля. Фигуры живописно не отделены от среды, а как бы «вплавлены» в нее. Пространственное и цветовое приближение «земли» к человеку реализует идею некой материально-духовной стихии труда. Смещение художественного акцента с «человека» на «среду» явилось в тематической картине одной из главных тенденций времени, способствовавшей выявлению внешних связей персонажей с миром. Метафорическая структура картины способствовала раскрытию многообразия самого мира, его противоречивости. Данная тенденция явилась отражением того факта, что художники особенно остро почувствовали переломный момент в действительности, наступивший во второй половине 1980-х годов.

Озабоченность белорусских живописцев проблемами существования человека на земле проявлялась в композициях, герои которых основной своей социальной функцией провозгласили борьбу за мир. Осознавая опасность дальнейшей милитаризации цивилизации, художники строили образ на понимании того, что каждый шаг в этом направлении – прямая угроза человечеству. Республиканская выставка «Мастера культуры за мир» (1986, г. Минск) явилась ярким примером этому. Страх перед угрозой ядерной войны, ощущение грядущего апокалипсиса получили свое яркое образное отображение в полотнах белорусских художников.

По-особому насыщен цвет в полотне **З. Литвиновой** «День мира» (1987). Основой работы художницы является обостренная реакция на тему мира. Цветопластические трансформации выражают авторскую позицию, при этом субъективное начало распространяется как на эстетическую организацию образа, так и на выбор мотива изображения.

В центре полотна изображен белый конь, символизирующий свободу и независимость. Слева находится женщина с ребенком на руках, воплощающая светлую радость материнства. Симметрично ей в правой части композиции, как символ праздника, помещен юноша, играющий на флейте. Колорит полотна насыщен и многоцветен. Ярко-красные и желтые цвета, доминирующие в живописной гамме художницы, удачно сочетаются с голубовато-лиловыми тонами. Поиск цветопластической выразительности является основой работы, ее своеобразной психологической доминантой.

Большая часть пространства композиции отведена пейзажу. Сложна живописная разработка картины, где свободная экспрессия мазка в сочетании с легкой лепкой фигур переднего плана придают работе пластическое своеобразие. Живописная форма завораживает своей прозрачностью и хрустальной чистотой цвета. Весь предметный мир представлен в богатстве красок. Это делает форму легко воспринимаемой, ее не нужно с «усилием» прочитывать, смысл ее не зашифрован. Индивидуальная манера З. Литвиновой легко узнаваема, архитектура полотна, концепция образа и его идейно-смысловая направленность подчеркивают искреннюю озабоченность автора проблемой сохранения мира на земле.

Отдельные аспекты психологической персонификации ситуации ядерной угрозы нашли свое воплощение в работе **Ю. Макарова «Угроза»** (1987). Герой полотна – маленький мальчик, играющий с голубым мячом, стал своеобразным художественным символом. Удачное цветовое решение соответствует содержанию темы, однозначно определяя гражданскую позицию автора. Детский образ стал воплощением любви, мира, теплоты и особого лирического настроения. Но неожиданно плотный, почти черный цвет земли является выражением драматической атмосферы ядерного противостояния. Несомненным авторским открытием можно считать разработку фона. Резкие, динамичные мазки придают левой части работы специфическую эмоционально-смысловую нагрузку. Именно условность предметно-пространственной среды становится активным компонентом общего образного решения.

Верхняя часть полотна символизирует нависшую над человечеством ядерную катастрофу. Избегая излишней изобразительной дидактики, автор минимальными средствами достигает композиционно-пластического единства образа. Придавая необходимое ассоциативное значение элементам фона, художник создает в произведении цепь опорных точек, которые объединяют все в единую взаимосвязанную структуру.

Автора волнует не столько сюжетная основа, сколько создание особого тревожного чувства, обращение к человеческой психологии. Некоторая дисгармония цветовой гаммы стала выражением чувства неуютности и дискомфорта. Благодаря такой расстановке смысловых акцентов автор привлекает внимание к проблеме недопустимости гонки вооружений. Композицию Ю. Макарова отличает стремление к философской наполненности образа, получившее свое развитие в дальнейших творческих поисках живописца.

В 1980-е годы более весомо заявляет о себе круг художников, которые получили условное и во многом упрощенное название – «этнографисты». Концентрация интересов на историческом прошлом своей земли и народа, опора на этнографию, на традиции народной культуры

в поисках национальной самобытности своих произведений – определяющая творческая установка художников этого направления.

Органично и плодотворно она реализована в картинах, лирико-эпических пейзажах и натюрмортах **Алексея Марочкина**, посвященных национальным обрядам и традиционным народным праздникам («В колядную ночь», 1982; «Дисненская керамика, 1985; «Свадебная арка», 1985). Конкретные жизненные наблюдения, глубоко усвоенная с детства поэзия национального являются для художника отправным моментом пластического высказывания. Этнографические мотивы он стремится осмыслить в контексте мировой истории, придать созданным образам символическое звучание.

Концепция красоты художника базируется на извечных духовно-этических ценностях деревни, боль об утрате которых народом трагическим диссонансом прорывается во многих его произведениях. И в этом художник противостоит своим искусством многочисленным конъюнктурным спекуляциям на деревенской теме. Более спорны исторические полотна живописца. Воссозданные в цикле репрезентативных исторических портретов («Рогнеда», 1982; «Ефросинья Полоцкая», 1984; «Симеон Полоцкий», 1986) человеческие образы задуманы как возвышенно-эпические символы белорусской истории, культуры, посредством которых автор как бы пытается восстановить прервавшуюся связь времен, утраченную преемственность национальных культурных традиций.

Опираясь на наследие сарматского портрета, который сыграл значительную роль в истории белорусской живописи, художник ищет особого философского смысла и эмоционального состояния, одновременно торжественного и драматичного, особой символической емкости образно-пластической структуры произведений. Однако определенная умозрительная сочиненность этих полотен, подчас перенасыщенных аллегорической атрибутикой, лишает их естественной органики, которая присуща лучшим жанровым и пейзажным работам А. Марочкина, приводит к тому, что пластический язык художника становится здесь излишне архаизированным и риторичным.

По-своему разрабатывают национальную тему художники младшего поколения. **Феликс Янушкевич** одержим идеей создания цикла масштабных монументальных полотен, который стал бы своего рода живописной антологией белорусской истории (триптих «Судьба Рогнеды», 1986; «Наступление инсургентов», 1987; «Ученик из Полоцка Франциск Скорина», 1987). Эпически-укрупненные образы героев его лучших произведений отличаются мощью пластического темперамента, моральным пафосом и энергией.

Стихия **Владимира Товстика** – лирический жанр, портрет, пейзаж. В его работах явственно обнаруживается не столь уж характерная для современного искусства жажда гармонизации мира, поиски пози-

тивных духовных ценностей и ориентиров, которые могли бы внести стабилизирующее начало в жизнь человека. Такие ценности, прежде всего, заключены для художника в наследии национальной культуры, в глубинных животворных связях с прошлым («1913 год. Петербургская премьера», 1982; триптих «Райские сны Алены Киш», 1987).

Необходимо отметить, что в это время в развитии тематической картины наметились два направления: 1) обращение к документализму через призму психологического мировосприятия современности и 2) развитие романтических тенденций, в основе которых лежит сложная психологическая система.

Во второй половине 1980-х годов, в атмосфере гласности и «перестройки», становится заметным подъем национального самосознания. Он осуществлялся в опоре на культурное наследие белорусского народа и нашел свое выражение в литературе, музыке и изобразительном искусстве. Одной из важных составляющих такого подъема стала белорусская станковая живопись, по-новому осваивающая тему современности и перестраивающая систему взаимоотношений истории и современности. Трепетное отношение к национальным традициям стало характерным для решения темы праздника в полотнах белорусских художников в эти годы.

Глубоким лирико-поэтическим настроением наполнено полотно **Ю. Пискуна** «Свадьба в Бережцах» (1985). Основное действие разворачивается на переднем плане, в лодке, плывущей по разливавшемуся весеннему озеру. Как Ноев ковчег, она обильно заполнена персонажами: это молодожены, родственники, соседи и др. Сидящие отдельно старушки и мальчик, держащий свадебный каравай, символизируют постоянство течения жизни. Отправной точкой образного решения служат чувства и размышления художника, благодаря которым автор реализует свою живописно-пластическую концепцию, используя предметный мир как исходный «строительный» материал.

Композиция холста, с преобладанием вертикальной ритмики линий и лирической напевностью белорусского пейзажа: невысоких домиков, зеленеющих деревьев и плавного движения лодки на переднем плане, — подобна музыкальной мелодии. Тонко срежиссированная колористическая гамма построена на сдержанных зеленовато-коричневых и голубовато-розовых тонах. Полотно Ю. Пискуна созвучно стилистике белорусского песенного фольклора. Именно музыкальный характер приобретают ассоциативные параллели, возникающие при знакомстве с работой художника.

Своеобразная метафоризация пространства наблюдается и в композиции **Н. Селешука** «Праздник» (1991), в которой явно виден отход от прямой сюжетной трактовки. Праздник рассматривается здесь уже в ином, религиозном контексте. Соединение в работе собора, иконы и

фантазмагорического ангела, занимающего центральную часть холста, выступает в идейно-образном решении как символическое начало. Авторский прием соединения двух планов – основанного на реальных наблюдениях и условно фантастического – позволяет преодолеть пространственно-временную неопределенность сюжета.

Большая часть плоскости холста отведена фону, решенному в жемчужно-охристом колорите и испещренному удачно использованными потеками, пятнами и набрызгами краски. Сложное совмещение форм способствует выявлению емкой живописной метафоры. Стремление к созданию символического ряда органично пластическому мышлению автора, с присущей ему любовью к специфической подвижности пространства и предметов.

В небольшой по формату работе Н. Селешук добился емкого образного решения, которое достигнуто не только за счет удачно найденных «технических» приемов и высокого профессионализма, но и посредством глубокого художнического проникновения в сущность раскрываемой темы, ее духовного смысла.

Не вызывает сомнений, что расширение традиционного круга тем стало следствием нового, изменившегося видения художниками современности. Живописцы «восьмидесятых» отображали в своих композициях различные жизненные коллизии, но, находясь под влиянием коммунистической мифологии, они объективно не могли воссоздать всю полноту жизни. Так как миф по своей природе поэтичен, то в решении традиционных тем художники пошли путем поэтизации окружающей действительности. Способом преодоления фальши в отображении действительности стало обращение живописцев к духовным ценностям народного искусства. Это привело к возрастанию лирико-поэтических настроений в живописи (В. Сумарев «Праздник в тракторном поселке», 1983). Обращение к традициям народного примитива было характерно для ряда натюрмортов С. Катковой. Важная роль принадлежала пейзажу в творчестве Б. Казакова (серия «Времена года», 1985). Снижение интереса к жанру тематической картины стало следствием смещения художественного акцента от проблем современного времени в сферу природы. В своих работах живописцы все чаще стремились отойти от ложного пафоса в отображении социальной действительности.

На рубеже 1980–1990-х годов произведения традиционной тематики постепенно уходят из творческой практики художников, что напрямую связано с ослаблением идеологического контроля, сокращением государственного заказа, гарантировавшего сохранение традиционных тем. Уже в начале 1990-х годов активизируется процесс изменения композиционного построения тематической картины. Сюжет используется не как вспомогательный фактор, связывающий действующих лиц в композиции, а как основной смысловой компонент. Наметившаяся тен-

денция перерождения тематической картины в своеобразный групповой портрет обнажила признаки кризисной ситуации в области жанровой картины. Обозначилось нарастание условности пространственного решения, субъективности в интерпретации живописного образа, наметился постепенный отход в образной трактовке от принципов реалистического отображения действительности.

Вторая половина 1980-х годов характеризовалась расширением круга традиционных тем. Одной из наиболее отчетливо обозначившихся новых тем стала экологическая. Авария на Чернобыльской атомной электростанции в корне изменила жизнь и сознание тысяч людей. Накопившаяся тревога, пронзительная экспрессия чувств нашли в ней свое отражение. Эта тема стала наиболее актуальной для белорусской живописи рубежа 1980–1990-х годов. Она воплотилась в творчестве широкого круга живописцев разных поколений и всевозможных стилевых направлений: от традиционно реалистического (Г. Ващенко, М. Савицкий, В. Шматов) до эмоционально-ассоциативного с использованием современного пластического языка (Н. Бущик, А. Ксендзов, А. Марочкин).

Картина развития современного искусства достаточно пестра и противоречива. Происходит наработка новых пластических идей, живопись сохраняет интерес к решению сложных нравственных задач. Разнообразные художественные подходы можно отметить именно в обращении к экологической теме.

С небывалой остротой поставлена проблема взаимосвязи человека с окружающей природой в полотне **В. Волынца** «Антропогенный ландшафт» (1989), отмеченном сложностью пластической формы. Изображая некий фантазмагорический пейзаж, населенный чудовищами, художник сделал попытку предсказать финал человеческого существования. Тема загрязнения воды, земли и воздуха решена остро и убедительно. Автор подчеркивает важность экологической проблемы, призывая людей остановиться и задуматься о будущем.

И – как результат загрязнения окружающей среды – в картине появился созданный фантазией художника человек-чудовище, пляшущий в ставшей ему родной мусорной стихии. Агрессивное и разрушительное пространство, с изменчивостью и нервной подвижностью образа, выразило суть конфликта человека и природы. Разворачивая на полотне драму будущего, В. Волынец подчеркнул хрупкость окружающего мира, заставляя зрителя обеспокоиться происходящим.

В конце 1980-х годов произошел переход от военной темы к проблеме чернобыльской катастрофы в творчестве **Г. Туровской**. Она начинает работу над композициями, посвященными трагедии белорусского народа. Пронзительной нотой звучит изображение последствий Чернобыля в полотне «Памяти 26 апреля 1986 года» (1989). Полна трагизма фигура беременной женщины, являющаяся смысловым центром всей

композиции. Образ наделен особой духовной силой, определяющей гуманистический смысл избранной темы. Тревожные чувства будит темный силуэт женщины, выжженная трава и отчетливые признаки мутации у птенцов. Следует заметить, что мутанты стали достаточно популярным образом в белорусском искусстве конца 1980–1990-х годов [278, с. 29].

Автор явно вышел за рамки сюжета, создавая картину-размышление. Для ее строя не важна сюжетная конкретика или какая-либо историческая привязка. Несмотря на последствия страшной экологической катастрофы, художница попыталась увидеть эту проблему в единстве всего жизненного цикла, в его цельности и постоянной обновляемости. Мучительность проблем человеческого бытия, неотвратимость его угасания здесь почти неощутимы, ибо жизнь в картине представляется как нескончаемый поток, в котором могут расцветать деревья, прилетать птицы, рождаться и умирать люди. Но необходимо остаться верным своему предназначению и выполнять свой жизненный долг. Полотно буквально пронизано этой извечной мудростью.

Интересно использована в композиции иносказательная символика, причем общая целостность повествования при этом не нарушается. Очевиден символический смысл фигуры беременной женщины и птенцов. Все взаимосвязано с фоном и составляет единую изобразительную структуру.

Важным событием в процессе формирования новых представлений о масштабах и значимости экологической темы в искусстве стал пленэр, состоявшийся в мае 1987 года в г.п. Брагин Гомельской области, активное участие в котором приняли молодые художники В. Барабанцев, В. Кожух, А. Фроленков, В. Шкарубо и другие. На протяжении всей поездки художники встречались с людьми, участвовавшими в ликвидации аварии на ЧАЭС, с теми, кто был эвакуирован из зоны отселения. На основе собранных материалов художники организовали выставку «Чернобыль. Черная быль», которая экспонировалась в Дворце искусства (г. Минск) в декабре 1987 – январе 1988 года. Каждый мастер решал поставленную задачу по-своему. Одни использовали форму многофигурной композиции (В. Барабанцев, В. Кожух), другие – живописные и графические пейзажи (А. Фроленков, В. Шкарубо).

В. Кожух пытается использовать разные подходы к решению темы трагедии, но это не меняет сути образного решения: в центре его внимания остается человек, на которого внезапно обрушилась беда. Художник проводит своеобразные исторические параллели: представители военного поколения становятся жертвами новой катастрофы – «Расставание с родным домом» (1987), «Проводник» (1987), «Ностальгия» (1987), «Компенсация» (1987), «Эвакуация» (1987).

В полотне «Очищение» (1987) изображен древний храм, к его стенам приставлены две лестницы, на которых люди в радиационных костюмах вступают в неравную борьбу с радиацией. В картине скрыта метафора, автор дает понять, что наряду с внешним очищением надо помнить и о духовном состоянии человека. Экологическая катастрофа породила в творчестве живописца новые образы и темы. Их он развивает в композициях «Покинутый сад» (1989), «Корни» (1989), «Охотник» (1987), «Без человека» (1990), «Пускай земля ему будет пухом» (1990). Автор в несложных, на первый взгляд, жизненных обстоятельствах совмещает различные временные ситуации. При этом цвет, ритм, композиционное построение приобретают экспрессивное психологическое звучание.

Полотно «Без человека» (1990) обладает, на наш взгляд, наибольшей ассоциативностью и образной экспрессией. На фоне широкого простора лугов и полей, посеребренных пеплом чернобыльского дождя, изображены молодые кусты крыжовника. Слабые веточки наклонились к земле вместе со сломанными подпорками. Все говорит об упадке и запустении еще недавно цветущей усадьбы. В картине «Покинутый сад» (1989) красные деревья сада под тяжелым серым небом воспринимаются как немые свидетели трагедии села. Вместе с землей погибают ее плоды. Такое настроение, которое можно определить как иносказательно-метафорическое, явилось отличительной чертой для серии картин В. Кожуха.

Весьма интересное решение чернобыльская тема получила в творчестве **В. Барабанцева**. Это проявляется в выборе сюжетов, их интерпретации, своеобразии цветового решения. Художник стремится к углублению содержательного начала картин, раскрытию через конкретные сюжеты окрашенной трагедией быта людей, их духовных качеств.

В картине «Эвакуация» (1988) создан достоверный образ крестьянина, с его врожденным желанием сохранить все живое, без чего существование на земле невозможно. Мастер выражает внутренний протест против страшной экологической трагедии в полотнах «Покинутый дом» (1987), «Зона отчуждения» (1987), «Запретная зона» (1987) и других. В картине «Дорога на станцию» (1987) изображен опущенный шлагбаум и колючая проволока, отделяющая зону отчуждения от земли, где разрешено жить людям. В полотне «Запретная зона» (1987) показана обычная, на первый взгляд, белорусская деревня, и лишь позднее зритель замечает, что хотя зеленеет весна, но деревня словно вымерла, окна забиты крест-накрест. Пугало в старом пиджаке пережило своих хозяев, за желто-красным знаком нет и еще долго не будет людей. Пронизаны трагизмом и другие работы художника: «Мертвое дерево» (1987), «В эпицентре» (1987), «Дозиметрическая разведка» (1987).

На противопоставлении мирного и уютного интерьера крестьянского дома и обобщенного пейзажа со зловещей фигурой дозиметриста в защитном костюме за окном строится образное решение картины В. Барабанцева «Зона» (1990). Материальность живописной лепки натюрморта на переднем плане (хлеб, кувшин с молоком, огурцы) подчеркивает внезапность и трагизм появления в природе сил, враждебных человеку. Общая цветовая сдержанность полотна, построенного в основном на тоновых контрастах, создает определенную драматическую энергетику. Автор достигает пронзительной экспрессии чувств, отражающей страшную экологическую катастрофу.

Близка по духу этой работе картина мастера старшего поколения **В. Шматова** «Полесские кресты» (1990). Опоясанные новыми рушниками могильные кресты запретных зон Гомельщины и Могилевщины стали свидетельством памяти и уважения людей к умершим землякам, извечного стремления белорусов оберегами оградить себя от беды и зла. Концепция красоты базируется у художника на традиционных духовно-этических ценностях белорусского народа. Болью об утрате духовных связей с национальным прошлым пронизаны многие его произведения. Искусство живописца противостоит многочисленным конъюнктурным спекуляциям на тему народных традиций.

Уже в начале 1980-х годов в белорусской живописи достаточно сильно проявилось влияние декоративной и историко-этнографической тенденций. Художников привлекала возможность более глубокого осознания исторического прошлого, быта и традиций белорусского народа. Эти тенденции складывались в условиях отказа широкого круга художников от основ традиционного творческого метода. Достаточно интересно мнение, что именно «постмодернистские тенденции в белорусской живописи проявились в возрастании интереса к исторической теме. (...) Однако популярными становятся темы не советского времени, а более ранних исторических периодов» [258, с. 36].

В тематическом диапазоне белорусской станковой живописи второй половины 1980 – начала 1990-х годов появляются новые качества и особенности. Уходят в прошлое темы, связанные с коммунистической идеологией, осваиваются новые, ранее запрещенные, – мифологическая, религиозная и эротическая, тема репрессий, скрытого антисемитизма и множество других. В формировании новой тематики ведущая роль принадлежала молодой генерации художников.

Одним из первопроходцев в освоении темы сталинских репрессий явился молодой живописец **А. Задорин**. Его живописная манера достаточно сдержанна, изобразительный язык лаконичен и емок. Полна драматизма и боли его композиция «Возвращение. 1953 год» (1987), посвященная миллионам жертв репрессий. Полотно «Куропаты» (1988) почти графично в своем решении, колорит строится как незначительные

вариации двух основных цветов – черного и белого. Строгий вертикальный ритм и некоторая гротесковость персонажей подчеркивают атмосферу внутреннего напряжения и тревоги людей, собравшихся на траурный митинг.

В конце 1980-х годов активность творческого поиска художников переместилась в область пластических средств выражения: формы, цвета и фактуры. Стремление показать свое индивидуальное отношение к действительности и ее проблемам способствовало возрастанию роли метафоры, отказу от иллюстративных приемов и показа жизни «напрямую».

Владимир Товстик в своих работах подчеркивает стремление к гармонизации мира, поискам позитивных духовных ценностей и ориентиров, которые могли бы внести стабилизирующее начало в жизнь человека. Такие ценности заключены для художника прежде всего в национальном культурном наследии, в глубинных связях с прошлым. Триптих «Райские сны Алены Киш» (1987) автор посвящает народной художнице, редко и осторожно цитируя в композиции первоисточник – мотивы ее рисованных ковров. Живописец любит миром наивной красоты, рожденным фантазией простой деревенской женщины. В картине «Домой» (1988) он создает несколько романтизированный образ ночного города с редкими фигурами прохожих, мягкий золотистый свет электрических фонарей делает городскую среду притягательной, полной лирики и тепла.

На рубеже 1980–1990-х годов возрос интерес художников к религиозной тематике. Это нашло отражение как в творчестве старшего поколения живописцев (М. Данциг, М. Савицкий, Л. Щемелёв), так и в творчестве молодых (И. Бархатков, А. Задорин, Н. Залозная, А. Ксендзов).

Соединение детской наивности с религиозным мотивом определяет характер образности полотна **И. Бархаткова** «И буду вам Отцом, и вы будете Моими Сыновьями...» (1991). Главные герои работы – два мальчика, держащие зажженные свечи во тьме церковного интерьера. Их лица, движение фигур наполнены глубоким трепетом и ощущением причастности к священнодействию. Золотой свет свечей выделяет их силуэты из окружающей темноты. Художник вводит евангельские слова уже в само название работы, придавая ему глубокий смысл, тем самым как бы говоря, что только лишь посредством чистой детской веры человечество может возродиться духовно. Не суетность и приземленная дидактика, а внутренняя сила живет в этом произведении. Мощные цветовые контрасты притягивают внимание зрителя. Художник органично соединил в композиции возвышенное и реальное.

В работе как бы очерчен путь становления личности – не «итог», а сам процесс. Художественное решение не просто отражает событийную ситуацию, а подчеркивает высокую важность духовной составляющей личности человека. Мастерски решая хрупкие детские образы, живопи-

сец утверждает, что не все обуславливает проза жизни, зачастую определяющими становятся духовные ценности. В ином образном ключе решено полотно И. Бархаткова «Сергий Радонежский» (1991), в котором можно отметить близость пластического решения с лаконичной стилистикой русской православной иконы.

Религиозная тема нашла свое глубокое образное выражение в творчестве **М. Савицкого**. Уже его ранние произведения тяготели по манере к лаконичному языку русской православной иконы. Эволюция творчества живописца определилась движением от образного воплощения трагедии конкретного человека к решению образа Христа. Произведения религиозной темы сохраняют те качества, которые помогают выявить связь истории и современности. Художник напрямую обращается к кругу евангельских сюжетов. В сравнительно небольших полотнах он ищет неповторимость художественного образа, передает современное видение библейской истории. Для автора важна поэтическая структура образа, в рамках которой возможны поиски гармонии покоя и живописной экспрессии. Очевиден контраст лаконичных и ясных «Снятия с креста» (1993), «Бегства в Египет» (1995) с напряженными и экспрессивными «Хождением по водам» (1992), «Искушением Иуды» (1995) и «Несением креста» (1996), дающими представление о многообразии пластических поисков художника.

Сложный философский охват явлений современной жизни, реформа традиционного живописного языка на путях экспрессивного начала отличают творчество автора. Художник ведет поиск в широком диапазоне: от высокой концентрации цветопластической экспрессии, напоминающей Жоржа Руо в «Малой пьете» (1990), неоклассических реминисценций («Воскресение», 1993; «Крестьянка и философ», 1996) к поэтике образа, наследующей опыт средневековой русской живописи («Погребение Ефросинии Полоцкой», 1992; «Чудо о хлебах», 1994; «Старики» (1996) и другие).

Важная проблема эпохи лежит в основе работы «Без вести пропавшие» (1991). Величайшая трагедия XX века – это смерти людей, погибших в войнах, лагерях, тюрьмах и не оставивших после себя даже имени. Художник подчеркивает в холсте прямую связь Творца и творения. В русской иконе эта тема достаточно традиционна, например, «Троица» Андрея Рублёва. Троица служит свидетельством единой и неразрывной духовной связи, поэтому в иконе Троица изображена как воплощение гармонии и цельности духа. Аналогичным философским смыслом проникнуто полотно Михаила Савицкого.

В ином образно-пластическом ключе решается религиозная тема в творчестве **Л. Щемелёва**. Произведениям этого мастера больше свойственен акцент на декоративных возможностях живописи, нежели стремление к религиозно-философскому подтексту. Его пейзажи с изображе-

нием сельских церквушек полны грусти по утерянным традициям и обычаям («Праздник в Жировичах», 1993; «Церковь в Подниколье», 1992).

Если в начале 1990-х годов темы, основанные на отображении реальной жизни, еще достаточно часто присутствовали в полотнах художников, то в конце десятилетия традиционный сюжетно-тематический подход к явлениям современности уступает место иным образно-стилевым решениям, в которых возросла роль интеллектуального начала. Тематическая живопись теряет свою традиционную специфику, реалистическая фигуративность нередко сменяется формально-колористическими экспериментами. Вышеобозначенные тенденции проявились в работах «Отдых» (1994) и «Вечернее время» (1999) Н. Бущика, «Белый ангел» (1995) С. Давидовича, «Девочка в белом» (1994) В. Кожуха, «Царь-рыба» (2000) А. Ксендзова.

Отличительной чертой современной живописи явился ее условный «театральный» характер. Свой живописный «театр» создает **Руслан Вашкевич**. Его лаконичные и монохромные картины притягивают своим оригинальным миром – «Парад планет» (1992), «Третий лишний» (1996), «Портрет жены в костюме козырной дамы» (1997), «Качели» (1997).

В фазе активных цвето-пластических поисков находится творчество С. Кирющенко «Красная рама» (1999), Л. Хоботова «Побережье» (1999), А. Кузнецова «Разговор с Миром» (1999) и ряда других художников. Эксперименты в области колорита являются своеобразным проводником, помогающим им нащупать болевой нерв времени, осмыслить современность и дать ей эмоционально-образную оценку.

В начале 1990-х годов в развитии тематической живописи стали заметны серьезные изменения. Государственный заказ в его традиционной роли почти полностью исчез. Художники все чаще стали обращаться в своем творчестве к философским, историческим темам, что привело к существенным изменениям в образной структуре и поэтике жанровой картины. Индивидуальное творческое «высказывание» оказалось очень весомым в этот период. Художник 1990-х годов как бы заново увидел мир, приобрел возможность выбора темы, вне всякого идеологического давления, свободный выбор стилистики и техники исполнения. Все это способствовало возрастанию роли творческого самовыражения художника. Оригинальность живописцев проявлялась не в социальной значимости темы, а в акценте на психологию личности, на философское осмысление проблем современности.

В белорусской живописи 1990-х годов продолжали развиваться процессы, получившие рождение еще в 1980-х, это выразилось в расширении круга тем и активной эволюции средств художественной выразительности. Их наиболее яркими носителями стали молодые худож-

ники, которые были более подготовлены к освоению теории и практики современного мирового искусства. Одновременно эволюционировали и трансформировались отдельные тенденции, получившие свое рождение еще в 1960–1970-е годы. «На смену искусству темы пришло искусство метафоры и концепции» [28, с. 323].

Художники снова, как и на рубеже 1950–1960-х годов, обратились к правде жизни, но в совершенно новых общественно-исторических условиях, дающих большую степень творческой свободы. Смысл жизни, личность человека и современные социальные и экологические проблемы – все это нашло отображение в работах белорусских художников-станковистов.

Благодаря влиянию искусства постмодернизма происходила эволюция не только темы и сюжета, но и всей станковой живописи как таковой. Расширение тематического спектра в картине было инспирировано социальными процессами, актуализировавшимися в годы «перестройки». Преодолевались стереотипы и художественные штампы в отображении уже известных тем. Освобождение от жестких идеологических оков, усиление влияния современной философии, острота экологических проблем, обращение к ранее запрещенным темам – все это способствовало расширению тематического спектра станковой живописи и вместе с тем потере интереса к ранее популярным и значимым темам. Тревога о человеческом существовании, о возможности выживания на земле стала особенно актуальной для современных художников и выступила как основа одной из важных тенденций в белорусской станковой живописи, которую с достаточной мерой условности можно определить как экологическую.

В целом эволюция темы в картине этого времени (вторая половина 1980–1990-е годы) отразила те фундаментальные изменения, которые произошли в жизни общества. Сформировалось искусство нового видения, обладающее своим языком и оригинальной формой образности, и оно, несомненно, должно быть отнесено к основным достижениям культуры этого времени.

Подводя итоги, необходимо сказать, что в исследуемый период развивался и углублялся национальный и демократический пафос живописи 1970–1980-х годов. В ней выразительно обозначилась принципиально новая фаза стилевого поиска. Это проявилось в расширении тематики полотен, в обогащении изобразительной структуры произведений, в стремлении выразить усложнившуюся духовную жизнь человека и общества в целом.

Если ранее художник, главным образом, рассказывал и показывал, то на современном этапе развития станковой картины он пытается размышлять вместе со зрителем. Соединение традиционной формы живо-

писной композиции с современным содержанием потребовало эволюции жанровой картины.

В современной белорусской живописи стало заметно не только усиление коллажного решения, но и стремление художников к большей созерцательности и открытости авторской оценки социальных проблем, отчетливо проявилась попытка синтеза рационального и эмоционального начал. Все большее значение приобретает проблема разработки живописной фактуры плоскости картины. В арсенал художника широко вошло применение объемных добавок, создающих рельефные эффекты, придание шероховатости поверхности холста, что обогатило возможности живописной функции картины.

Можно выделить еще одну важную особенность искусства 1990-х годов – стремление к преобразованию молодыми художниками эмпирической действительности, которая нас окружает, в реальность умозрительно сконструированную, воображенную или виртуальную.

В белорусской станковой живописи второй половины 1980–1990-х годов, с ее свободой выбора темы и изобразительных средств, освобождением от идеологического давления, открылись возможности для выхода на качественно новый этап художественной эволюции. На рубеже веков происходит усложнение духовной жизни человека. Живопись ведет поиск современных принципов изобразительного языка, необходимых для выражения авторских замыслов в существенно изменившихся социально-исторических условиях.

Необходимо отметить, что главные традиционные темы, которые изначально были заданы как «идеологически правильные» и доминировавшие в период социалистического реализма в станковой живописи, были связаны с событиями Великой Отечественной войны, Октябрьской революции и современной жизни (темы труда, праздника, мира). Нельзя не сказать, что долгое время партийного руководства изобразительным искусством создало определенный стереотип нормативного отношения к нему не только у создателей этих полотен, но и выработало подобный стереотип зрительского восприятия.

Новым в искусстве 1990-х годов явилась художественно-образная разработка актуальной для современности темы – проблемы выживания человека, что во многом было обусловлено сложившимися реалиями жизни. Чернобыльская катастрофа, обострение экологических проблем и общие социально-политические катаклизмы привели к ослаблению роли традиционных тем (понятие «традиционная тема» обосновано выше в контексте данной работы). Стали доступными для художественного переосмысления ранее запрещенные темы – религиозная, эротическая, тема репрессий, антисемитизма и множество других. Все это явилось важным шагом на пути преодоления догматизма советской живописи и стало переходом к новому этапу развития белорусского станко-

вого искусства. Эволюция традиционной темы в станковой картине второй половины 1980–1990-х годов, явившейся уникальной исторической эпохой, дала серьезный комментарий к правильному осознанию тех социальных перемен, которые произошли в обществе в это время.

3.2. Национальное наследие и мировой художественный процесс

Анализ произведений белорусских художников рассматриваемого периода свидетельствует, что перемены в развитии станкового искусства происходили под воздействием политических и социально-экономических изменений в стране. Круг тем, обусловленных задачами коммунистической идеологии, которые с определенной условностью можно назвать традиционными для советской живописи, в начале 1990-х годов стал стремительно сужаться. Изменения в образной интерпретации темы хорошо различимы уже во второй половине 1980-х годов, важную роль в этом процессе сыграла «перестройка», которая принесла большую открытость и свободу в жизнь общества. Расширился диапазон тем и сюжетов, решаемых художниками, остро зазвучали темы, которые были ранее вне поля зрения живописцев. Мировой художественный процесс начал все более активно влиять на развитие национального искусства.

Рассматривая «постсоветское» состояние отечественного искусства, можно отметить влияние на него целого ряда актуальных западных творческих практик, актуализированных в русле постмодернистской теории. Искусство прослеживается в сложном взаимовлиянии современного видения художника и различных философских постмодернистских теорий, в отличие от искусства предыдущего периода – искусства «социалистического реализма».

Распад Советского Союза ознаменовал завершение развития метода социалистического реализма. Впрочем, для отечественных художников «вхождение» в постмодернизм оказалось довольно затруднительным, так как «подпольное» творчество лишилось необходимости решать моральную сверхзадачу противостояния репрессиям, гонениям и так далее – главного принципиального различия между отечественным и западным модернизмом.

«Постсоветский» период развития белорусской живописи отмечен активными пробами освоения творческого опыта современных западных мастеров. При этом стало допустимым заимствование мыслей из разнообразных философских дискурсов, существующих в контексте постмодернистских теорий.

Однако этот принцип взаимодействия подлежит детальному анализу. Любой смысл, любая идентичность в постмодернизме понимаются как условное и относительное образование, поскольку в нем можно обнаружить сложное переплетение бессмыслицы и неидентичности. Исто-

рия искусства понимается как совокупность непрерывно заменяющих друг друга культурных контекстов, которые поддаются описанию лишь посредством философских метафор.

Современное искусство довольно последовательно и настойчиво в компрометации и дисквалификации методов реалистического отражения мира. Фр. Ницше еще сто лет назад заметил, что ни один художник не может вытерпеть реальность.

Необходимость анализа современного белорусского искусства предполагает определение критериев его оценки. Ж.Ф. Лиотар именует постмодернизмом то, «что отказывается от утешения хороших форм, от консенсуса вкуса, который позволил бы сообща испытать ностальгию по невозможному» [174, с. 64]. Степень радикальности подобного отрицания – того, что мешает «чувству глубокой удовлетворенности» [174, с. 64], – можно выделить как один из вероятных критериев современного искусства.

Другой критерий оценки художественного творчества, несущего бремя собственной культурной памяти, который следует применить к искусству белорусского постмодернизма, сформулирован в теории соблазна Ж. Бодрийара. Одно из определений последнего: «соблазн есть то, репрезентация чего невозможна, поскольку дистанция между реальностью и ее двойником, разрыв между Тожественным и Иным в соблазне упраздняется» [32, с. 64]. Бодрийаровское головокружение вызвано стремительным движением реальности в гиперсимуляцию. При всей сознательной коллажности и цитатности полотен белорусского постмодерна (всех условностей музейно-архивной культуры), они строятся на авторской трансформации реальности в пространстве постмодернистского ерничества.

Пребывая внутри исторической ситуации, мы находимся в пределах ее спекулятивного поля, – а значит, и постмодернистского соблазна, «очарования и головокружения утраты всякой референтной системы» (Ж. Бодрийар). То есть всякая оценка в искусстве постмодернизма не может быть незаинтересованной: любой критерий оказывается спорным или сомнительным. Все попытки его осмысления – лишь череда преходящих ответов на периодически возобновляемые вопросы времени, и они больше характеризуют отвечающих, чем помогают адекватно реагировать на такое настойчивое вопрошание. Но это совсем не значит, что подобные ответы бессмысленны.

Живопись в последнее время существует как бы в разнополюсном режиме «появления – исчезновения». Белорусские художники оказываются в неопределенном состоянии: одновременно по обе стороны искусства, словно на грани собственного исчезновения. Вышеупомянутый Ф. Ницше, стоявший у истоков «исторического авангарда», написал вдохновенно-язвительный пассаж, который звучит с необыкновенно

пророческой силой: «На художника скоро будут смотреть как на прекрасный пережиток. Лучшее в нас, быть может, унаследовано от чувств прежних эпох, которые теперь уже вряд ли доступны нам непосредственно; солнце уже закатилось, но небо нашей жизни еще пламенеет и сияет его лучами, хотя мы уже не видим его» [175, с. 357].

Взгляд из XXI века на изобразительное искусство последних десятилетий минувшего столетия позволяет с достаточной степенью уверенности обозначить вторую половину 1980-х годов как начало нового этапа в развитии станковой живописи. Сложные социально-политические и экономические процессы под лозунгами «перестройки» и «гласности», отягощенные масштабной экологической катастрофой в Чернобыле, способствовали созданию принципиально новых обстоятельств и условий художественного творчества.

Попытка политических и экономических преобразований, закончившаяся крахом, ввергла страну в глубокий кризис. Начинающийся развал прежней идеологической системы самым серьезным образом повлиял на развитие белорусского искусства. Трудности и противоречия общественного бытия отодвинули проблемы искусства в государстве на второй план. Стало меньше контроля, идеологического прессинга, но и меньше поддержки, финансовой помощи. В этих условиях белорусские художники пытались найти те новые пути, которые соответствовали бы изменившемуся времени. Станковое искусство откликнулось на обострившиеся противоречия обогащением круга тем, стилистическим разнообразием в отображении меняющейся действительности, активным использованием возможностей легитимного развития постмодернистских тенденций.

Исторический период второй половины 1980–1990-х годов характеризуется тем, что белорусское искусство начинает преодолевать закрепившийся за ним «устойчивый имидж одной из самых консервативных и просоцреалистических национальных школ СССР» [109, с. 4]. В мастерских художников-станковистов нашли свое решение сложнейшие процессы преодоления национальной замкнутости и приобщения к общемировому художественному процессу. В эти годы происходит разделение единого коллектива Белорусского союза художников на группу мастеров, работающих в русле традиционной реалистической школы, и художников нового поколения, смело осваивающих философско-эстетическую систему постмодернизма.

В настоящее время еще сложно говорить о наличии устоявшихся тенденций ввиду небольшой временной дистанции от исследуемой проблемы. Продуктивней, на наш взгляд, двигаться путем анализа и обобщения субъективных оценок и выводов, которые в дальнейшем могут послужить основой для формирования новых методологических подходов, выстраивающих эмпирический материал в русле научной аргументации. Методология исследования белорусской станковой живописи

конца XX века опирается на совокупность научных принципов, которые продолжают динамично корректироваться в отечественной и западной философско-эстетической и искусствоведческой мысли.

Период 1990-х годов характеризуется серьезной переоценкой эстетических ценностей в живописи. Интуитивно-чувственное начало стало вытеснять рациональный подход, возросло значение концептуальности художественного мышления. Образ стал «своеобразным художественным текстом, прочтение которого невозможно без ассоциативных представлений, являющихся определяющими для данного направления или индивидуальной манеры мастера» [143, с. 77]. Действительность выступила в роли основы для ее свободной интерпретации, строящейся на внутренних представлениях художника. Живопись стала обретать возможность более глубокого отображения индивидуального мироощущения автора. Рост субъективного начала привел к невозможной ранее вариативности образной трактовки.

В развитии белорусской живописи второй половины 1980–1990-х годов можно выделить два параллельно идущих процесса:

а) образование и активное развитие целого ряда различных неформальных творческих объединений (вторая половина 1980-х, в редком случае – начало 1990-х годов);

б) продолжающаяся творческая эволюция мастеров живописи, не объединенных какими-либо общими программными целями и не входящими в творческие объединения (кроме БСХ).

В искусстве рубежа 1980–1990-х годов отчетливо наблюдалось растущее разнообразие индивидуальных стилей. Это привело к созданию многочисленных художественных объединений, участников которых связывало не внутренне идейное единство, а дружеские отношения и довольно расплывчатые эстетические манифесты и платформы. Достаточно назвать наиболее яркие приметы этого процесса: возникновение в 1987 г. творческих объединений – «Немига – 17», «Галина», «Форма», «Плюралис»; появившиеся в 1989 г. – «Бло», «Коми-Кон», «Штука», «4 – 63», «Бисмарк» в Минске, «Квадрат» – в Витебске (1987) и ряд других. Количество участников в них колебалось от 4 до 12 человек.

Наиболее яркая демонстрация достижений нетрадиционного искусства была осуществлена в 1989 году на I Республиканской выставке «Панорама» (г. Минск). Нужно отметить, что в то время это было одно из самых значимых проявлений художественного нонконформизма в Беларуси. Но скоро стало понятно, что максимализм и непримиримость многих художественных объединений были ориентированы на выдвижение политических программ: живописцы не чуждались политических деклараций, публичного внимания и коммерческого успеха.

Как известно, любое художественное движение всегда обеспечивает себя тематическим манифестом либо мифом. Современное бело-

русское постмодернистское искусство связывает свое начало с именами К. Малевича, М. Шагала, В. Кандинского, которые заложили теоретические основы авангарда двадцатых годов. Поэтому творчество молодых последователей авангарда, имевшего к тому же белорусские корни (Витебская художественная школа конца 1910-х – начала 1920-х годов), воспринимается как явление, с одной стороны, закономерное, а с другой – как в какой-то мере повторение пройденного.

Первые акции молодых художников проходили достаточно шумно и вызывали большой интерес у зрителей. Одной из них стала выставка «Товарищества художников имени стеклоочистителя БЛО», которая состоялась в начале 1989 года в Доме кино. Среди старой одежды и обуви, груды пустых ящиков, размещенных по углам зала бутылок, стекла и пепельниц демонстрировались живописные работы участников группы – А. Клинова, А. Люсикова, С. Пилата, В. Михалевича, В. Песина. Раздражение вызывал, в основном, способ подачи работ, сами они были достаточно традиционны по своей авангардной стилистике от примитивизма до экспрессионизма. Лидер группы А. Клинов разработал теорию некроромантизма, которая нашла отображение в его полотнах.

Интересны творческие поиски **А. Клинова** в области построения самобытной живописной поэтики произведений. Привычная художественная логика нарушается парадоксальным, подчеркнутым авторской иронией видением действительности. Выделен вневременной характер среды. Существование персонажей в этом постоянном, неизменном мире, на первый взгляд, лишено смысла, все проникнуто легким дыханием сна. Персонажи – плоские и одномерные, как тени, которые появляются и быстро, бесследно исчезают. Земная жизнь для автора не имеет будущего: она приближается к бессмыслице и полной деградации. Классически чистое цветовое и пластическое решение, когда разговор идет о смерти и общечеловеческих ценностях, звучит в полотнах «Новый год» (1987), «Желтая девочка» (1988), «Девочка с птичкой» (1990).

Герои картин А. Клинова – это «антигерои, которые созвучны известным литературным персонажам. Сюрреалистический прием масштабной несоразмерности, используемый при написании фигур, выдвигает на первый план авторский психологизм, способность передать впечатления от абстрагированной реальности» [102, с. 41].

Важная роль в построении клиновских мизансцен принадлежит небу. В этом случае фон играет не менее важную роль, чем основное действие. В небе воплощена сокровенная мечта художника о полете. В его работах летают все: девочки с крыльями, облака, кораблики, змеи и звери. В теориях психоанализа тема полета соотносится с тягой к смерти. Именно небо у А. Клинова воплощает в себе концепцию некроромантизма: тема смерти – полета визуально подчеркнута мотивом падающего самолета. Жуткие картины жизни превращаются автором в

произведения, которые говорят о катастрофе индивидуального мышления, исчезновения человека как личности («Пьета», 1988; «Махина», 1994; «Корабль», 1995; «Город», 1996).

Обыденные картины жизни трансформируются автором в видения обреченного бытия, беспомощности индивидуума в этом сюрреалистическом мире. Композиции А. Клинова – своеобразная живописная интерпретация тезиса о смерти культуры. Значение и ценность большинства некроромантических работ заключается не столько в них самих, сколько в их социальном функционировании, то есть в их воздействии на сознание зрителя.

Существует мнение, что некроромантизм включил в себя теорию смерти культуры, получившую неожиданную интерпретацию в живописи. Можно предположить, что возникновение некроромантизма именно на этапе перехода отечественной социально-экономической системы к рыночным отношениям не случайно – ведь и Ж. Бодрийар считает, что массовая репрессивная мобилизация труда и производства при капитализме делает смерть «принципом физического функционирования» и «принципом реальности» общественной формации.

Все труднее становится очертить границы поэтики современной живописи, которая становится похожей на лабиринт, не имеющий входа и выхода. «Живопись напоминает интерактивную импровизацию, благодаря которой все становится историческим, современным и относительным» [282, с. 15]. «Современное искусство – это, прежде всего, ценность идеи, ее актуальность» [111, с. 16]. Интерес для художника определяется не завершенностью художественного произведения и даже не отражением в нем того или иного события, а эстетикой процесса, энергией, воплощение которой и становится целью творчества.

Конечно, рассматривая художественную ситуацию конца 1980-х годов, мы должны осознавать, что трудно быть вполне объективными и незаинтересованными. Критерии оценки многих явлений в изобразительном искусстве Беларуси вряд ли можно считать бесспорными и устойчивыми. Все попытки осмысления современного искусства – лишь череда субъективных ответов на вопросы времени. Но это совершенно не значит, что подобное стремление к анализу станковой живописи рассмотренного периода лишено смысла и не дает позитивных результатов.

Заметным явлением в становлении белорусского постмодернизма стала деятельность творческого объединения «Немига – 17». История его рождения такова. Два молодых художника (Н. Бушик и А. Кузнецов) и поэт-архитектор Н. Борздыко создали группу «БУКУБ». Потом вместо поэта к ним присоединился живописец А. Циркунов. Параллельно развивалась вторая группа (Л. Хоботов, С. Кирющенко, О. Матиевич). В конце 1987 года, когда решился вопрос об их совместной выставке, родилось общее название – «Немига – 17» – в честь улицы и но-

мера дома, в котором находилась мастерская второй группы художников. Тогда же к ним примкнули живописец А. Малишевский, керамист Т. Соколова и скульптор А. Метлицкий.

Сформировалась и общая программа: искусство есть результат целостного отношения художника к действительности. Каждый из художников группы пришел к единому пониманию искусства своим путем и, в меру индивидуальных особенностей, идет по нему. Наиболее крупная выставка творческого объединения «Немига – 17» была показана в январе 1988 года во Дворце искусств (г. Минск). Ей была присуща атмосфера свежести, обновления духовной жизни. Впечатляла любовь авторов к пластичному образу, который передавался колоритом и пластикой, неординарностью дарований художников, самостоятельностью художественного мышления.

Для **А. Малишевского** характерна юношеская непредубежденность и открытость новым явлениям в искусстве. В работах художника наметился отход от предметности в сторону декоративных обобщений, поиск цвето-пластических структур ассоциативного плана. Мир созданных художником работ пленяет стихией; свободной, но достаточно осмысленной игрой образов и впечатлений. Цвет определяется не предметной принадлежностью, а его философским контекстом. Когда А. Малишевский пишет родную природу – летний пейзаж с рекой («Заповедь Березины»; 1987), в сюжете подтекстом начинает звучать тема творческого кипения духа.

Иной подход характерен для полотен **А. Циркунова**. В его пейзаже «Спас Ефросиньи» (1985) образ перерастает задачу отображения пейзажного мотива, включая в себя глубину человеческих чувств и переживаний. Белый клин фасада церкви возникает между тьмой черного и напряжением красного как истина общечеловеческой ценности. Художник глубоко увлечен национальной историей и культурой – это видно в его интересе к исторической теме («Крещение предков», 1986).

Член творческого объединения «Немига – 17» **Л. Хоботов** – вполне оригинальный художник; его достижения заключаются преимущественно в том, что он, используя приглушенный цвет, едва обозначающий форму, ведет рассказ о внутреннем мире человека. Живописец идет путем передачи оптических впечатлений и упрощения формы, что придает произведениям черты эскизности («Мать и сын», 1986; «Тема», 1988).

Автор по своей природе – артист, он как бы играет свою роль. Именно этот игровой аспект искусства наиболее характерен для творческой манеры Л. Хоботова. Его живопись – изящное разнообразие выразительных средств. Цвет течет по рельефу изображения, как река по изгибам земли. Вихрится и замедляется в «Оттепели» (1987), обволакивает объекты в «Сосредоточенности» (1987), растворяется в фоне «Завтрака» (1982). «В конечном итоге, суть творчества заключается не в

создании произведения, похожего на жизнь или природу, а в создании произведения искусства, которое само является новой жизнью и новой природой» [50, с. 4].

В содержании произведения, в духовном опыте человека огромную часть составляет опыт эмоциональный, чувственный, подсознательный и бессознательный. Художник оперирует линией, пятном, ритмом и цветом. Одна из характерных особенностей произведений мастеров объединения «Немига – 17» в том и состоит, что художники обращаются главным образом к этой части человеческого опыта.

Живописец **Н. Бущик** изображает преимущественно дорогие его сердцу уголки родины. В картинах «Струится свет рассвета» (1987), «Солнечный день в Поставах» (1981) и других достаточно простая сюжетная основа становится выражением извечной силы жизни. Художник ограничивает реальное пространство, отбрасывая иллюзорную трехмерность живописи, собирая полотно в единый пластический образ. Силуэты деревьев определяются закономерностями геометрических кривых, колорит как будто исчислен по математическим законам. Художник в своем творчестве не избегает реалистических традиций, но, тем не менее, стихии цвета и света абстрагируют реальные жизненные впечатления. В этой диалектике абстрактного и реального живописец утверждает поэтико-философский стержень своего творчества. Автор постоянен в своем удивлении жизнью; он меняется каждый раз, создавая чувство то пластического подъема, то неустойчивости и пестроты мира. В своих работах мастер оригинален и артистичен: динамичен в картине «Рождение дня» (1987), задумчив и изящен в полотнах «Тишина» (1987) и «Белорусская деревенька» (1987).

Главная составляющая живописного поля – мазок, в котором соединяются цвет, тон, плотность, протяженность, направление, связь с фактурой холста. Это уникальный атом мироздания живописи. Темперamentный мазок у А. Малишевского, лирико-изящный – у Л. Хоботова, твердо впечатанный в холст – у Н. Бущика.

Член объединения **С. Кирющенко** в гротесково-ироничных, а во многом и драматических образах стремился осмыслить и обнажить противоречия и трагические изломы современности («Седьмое небо», 1988). В картине «Эдем» (1987) нет броских внешних эффектов. Пластические приемы уже достаточно отработаны, но, тем не менее, не употребляются им готовыми, а каждый раз как бы заново рождаются в страданиях и размышлениях. В творчестве автора чувствуется увлечение стилистикой Н. Андропова.

Вещи в картинах **А. Кузнецова** не похожи на то, каковы они в реальной жизни. Картины «Бабье лето» (1987), «Белый вальс» (1987) являют собой погружение в жизнь, ощущение переживания тех или иных событий. Художественные образы полотен художника не однозначны

(«Малиновое лето», 1986; «Девятый день», 1986). Произведения не сразу раскрывают перед зрителем глубину жизненных коллизий и чувств, впечатляющих автора. Живописец придал новое звучание образам белорусских женщин, которые своей духовной красотой послужили утверждению вечных категорий любви, добра и милосердия.

Художник имеет полное право на субъективность восприятия, окрашивая художественный образ в субъективные тона. Однако при всем признании за художником права на свободу самовыражения, необходимо видеть и те допустимые рамки преобразования натуры и деформации формы, за которыми начинает теряться всякая возможность эмоционально-смысловой оценки произведения. Явления обыденности в некоторых случаях трактовались без глубокого проникновения в их сущность. Поверхностная направленность творчества некоторых художников продиктована разочарованием быстро меняющимся миром.

Объединение «Квадрат» (1987) в г. Витебске выступило духовным преемником творческого наследия УНОВИСа. Его идейной основой стало соединение философско-эстетических взглядов К. Малевича с современной трактовкой художественной формы и философией постмодернизма. Целью художников был поиск новых образно-пластических систем, противопоставление своего творчества официальному искусству и соединение с эстетикой классического авангарда.

Основу «Квадрата» составили мастера разных стилевых направлений и видов искусства (живопись, декоративно-прикладное искусство, графика, скульптура): А. Малей, А. Досужев, В. Чукин, В. Шилко, В. Михайловский, Н. Дундин, В. Счастный, А. Слепов, Т. и Ю. Руденко. Искусство молодых художников должно было «выразить невыразимое, передать ощущение единства души и материи, вселенной и космоса благодаря поиску нового, нетрадиционного изобразительного языка, полного глубокого смысла» [110, с. 1].

Художники объединения, погрузившись в работу над образной пластикой, построили свою работу в виде акций-презентаций. Одной из первых была выставка «Эксперимент» (1988), посвященная 110-летию К. Малевича, где кроме живописных полотен была представлена стендовая информация о К. Малевиче и УНОВИСе. Впоследствии члены творческого объединения выполнили роспись на одной из стен здания, стоящего на пересечении улиц Ленина и Правды, по супрематическому проекту самого Мастера.

В течение семи лет развития объединения художники пытались персонифицировать духовные поиски современников и философски обобщить художественный образ: перевести его в определенную макрометафору, органичную своему творчеству. За годы своего существования «Квадрат» провел выставки в различных городах как бывшего СССР, так и в США, Канаде, ФРГ, Италии, Израиле, Австралии и дру-

гих странах. Одной из творческих задач группы стало решение проблемы экологии. Работы, выполненные в различных стилях, будь то инсталляция, супрематизм, абстрактный экспрессионизм, беспредметная и фигуративная живопись, – явились носителями особого пространства, наделенного определенной смысловой нагрузкой.

Творчество художников объединения «Квадрат» пронизано знаково-метафорической поэтикой. Лирическими размышлениями о жизни наполнены работы **В. Чукина**, особой семантикой пространства – **Н. Дундина**, знаковый конструктивизм виден в полотнах **В. Счастливого**, цветовая гармония – у **В. Шилко** и **А. Досужева**. Художественная практика объединения показала возможные пути восстановления незавершенного цикла развития искусства 1920-х годов. Творчество художественных объединений явилось олицетворением преемственности изобразительного опыта начала XX столетия; главным достижением живописцев стало обретение творческой независимости.

Сдвиги в сфере художественного творчества заметно изменили общий характер станковой живописи, которая стала стилистически разнообразной и продемонстрировала высокую степень свободы форм художественного выражения, богатство эстетических программ и вариантов пластических решений.

Изменения гражданской жизни вызвали демократизацию художественного языка. Возвращение в контекст белорусского искусства имен и даже пластов национальной и мировой культуры, которые были ранее запрещены или неизвестны, а также нарастающее влияние постмодернизма в значительной степени изменили культурный ландшафт в Беларуси.

Крах прежней идеологии обозначил утверждение постмодернизма как философии прогресса. Современное изобразительное искусство осталось открытым для возможностей плюралистического сосуществования различных его тенденций. Отсюда следует еще одна принципиальная возможность существования по крайней мере нескольких альтернативных версий истории современного искусства. Например, это может быть история визуальных стилей, или история искусствоведческих дискурсов, или история семиотики знаковых систем. Все они могут равноправно выступать в решении проблем, которые станут перед искусствоведением в XXI веке.

Искусство 1990-х годов формировалось в соответствии с критериями, которые само же стремилось создавать. Оно поставило под сомнение традиционные правила и границы разрешенного в работе над станковым произведением, предложило свою шкалу оценок, свои концепции трактовки формы и содержания и т.д. Можно утверждать, что процесс накопления определенного позитивного опыта в анализе современного станкового искусства означает прогресс в движении к отве-

ту на вопрос о сущности белорусской живописи рассматриваемого периода.

В искусстве 1990-х годов был сделан акцент на углубление индивидуального художественного видения живописцев, повлекший заметное расширение диапазона средств и приемов достижения выразительности. И именно художественные объединения явились основной движущей силой в процессе становления философско-эстетической системы постмодернизма в белорусском изобразительном искусстве.

3.3. Реалистическая традиция и формальные поиски

В 1990-е годы в ряду основных в развитии белорусской станковой живописи по-прежнему выступает реалистическое направление, хотя современный реализм существенно отличается от реализма предшествующего времени.

Мир дан нам изначально объективный и реальный, и человеческое познание строится на отражении его свойств и происходящих в нем процессов. Благодаря акту воображения (творчеству) художник формирует свое особое знание, с помощью которого он преобразует реальность в собственные «миры-версии». Данная система всегда содержит элементы репрезентации. Следуя толкованию Н. Гудмана, «когда мы репрезентуем объект, конструкт или интерпретация возникают не в результате отражения, а в результате производства» [293, с. 20].

В данной работе под термином «современный реализм» мы будем понимать особую форму репрезентации действительности художником, умение видеть новую предметность в самой изменяющейся реальности. «Повседневное значение репрезентации состоит в том, что она «презентует» в акте сознания некий реальный, внешний и все же представленный в мышлении, языке и образе иначе, чем в его реальности и материальности, объект» [85, с. 84].

Современный реализм нельзя смешивать с видимым подобием действительности, так как степень совершенства художественного образа не зависит от степени подражания природе, человеку и т.д. Суть данного понятия состоит в уникальном соединении субъективного и объективного, конкретного и абстрактного, традиционного и новаторского, поэтому реализм не принадлежит ни одной из вышеупомянутых категорий, а находится где-то посередине, обобщая эти понятия. «Художник выбирает себе натуру в той же степени, что и она выбирает его. Искусство в каком-то смысле есть бунт против мира во всем, что есть в нем ускользающего и незавершенного: вот отчего художник стремится только к тому, чтобы придать иную форму реальности, которую он, тем не менее, обязан сохранить в ее первозданном виде, ибо лишь такую она служит источником вдохновения. В этом отношении все мы реалисты и никто не реалист» [99, с. 371].

Понятие «традиция» выступает как оптимальная модель временных связей всех явлений. Развитие истории, идущее по спирали, стремится постоянно к взрыву, во время которого обнажаются самые нижние слои традиции, происходит соединение архаичных и новейших слоев во времени и пространстве. Каждый сдвиг в творческом развитии начинается с обнаружения новых свойств и качеств действительности, нетрадиционных объектов изображения и предметно-пространственных решений, нетривиальных аспектов интерпретации – всего того, что переводит социальные наблюдения в реалии искусства.

Живописное полотно не может быть изолировано от исторического контекста. Оно даже не может быть глубоко понято вне учета времени его создания. Уместно привести слова японского архитектора Кендзо Танге, который сказал, что традиция сама по себе не может быть созидательной силой. Это как химическая реакция: чтобы возникло нечто новое, традиция должна быть катализатором. Но она не способна открыто проявляться в конечном продукте: действие катализатора менее всего подвержено реформе.

Несомненно огромное значение реалистической традиции для искусства 1990-х годов. Но ее связь с ним обрела более сложные формы. Это видно в том, как художники использовали опыт тематических выставок прошлых лет, с их декларативностью и пафосом, с поразительной энергией «обезвреживающих» любую пластическую манеру. Нет панацеи от красивой лжи в категориях стиля. Проблема правды должна соотноситься с уровнем мышления, с глубинной сутью наблюдений. Идея, насильно навязываемая пластическому образу, для искусства неприемлема. «Задача искусствознания – понять, что нового открывает художник в своем произведении. Создаваемая при этом образная интерпретация видится многообещающей драгоценностью в сфере общественного сознания» [186, с. 4].

Реалистические течения в современных условиях представляют собой относительно сбалансированную художественную систему, в которой пластические выразительные средства обусловлены программными целями искусства. Изучая поле современного реализма, можно выделить в нем импрессионистское и экспрессионистское течения, отголоски сурового стиля, эволюционирующие декоративную, романтическую и знаково-метафорическую тенденции. Это определенный конгломерат магического и метафизического реализма, идеологического (социалистического) реализма и примыкающих к нему неортодоксальных трансформаций сюрреализма, фотореализма, конструктивизма и соц-арта. Нет необходимости отказываться в оценке этих явлений от методологии анализа и критериев, выработанных в советском искусствоведении. Современный реализм немыслим без взаимодействия с другими художественными течениями.

Базовые положения реализма в советском искусстве были заложены еще в 1930-е годы. В современном искусствознании понятие «социалистический реализм» трактуется в различных смыслах: как стиль и творческий метод, получившие глубокое теоретическое обоснование и регламентирующие творчество художника; и как способ подчинения творческих задач художника идеологическим установкам в социалистическом обществе.

Парадоксальность термина «социалистический реализм» заключалась в том, что им можно было назвать все то, что завоевывало официальное признание, даже если оно было далеко от соответствия нормам стиля. А само понятие со временем стало ассоциироваться с фальшивым, конъюнктурным, «неистинным» искусством.

Впоследствии это привело к инертности творческих поисков, способствовало появлению застойных явлений в развитии советского изобразительного искусства. Это было обусловлено тем, что игнорировалось и пресекалось все то прогрессивное в истории отечественной художественной культуры, что было порождено самим духом нового времени. Все официальное искусство СССР 1930–1980-х годов развивалось в русле социалистического реализма.

Социалистический реализм как масштабное явление в советском искусстве исследовался односторонне. В настоящее время он требует более глубокого изучения. Определенный интерес западных исследователей и коллекционеров к произведениям эпохи социалистического реализма подтверждает это мнение.

Перемены, произошедшие в обществе в 1990-е годы, способствовали усилению влияния на белорусское искусство западных философских течений; новые данные о человеке и обществе, решительно противоречащие логике и традиционной морали, подготовили почву для появления в живописи новой духовной основы. Сны, глубинные пласты подсознания дают рождение новым образным решениям, в которых описывается некая странная реальность. Возникает естественная задача: отображать фантастические и нереальные вещи в документально достоверном плане. Реальность как бы замещается, и перед зрителем разворачивается определенное магическое пространство, заполненное неизвестными существами и объектами. Восприятие такой живописи порождает чувство неопределенности и тревоги.

Человек в современном мире всегда ощущает какую-то тревогу. В условиях неясности и нестабильности жизни мы не можем правильно идентифицировать и различать окружающие явления. Состояние тревоги, одиночества становится философским обозначением смысла бытия. Улицы, предметы, фигуры делаются тревожно странными, приобретают как бы состояние неполной обозначенности: то появляются, то исчезают. Данное стилевое направление в живописи можно обозначить как

«магический реализм». Творческие поиски многих белорусских живописцев проходили в русле данной тенденции. Примером могут служить полотна А. Жданова, А. Клинова, А. Ксендзова, З. Луцевич, А. Русанова, О. Сазыкиной, Е. Шлегель и других авторов.

Ретроспективный анализ проблематики изобразительного творчества второй половины 1980–1990-х годов способствует выделению в белорусской станковой живописи качеств, характерных для искусства сюрреализма. В эти годы важно отметить усиление влияния современной западной философии, теории психоанализа З. Фрейда, религии, национальной истории – круг этих факторов определил вектор поисков образных решений и новых стилистических возможностей живописи.

Взгляд на действительность как на омертвевшую форму проявления абсолютного духа, построенный на идеалистическом понимании сущности и явления, явился смысловой основой сюрреалистического мирозерцания, положившего в основу творческого метода принципы психоанализа З. Фрейда. Для сюрреализма стало особенно важно преодоление барьера сознания и выхода с помощью интуиции в сферу неосознаваемой и неконтролируемой жизни. Обращаясь к подсознанию, сбрасывая оковы культурности, человек выходит в сверхчувствительную реальность, где царит иррационализм, абсурд и скрытый смысл.

Эти положения образуют основу сюрреалистического метода «осознания иррационального, основанного на ассоциативном истолковании крайних проявлений безумия» [296, с. 257]. Сюрреализм священно верит в высшую реальность ассоциативных форм, в грезы, в бесконечную игру мысли.

Сон и воображение явились основным инструментарием художников-сюрреалистов. Именно в этих оппозициях преодолевались вопросы, которые невозможно было решить в действительности. В результате «опоры на универсум бессознательного желаемое принимается за действительное, возможное за реальное. Реальность *gêve* – это сомнамбулическое состояние, в котором нет ничего невозможного. Здесь реализуется возможное как действительное, воображаемое как осуществленное, желаемое как сущее» [167, с. 43].

Уход сознания в глубокий гипнотический транс – сомнамбулизм – способствовал рождению художником особых образных и знаковых систем, которые воплощались на холсте благодаря обращению к таким методам, как «натираание», «разбрызгивание», «опрыскивание», созданным при помощи набрасывания различных красящих веществ. Уход в бессознательное, «отключение» своего культурного «Я», становится смыслом творчества.

Лишая себя давления репрессивных норм культуры, человек получает абсолютную свободу. Именно понимание свободы как особого чувства случайности унаследовано им от романтизма. В сюрреализме

представление о случайной свободе получает свое идейное завершение. Ранее сложившиеся в белорусской живописи романтические традиции во второй половине 1980–1990-х годов способствовали появлению сюрреализма в творческих поисках ряда художников.

Интересным примером эклектического соединения сюрреализма, национальных традиций и нового художественного видения стало творчество **Н. Селешука**. Одной из главных составляющих искусства сюрреализма явился принцип игры. Игры всего – случайностей, форм, знаков, из которых складывается смысл вещей и явлений. Отсюда рождение образа – фантасмагории, который возникает в сознании, погруженном в универсум бессознательного.

Принцип игры становится основным методом в образном построении композиций «Сказочный калейдоскоп – I, II, III» (1985), «Завтрак барабанщицы» (1991), «Голубая ночь» (1991), «Восточный гость» (1992), «Поэт» (1994), «Путешествие на Афон» (1996). В них живописец создавал фантасмагорический мир, который представляет реальность особого рода, где все возможно и нет ничего должного и последовательного. Здесь отражение действительности являлось вторичным по отношению к воображению, но, несмотря на закодированность образного решения, все же соотносится с нашей реальной жизнью. Реальность в произведениях Н. Селешука как бы скрыта. Живописец прибегал к оперированию «историческими и реалистическими, сказочными и этнографическими деталями, формировал образы, окрашенные личными воспоминаниями и ассоциациями. Само пространство у Н. Селешука не фантастическое, но оно имеет несколько измерений: его воспринимаешь как бы со стороны и изнутри. Внешняя иррациональность не заслоняет композиционной обдуманности работ» [255, с. 34].

Творческая эволюция **Г. Скрипниченко** второй половины 1980–1990-х годов также протекала в русле активных сюрреалистических поисков. В триптихе «Экологическое равновесие» (1989), «Эмансипация» (1990), «Грусть» (1995) автор особенно точен в разработке каждой детали полотна, каждого смыслового элемента композиции. Именно множественные повторения прошлого в современности становятся характерной чертой в искусстве белорусских сюрреалистов, прошедших традиционную реалистическую школу.

Творческие поиски, отмеченные сюрреалистической стилистикой, в 1990-е годы были характерны для живописи довольно широкого круга художников, среди которых следует особо отметить В. Альшевского, С. Малишевского, А. Тарановича, В. Товстика и вышерассмотренных Н. Селешука и Г. Скрипниченко. Произведения этих художников отличались высокой степенью эстетизации предметных форм, рафинированной утонченностью манеры. В композициях продуманно совмещены различные стилевые подходы. Особый смысл несут названия работ, ко-

которые напоминают условные литературные формулы. В это время осмысление молодыми художниками действительности происходило зачастую при помощи синтеза художественных практик известных мастеров, основанных на реалистическом мировосприятии.

Необходимо остановиться на основных факторах искусства, которые, по Фрейду, состоят из сексуально-эротических влечений, и именно в них следует искать разгадку тайн красоты. «Красота» и «привлекательность», указывает Фрейд, представляют прежде всего «атрибуты сексуального объекта». Исходя из этой точки зрения, художественная форма трактуется как некое «преддверие наслаждения». Правда, она сама по себе оказывается способной заманить, привлечь наше внимание. Но на самом деле роль формы чисто маскировочная, во многом подобная той роли, которую выполняет идущая от «сверх Я» «цензура» сновидений. А именно – смягчение, маскировка чересчур откровенных желаний. В конечном счете, искусство рассматривается в качестве простого переключения, или сублимации сексуального чувства. Художественное творчество чуждо интеллекту и рациональности и не имеет непосредственного отношения к действительности. Оно не отражает жизнь, а выражает и воспроизводит подсознательные процессы психики художника. Сам творческий процесс вообще не подчинен никаким объективным закономерностям, а потому не подвластен сознательному контролю.

Художественные образы – это символы (знаки), в которых зашифрованы первичные желания. По существу, они ничем не отличаются от сна или бреда, не воспроизводят внешний мир и не имеют объективного содержания. Отсюда следует также и то, что восприятие произведений искусства не может расцениваться как путь к эмоционально-оценочному осознанию реальности, помогающий уяснить всю сложность взаимодействия человека с действительностью. Эстетическое восприятие художественных ценностей сводится к расшифровке смягченных и приукрашенных сексуальных влечений, «совместному переживанию драгоценных впечатлений», которые, будучи преимущественно связаны со «средой фантастической эмпирии», решительно избавлены от необходимости сопоставления с действительностью и «резервированы для осуществления трудно выполнимых желаний».

Именно в обращении к эротической теме в изобразительном искусстве нашла свое выражение тенденция сюрреализма. В особом культе и даже ритуале любви было не только проявление активности и высоты эмоциональной личной жизни, в них заключалась и некоторая идейная направленность. В полотнах этой темы эротика трактовалась чаще всего как поэзия чувственной страсти. Эротизация реальности помогала наиболее полно отображать в художественных образах социальные мысли и чувства. Пример тому – композиции Г. Скрипниченко «Плач кукушки» (1990), В. Товстика «Двое» (1992), В. Альшевского

«Искушение» (1998) и «Цветы для мужчин» (1999) и ряд других. И вместе с тем этот «культ» свободных личных любовных переживаний тем самым в какой-то мере «раскрепощал» самосознание человека. Необходимо отметить, что сюрреализм в историческом плане оказался достаточно гибким и привлекательным для художественной практики современного искусства.

Одним из направлений, дополняющих картину современного реализма, явился фотореализм (гиперреализм). Фотореализм возник в 1970-е годы, в эпоху технологических, визуальных и информационных «взрывов», и все его характеристики были обусловлены стремлением к адекватности своему времени.

Именно фотореализм в рамках своей системы эстетических координат парадоксально заострил извечную дилемму живописи – выбор между жизнеподобием и условностью. Художник-фотореалист верил, что технические средства способны передать мир не деформированно. Живописец перестал доверять своему зрению и стал опираться на фотографию или слайд. Все изображение выглядело максимально убедительным, общепринятым и общедоступным. Автор избегает мазков, характерных для масляной живописи, прибегает к работе аэрографом, трафаретами, акриловыми красками. В целом эстетика фотореализма предложила свой путь интерпретации жизненных проблем.

Для идеи фотореализма определяющей оказалась главенствующая роль фотографии в жизни человека и неограниченные возможности ее использования в творчестве. Появление фотореализма можно объяснить и как реакцию на засилие живописно-экспрессивной абстракции. Фотореалист работает с фотографией, кадром, слайдом – следовательно, с интерпретированной реальностью. Поэтому любой мотив или сцена на фотореалистической картине – это, по существу, двойная репродукция. Обаяние фотоэстетики было настолько велико, что ее формальные приемы и образы сознательно или невольно заимствовались самыми разными художниками.

Определенное влияние фотореализма можно отметить в творчестве Н. Селещука [110, с. 13]. Пародийно-кукольное благополучие характерно для его полотен «В воскресенье» (1986), «Коляды» (1988), «Соната моря» (1992), «Тишина» (1995), «Возвращение на Родину» (1996), населенных какими-то фантазмагорическими образами, имитирующими жизнь обычных людей.

Некоторые отзвуки фотореализма слышны и в пейзажных произведениях **Б. Казакова**, которым присущи подробность обстоятельного живописного рассказа и точность моделировки каждого мазка. Драматическим напряжением пронизаны «Весна» (1986), «Осень в садах исчезнувшей деревни» (1988) и «Сбор хлеба» (1988). Художник тщательно работает над каждой деталью полотна, как бы копируя фотографию.

Используя прием кинокадра, автор выхватывает из реальности определенный факт, укрупняет его до максимума. Лаконичный и емкий язык мастера аккумулирует в себе лучшие черты реалистической традиции, придавая работе смысловую и композиционную завершенность.

Своеобразный сплав романтики и острой наблюдательности характерен для образно-пластического строя полотна Б. Казакова «Весна. Человеческие заботы» (1986). Коллективная беда – затопление деревни – решается автором достаточно «легко», особое простодушие почти внушается зрителю. Художник, повествуя о житейских мелочах, успевает рассказать обо всем. Прописывая до мельчайших подробностей каждую деталь картины, он как-то «по-детски» рассказывает о каждой сцене: один спасает свое имущество, другой едет на лодке, а кто-то просто размышляет.

Для композиции характерна непосредственность, и даже своеобразная наивная созерцательность. Каждый сантиметр холста насыщен действием и мастерски объединен автором в единую жанровую сцену. Сдержанность колористического решения позволяет обратить внимание зрителя на самое главное – развернувшиеся многочисленные мини-сюжеты. Полотно настраивает на обстоятельное размышление, помогая находить красоту и поэзию в самом обычном, даже в том, что для людей является бедствием. Выбор такого способа подачи сюжета при всей внешней простоте дает весьма оригинальную и, несомненно, созвучную времени аранжировку группового изображения.

Начало формальных поисков в белорусском изобразительном искусстве, как уже было сказано выше, связано с возросшим влиянием постмодернизма. Сам термин «постмодернизм» ввел в употребление в 1969 году американский архитектор Ч. Джэнкс. Постмодернизм продемонстрировал независимость от любой политической идеологии, полную потерю веры в науку и разум человека. Философская система постмодернизма отрицает традиционное понимание культуры как явления иерархического и состоявшегося. Она стоит в оппозиции фиксированным стандартам и канонам в искусстве и культуре.

Зародившись в лоне гуманитарного знания, постмодернизм вскоре получил подкрепление со стороны философов, в центре внимания которых находились вопросы теории познания и методологии науки. Вполне ясно определились основные интенции постмодернизма: сокрушающая критика традиционных культурных ценностей, рационализма, гуманизма, радикальное неприятие современной социальной самоорганизации и т.д. Главное – это свобода личности, свобода быть самим собой. Постмодернизм явился естественным общекультурным ответом на «кризис позитивистского мировоззрения, на ограниченность рационалистической картины мира, на удушающее однообразие массовой культуры» [79, с. 44]. В основе теории постмодернизма особое место зани-

мают труды П-Ж. Дерриды, Ж. Бодрийара, Ж-Ф. Лиотара, У. Эко и других авторов.

Анализируя различные взгляды на постмодернизм, нужно признать, что «постмодернизм», возможно, – совсем не слово-ярлык, а, скорее всего, поисковый термин, который используется для анализа явлений, отличающих нашу эпоху от эпохи модернизма [142, с. 224]. Важно, что «мы понимаем, о чем идет речь, и это уже не мало» [106, с. 12].

Постмодернизм – это интеллектуально-художественное явление, целостная система мироощущения, определенная модель отношения к миру и его понимания. Искусство постмодернизма – искусство «пародии и коллажа». Оно отдает предпочтение недолговечным, поверхностным культурным формам, которые, скорее всего, апеллируют к чувствам, чем к разуму. Культура постмодернизма – изменчивая, алогичная, калейдоскопичная. Одной из характерных черт условности постмодернизма является разрастание символов, их бесконечная циркуляция, рожденная технологическими достижениями.

Критики выделяют не деструктивное (разрушительное) начало постмодернизма, а деконструктивное, которое предполагает процесс пересоздания предмета. Вообще, искусство постмодернизма основано на цитировании, признает за собой право заново открыть смысл (или смыслы) уже созданного. В результате постмодернистская эстетика предлагает особую методику использования полуготовых фабрикатов, так называемых *readymade* (инсталляции). Под *Readymade* понимаются ординарные объекты, оторванные от их прямого жизненного предназначения и избавленные от пользы. Они должны быть предметами, лишенными визуальной красоты и смысла.

Существовало громадное множество концепций постмодернистского искусства, из которых ни одна не стала приоритетной [149, с. 10]. Действительно, нередко понятия «деконструкция» и «постмодерн» – это исключительно пустые знаки, *flatus vokis*, поскольку в них не проявляются ни конкретная проблема, ни конкретная постановка вопроса [101, с. 8].

Постмодернизм в отечественном искусстве начал развиваться параллельно с социалистическим реализмом в конце 1970-х – начале 1980-х годов. Появлению постмодернизма у нас, в отличие от Запада, не предшествовал мощный натиск модернизма.

Сокращение государственного заказа, изменение социальной и политической обстановки способствовали возникновению в творческой среде ряда новых художественных практик, связанных с поиском лаконичного языка и лапидарной живописной формы. Опыт и достижения западноевропейского постмодернизма стали активно осваиваться белорусскими художниками во второй половине 1980-х годов.

Не имея возможности органично развиваться в едином пространстве мирового искусства, белорусские авторы временами не столько занимались разработкой собственных теорий, сколько заимствовали некоторые элементы из эстетических систем, уже существующих на Западе. В результате рядом с собственными творческими концепциями культивировались «импортированные» идеи.

Таким образом, отечественный постмодернизм совсем не был копией европейского. Идеи западноевропейского постмодернизма проявились в искусстве, в первую очередь, через освобождение его от тоталитарного господства рационального. Постмодернизм продемонстрировал возможность эклектического соединения модернистских и классических принципов и стилей.

В белорусской живописи до конца 1970-х годов черты постмодернизма проявлялись достаточно расплывчато, но уже в 1980-е годы стали популярными живописные приемы в духе магического и метафизического реализма, фотореализма, сюрреализма.

Не лишенный пафоса открытия и бунтарства, белорусский соц-арт (**В. Губарев**) в 1980-е годы подтвердил интерес отечественного постмодернизма к социальной направленности и политизированности художественного образа. Эти черты, действительно, не были свойственны западному постмодернизму. Однако наличие идеологических кодов сохраняло своеобразную замкнутость искусства, лишало интересные идеи естественной свободы. Обращение художников к игре совсем не напоминало отражение абсурдистских идей, декларируемых западноевропейским постмодернизмом. В этом было столько же пародии и отрицания традиции, сколько и ее поиска.

Связи между модернизмом и постмодернизмом требуют специального рассмотрения. Один из теоретиков философии постмодернизма Ж.Ф. Лиотар считал неправильным противопоставление и резкое обособление модернизма от постмодернизма [148, с. 89]. Действительно, постмодернизм учитывал опыт своего предшественника, почти генетически перенимая его черты, стремился к эпатажности и космополитичности, настаивал на тотальности своего художественного опыта, выступал против традиционализма и нормативности, различных канонов и табу, свойственных цивилизации. Однако возросшая интенсивность и всеобщность художественных процессов, включение в них значительно большего числа участников, плюрализм и толерантность стали отличительными чертами постмодернизма. Таким образом, последний соединил категорическое отрицание ценностей модернизма с попытками их активной переработки. «Постмодернизм – это отказ от модернизма: когда прошлое невозможно уничтожить, поскольку его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [282, с. 89].

Выступая против свойственной модернизму элитарности, художники-постмодернисты, тем не менее, исповедуют в творчестве своеобразный экстремальный индивидуализм. Это чувство необычной свободы, чувство новых берегов, к которым он плывет без компаса, подогревает в романтическом создателе миссионерский пыл и вместе с тем заставляет его выпить горькую чашу изоляции. Автор как бы оказывается в положении «невыносимого перепада температуры», в полной необычной ответственности и в холоде разрешенной безнаказанности. При этом начинает утрачивать прежнее значение подчеркнутая ориентация на оригинальность.

Проблема отражения вещественности постепенно начинает если не терять свой смысл, то ясно отходить на второй план. Похожесть в искусстве рассматривается как ненужное, не способное внести нечто новое в наши взаимоотношения с миром. Идет процесс разрушения границ между жизнью и искусством, между объектом и его образом, что способствует переосмысливанию задач, которые стоят перед искусством. Многие молодые белорусские художники приходят к выводу о бессмысленности простого реалистического отображения действительности и рассматривают творчество как процесс самовыражения: «как слово не равно тому, что оно обозначает, так и живопись не есть отражение» [294, с. 30].

Основной акцент в поиске «правды искусства» делается на разрыве монополии реальности. Утверждение новой миссии искусства связывается с созданием нереальных горизонтов, а временами и образных матриц параллельных миров. Становится понятным, что адекватно отразить жизнь не может ни одно течение в искусстве. Теряется вера в главные идеи человечества, идеи прогресса. Художники, кажется, окончательно переходят от отображения вещей к иллюстрированию идей. Все чаще они обращаются к подсознательному, стараются представить себе несуществующее, изотерическое, виртуальное, интересуются пограничными состояниями психики.

Плюрализм и антилогика становятся своеобразными основами творчества, сориентированного против всяких законов. Художник-постмодернист «находится в положении философа: текст и произведение, созданные им, не управляются уже установленными правилами, их нельзя оценивать исходя из имеющихся категорий. Автор (...) творит без правил, чтобы установить правила того, что будет создано» [147, с. 24].

Более существенным становится не то, что художник делает, а то, что он собой представляет; в связи с этим произведение искусства воспринимается как ментальный образ самого художника.

В постмодернизме фундаментальная граница проводится уже не между абстрактной и фигуративной, а между знаковой и художественно-образной живописью. Явные антиподы — гиперреализм и абстракт-

ное искусство в границах постмодернизма существуют рядом. Яркой приметой всех видов искусства постмодернистского времени становится их театрализация. В творчестве художников-постмодернистов активизируется игровое начало. Актуальными становятся визуальные формы действий (акционизм, перформанс, хэппенинг, деколлаж, флюксус). Игра, которая некогда положила начало ряду видов искусства, становится своеобразным феноменом творческого сознания.

Важное место в поэтике постмодернистской живописи принадлежит ритму, пространственно-временным движениям. Время в произведениях художников приобретает сложный многовекторный характер. В 1990-е годы еще более изменяются принципы поэтики белорусской живописи. Постмодернизм в живописи начинает приобретать выразительную респектабельную монументальность. В это время утверждается и концепция постмодернизма как фристайла в искусстве [151, с. 156].

Стало очевидно, что современное искусство противится репрезентации по протоколу шедевров. Все разговоры о таланте, вдохновении, гениальности оцениваются как своеобразные магические заклинания, малоценные для аналитического осмысления живописи постмодернизма. Взаимоотношения художника и зрителя уже не напоминают отношений пророка, который несет истину, и личности, которая ее ожидает.

Появление фактора постмодернизма в белорусском искусстве добавило оптимизма художникам, дало им возможность в условиях современности вернуться к национальным корням и традициям, провозгласило демократизм отношений с другими культурами.

Для приобщения современного белорусского искусства к системе классификаций и оценок, принятой в мировом искусствознании, в работе использована методология, предложенная в семиотической концепции Н. Гудмана, суть которой заключена в понятиях «репрезентативности» и «экспрессивности». Смысл, заложенный в этих терминах, помогает избежать теоретического противостояния реалистического и абстрактного искусства. Нельсон Гудман рассматривал искусство как определенную знаково-языковую систему, в которой реализм и абстракция играют куда менее важную роль. С ее позиций было проанализировано творчество ряда белорусских мастеров, среди которых следует выделить Р. Вашкевича, А. Задорина, Н. Залозную, И. Тишина и витебских живописцев Н. Дундина, А. Соловьёва, В. Шилко. В контексте вышеназванной теории работы этих художников могут быть определены как реалистическая экспрессивность (Н. Дундин, А. Задорин), абстрактная экспрессивность (Н. Залозная, А. Соловьёв, В. Шилко) и репрезентативность (Р. Вашкевич, И. Тишин).

В поисках своего индивидуального стиля **Наталья Залозная** шла путем последовательной эволюции от реализма к концептуальному и абстрактному искусству. Живописный язык полотен художницы стро-

ится на поэтике неожиданного и необычного, на своеобразном цветовом эксцентризме. Формирование индивидуального видения автора во многом определялось особенностями переломной эпохи, развитием общества в 1990-е годы. В ее произведениях цветовой эксцентризм служит особым средством истолкования жизненного материала. Образная система полотен воспринимается как совокупность непрерывно замещающих друг друга культурных текстов (знаков), чьи отношения поддаются описанию лишь посредством метафор и риторических фигур. Используемые вначале для удобства толкования метафоры оказываются так глубоко «вплавлены» в живописный текст, что обеспечивают единственно возможную среду его функционирования. Тонкая лирика колористических отношений Н. Залозной обогащает общую живописную поэтику ее абстрактных композиций, способствуя рождению произведения искусства, которое «всегда соразмерно человеку и по своей сущности всегда что-то «недоговаривает» [99, с. 371] («Стол», 1991; серия «Записки», 1994; «Композиция № 2», 2000).

«Изысканно-утонченные цветовые решения ее абстрактных композиций дарят глазу изощренное наслаждение. Но это лишь самый поверхностный слой искусства художницы. За ним – сложный мир, наполненный философскими интенциями, поэтическими ассоциациями, метафорами и мгновенными откровениями. «Войти» в него, приблизиться к его сути можно лишь отдавшись свободному парению в пространстве смыслов и значений, заведомо отказавшись от попыток увязать их с какими-либо конкретными реалиями жизни» [295, с. 27].

Отсутствие четко выраженного тематического аспекта является характерной чертой абстрактного искусства. Тем не менее, на творческую манеру Н. Залозной достаточно сильное влияние оказала религиозная философия Ближнего Востока, которая служит смысловой основой произведений «Лука» (1991), «Иерусалимская серия» (1997), «Сентиментальная картина» (1997). Творчество автора осуществляется в русле философии постмодернизма, где под этим термином может пониматься то, «что отказывается от утешения хороших форм, от консенсуса вкуса, который позволил бы испытать ностальгию по невозможному» [147, с. 322]. Степень истинности подобного отрицания вполне может являться одним из критериев современной живописи. Творчество Н. Залозной базируется на образном выражении отрицания того, что мешает «чувству глубокой удовлетворенности» (термин Ж.-Ф. Лиотара).

Неприятием идеологического контроля, любой формы давления наполнено творчество **Игоря Тишина**. Художник является основателем своеобразного «партизанского» движения в современном белорусском искусстве, целью которого стало разрушение годами выработавшегося безразличия, являвшегося частью менталитета бывшего советского человека.

Работы Игоря Тишина напоминают как бы изнанку предмета – потрепанную, вытертую, расцарапанную, испещренную потеками и пятнами, сквозь которые проступают газетные вырезки, древние манускрипты и случайные надписи, заимствованные художником из реальной жизни. Все это является строительным материалом в авторском решении образа. Именно на стыке литературы и живописи художник пытается обрести новые выразительные возможности для постижения человеческой души. Активная работа художника над фактурой холста, как над своеобразной системной конструкцией, отражает смысл «раскола» его подсознания с реальностью – и замыкание в пределах персонального, гомогенного мира, единственным творцом и поэтом которого выступает он сам. Автор тщательно избегает академизма, эстетики и пафоса. Обращаясь к культурной памяти, он обращает внимание зрителя на социальные проблемы современности («Желтый ковер», 1990; «Композиция», 1992; серия «Формулы Родченко», 1995).

Творчество И. Тишина «достаточно многообразно по формам реализации, но живопись неизменно занимает в нем главенствующее место. Живописный элемент является важнейшей составляющей его художественного языка в объектах и инсталляциях, которым художник уделяет массу внимания. (...) В отличие от художников соц-арта, «издевавшихся» над психологией «совка», И. Тишин считает, что коммунистическая идеология, по-видимому, не столько породила некий новый человеческий феномен – «homo soveticus», сколько просто содействовала особенно рельефному проявлению некоторых определенных черт ментальности восточнославянского этноса, изначально заданных ему природой» [295, с. 31].

Живопись витебского мастера **Николая Дундина** можно охарактеризовать как лаконичные пластические формулы с акцентированным выделением крупномасштабных деталей. Для его работ характерна пластическая ясность рисунка и романтически-декоративный колорит. Художник, не выходя за рамки фигуративного искусства, пытается трансформировать исходную форму, считая главным живописный поиск, который является основой вечного движения. Его творческий стиль, основанный на соединении лаконичной пластики и орнаментально-декоративных фантазий, приобрел интонационную оригинальность, черты особой самобытности мировосприятия.

Важным моментом в творческой биографии Н. Дундина стала поездка в Индию, благодаря которой получил рождение индийский цикл полотен (1990–1995). Отсюда то сочетание красочной конкретности изображения и содержащейся в нем сложной и возвышенной философии бытия, которая так свойственна литературе и искусству Востока. Суфийские идеи непосредственного общения человека с Богом, средневековая философия, восточная поэзия и лирика манящей любовной

страсти явились своеобразным толчком к рождению чувства одухотворения всего, с чем соприкасалось воображение художника.

Центральное место в цикле отводится женским образам. Но живописец не ищет натурной красоты, а пытается персонифицировать в образ вольную эстетическую метафору. В этом процессе Н. Дундин вырабатывает свой изобразительный язык, который основан на постмодернистской свободе творчества, когда художник выстраивает образ на соединении различных знаково-языковых систем.

В полотне «Веселая маркитантка» (1994) фигура изображена на декоративном фоне, выступая его составляющей. Нельзя с точностью сказать, что происходит, откуда и куда направляется женщина. В левой руке она держит блюдо. Оригинален ракурс сверху: ваза, фрукты, стакан сильно увеличены по отношению к женской фигуре. На красочно-вибрирующем серебристо-розовом фоне мы видим хаотично расположенные кружки, сердечки. Ярко-красные тона фигуры поддержаны активностью фона. Цвет создает особое настроение и обладает такой же конкретностью и убеждающей логикой, как мелодия, развивающаяся по законам музыкальной гармонии.

По-особому мелодична линия в работе «Волшебная флейта» (1994). Каждая деталь полотна – луна и звезды, декоративная фигура женщины и белые цветы – метафорически зашифрована в некий цветовой лабиринт. Художник строит свой мир, в котором утрачивают силу подробно-повествовательный сюжет и иллюзорная точность в изображении среды действия. Женская фигура, любая вещь не теряют своей фигуративности, но в то же время они «не равны самим себе». Активные ритмические пятна красного, белого и желтого цвета, обладая особой фактурой красочного слоя в общей образной сущности, раскрывают перед зрителем многоцветную романтическую легенду, в которой сплетаются древность и современность, восточные мотивы и мечтательные размышления о музыке любви.

В аналогичном живописно-пластическом ключе решена «Любовница самурая» (1994), в которой сплетаются декоративные и символические моменты. Красный цвет оказывается оптической доминантой, все остальные колористические оттенки второстепенны, организованы около него. Это рассуждение относится и к рассмотренным выше работам. Женский облик вторит ритму вертикальных линий, которые вступают в цветовую борьбу с горизонтальными. Однако определенная умозрительная сочиненность и некоторая дробность фона лишают композицию цельности, а пластический язык художника становится излишне тяжелым и архаизированным.

Сложная смысловая вязь характерна для полотна «Власть гипноза» (1993). Трансформированная человеческая голова, рука и ломтик дыни составляют своеобразный метафизический натюрморт. В работе

доминируют не физические, а философские моменты. Образ строится на сознательном отборе характеризующих общую атмосферу предметов, локальности красочных пятен и статичности деталей. Темный колорит создает ощущение, словно из пространства откачен воздух и мы видим музейный экспонат. Контуры формы четки, цветопластическая моделировка освобождена от рефлексов. Превращенная авторская энергия заставляет ощущать внутреннее напряжение мысли.

В вертикальной композиции полотна «Кто есть кто?» (1993) художественная форма трансформирована в духе сюрреализма: искажен портрет человека, руки превращены в супрематические цветовые пятна. Само название работы уже настраивает на философское размышление. Деформированная форма выражает тревогу, озабоченность живописца плодами современной механизации. Временной фактор не акцентирован, он вплетается в метафорические оттенки композиции. Сжатое пространство как бы сворачивает время, в котором познание настоящего помогает предсказанию будущего.

Концептуально по своей композиционной сути полотно «Нож Варфоломея» (1993). На красновато-охристом фоне изображен нож, входящий в состав странного натюрморта, – яблока, груши и лимона. В их серединах вырезаны основные супрематические формы: в яблоке – черный круг, в груше – треугольник, в лимоне – квадрат. С легкой иронией, облекая визуальные структуры живописной плотью, автор обращает внимание на традиционную ценность картинной формы, хотя в общем контексте композиции явно видно утверждение значимости самой культурно-исторической памяти человечества.

Обращаясь к последовательной пластической трансформации образа, Н. Дундин не пытается открыть новое, а стремится по-особому увидеть и интерпретировать старое, насытить его сокровенным таинственным смыслом. Как бы не изменял действительность научно-технический прогресс, приверженность к гуманистическим идеалам всегда помогает живописцам найти глубинные основы бытия.

Мировосприятие **В. Шилко** находится в русле постмодернистской эпохи, в которой только особое поэтическое мышление способно адекватно отразить существующую действительность. Утонченные колористические решения его абстрактных композиций дарят зрителю искреннее наслаждение. Светотонная насыщенность и красочная фактура холста являются его главным строительным материалом в создании образа.

В серии полотен «Композиция» (1994) образная система метафорична и многосоставна. В них открывается мир сложный, проникнутый поэтическими ассоциациями и философскими интенциями. Цвет в этих вещах – это колорит размышления. Художник не концентрирует зрительского внимания на каких-либо фрагментах: познать космос его ра-

бот возможно, лишь отказавшись от попыток найти параллели с реальными жизненными событиями.

Свободные пластические ассоциации живописца выплескиваются в своеобразных композициях, рожденных движением мысли. Погружаясь в стихию серебристо-коричневых, охристо-зеленоватых тонов, автор позволяет свести к минимуму фабульную часть повествования. Все чувства в этой серии раскрыты пластическими средствами, различные знаки, странная вязь из букв и слов сливаются в утонченно-возвышенную музыку. Еще одна важная особенность этой серии – несколько отвлеченное художественно-философское созерцание, которое сливается с остросовременным видением действительности.

Сложным колористическим решением отличается полотно «Зеленый плач» (1993). Два больших красных пятна в верхней части композиции уравновешены синими и темно-зелеными тонами, редкие вкрапления бежевого, белого и оливкового обогащают образную поэтику работы. В ней особую важность приобретает цветовой ритм, организующий всю пространственную структуру и придающий композиции мощь и спокойную величественность. Этот размеренный строй и связанная с ним цветовая ясность вовсе не случайны. Такой ритм не только подчеркивает переходы от одной детали композиции к другой, он отражает логику авторского осмысления и истолкования явлений жизни.

Если ритм в работах В. Шилко является базой концептуальной конструкции, то цвет – основным способом передачи настроения, мироощущения. Художнику были бы не под силу такие глубокие концептуальные решения, не владей он в таком совершенстве колоритом и живописной технологией. Темпераментность мазка в работах автора органично дополняется объемностью красочного слоя. Виктор Шилко строит свою живописную концепцию на основе ассоциативной образности, придавая колориту глубокую и тонкую поэтическую выразительность.

Своеобразный знаково-метафорический образ рождается в полотне «Композиция» (1990). Автор как бы переступает порог эстетического сознания, пытается вырвать ситуацию из культурного контекста. Уравновешенные красочные пятна, казалось бы, раздроблены белой линией, несущей знаковую нагрузку. Полученный результат подвергается дальнейшей разработке, колорит обогащен вкраплением красных тонов. Условный ландшафт письма, его видимая многослойность порождают эффект не станкового полотна, а своеобразного живописного объекта, который пытается охватить пространство, наделяя его свободной «прозрачностью знака».

Напряженный контраст тона и цвета определяет сущность в работе «Диалог» (1993). Обобщая живописную форму, автор пытается сохранить ее определенный реалистический подтекст. Образ функционирует как символ чувства и даже как поэзия страсти. И это чувство не яв-

ляется утонченным, социально эксклюзивным. Фактурность письма скрывает мерцание знаковых идеограмм, как бы просачиваясь вглубь, они развиваются почти автономно, ничего не объясняя, но усложняя и обогащая образную структуру потоком ассоциаций.

На колористических нюансах построено полотно «Привидения» (1993). Потёки фиолетовых тонов на бежевом фоне составляют живописный строй композиции. Авторская подпись служит своеобразным дополнением к общему художественному решению: живописец как бы присутствует в этом слове, в котором сконцентрирован общий смысл работы.

Одним из самых неожиданных художников в современном белорусском искусстве стал **А. Соловьёв**. Этот старейший витебский мастер привлекает своей неутомимой творческой энергией. Мир художника – мир метафор и символов. Работая в русле экспрессивной и одновременно лирической абстракции, он в своем творчестве не следует движению новых течений и массовых вкусов. Живописные мазки растворяются или заново начинают пульсировать в бескрайнем пространстве знака. Искусство мастера носит своеобразный оттенок элитарности.

Ощущения, восприятие и представления человека по своей природе реалистичны. Реалистическое искусство раскрывает мгновения жизни в его трепетности и неповторимости, характерное и существенное в облике явлений, поступков и взаимоотношений, цвет, свет, очертания и фактуру, материал и пропорции.

Концептуальное искусство воспроизводит само движение потока подсознания. Представление о внутренней сущности чего-либо неотделимо в образном мышлении от представления о внешнем облике. Внутренняя же сущность представляется в виде абстрактных определений и понятий, которые неизобразимы. Приходит мысль о некотором самообмане, свойственном концептуальному искусству. Так, художник, запечатлевающий «подсознательные ощущения», по законам психологии воспроизводит в некоторых комбинациях свои воспоминания. Образы, рожденные мысленным видением художника, обладают конкретными формами, то есть отражают зримые очертания реальности. Если отказаться от формы, то изображение выплескивается на полотно в виде сплава линий, пятен, очертаний и рельефов живописной фактуры.

Художественный строй работ А. Соловьёва включает не только свободное обобщение натуральных впечатлений, но и сложное сплетение видимого и абстрактного. Черты реальных форм в некоторых полотнах сохраняются, но их особая трактовка позволяет преодолевать многие традиционные ограничения живописи – проводить различные временные параллели, достигать сложной философской содержательности образа. Искусство становится особым миром, который творит художник, находясь как бы в другом пространственно-временном измерении.

Для А. Соловьёва главным остается утверждение эстетической ценности красоты мира как неповторимого феномена. Причем ее переживание носит не обязательно оптимистический характер, оно может быть и элегическим, и глубоко драматичным.

Декоративно насыщен цвет в полотне «Архангел» (1994). Широкие и смелые мазки, энергичная броскость манеры письма, оригинальное сопоставление контрастов красных и белых тонов составляют ту цепь метафор, благодаря которой строится образная поэтика. Словно из Хаоса выступает несущая свет фигура. Горячая цветовая гамма передает борьбу, происходящую в душе художника. Главной особенностью его неfigurативной живописи можно назвать стремление к полету, особой творческой независимости. Автор изливает на холст бурлящий восторг своих мыслей.

Абстрактная живопись А. Соловьёва носит музыкальный характер. Жизненные ощущения от натуры неожиданно и сложно сочетаются с абстрактной условностью композиции. Только через такую систему сцеплений художник смог приблизиться к выражению своего внутреннего мира.

Итоги исканий нового и объединяющего начала отражены в полотне «Ноктюрн» (1994). Контурные линии, хаотичные мазки выстраиваются в своеобразном вертикальном ритме. Художник пытается найти нить понимания между автором и зрителем. Преобладание белого тона в работе достаточно характерно для современной абстракции.

Активные цветовые пятна собраны в своеобразные аллегорические структуры в композиции «Отражение» (1993). Эти красочные всплески рождают ассоциативные образы, плывущие в зыбком цветном море, – контрастные или расплывчатые, они органично сосуществуют в пространстве композиции. Живописец, несомненно обладающий ярким режиссерским талантом, ищет убеждающий «модуль перехода» от ассоциативных представлений к завершенной выразительности образов.

В полотне «Без названия» (1992) хаотический поток красочных пятен образует особую «пульсирующую» композиционную структуру. Живописец пытается выразить в художественной форме специфику своего мышления, в котором изобразительный язык аккумулирует в себе историческую память традиций, а поиск совершенного образа предполагает полную искренность творческого высказывания. Богатая цветовая гамма, состоящая иногда из противоположных оттенков, как бы подчеркивает сложность современного времени. Мир художника – мир метафор и символов. Живописные мазки растворяются или заново начинают пульсировать в бескрайнем пространстве знака.

Развитие современного искусства дает массу примеров и фактов попыток активной компрометации и дисквалификации реалистического мировосприятия. В сумбурном пространстве зарождающегося арт-

рынка, как правило, одна разновидность постмодернизма антагонистична другой, и все активно обесценивают качественную сторону живописи – ремесло художника, которое базируется на многовековой школе реалистических традиций.

Подводя итоги анализа художественных процессов и тенденций в национальной живописи второй половины 1980–1990-х годов, можно сформулировать ряд общих выводов:

1. Во второй половине 1980-х годов началось формирование открытого художественного пространства в республике. Расширилось влияние постмодернизма, белорусская живопись стала стилистически более вариативной. Благодаря «перестройке» началась переоценка художественных ценностей на территории бывшего СССР. Появилась возможность легализации андерграунда; наряду с Союзом художников в конце 1980-х годов начали образовываться неформальные творческие объединения. Эпигоны постмодернизма в целом более остро, чем представители других направлений, подчеркивали свою принадлежность к европейским культурным истокам. Пройдя своеобразный период становления, многие неформальные течения приобрели достаточный опыт для дальнейшего развития в контексте современного искусства с его полистиличностью, духом новаторства и эксперимента.

2. Постмодернистская эпоха привела к демократизации взаимоотношений художника и зрителя. Позиции обоих сближаются, поскольку в процессе творчества они участвуют в равной степени. Феномен искусства постмодернизма проявляется в том, что художники играют с культурными кодами, пользуются различными типами визуального зашифровывания, не обращая внимания на устойчивость архетипов и стилей. Эстетическое сознание представителей постмодернизма было более ориентировано на наивность и первичность. Стремление к самопознанию, самовыражению и творческой свободе содействовало разрушению традиционных видовых и жанровых границ. Постмодернизм ускорил естественный процесс синтеза всех видов искусств.

3. Необходимо отметить стремление белорусской живописи к эклектике, своеобразной рефлексии на социальную атмосферу. Одна из особенностей рассматриваемого периода проявилась в общей утрате интереса к «живописной форме» как таковой. Ни одно художественное направление не получило исторического предпочтения: и фигуративная живопись, и отказ от таковой – все оказались равноправными перед лицом истории. Одной из особенностей художественного процесса стало эмоционально-спонтанное выражение пластических идей, широко представленное абстрактной живописью, выступающей как «чистое», концептуальное воплощение человеческой мысли.

4. Сложные социально-политические и экономические процессы, отягощенные масштабной экологической катастрофой в Чернобыле,

способствовали созданию принципиально новых обстоятельств и условий художественного творчества. Интуитивно-чувственное начало начинает вытеснять рациональный подход, возрастает значение концептуальности художественного мышления. В искусстве рубежа 1980–1990-х гг. отчетливо наблюдается растущее разнообразие индивидуальных стилей – это открыло возможности для создания многочисленных художественных объединений. Возвращение в контекст белорусского искусства имен и даже пластов национальной и мировой культуры, которые были ранее запрещены или неизвестны, а также фактор приобщения к постмодернизму в значительной степени изменили культурный ландшафт Беларуси. Именно это стало основой процесса коренного пересмотра взглядов на живопись социалистического реализма.

5. Поле современного реализма представляет собой относительно сбалансированную художественную систему, в которой пластические выразительные средства обусловлены программными целями искусства. Современное реалистическое искусство Беларуси представлено множеством направлений и тенденций. Это определенный сплав магического и метафизического реализма, некоторых течений социалистического реализма и примыкающих к нему неортодоксальных трансформаций сюрреализма, фотореализма, конструктивизма и соц-арта. Современный реализм немыслим без взаимодействия с другими художественными течениями.

3.4. Экология и регионализм

На рубеже 1980–1990-х годов для значительной части белорусских мастеров живописи реализм по-прежнему оставался главным творческим методом. Их работам присущ строгий рисунок, верность законам линейной перспективы, материальность предметов и трехмерная моделировка формы и пространства.

Большая группа белорусских художников обратилась в своем творчестве к проблеме сохранения национальной культуры и выражению красоты родного края («регионализму»). Гармония и поэтичность провинциальных уголков Беларуси привлекают внимание Е. Батальонка, Н. Исаёнка, Б. Казакова, В. Марковца, Г. Скрипниченко, В. Уроднича, В. Шкарубо, Ф. Янушкевича и многих других. Обращаясь к станковой картине как к совокупности жанров, живописцы создают конкретный, но и одновременно обобщенный образ природы, проникнутый глубоким лирико-поэтическим чувством.

Регионализм в данном случае понимается как чувство особой любви к малой родине, искреннее стремление художника к отображению поэтической красоты родных мест, глубокий интерес к утраченному быту, обрядам и обычаям. Эта тенденция наиболее полно выразилась в жанре пейзажа, хотя ее приметы можно найти и в других жанрах:

портрете, натюрморте, тематической картине. Регионализм привнес в белорусскую станковую живопись яркую эмоциональную окрашенность пейзажного мотива.

Объективность разностороннего показа «жизни природы» не исключала определенного эмоционально-смыслового подтекста. В стремлении к отображению родных мест было видно желание белорусских художников напомнить о прошлом, утвердить красоту национальных ценностей. Пейзажный мотив интересовал живописцев не сам по себе, а являлся лишь поводом для выражения своих мировоззренческих концепций. Выбор и характер сюжета определялись непосредственно жизненными впечатлениями и программно-эстетической позицией автора.

Художникам девяностых важно было выразить свое чувство единства с природой, показать правду бытия и подчеркнуть связь с родной землей. Живопись наряду с другими видами искусства искала в жизни природы пути отображения глубинных основ существования. Авторы стремились изобразительными средствами высказать свои эмоции, донести до зрителя свои творческие идеи. Акцент в этих работах делался на колорите, который, как правило, был тонко нюансирован.

Трепетное чувство восторга родной землей звучит в произведениях В. Сулковского, В. Марковца, Н. Назарчука, представленных на выставке «Барвы Вайшуноў» (1990). Произведения посвящены небольшой деревне Вайшуны на Витебщине, куда художники летом ездили на этюды.

Особый «праздник жизни», как драгоценное свойство внешнего мира, лежит в основе творческой концепции **В. Марковца**, композиции которого всегда отличались особой любовью и восхищением красотой родной земли. Он мастер лирико-эпического пейзажа, работы впечатляют необычайной тонкостью цветовых сочетаний и магией линий. Добротная, уплотненно материальная живописная поверхность его холстов создает чувство уверенности в устойчивой неизменности простых жизненных ценностей. Картина «Поле около деревни Вецера» (1991) впечатляет почти акварельной прозрачностью, как будто художник работал на не холсте, а на бумаге и легкий весенний ветер принес запахи весенних цветов, почек и молодых листьев на деревьях. Полотно наполнено поэзией и ощущением радостного восприятия весны.

Иной пластический прием можно заметить в картине мастера «Поле около деревни Таргуны» (1991). Энергия жизни буквально плещет из разбуженной весной земли, на которой виднеются последние островки снега. Мягкие охристые тона пастозной живописи отражают игру ветра в силуэтах деревьев, которые гармонируют с чистым и прозрачным небом. Аналогично решено полотно «Камни под Докшицами» (1992), впечатляющее «своей монументальностью и пафосом. Дух рассуждения о вечных истинах задают мощные камни-валуны, которые вы-

ступают в картине на переднем плане как главные смысловые акценты композиции» [59, с. 17].

Особое место в произведениях В. Марковца занимает тема народных традиций. В полотне «Крест около деревни Бирули» (1990), уже в подходе к трактовке самого образа чувствуется величественность, монументальность и цветовая сдержанность. В картине «Крест около деревни Камайск» (1991) образ распятого Христа передан художником в природном окружении, среди жизни весенней природы.

Полотнам **К. Качана** свойственен теплый колорит и своеобразный линейно-ритмический строй. Архитектоника произведений способствует выявлению обобщающей сущности вещей и упорядоченности внешней среды. Между формами создается внутренняя связь; предметы, вещи и люди как будто ведут тихую беседу между собой. Гармония и покой царят над миром, но чем больше мы присматриваемся к этому идеалистическому пейзажу, тем ярче чувствуется какая-то тревога и легкое беспокойство. Эти качества раскрываются в композициях «Зимний вечер» (1992), «Перед грозой» (1994), «Вода, земля и небо» (1995) и других.

Композиционная структура работ **В. Кожуха** дает возможность оценить пластический потенциал его напряженно-чувственного восприятия предметной среды в тематической картине и пейзажном жанре. Отличительной чертой художественного мышления автора является отражение жизнерадостности как врожденной особенности белорусского характера. Живописец обосновал свою программу как размышления о судьбе человека на земле. В его работах ярко выражен тонкий колорит, который необычайно полно раскрывается в решении сельской темы.

Деревенская жизнь постоянно притягивает В. Кожуха своей непритязательной романтикой. Его привлекает связь народной культуры и крестьянского быта, которую он пытается раскрыть в работах «На троицу», «Сумерки» (1991), «На коляды» (1991). Сюжеты полотен убедительно правдивы и одновременно романтичны. Характерные детали его работ – национальные костюмы и архитектура – воспринимаются естественно и органично, как сущность народной эстетики.

Особый смысл приобрели в трактовке художника темы, связанные таинством народных обрядов и действий, посвященных рождению и смерти человека. Воспоминанием о детстве в деревне проникнута композиция «На коляды» (1991), в которой автор пытается передать атмосферу праздника Рождества Христова, переосмыслить истоки древней языческой культуры и обрядов белорусского народа.

Из сплетения многих воспоминаний и переживаний родилось полотно «Сумерки» (1991). Мотив взят из банальной жизненной ситуации – деревенских вечеринок, но доведен художником до образной символики, в которой звучит боль и отчаяние. Живописец пытается показать

угасание деревенской жизни и рассказывает о скоротечности человеческого бытия.

Трагедия деревенского человека в городе раскрыта в работе «Выход в город» (1990), отражающей взгляд на проблемы деревни. «Сельский человек в современном городе» – в этом видит живописец драму современности. Лиризм пронизаны пейзажи художника, но, в отличие от более ранних произведений, в них возросла метафоричность и многозначность образов. Автор глубоко убежден, что именно в деревне сохранились те духовные начала, ориентация на которые необходима современному обществу.

В ярко выраженном эмоционально-пластическом ключе строятся работы **Ф. Янушкевича**, проникнутые заметной ностальгией по родному Ракову. Поэтизация своей «малой родины», реминисценции на тему исторической и культурной памяти находят свое отражение в композициях «Воспоминание» (1990), «Святой источник» (1993), «Глиняный петух» (1995) и ряде других.

Чувством утраты национальных традиций наполнены многие произведения белорусских живописцев. Тоска об утерянной истории, живописная поэтизация родных уголков являются смысловой основой композиций «Зимний сон» (1991), «Гости» (1993), «Старосветские мелодии» (1996) Ю. Пискуна, «Рыцарские игры» В. Зинкевича (1995). Это люди и ситуации, запечатленные современными художественными средствами, с позиций современного мировосприятия, и только исторический антураж придает композициям флер прошлого, создающий необходимую среду для существования персонажей. В одном случае это могут быть костюмы, как, например, у Ю. Пискуна, в другом – архитектурные памятники (Е. Батальёнок, П. Шарипа, С. Кузьмар).

Пейзажный этюд явился удобным и практичным способом, благодаря которому живописец мог сохранить цельность восприятия природной среды. В нем была естественная непредумышленность впечатления, мгновенность схваченного и остановленного на холсте сиюминутного состояния, освещения и настроения. Этюд отражал особый тип восприятия, при котором непосредственность переживания и острота наблюдений определяют доминанту художественного образа, становятся принципом поэтики тех художественных направлений, которые выражают субъективно-индивидуальное видение мира.

Гармония природы и дисгармония современной жизни в их сложных взаимоотношениях восторгают **Г. Скрипниченко**. Он строит свой индивидуальный, достаточно реальный и в то же время театрально-иллюзорный мир. Романтично восприятие родных пейзажей, где самое обыденное, много раз виденное предстает совсем в другом качестве: реальность при таинственном освещении приобретает черты иллюзорности. Автор абстрагирует впечатления, виденные в жизни, и дает воз-

можность зрителю ощутить пронизывающее чувство утраты природной гармонии. Это настроение нашло отражение в полотнах художника «Образы милые родного края» (1993), «Милый уголок» (1994), «На родине» (1996).

В картине «По грибы» (1990) на фоне привычного сельского пейзажа автор размещает железного монстра с птичьей головой. Его тело составлено из нагромождения неопознанных предметов, деталей и форм. Все предвещает беду. Возможно, что зажатый в манипуляторе и протянутый чудовищем большой рыхлый гриб – последний подарок леса. Отраженные художником вещи – символы человеческой жизни. Добро и зло, красивое и ужасное – все эти категории притягивают и впечатляют художника. В своих произведениях живописец пытается осмыслить не конкретные проблемы, а создать ассоциации, рожденные ими.

Композиции, проникнутые любовью к родной земле, своему народу, являются классикой белорусской станковой живописи. Данная особенность характерна для творчества многих белорусских мастеров М. Савицкого, А. Кищенко, Г. Ващенко, Л. Щемелёва, В. Товстика и других.

Художники работают над образом, тщательно вглядываясь в каждую, на первый взгляд, не очень значительную деталь во внешнем окружении. Под их кистью все становится важным, приобретает свой смысл. Это могут быть совсем обычные, виденные сотни раз пейзажи, где художник находит нечто такое, что оказывает магическое действие, вызывает вихрь эмоций и ассоциаций. Здесь не простая натуралистическая констатация факта существования самого пейзажа, человека, а их индивидуальное, поэтическое переосмысление.

В современном пейзаже люди чаще всего отсутствуют. Это делает атмосферу картины в полной степени идеальной, позволяет отойти от простой сентиментальности и сделать образный строй композиции более емким и глубоким. Данные наблюдения характерны для работы **Е. Батальёнка** «Родной край» (1993), в которой выразительно проявилась творческая позиция художника – видеть большое в малом, отразилось стремление выразить суггестивный характер композиции.

Секрет притягательной силы небольших по размеру, простых по композиционному построению, сдержанных по колориту, лаконичных в сюжетной разработке полотен **В. Шкарубо** раскрыть непросто. Почти все всегда сводится к несложному, конкретному и жизненно достоверному сюжету: кусты на склоне, припорошенное первым снегом поле, маленькая роща у дороги. Но эта кажущаяся простота никак не исчерпывает подлинного смысла, глубокого лирико-философского подтекста пейзажей. Тщательность пластической проработки и сдержанность цветовой палитры создают своеобразную образную структуру, которая отражает

субъективность авторской модели мира. Случайность уступает место закономерности, композиция строится на нюансах, весьма частым становится использование монтажного принципа построения пространства.

Виктор Шкарубо является мастером пейзажного жанра, в котором он пытается возвысить отдельные мотивы родной природы до значения образа Родины. Возвышенно-ностальгическое настроение присутствует во многих пейзажах художника, но особенно выразительно оно в полотне «Молчание» (1990), которое решено в форме многоплановой композиции, часто применяемой художником в эпических полотнах. Необычайное сходство с натурой присутствует в передаче фактуры и цвета снега, деревянных домиков тихой белорусской деревушки. С присущей ему манере скрупулезностью и строгой простотой написаны покинутые усадьбы, дома, дороги. Картины «Старая школа» (1990), «Туман» (1987), «Тихое Полесье» (1987) выражают тревогу художника за сложившуюся экологическую обстановку, являются результатом глубокого раздумья и осмысления произошедшей трагедии. В картине «Туман» (1987) художник поднимает проблему исчезающей деревни. Мотив самый распространенный: покинутая деревня, домики в заброшенном саду – но все это до мельчайших подробностей, мастерски передано средствами живописи. Светло-фиолетовый цвет неба переходит в насыщенные коричнево-охристые тона переднего плана с высокой засохшей травой, припорошенной снегом.

Близко по духу полотну мастера «Вечер» (1987). По обе стороны дороги стоят дома, поспешно брошенные жильцами, все пришло в запустение и заросло травой. Багряный вечер, который встречает заброшенная деревня, усиливает настроение трагизма и безысходности. Поэтической одухотворенностью наполнены другие работы художника «На краю» (1988), «Закат» (1988), «Яблонька» (1989), «Светает» (1989). Но и в них чувствуется тревога о разрушающемся деревенском укладе, утрате взаимопонимания человека и природы. Художник отводит небу большую часть полотна, решая его одним цветом, без детализации. Земля, деревенские постройки и небо пишутся на сближенных цветовых отношениях. Передний план прорабатывается тщательным образом, максимально натуралистично. Радостью наполнены полотна автора – «Дорога» (1988), «Земля» (1988), «Журавли пролетели» (1991), внешне простая манера которых зачаровывает своей поэтичностью. В произведениях «Мертвое дерево» (1988), «Дорога» (1988), «Чистое небо» (1988), «Старый сад» (1988), «Тишина» (1988) слышится приглушенный голос автора, который не может смириться с постепенным вымиранием деревни. Творчество В. Шкарубо развивается на путях осмысления непростой связи проблем природы, общества и экологии.

В 1990-е годы значительно расширился круг задач, решаемых в границах пейзажного жанра. Помимо традиционного лирического нача-

ла, в пейзажной живописи ясно зазвучал философский подтекст, отразивший остроту экологических проблем, драму современной деревни, ностальгию по утраченной красоте родных мест. Пейзажная живопись этих лет выдвинула целый ряд имен интересных мастеров из областных центров.

Полотна витебского художника **В. Нестеренко** стали концентрированным выражением своеобразия белорусской природы и национального характера, выражением сложной внутренней связи современности и истории. За внешней простотой и немногословностью сюжета, удивительной чистотой лирической интонации кроется умение наблюдать природу и отбирать в ней самое важное и существенное.

Живописи В. Нестеренко присуща сдержанность красочного звучания. Над многими композициями автора словно приспущена некая завеса, легкая пелена мгlistого тумана. Этот прием в определенной мере оказывается стилевой параллелью древнерусским фрескам, в которых преобладают мягкие, приглушенные тона, общая сдержанность колорита. Художник пытается настроить зрителя на сосредоточенный, серьезный лад, и внушить ему ощущение условности, метафоричности рассматриваемого им изображения. Когда такая цель достигается, зритель начинает понимать, что за кажущейся монохромностью живописи таится сложнейшее динамическое равновесие колористического построения полотен. Такая же музыкально-драматическая выразительность ощущается и в иных элементах пластической формы картин автора.

Разграниченность цветовых пятен уступает место цветовому и тоновому sfumato в работе «Через тростники» (1992). Важнейшим выразительным средством становится заостренная и напряженная линия. Четкие контуры стебельков тростника на переднем плане создают в холсте строго организованный ритм. Сквозь эту орнаментальную вязь из глубины выступает пейзаж, растворенный в серебристом свете, который обволакивает детали изображения, превращая их в участников тонкого лирического действия. Своей мягкостью и хрупкой прозрачностью свет сообщает пейзажу удивительную чистоту звучания, а также настроение затаенной печали, которое характерно для многих работ автора.

Любовь к родной природе и людям выражается у живописца и в форме глубокой личной причастности ко всему, что он изображает и что составляет для него весь смысл существования, его радость и боль.

С особой силой ощущается в пейзажах В. Нестеренко своеобразная внутренняя тема, философско-поэтический подтекст которой реализуется в живописной пластике образа. Примером может служить работа «Черные яблоки» (1993), мотивом которой являются множество раз виденные традиционные избенки, деревья и лошади. Но обыденнейший вид белорусской деревни словно перенесен в иное духовное измерение при помощи музыкально-интонационных средств композиции и колорита.

Мощный тональный контраст силуэтов яблонь и снега вносит в композицию элемент отчетливо обозначенной минорной экспрессии, пробуждая резервы ассоциативного восприятия.

Зрелое, спокойное размышление, порожденное зоркостью духа, характерно для композиции «Начало зимы» (1995). Замечательная тонкость цветовых оттенков – это как бы живописный аналог такого размышления. В композиции господствует небо, светлый ультрамарин которого контрастирует с узкой полоской рыжеватой травы на переднем плане и лесом на горизонте. Своеобразная ритмика взметнувшихся до верхнего края композиции семи берез придает общему образному решению символическое звучание. Тонкое художественное выражение получило особое состояние природы в начале зимы – ее формы и краски еле зримы, дымчаты, кажутся тающими на наших глазах.

Философия человеческого бытия определила характер образности в пейзаже «Сад зимой» (1998). Композиция предельно проста – небо, заснеженное поле до горизонта и четыре старые яблони на переднем плане. Изгородь из жердей обозначает границу сада, затерянного среди снежной равнины. Редкие яблоки, брошенные на ветках, стремянка, забытая у одной из яблонь, неубранные подпорки служат воплощением мыслей автора о человеческих судьбах, характерах, поступках, забытых вещах, напоминающих о себе. Жизнь природы сравнивается с жизненным циклом человека, который собирает последние плоды своей осени. Серебристо-голубые тона живописи придают пейзажу необыкновенную мягкость, раскрывая тему душевного облегчения, которое наступает после долгих и трудных лет поисков и переживаний.

В живописной манере ряда работ В. Нестеренко замечен импрессионистский подход. Примером может служить пейзаж «Березовая роща» (1992). Положенные рядом мазки золотистых и зеленоватых оттенков придают живописному полю ощущение своеобразной цветовой вибрации. Все это способствует передаче состояния пробуждающегося солнечного дня. Лирическое настроение буквально пронизывает всю живописную ткань композиции. В аналогичном ключе написаны «Кировский мост» (1983), «Красные тростники» (1993), «Березы, зимние березы» (2001) и другие.

Природно-пространственная среда, показанная в ее бытийном архетипе, получает в творчестве В. Нестеренко вполне оригинальное художественное решение. Образ внешнего мира становится выразителем авторских размышлений, воплощением его собственного мировосприятия в работах «Зимний сельский пейзаж» (1992), «Витебщина. Зима» (1998), «На озере» (1999), «Родина» (2000) и других.

Полотно «Тишина» (1993) из этого же парадоксального ряда. Гладь уснувшего озера согрета отблесками заходящего солнца. Две лодки, оставленные у берега (на переднем плане), создают настроение

одинокости, подчеркивают величественное безмолвие природы и ее скрытую мощь. Некоторая этюдность живописного решения только подчеркивает созерцательный характер образной трактовки сюжета.

Метафорический характер сюжета, его философский подтекст ощутимы в полотне «Заброшенный сад» (2001). Это неторопливое рассуждение о человеческой жизни в ее полноте и завершенности. Холодные тона фиолетово-розового неба и голубого снега как бы пытаются выразить авторскую тревогу об уходящих людях, о скоротечности времени. На переднем плане – три яблони, ветки которых смыкаются, образуя сферы. Поваленный забор, припорошенные снегом подпорки и стремянка являются теми деталями, которые усиливают метафорическое звучание образа, конкретизируют рассказ об уходящем времени, об уходящих в прошлое людях, о запустении и одиночестве. Художник мастерски находит элементы, способные передать всю горечь нахлынувших переживаний, скорбь об уходящем деревенском быте.

Произведения другого витебского живописца **И. Лисицы** отличаются удивительным умением ощущать и передавать динамику жизни природы. В его лирических пейзажах, полных светлой веры в гармонию мира, все пронизано движением – облака, кроны деревьев, озера и луговые травы. Художник наделяет окружающий мир особым оптимизмом. Он как бы видит себя в этой природной стихии, живет ее гармонией. Иносказательно-метафорическому строю целого ряда пейзажей И. Лисицы свойственна фантастическая миражность происходящего. Любое время года в равной мере очаровывает живописца своей красотой и неповторимым движением. В результате автор пытается приподняться над конкретикой ситуации, предметными частностями, наполняя образ оптимистическим чувством жизни, что оказывается определяющим началом в его творчестве.

Авторской любовью проникнуто полотно «Спас» (1989). Теплый августовский вечер опустился на деревеньку, окутав все темно-красными тонами. Густые сиреневые тени сада перекликаются с золотом заходящего солнца. С особой музыкальностью звучит здесь тема единения природы и человека. Незатейливый природный мотив дышит естественной непосредственностью, наделяется большим поэтическим чувством.

Огромной притягательной силой обладает лирический пейзаж «Лепель» (1990). Краски белорусской земли, ее духовное богатство, история и современность находят отражение в живописи автора. Поэтизация много раз виденных кусочков родной земли достигается тонкой музыкальностью красочной палитры, выразительной динамикой естественных природных ритмов. Но художник не ограничивается только рамками лирического мотива, в его живописи нарастает цветовая экспрессия и некоторая напряженность, которые сообщают работам оче-

видную романтическую приподнятость. В кругу этих исканий живописец пытается обозначить решение сложных и сокровенных духовных проблем современности.

Движение, передаваемое цветом, – это выражение чувства, колорит размышления, а не только воспроизведение натурной окраски окружающего мира. Автор избегает резких цветовых акцентов, шершаво-тяжеловесной фактуры живописи, нарочито подчеркнутых контуров формы. Рисунок в его полотнах словно растворяется в живописи, которая взамен контрастных соотношений, четко отграниченных интенсивных пластов цвета обретает единый, словно плывущий колорит с преобладанием, как правило, зеленых тонов, подчиняя себе все остальные цветовые оттенки. Эта гармония настраивает зрителя на тонкое и спокойное созерцание. Примером этому может служить ряд пейзажей И. Лисицы «Деревня Краснолуки» (1990), «Лето» (1992), «Весна» (1992), «Осень» (1999) и другие.

Непрерывность бытия окружающей действительности, связавшая воедино прошлое и настоящее, раскрывается в пространственной глубине пейзажа. В ней ощущается не только цельность взгляда на жизнь, но и эстетическое осознание духовных и материальных основ в сфере универсального культурно-исторического опыта человечества. Художника привлекает гармоничность взаимоотношений человека-труженика с родной землей. Тщательно разрабатывая эту тему, автор стремится создать законченную композицию. В работе «Страница» (2000) летний этюд стоящего на берегу деревенского домика приобретает новое звучание благодаря включению фигуры старушки с посохом, явно перерастающей роль стаффажной вставки. Пожилая женщина, несущая воду, является смысловой доминантой полотна «Субботний вечер» (1990). Сложность технических приемов, их раскрепощенность, смелое обращение со светотенью и пространством помогают мастеру передать энергичную динамику жизни. Легкое дуновение ветра слышится буквально в каждом мазке художника. Преобладание желто-зеленых тонов точно раскрывает ощущение летнего вечера.

Можно говорить об определенной эволюции творчества художника, проявляющейся во все большей технической свободе, нарастающей декоративности цвета, смелых экспериментах в композиции и пластике пейзажного мотива. Многие его полотна свидетельствуют о необычайной природной наблюдательности, но, тем не менее, внешне носят несколько этюдный характер. Они могут доставить глубокое наслаждение богатством и неожиданностью колористического решения, оригинальной пластической разработкой природных форм.

Сочетанием движения и покоя отмечена композиционная структура пейзажа «Август» (2000). Идиллический сельский мотив (с полем, эскизно намеченными деревенскими домиками и рекой на заднем пла-

не), несущий в себе настроение покоя, дополняется активным движением масс деревьев на переднем плане, выполненных энергичными цветовыми мазками. Сложный колористический сплав из взаимодополняющих друг друга оттенков синего, голубого, светло-зеленого, вкраплений красного и фиолетового покоряет воображение своей внутренней энергией и смелостью преобразования натурального в пейзажный образ. Панорамность пейзажа, слепящая сила красок, ритм внутреннего движения раскрывают красоту и величие окружающего нас мира.

Лирико-романтическое начало работы «Вечерний разговор» (2002) нашло выражение в активном использовании живописной метафоры и поразительной свободы живописного языка. В тонко сгармонизированном колористическом строе преобладают охристо-зеленые тона, дополняемые теплыми красными, голубыми, белыми и фиолетовыми вкраплениями. Удачно найденный баланс холодных и теплых цветовых отношений создает особую музыкальную напевность белорусского пейзажа. Нарастанием красочной интенсивности художник передает движение, создавая на холсте ощущение близости или отдаленности различных композиционных деталей. Уходя от определенности и конкретики, пейзаж становится выразителем тонкого душевного настроения.

Наряду с этюдами и быстрыми импровизациями И. Лисица создает и картины, над которыми работает по несколько лет, строя их постепенно, с перерывами, вырабатывая принципы своей индивидуальной живописной манеры. И эти эксперименты не ограничены чисто техническими задачами. В творчестве художника прослеживается устойчивый интерес к лирическому пейзажу, окрашенный романтическим мировосприятием. Лиризм мастера особого рода – это своеобразный ключ к пониманию мира природы, ее диалектики и поэтики.

Эти качества можно наблюдать в полотне «Ушачи» (2000). Гладь реки, роща на дальнем берегу, окраина деревушки слева дополняются мягко вписанной в пространство пейзажа фигурой купальщицы на маленьком островке у переднего плана. Плавное течение реки, движение ветра в ветвях оттеняют покой и статичность вертикали сияющего женского тела. Пейзаж выступает здесь не как фон, а как органическая среда человеческого бытия. Земная чувственная красота обнаженной женской фигуры придает этой почти мифологической сцене глубоко лирическое звучание.

Красотой живописного переосмысления действительности привлекают полотна витебского живописца **А. Чмиля**, который не ограничивается рамками пейзажного жанра. Способность в обыденном течении жизни заметить необыкновенное, удивительный дар живописной эстетизации действительности являются отличительными чертами творческой манеры этого автора.

В полотне «Ночные купола» (1983) удачно соединен пейзаж и натюрморт. В основу построения образа положено реальное наблюдение, представленное в авторской переработке. Строго обозначены белый подоконник и тонкая рама. Ушел в сторону каскад складок занавески, открывая взгляду буйство красок зимнего вечера. Заснеженные крыши домов по тону поддерживают передний план. Золото горящих окон дополняется блеском куполов, озаренных светом заходящего солнца. В расположении цветowych пятен нет натурной закономерности, но чувства они передают с безукоризненной ясностью. Ваза с белыми ромашками, стоящая на подоконнике, в контексте работы воспринимается своеобразным авторским контрапунктом. Трепетные формы цветов, ниспадающие складки драпировки волнуют, увлекают за собой в бесконечный поиск. Оттенок умышленности и некоторая рассудочность сюжета только подчеркивают созерцательную идеальность созданного живописцем образа.

Художник пытается найти и выразить в своем искусстве ту общность, внутри которой малое родственно большому, живет рядом, а иногда возвышается над ним. В пейзажах А. Чмиля мы как бы вступаем в особый зачарованный мир новых пространственных построений, цветowych созвучий и линейных ритмов. Здесь живет природа и человек, между объектом и формой господствует равновесие.

Богатство цветowych оттенков определяет колористическую гамму полотна «Осенние призраки Бочейковского парка» (1996). Реконструированный в композиции образ разрушенной усадьбы говорит о духовной причастности автора к событиям начала века. Картина свойственен сложный вибрирующий тон, радостное настроение вызывает игра высветленных, почти пастельных, цветowych мазков. Осенний пейзаж уже сам по себе достаточно эмоционален, но еще более усилен контрастом теплого света и голубых теней. Художник внимательно разрабатывает живописную фактуру холста, ритм движения кисти создает особую, почти импрессионистическую, трепетность цвета.

Такой образный строй свойственен и картине «Холодный день» (1996). Особое состояние природы раскрывается средствами зелено-голубого колорита. Автор находит взаимосвязь «настроения» природы и человеческих чувств. Монументализированно-обобщенный образ природы в работе сохраняет ощущение выразительного «живого» впечатления.

Цельностью восприятия жизни впечатляет полотно «Перед восходом солнца» (1997). Гармоничная плавность охристо-голубых тонов, тонкая система контрастов, решенная в работе, свойственна искусству витража. В образно-пластической концепции А. Чмиля подчеркивается нравственное единство человека и природы.

В работах мастера последних лет звучат новые ноты, живописное пространство формируется в русле нарастающей декоративности. Богатство оттенков холодных и теплых тонов переплавляется в тонкую лирическую мелодию – композиция «Колокольчики прошлого лета» (1998). Заметна определенная дематериализация предметного мира, растворяющегося в потоке охристых, лиловых, синеватых пятен: живопись действительно напоминает застывшую музыку. Соединение мира человека, вещей и природы имеет тут всеохватывающую поэтику.

Живописца как-то по-особому вдохновляет тема вечера. Свидетельством тому может служить полотно «Луна над городом» (1998), навеянное воспоминаниями о белых ночах. Уголок старого Витебска окутаны темные вечерние тени. Живописная аранжировка, близкая приемам импрессионизма, позволяет свести к минимуму фабульную часть повествования. Чувства автора раскрываются не столько благодаря рассказу, сколько чисто пластическими средствами. Спокойный лирический мир создается благодаря вибрации цветовых отношений. Прозрачные краски словно передают желание мастера раствориться в лунном свете.

Художник в своем творчестве пытается утвердить новую живописную поэтику. Он сближает и соединяет натурные наблюдения и философские размышления, расширяя выразительные возможности своей живописной манеры. В своем творчестве А. Чмиль возводит проблему взаимоотношения природы и человека в область эстетического сознания нашей эпохи. Все в этой области экспериментально и ново, все ждет нового и смелого взгляда художника. Талант и душевная тонкость соединились в его произведениях с высокой мерой человечности. В сложном процессе развития современности и технической модернизации общества именно искренняя приверженность гуманистическим принципам помогает художнику найти в этой «новизне» неяркую глубинную красоту.

Если в творчестве В. Нестеренко, И. Лисицы, А. Чмиля в достаточной мере сохраняется традиционно реалистический подход, то звучащая экспрессивная живопись **О. Сковородко** отражает стремление автора к обновлению и новациям. Художник пытается приоткрыть внутреннюю сторону жизни, хотя его живописные поиски в основном находятся в рамках пейзажного жанра. Отличительной чертой произведений автора является доминирование декоративных качеств цвета, что является «языком» поэтического мира художника. Много важного и существенного говорит он на этом языке. Причем от лирического миропонимания и субъективного восприятия окружающего О. Сковородко поднимается в ряде лучших полотен к широте обобщений, монументализации образа и даже к эпосу. В окружающем мире он находит истинные «ноты», придающие живописи особое, музыкальное звучание. Олег Сковородко – лирик по призванию, прирожденный колорист, автор по-

этических исповедей, в которых преобладает тонко выраженное личное чувство. Но мастер не ограничивается сиюминутным переживанием, а стремится к метафорическому изображению жизни современного мира. В его работах можно наблюдать своеобразный поэтический синтез.

Вполне самобытная образно-стилевая система полотен витебского художника строится на синтезе локальных соотношений цветовых плоскостей, их декоративном характере и, наконец, особом мировосприятии, хотя нельзя отрицать и сильного влияния на его живописную манеру творчества Л. Щемелёва. Красочная гамма у обоих мастеров стремится к локальности и некоторой напряженности.

В полотне «Пейзаж с облаками» (1998) художник лишь намечает домики белорусской деревеньки, которые оттеняют розовые тона переднего плана, одновременно непринужденно сливая их с декоративно-символическим цветовым фоном. С помощью колорита живописец создает эмоционально насыщенный образ природы.

Поэтическая живопись О. Сковородко отображает не натуру, а передает авторские впечатления от нее. Причем сходство с жизненной реальностью для мастера вовсе не важно. Ведь у зрителя при знакомстве с работами художника возникают ассоциативные параллели, носящие, скорее, музыкальный характер. Автор достаточно свободно трансформирует форму, но узнаваемости она не теряет, будь-то цветопластические размышления над образом древнерусской архитектуры в полотне «У вечности» (1991) или золотое сияние осенней белорусской деревеньки в «Прощальном луче» (2001). Конечно, использованные мотивы сами по себе имеют вспомогательный характер, словно слова для выражения мысли. При помощи декоративных цветовых пятен автор разбивает полотно на большие плоскости локальных цветов. И, конечно, цветовое и пластическое богатство холстов О. Сковородко всегда подчинено ведущей образной идее.

Это прослеживается и в вышеназванных полотнах, и в работе «Тишина» (2000). Сюжет ее немногословен: большое озеро, словно разделяющее холст на две части, плавно переливается в цвет неба. На переднем плане два бегло намеченных домика, решенных в багровых тонах, словно хранящих свет заходящего солнца. Поля и огороды укрыты насыщенными плотными декоративными пятнами. Масштабы всех деталей в картине абсолютно условны, почти безотносительны к их реальным пропорциям.

Другой особенностью творческой манеры О. Сковородко является особое отношение к фактуре холста, объемность красочного слоя. Одновременное использование в рамках полотна как больших лессировок, так и плотных пятен со своеобразной фактурой создаваемой мастихином, почёрками и процарапываниями. На контрасте технических приемов строится эстетика образа, в нем суть авторской концепции. Живо-

писец отделяет застылость пластической репрезентации реального мира от воображаемого, хранящего личные переживания и философские размышления.

При первом взгляде на работы О. Сковородко ощущаешь динамику цвета, то вспыхивающего яркими вспышками, то затухающего в голубых и серебряных тонах. В полотне «Желтая осень» (2001) простота композиционного построения восполнена богатством цветовых вариаций. Перекликаются между собой световые вспышки ярко-зеленого на поле и кронах деревьев. Темные, пастозно написанные домики среднего плана являются своеобразным акцентом общего тонового решения. Сочетание теплых светов и холодных теней способствует передаче реальности осеннего мотива. Озеро, лес и небо как бы окутаны серебристой дымкой, характерной для этой поры года.

Важным достоинством полотен О. Сковородко являются точно найденные опорные моменты композиционной структуры (стремительно взметнувшиеся линии стен в полотне «У вечности», симметричность берегов – в «Тишине» или статика вертикального ритма деревьев – в «Желтой осени»).

Художник не ищет сходства с натурой, хотя в ней он черпает идею композиции. Уходя от прямой характеристики объекта, мастер строит сложно-обобщенный образ, в котором выделяет или даже деформирует формы человеческого тела. Примером может служить композиция «Утро» (2002). Голубой дымкой раннего утра окутана фигура молодой девушки – это сама хрупкость, изящество, тонкое обаяние женственности, метафора мечтаний и надежд. Сложное фактурное решение пастозного темно-синего заднего плана, контрастное теплоте обнаженного тела, способствует выявлению оригинальной живописной метафоры.

Четкие линейные ритмы фигуры и кувшина придают композиции определенную завершенность. Окружающая среда, по существу, выходит за рамки картинной плоскости, лишь отражаясь одинокими бликами на женском теле. Весьма интересна и декоративно разработанная плоскость переднего плана: своеобразные отношения серебристо-голубого, розового, кирпичного и синего цвета сочетаются с фактурной разработкой холста. Условное по масштабу яблоко в нижнем углу композиции навеивает параллели с библейской историей. Таков эмоциональный смысл творчества О. Сковородко, соединившего в художественном образе красоту родного края и актуальные вопросы современности, нашедшие выражение в жанре пейзажа, наполненного искренней любовью к красоте родного края.

Конец прошедшего столетия – время научно-технического прогресса и социально-экономической перестройки – отягощен общим экологическим кризисом. Авария на Чернобыльской АЭС по своим послед-

ствиям явилась самой масштабной техногенной катастрофой XX века. Обострение экологических и социально-политических противоречий привело к утрате веры в достижение гармонии и согласия в современном мире.

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.

Эта 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. Не просто было художникам от парадности и сглаживания противоречий действительности, присущим искусству социалистического реализма, перейти к злободневным проблемам современности.

Глубокое философское осмысление действительности, гармоничность колористических отношений, поиск обостренного психологизма образов свойственен живописному языку **М. Савицкого**. Наиболее ярко индивидуальность художника проявилась в серии картин «Черная быль» (1988–1993). В основу сюжетов полотен легли трагические события на Чернобыльской АЭС, ставшие для Беларуси самым масштабным экологическим бедствием. Оставаясь в рамках реалистической традиции, автор разрабатывает свою оригинальную живописную поэтику образной экспрессии, достигая пронзительной обнаженности чувств. Работы данной серии можно разделить на две группы: одна – в которых решен, на первый взгляд, обычный бытовой сюжет, и другая связана с тяготением автора к поискам некоего нравственного императива, способного противостоять обострившейся экологической ситуации.

Серия, состоящая из десяти полотен: «Эвакуация» (1989), «Покинутые» (1989), «Крест надежды» (1989), «Ностальгия» (1989), «Плач о земле» (1988), «Доля» (1989), «Чернобыльская мадонна» (1989), «Зрячий» (1989), «Реквием» (1988), «Запретная зона» (1993), – оставляет чувство острой боли и вины перед людьми, которые стали заложниками сложившихся обстоятельств. Концентрация на суггестивных факторах живописи, которым подчинены все средства художественной выразительности, оказывает на зрителя мощное, почти шоковое впечатление.

Собирательный образ беды, внезапно охватившей людей, решен в полотне «Эвакуация». Случайно выбранные испуганные лица на перед-

нем плане решены с особой экспрессией. Суровый и сдержанный колорит придает полотну неповторимое трагическое звучание. Всеобъемлющий характер экологической катастрофы подчеркивается мастерским решением портретов переднего плана. Персонажи композиции статичны, они словно застыли в какой-то неопределенности перед стремительным движением хаоса.

В ином образном ключе решено полотно «Покинутые». Мертвенный серебристо-зеленый свет окутывает фигуры людей, подымая образы до аллегорического воплощения темы одиночества. Главные герои полотна – жители деревень из зоны отселения, которые не смогли оставить свои дома (автором подчеркивается психологизм ситуации), им некуда бежать, они – заложники ситуации. Композиция «Крест надежды» построена на параллелях, восходящих к эстетике древнерусской живописи. Фигуры людей словно застыли перед заколоченной крест-накрест дверью своего дома. Цветовое решение полотна направлено на раскрытие психологической сущности художественного образа.

В работе «Ностальгия» художественные поиски автора сконцентрированы в области колорита и подчеркивают символический характер решения. Из сложной цветовой гаммы возникает мир, навсегда утраченный и оставшийся за колючей проволокой. И лишь ангел-хранитель оберегает его от губительной радиации. Картина «Плач о земле» представляет собой групповой портрет. Черно-коричневый фон и мертвенно серебряное небо оттеняют бледные лица персонажей. Используя желто-черный колорит в работе «Чернобыльская мадонна», автор создает ощущение неослабевающей опасности, ярко выраженное в пластике образа.

Обостренное социально-критическое видение отличает и другие произведения серии: «Зрячий», «Доля», «Реквием», «Запретная зона», образно-пластическое решение которых создается под влиянием лучших традиций православной иконы. Насильственное изменение первоизданной красоты мира, постижение драмы современного человека и природы являются тем отправным моментом, который мастерски используется одним из представителей белорусской ветви экспрессионизма М. Савицким для создания оригинального образа.

Серия «Черная быль» (1988–1993) является важным авторским открытием в понимании нового статуса жанра тематической картины. Главным действующим лицом, наравне с героями, становится фон, окружающая среда. Смещение акцента на среду является оригинальной и удачной находкой мастера. Художник не выделяет человеческий фактор, а пытается создать обобщенный образ экологической катастрофы.

В картине **Г. Ващенко** «Зона стронция» (1993) мотив яблоневого сада, где ветки гнутся от обильного урожая, дополняется активным желтым пятном на заднем плане, которое воспринимается не как солнечный свет, а как зловещая угроза мирной плодоносной земле. Автор

восходит от конкретных жизненных наблюдений к переживаниям обобщающе-символического плана, пытается передать ту угрозу, которая появилась в окружающей природе. Заостренность художественного образа достигается здесь живописно-пластическими средствами, придавая декоративному полотну некий особый цветовой строй.

Все чаще художники выступают предвестниками экологической катастрофы: трубы дымящих фабрик, свалки, погибшие деревья и животные, покинутые деревни, отравленные реки – это все то, что стало символом надвигающейся беды для человека. Обостренный драматизм видения действительности, активизация художественных средств и приемов сюрреализма, христианской мистики стали обычными в арсенале современного живописца в решении экологической темы.

В этом ряду можно отметить посвященные чернобыльской теме полотна А. Марочкина «Планета Полынь» (1990), Г. Скрипниченко «Жертвам всех трагедий посвящаю» (1990) и других. Для передачи человеческих чувств и переживаний, тревоги за будущее родной земли художники используют живописную трансформацию формы и приемы сюрреализма.

Хотя эти картины носили несколько этюдный характер, но именно они обозначили актуальную проблему рубежа 1980–1990-х годов. Это положило конец молчанию искусства об экологической угрозе. В кругу произведений, посвященных теме экологии, оформились два подхода к интерпретации мотива. Стремление к авторской отстраненности породило систему, способную перевести документальные события в визуальную картину мира. Мир у другой был откровенно придуман, реалии мистифицированы.

Демократизм творческой атмосферы, который сложился в Союзе художников, в конце 1980-х годов дал возможность осуществить выставку, посвященную экологическим проблемам современности (Республиканская выставка «Художник и экология», 1989 год, г. Минск). Характерно, что сама по себе чернобыльская катастрофа не стала сюжетной основой произведений. Мастера живописи стремились осмыслить ситуацию в вечных категориях добра и зла, жизни и небытия. Выставка дала основание понять, что в белорусском искусстве возникло новое тематическое направление, связанное с широким охватом проблем экологии. Авторы объединило желание сказать правду, какой бы горькой она ни была, обостренный драматизм видения проблемы, использование различных художественных средств.

Проблема экологии наиболее полно раскрывается в произведениях А. Родина «Мелиоративный экстаз» (1989), С. Катковой «Предчувствие беды» (1989), Г. Скрипниченко «Экологическое равновесие» (1989), Л. Хоботова «Чистый источник» (1989), С. Тимохова «Печаль Чернобыля» (1989) и многих других.

Однако за кажущейся легкостью восприятия материала скрыта более основательно разработанная позиция в выражении самоощущения современного человека. В творчестве **Г. Скрипниченко** повествовательная структура картины становится многомерной. В его живописи возникает своеобразный синтез гротескового и лирического начал, которые по отдельности звучали в ранних его полотнах. Видоизменение образной структуры определило расщепление монолита личности человека, иллюстрацией тому может быть триптих мастера «Экологическое равновесие» (1989). Центральная часть представлена торсом человека, полумеханизированного существа, – возможно, это человек будущего, по замыслу автора. Верхняя часть композиции – две рамы, на одной из них – портрет человека на фоне хаоса красочных пятен. Разорванностью композиционного решения автор пытается достигнуть особого драматизма благодаря использованию ассоциаций, метафор и многочисленных условностей.

В духе философской притчи решено полотно **Ю. Макарова** «Ужас» (1989). На чистом голубом фоне изображен строящийся дом, но нижние этажи его уже подверглись разрушению. Образ отражает острейшую проблему современности, когда человек не может создать достойный фундамент и в дальнейшем пожинает плоды своей глупости. Все это подчеркивает одномерность и бездумность человеческой деятельности в отношении к природе и самому себе.

Заметной социальной рефлексией отличается полотно **Л. Хоботова** «Чистые пруды» (1989). На переднем плане мы видим выхваченные вспышкой два силуэта животных, пьющих воду из последнего чистого источника. Авторская метафора проста и понятна. Мир природы, наполненный неведомой враждебной силой, перестал быть лояльным человеку. Перед нами не отражение какого-то события, а сложный и многозначный живописный образ, символизирующий возможное будущее.

Проблема среды как целостного окружения человека, как резонатора индивидуальной жизни, стала важнейшей темой на рубеже 1980–1990-х годов. В полотне **А. Родина** «Мелиоративный экстаз» (1989) осуществляется своеобразный синтез человека и среды, предмета и пространства. Композиция представлена своеобразным нагромождением гибнущих животных, людей и дымящихся фабричных труб. Особенность авторского подхода состоит в том, что он тщательно решает каждую деталь холста. И в этой графической точности буквально подсознательно рождается хаос. Художник создает эффект кадра из хроники будущего. Своеобразной образной драматургией сюжета он как бы предвещает грядущий апокалипсис. Правда конкретного факта и взгляд на него с дистанции времени образуют тут цельное образное решение.



Г. Туровская “Память” (1985)



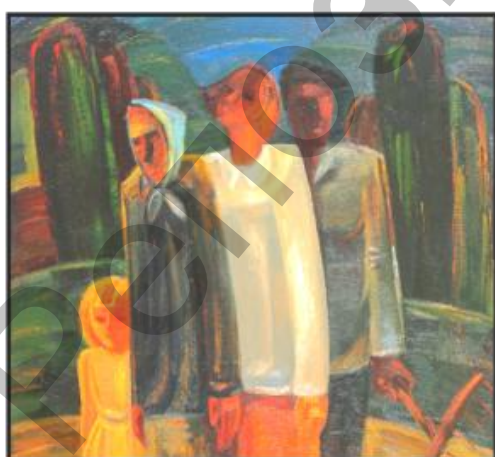
В. Товстик “Весна 1985. Начало” (1985)



З. Литвинова “Цветение” (1987)



Л. Оседовский “Баллада о матери” (1984)



Н. Бущик “С поля” (1987)



А. Кищенко “Наводнение” (1980)



А. Марочкин “В колядную ночь” (1982)



Г. Ващенко “Прорыв” (1982)



Г. Ващенко “Праздник Полесья” (1982)



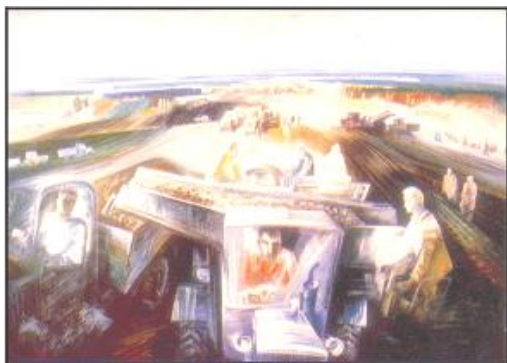
Н. Исаёнок “Диалог” (1988)



В. Гомонов “Кузня колхоза Родина” (1986)



Л. Дударенко “Партизаны Беларуси” (1985)



М. Чепик “Осенняя страда” (1985)



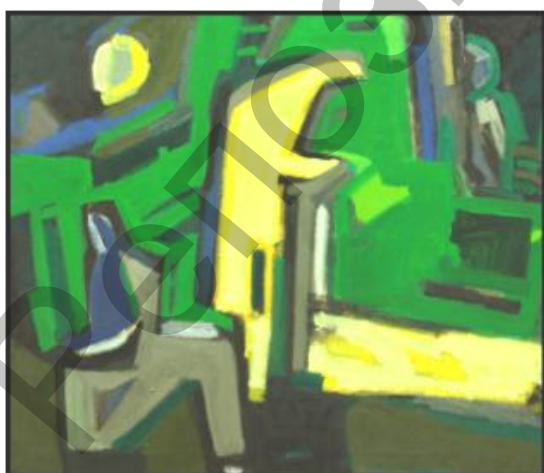
Ю. Пискун “Свадьба в Бережцах” (1985)



И. Тишин “Витебский клубок” (1987)



Н. Бущик “Вечерние прогулки” (1992)



С. Кирющенко. Диптих “Собирающие росу” (1995)



Н. Селешук “Поэт” (1994)



В. Волюнец “Богатый сосед” (1994)



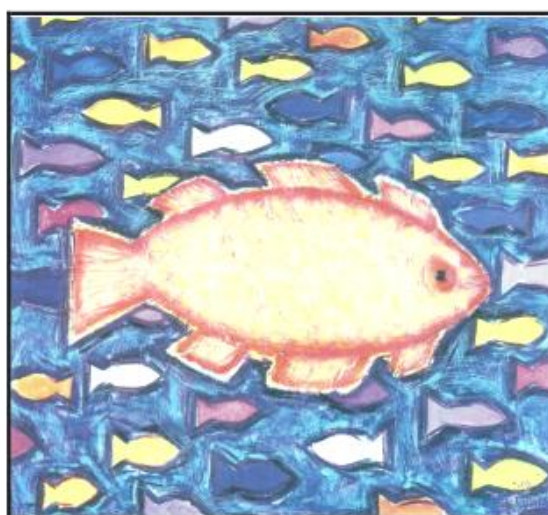
Р. Вашкевич
“Гуттаперчевый мальчик” (1992)



А. Задорин “Путешественник” (1990)



Н. Залозная “Пьета” (1991)



А. Ксендзов “Царь-рыба” (2000)

Реквиемом по безвозвратно ушедшему в прошлое деревенскому укладу звучит сдержанная в деталях композиция «Мой дом – моя боль» (1989) Г. Ващенко. Знаменательна картина **А. Марочкина** «Хадора» (1989), где автор изображает крестьянку из села, пораженного радиацией. Здесь живописное пространство мертвое, без всплеска живительного света. Женщина, фигура которой срезана краем рамы, стоит на земле, ускользающей из-под ног. Композиционный прием вводит зрителя в центр события, делая его сопричастным этой страшной беде. В другом холсте «Кто из вас без греха?» (1988) художник противопоставляет образ Христа толпе, отделяя Его расстоянием. «Но не подчеркивает природу Христа светом и таким образом переводит евангельский сюжет в область человеческого бытия. Трагическая судьба человека, который стремится научить людей добру, но не получает от них взаимности» [70, с. 23].

Особого внимания заслуживает полотно **Н. Селешука** «Минута молчания» (1989). Странный пейзаж с озером, силуэт женской фигуры, фантасмагорическое решение заднего плана – все это вызывает своеобразные музыкальные ассоциации. Точно такая же музыка слышится и в живописных приемах – всему красочному полю придана выразительная фактура. Эта символизация образа служит «ответом» художника на наиболее болезненные вопросы действительности. Общественная функция искусства в том и заключается, чтобы актуализировать назревшие противоречия, вывести проблему выживания на государственный уровень.

Взросшие экологические проблемы углубили социальную оценку жизни в искусстве, способствовали усложнению стилистики образов, ввели экологию в ранг глобальных общечеловеческих проблем. Все это в соседстве лирических и драматических начал существует в рамках одного полотна. Примером тому могут служить работы «Предчувствие беды» (1989) С. Катковой, «Радуница» (1989) Н. Залозной, триптих «Родина» (1989) В. Товстика, триптих «Серая стена» (1988) А. Ксендзова и другие.

Одной из характерных особенностей живописи рассмотренного периода стало преодоление художественных штампов, сформировавшихся в прошедшие десятилетия. В современном мире художник реализует важные социальные функции искусства, где экологический кризис понимается намного шире, чем последствия чернобыльской катастрофы. Эти своеобразные реминисценции действительности будут и в дальнейшем способствовать рождению новых тенденций в белорусской станковой живописи XXI века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разрушительные войны и революции XX столетия, агрессивность его идеологических доктрин, ставших оплотом тоталитаризма, грандиозные эксперименты «на одной шестой земного шара» по насильственной ломке естественных устоев бытия, масса исторических сопоставлений, которые говорят не в пользу современности, – все это заставляет усомниться в социальном прогрессе. Научно-технический прогресс вроде бы налицо. Человечество пользуется его плодами, уже не мысля без них своей жизни. Но не он ли в соединении с людской беспечностью оборачивается экологическими катастрофами, Чернобылем, озоновыми дырами – всем тем, что делает нашу уникальную зеленую планету больной, слабеющей, все более опасной для жизни?

Что же касается искусства, то оно, конечно, развивается, расширяет диапазон своих возможностей, меняет свои функции, обретает новые качества. Но при этом утрачиваются какие-то его прежние возможности и свойства. Ведь уровень и достоинства произведений определяются не столько стадией общественного развития, характером эпохи или направления, в русле которых они возникают, сколько достоинствами творческой личности, которой выпала судьба жить и выражать себя в данную эпоху, уровнем таланта, того таинственного свойства, которым Бог одаривает людей. Эпоха и направление способны предопределить только отдельные особенности творчества, но не его ценность.

В данном исследовании впервые системно проанализировано творчество мастеров белорусской живописи 1960–1990-х годов. Прослежены особенности эволюции темы и интерпретации художественного образа в работах белорусских живописцев рассматриваемого периода. Привлекая наиболее значительные, в ряде случаев уже отмеченные вниманием художественной критики произведения, настоящее исследование базируется на анализе причин устойчивости структурной формы тематической картины в ее самых разных стилистических проявлениях и пластических модификациях. Рассмотрев особенности эволюции белорусской станковой живописи 1960–1990-х годов, необходимо сделать несколько наиболее важных выводов:

1. Ряд образно-стилевых тенденций, сформировавшихся в ходе исторического развития изобразительного искусства, продемонстрировал свою жизнеспособность и восприимчивость к новым реалиям действительности. Особое место в развитии белорусской живописи стала занимать «национально-декоративная» тенденция, которая пришла в начале 1970-х годов на смену «суровому стилю» и получила большое распространение в последующие десятилетия. Отчетливое выражение она нашла у многих белорусских станковистов, принципиальная новизна и

актуальность выдвинули ее на роль стилистической доминанты времени. Развитие данной тенденции подготовило почву для активной эволюции всей образно-стилевой системы станковой живописи. Декоративность станкового полотна выражалась в орнаментальной упорядоченности форм, в своеобразной композиционной ритмике, условности цветового строя работ, что нашло отражение в творчестве Б. Аракчеева, З. Литвиновой, А. Кищенко, В. Стельмашонка, В. Сумарева, М. Чепика и ряда других живописцев.

Появление разнообразных форм реалистической условности можно связать с тяготением искусства к некой всеобщности, к нахождению способа художественной концентрации явлений, их образного фокуса. Художники 1970-х годов доказали высшую ценность не манеры, а мироощущения. И оно было масштабным, несмотря на превалирование камерных мотивов. В психологическом плане это соответствовало общественным настроениям времени с той поправкой, которую всегда следует иметь в виду, признавая за художественным феноменом право выступать как некий эмоционально-нравственный концентрат индивидуального творческого видения.

2. Политические процессы второй половины 1980-х годов оказали существенное влияние на образный мир произведений изобразительного искусства. Почти исчезает революционная тематика и социальный заказ на портреты передовиков промышленности и сельского хозяйства. Меняется характер трактовки военной темы: на смену героическому пафосу приходит более глубокое авторское выражение трагических сторон в истории Второй мировой войны. Эта тенденция отчетливо обозначилась в полотнах И. Бархаткова, Г. Ващенко, М. Савицкого, Е. Тихонова, Г. Туровской и ряда других художников.

Расширился диапазон тем и идей, решаемых художниками в своем творчестве. Возросла актуальность темы экологии и политических репрессий, получили право на существование религиозная, мифологическая и другие, был снят негласный запрет с жанра «ню». Белорусская станковая живопись второй половины 1980–1990-х годов развивалась как по пути эволюции традиционного реализма, с уже устоявшейся системой трактовки художественного образа, так и по пути возрастания его условности, метафоричности и знаковости. Проявление этой тенденции, которую с некоторой степенью условности можно определить как «знаково-метафорическую», характерно для работ С. Гриневича, Н. Залозной, С. Кирющенко, А. Ксендзова, А. Кузнецова, И. Тишина, Л. Хоботова.

Влияние политических, экономических и социальных факторов в рассматриваемый период изменило характер авторского мировоззрения и, как следствие этого, образный строй произведений. Структура художественного образа содержит в себе авторскую макрометафору и вы-

ступает как ее художественное воплощение в знаково-смысловых формах, как результат взаимодействия объективных внутренних закономерностей.

В современной живописи следует выделить стремление к совмещению в художественном образе двух планов: достоверности наблюдения действительности, куда входит момент лирического переосмысления, и авторский отход от нее на некоторую пространственно-временную дистанцию. Общие нравственные проблемы не нивелируют стилистику творчества, что подтверждается разнообразием индивидуальных творческих манер. Одной из основных проблем белорусской живописи становится художественно-образное выражение проблемы выживания человека в сложившихся условиях.

3. Современные белорусские художники не испытывают былой зависимости от традиционно понимаемой темы, более доверяя своему индивидуальному опыту и находя в профессиональном плане контакты со всем мировым художественным наследием. Главное достижение изменившегося времени в этом плане – это приобретение ими свободы самовыражения, как и демократизация художественного языка, которая стала логическим следствием демократизации общественной жизни.

Возвращение в контекст белорусского искусства имен и целых пластов национальной и мировой культуры, усиление влияния философии и эстетики постмодернизма в значительной степени изменили культурный ландшафт Беларуси. Достаточно ярким примером этого процесса стало возникновение в белорусском искусстве творческих объединений – «Немига – 17», «Квадрат», «Галина», «Форма», «Плюралис», «Бло» и множества других. Их деятельность явилась олицетворением широты художественных экспериментов XX столетия, главным достижением которых стало обретение творческой независимости. Сдвиги в сфере изобразительного творчества заметно изменили общий характер станковой живописи, которая стала стилистически более разнообразной и продемонстрировала множественность эстетических программ и свободу в выборе форм художественного выражения.

Искусство 1990-х годов создавалось по критериям, которые само же стремилось сформулировать: оно не принимало традиционные правила и границы дозволенного в работе над станковым произведением, предложило свою шкалу оценок, свои концепции формы и содержания и т.д. Белорусское изобразительное искусство стало открытым для плюралистического сосуществования различных направлений, творческих объединений и независимых мастеров.

4. Современное белорусское искусство представляет собой неоднозначную картину. Эстетика постмодернизма смешала художественные течения, объединив в рассмотренном периоде различные творческие стили: реализм в его различных проявлениях и абстракцию, кон-

цептуализм и метафорическую образность, различные варианты инсталляций и перформанс. Выход в беспредметность принес освобождение от старых реалистических правил, заменив их новыми, даже более жесткими. Следует отметить новую трактовку пространства и времени. Сложная система построения пространства была свойственна творческим поискам В. Альшеевского, С. Римашевского, Н. Селешука, Г. Скрипниченко, В. Товстика, объектам А. Клинова, С. Малишевского, Л. Русовой, И. Тишина и других мастеров.

Сквозь эту сложность стилевых приемов можно увидеть черты национальных традиций и заимствованные инновации, которые ощущаются как в общем характере художественного мировосприятия, так и в энергии искательского духа, в контурах философских размышлений.

5. Важными особенностями белорусской станковой живописи второй половины 1980–1990-х годов стала острота социальной тематики, обновление художественного языка, новые образные решения. При этом многообразие жизненного материала не только развивало фантазию, расширяло диапазон творческого поиска, но и значительно усложнило структуру художественного образа. Каждая же удача на этом пути ставит произведения искусства в ряд истинных художественных открытий, помогая глубже осмыслить содержание и историческое значение современной эпохи.

Развитие художественного мышления происходит в сложном взаимодействии традиционно реалистического и постмодернистского мировосприятия. Живопись всегда будет стремиться к образной интерпретации сложной духовной жизни современного общества.

6. В конце XX столетия кризис философских и мировоззренческих парадигм привел к осознанию факта отсутствия радикальных открытий в развитии художественной формы, оттолкнувшись от которых можно было бы двигаться дальше. Произошло смещение акцента от рационально-логических к иррациональным формам познания – интуиции, прозрению, духовным поискам. Решенные ранее задачи уже перестали являться проблемой и не побуждают к творчеству. Отсюда происходит обращение к различным теориям о природе искусства, самодовлеющий поиск способов проявления творческой оригинальности. Но даже художник, восстающий против традиции, осознает свою зависимость от нее, так как именно она стимулирует его творчество. Искусство превратилось в инсталляцию, но это инсталляция не физического мира, а нашей культурной памяти.

Особое место в творчестве белорусских художников заняла проблема выражения национального своеобразия. Основой ее решения стало освоение ассоциативной формы художественного осмысления исторического прошлого.

Возрос интерес к индивидуальной психологии героев, различным аспектам духовной жизни человека. В образах стал преобладать психологический анализ и смысловой подтекст. Историческое прошлое выступило основой для осмысления жизненно важных проблем современности.

В процессе расширения тематического диапазона современной белорусской живописи обозначился ряд новых тенденций, среди которых нужно отметить следующие:

- тенденция синтеза истории и современности, проявившаяся в стремлении к новому прочтению событий национальной истории, включающая историческую романтизацию действительности и ассоциативно-художественное осмысление исторического прошлого в контексте современности (А. Марочкин, Г. Скрипниченко, Ф. Янушкевич);
- тенденция, отразившая остроту понимания белорусскими художниками-станковистами огромной важности экологической проблемы, и, более того, осознание глобальности проблемы – «человек в контексте выживания» (Г. Ващенко, В. Гордеенко, А. Ксендзов, А. Марочкин, М. Савицкий, Л. Хоботов, В. Шматов);
- тенденция «регионализма», питаемая чувством особой любви к «малой родине», искренним стремлением к отображению поэтической красоты родных мест, глубоким интересом к утраченному быту, обрядам и обычаям (И. Бархатков, Е. Батальон, Н. Исаёнок, Б. Казаков, В. Кожух, В. Марковец, В. Уроднич, В. Шкарубо);
- ряд тенденций, отразивших процесс освоения белорусской станковой живописью теории и практики постмодернизма («знаково-метафорическая», эклектическое смешение классических модернистских направлений и другие, нашедшие выражение в работах Р. Вашкевича, С. Гриневича, В. Губарева, Н. Залозной, С. Кирющенко, А. Кузнецова, А. Ксендзова, Н. Селешука, И. Тишина, Е. Шлегель).

Несмотря на индивидуальность каждого художника, своеобразие его стиля и манеры, общим остается источник творческого вдохновения и профессионального роста: красота родного края, его люди и природа. Реализм остается фундаментом, дающим возможность дальнейшего поиска ярких образных решений, отражающих современность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аблажэй А. Аазіс // Мастацтва. – 1993. – № 10. – С. 46.
2. Аблажэй А. Адраджэнец – асоба універсальная // Мастацтва. – 1994. – № 6. – С. 51.
3. Аблажэй А. “Вось бы выплыць да новых берагоў...” // Мастацтва. – 1994. – № 10. – С. 40.
4. Аблажэй А. Высвятленне адносін або спроба апраўдання // Мастацтва. – 1994. – № 7. – С. 5–7.
5. Авангард на фоне самалётаў // ЛіМ. – 2000. – 4 лют. – С. 13.
6. Альбом-каталог – выстава, прысвечаная 10 г. аварыі на ЧАЭС. – Мн.: Бофф, 1996. – 91 с.
7. Аляксандраў А. Жывапіс чацвёртага вымярэння // Культура. – 1994. – 2 ліст. – С. 5.
8. Андреева Е. MTV как новый авангард // Мир дизайна. – 1998. – № 1. – С. 42.
9. Антонова Т. Ідзіце і глядзіце фрагмент адыходзячага часу // Звязда. – 1999. – 13 ліст. – С. 2.
10. Антонова Т. Імідж С. Катковай і што за ім стаіць // Звязда. – 1998. – 31 сак. – С. 8.
11. Антонова Т. Свобода искусства // Труд. – 2000. – 2 ноября. – С. 11.
12. Антонова Т. 11 поглядаў на праблему прыгажосці // Звязда. – 1998. – 20 студз. – С. 5.
13. Антонович И.И. После современности: Очерк цивилизации модернизма и постмодернизма. – Мн.: Беларуская навука, 1997. – 446 с.
14. Ануфриев Г. В потоке времени // Нёман. – 1999. – № 12. – С. 247–250.
15. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
16. Арлоў У. Калі зірнуць вачыма Клію // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 4. – С. 47–49.
17. Архіпава В. «Ісці мне па гэтым шляху» // Роднае слова. – 2000. – № 2. – С. 82–88.
18. Атраховіч А. Лінія, штрэх, вобраз // ЛіМ. – 1998. – 24 ліп. – С. 11.
19. Байкалаў А. Сталасць // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 3. – С. 35–36.
20. Балада Міхася Чэпіка // Культура. – 1995. – 9–15 жн. – С. 13.
21. Баранаў К. Выяўленчае мастацтва Беларусі. Жывапіс 1960 – 80-х гадоў // Нар. асвета. – 1995. – № 8. – С. 88–97.
22. Баразна М. Станем больш талерантнымі... // ЛіМ. – 1999. – 31 снеж. – С. 14.
23. Баразна М. У палоне наскальных роспісаў // Мастацтва. – 1998. – № 11. – С. 37.
24. Барт Р. Основы семиологии. – М.: Прогресс, 1975. – 276 с.

25. Барт Р. Семиотика. Поэтика. – М.: Кольна, 1994. – 470 с.
26. Барысевіч Ю. Мастак і тэкст // Мастацтва. – 1998. – № 2. – С. 43–47.
27. Батракова С. Сюрреалистический мир в «театре» Дали // Искусствознание. – 1999. – № 2. – С. 552–573.
28. Беларусь на мяжы тысячагоддзяў / В.І. Жук, А.І. Лакотка, Р.Б. Смольскі, Н.А. Юўчанка і др. – Мн.: БелЭн, 2000. – 432 с.: іл.
29. Бігдай І. Немагчымасць і пустата як тэмы беларускага перформансу // Мастацтва. – 1999. – № 10. – С. 30–33.
30. Бобринская Е. Буря равнодействия // Художественный журнал. – 1998. – № 21. – С. 10–12.
31. Богуш В. Испытание свободой // Нёман. – 1990. – № 4. – С. 150–152.
32. Бодрийар Ж. Главы из книги «О соблазне» // Комментарии. – 1995. – № 4. – С. 45.
33. Бондар Т. У залатых водсветах цішыні // Мастацтва. – 1994. – № 8. – С. 14–21.
34. Бортник Л. Обменялись творческими идеями // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 2. – С. 15.
35. Брацянкова Т. Прыцягненне // Культура. – 2001. – 17–23 лістапада – С. 9.
36. Буйвал В. Жывапіс сонцам // ЛіМ. – 1997. – 25 крас. – С. 15.
37. Буйвал В. Закаханы ў колер // Мастацтва. – 1998. – № 6. – С. 21–24.
38. Буйвал В. “Не пагарджаць святым сваім мінулым...” // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 9. – С. 15–17.
39. Буйвал В. Права на эксперымент // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 3. – С. 33–36.
40. Буйвал В.Я. Сімвал і алегорыя ў сучасным беларускім жывапісу // Весці Акад. навук БССР. Сер. гуманітарных навук. – 1983. – № 3. – С. 83–84.
41. Буйвал В.Я. Тэндэнцыі развіцця сучаснага беларускага станковага жывапісу // Весці Акад. навук БССР. Сер. гуманітарных навук. – 1982. – № 5. – С. 92–98.
42. Вайцяхоўская В. Эцюд па памяці // Мастацтва. – 1993. – № 12. – С. 25.
43. Вайцяхоўская В. Калядныя мроі // Мастацтва. – 2001. – № 3. – С. 24.
44. Ванслов В.В. О станковом искусстве и его судьбах. – М.: Изобразительное искусство. – 1972. – 295 с.: ил.
45. Василевский П. Вне групп и течений // Нёман. – 1991. – № 3. – С. 171–172.
46. Васілеўскі П. Добрая вестка для новага дня // Беларусь. – 1998. – № 7. – С. 2–3.
47. Васілеўскі П. На раздарожжы // ЛіМ. – 1998. – 30 каст. – С. 2.
48. Васілеўскі П. На шляху да саміх сябе // Мастацтва Беларусі. – 1998. – № 4. – С. 49–52.
49. Васілеўскі П. Пад крытычным святлафорам // Мастацтва Беларусі. – 1998. – № 8. – С. 2–5.
50. Васильцев В. Андрей Васнецов. Каталог выставки. – М.: Искусство, 1988. – 54 с.

51. Вішнёў З. Цыкл на зададзеных траекторыях // Мастацтва. – 1999. – № 10. – С. 32–33.
52. Владимир Товстик. Живопись. Альбом. – Мн.: ООО Белпринт, 1995. – 21 с.: ил.
53. Вламо. Уявы і выявы Руслана Вашкевіча // Мастацтва. – 1997. – № 2. – С. 57–61.
54. Власов В. Стиль в искусстве. – СПб.: Кольна, 1995. – 672 с.: ил.
55. Войцеховская В. «Стереоживопись» Бориса Казакова // Нёман. – 1989. – № 8. – С. 149–150.
56. Вярэніч А. Некаторыя тэзісы... // Мастацтва. – 1995. – № 2. – С. 54–57.
57. Гапава А. Жанчыны ў нацыянальным дыскурсе // Мастацтва. – 1998. – № 2. – С. 27–30.
58. Гараднічук Ф. Дык што ж новага? // Мастацтва. – 1988. – № 10. – С. 11–13.
59. Гаранская Т. Вясна на докшыцкай зямлі // Мастацтва. – 1991. – № 12. – С. 16–20.
60. Гаранская Т. Сацыяльнасць, фарматворчасць, самавыяўленне // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 10. – С. 8–10.
61. Гараўцоў А. «Квадрат бывае сонечным...» // Мастацтва. – 1998. – № 7. – С. 34–39.
62. Геллер Э. Нации и национализм. – М.: Прогресс, 1991. – 356 с.
63. Гісторыя беларускага мастацтва: в 6 т. – Мн.: БелЭн, – 1986.
64. Голомшток И.Ф. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 473 с.
65. Горанская Т. Три взгляда на современность // Нёман. – 1985. – № 10. – С. 156–161.
66. Грамыка Н. Вясновае мастацтва, ці Кожны твор мае права на існаванне // Мастацтва. – 2000. – № 7. – С. 25–32.
67. Гуринович И. Sos, sos... // Совет. Белоруссия. – 1994. – 12 апр. – С. 6.
68. Гугнін М. Адметнасць майстэрства і шчодрасць таленту // Мастацтва. – 1994. – № 8. – С. 22–24.
69. Гумянюк Ю. Постмадэрновы прарыў і пачуццё дыстанцыі ў беларускай літаратуры напрыканцы 1980-х – пачатку 1990-х гадоў // Культура. – 1995. – № 41. – С. 5.
70. Дабравольскія А. і М. «Выбух чацвёртага блока» // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 5. – С. 37–44.
71. Дабравольскі А. Ідэалы і нефармалы // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 5. – С. 24–27.
72. Дабравольскі А. Паллет // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 1. – С. 16–20.
73. Дабравольскі А. Пакаянне і пазнанне // Мастацтва. – 1990. – № 4. – С. 21–29.
74. Давыдзька Г. Самая страшная катастрофа // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 10. – С. 10–11.
75. Делёз Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 5. – С. 26–30.

76. Дмитриева Н.А. Опыты самопознания. – М.: Искусство, 1984. – 270 с.
77. Добровольский А. Творческие берега «Немиги» // Искусство. – 1989. – № 2. – С. 22.
78. Дробов Л. Н. Великая Отечественная война в произведениях белорусской живописи. – Мн.: Наука и техника, 1987. – 39 с.: ил.
79. Дубровский Д. Постмодернистская мода // Вопросы философии. – 2001. – № 8. – С. 42–55.
80. Дуглас Ш. О новой системе в искусстве // Малевич. Классический авангард. Витебск-2: Сб. материалов. – Витебск, 1998. – С. 110.
81. Дэбрэй Р. Жыццё і смерць выявы // Культура. – 1996. – 15 студз. – С. 10.
82. Жагала Н. “Пагоня” – напрудвеснікі юбілею // ЛіМ. – 1999. – 19 сак. – С. 4.
83. Жук В.И. Белорусское искусствознание и критика... // Беларускае мастацтвазнаўства і крытыка: праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей: Зб. матэрыялаў нав.-практ. канф., Мінск, 15–16 крас. – С. 82–91.
84. Заборов М. Проблемы и тенденции развития советского белорусского искусства / В сб.: Советское искусствознание, 1975. – С. 55–63.
85. Зандкюлер Х. Репрезентация, или Как реальность может быть понята философски // Вопросы философии. – 2002. – № 9. – С. 82–88.
86. Зяленка Н. Зямля і на ёй чалавек... // Культура. – 2000. – 15–21 студз. – С. 8.
87. Ильин И.А. Что такое искусство. – М.: Искусство, 1993. – 370 с.
88. Інтуіцыя Зоі Літвінавай // Культура. – 1998. – 21–27 ліст. – С. 7.
89. Істамёнак Э. Якія мы пасля Чарнобыля? // Культура. – 2001. – 2–8 чэрвеня. – С. 9.
90. Каваленка В. Барометр грамадскай свядомасці // Мастацтва. – 1991. – № 3. – С. 23–33.
91. Каваленка В. Беларускія мастакі ў сацыя-культурным кантэксце 1990-х гадоў // Мастацтва. – 1996. – № 3. – С. 35–36.
92. Каваленка В. Крытэрыі – мастацкая вартасць твора // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 3. – С. 38–40.
93. Каваленка В. Палёт над прасторай і часам // Мастацтва. – 1997. – № 8. – С. 16–20.
94. Каваленка В. Шляхі да адзінай мэты // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 4. – С. 27–31.
95. Каменский А.А. Романтический монтаж. – М.: Советский художник, 1989. – 336 с.: ил.
96. Каменский А. В мечтах о неведомом мире // Творчество. – 1990. – № 6. – С. 1–4.
97. Каменский А. Увидеть по-новому // Искусство. – 1989. – № 3. – С. 1–4.
98. Каменский А. У времени в долгу // Творчество. – 1988. – № 2. – С. 6–9.

99. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: пер. с франц. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
100. Канцавы М. Мастацтва ў кіберпрасторы // Мастацтва. – 1999. – № 7. – С. 2–4.
101. Канцэпцыя мастацтва ў пражскім структуралізме і дэканструкцыя // Культура. – 1996. – № 22. – С. 8.
102. Капёнка В. Мінск як падсвядомасць // Мастацтва. – 1995. – № 10. – С. 41–43.
103. Капёнка В. Мова: апошняя ахвяра // Мастацтва. – 1998. – № 2. – С. 49–48.
104. Капёнка В. Уцёкі ўнутр сябе // Мастацтва. – 1994. – № 6. – С. 36–39.
105. Карасев Л. Живой текст // Вопросы философии. – 2001. – № 9. – С. 54–70.
106. Карасев Л. Постмодернизм и культура // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 10–12.
107. Кішчанка А. XX стагоддзе: погляд з Беларусі // Культура. – 1994. – № 52. – С. 4.
108. Кнабе Г. Семиотика культуры // Искусство. – 2002. – 15–30 апреля. – С. 6–7.
109. Коваленко О. Проблемы и тенденции // Творчество. – 1990. – № 4. – С. 1–4.
110. Козырева Н. Абстракция в России. XX век // Искусство. – 2002. – 15 января. – С. 1–24.
111. Колдобовская М. Котлован уходит в перспективу // НОМИ. – 1999. – № 5. – С. 15–16.
112. Конан У. Вобраз К. Малевіча: факты і міфы // Мастацтва. – 1998. – № 12. – С. 2–5.
113. Коўрык А. Дар любові і надзеі // Мастацтва. – 2001. – № 8. – С. 15–18.
114. Крэпак Б. Адбітак лёсу на цынкавай пласціне // Культура. – 1996. – 1–7 каст. – С. 5.
115. Крэпак Б. Адлюстроўвае свет такім, якім яго мысліць... // Культура. – 1998. – 16–22 мая. – С. 8.
116. Крэпак Б. Беларусь – трэцяму тысячагоддзю // Культура. – 2001. – 6–12 студзеня. – С. 7.
117. Крэпак Б. Віктар Альшэўскі: “Свабода духу – існасць пэндзля” // Культура. – 1998. – 3–9 каст. – С. 5.
118. Крэпак Б. Гармонія самоты і жарсці // Культура. – 1995. – 20–26 верас. – С. 4–5.
119. Крэпак Б. Зашыфраваныя “іерогліфы” прадчування... // Культура. – 1999. – 23–29 каст. – С. 7.
120. Крэпак Б. Здзіўленне ад убачанага // Культура. – 2001. – 22–28 снежня. – С. 7.

121. Крэпак Б. Інтуіцыя З. Літвінавай // Культура. – 1998. – 21–27 лістапада. – С. 10.
122. Крэпак Б. Канцэрт У. Тоўсціка для мецца-сапрана // Культура. – 1997. – 12–19 снеж. – С. 3.
123. Крэпак Б. Мастак з сакрэтам // Культура. – 1999. – С. 4.
124. Крэпак Б. Мадэль, якая перамагла забыццё // Культура. – 1999. – 7–13 жн. – С. 7.
125. Крэпак Б. Мінскае мастацтва. Ці існуе такое? // Культура. – 1998. – 22–28 жніўня. – С. 8.
126. Крэпак Б. На перакрываванні белых ліній // Культура. – 1998. – 4–10 ліп. – С. 8–9.
127. Крэпак Б. Нотр-Дам Віктара Грамыкі // Культура. – 1998. – 12–15 мая. – С. 20.
128. Крэпак Б. Рэальнасць, народжаная ў падсвядомасці // Культура. – 2000. – 6 мая. – С. 8.
129. Крэпак Б. Стварыць сваю міфалогію... // Культура. – 2000. – 11–17 сак. – С. 7.
130. Крэпак Б. “Серабро і золата” Ул. Тоўсціка // Культура. – 1997. – 26 крас. – С. 8.
131. Крэпак Б. След, нібы за лодкай... // Культура. – 1997. – 3–16 мая. – С. 3.
132. Крэпак Б. Тры колеры палітры // Культура. – 1998. – 6–12 чэрв. – С. 8.
133. Крэпак Б. Тым яны і цікавыя... // Культура. – 1997. – 23–29 жніўня. – С. 8.
134. Крэпак Б. У пошуках зямнога раю // Культура. – 1998. – 20–26 чэрв. – С. 8.
135. Крэпак Б. Ці патрэбна сёння мастацкая крытыка? // Культура. – 1997. – 20–26 верас. – С. 8–9.
136. Крэпак Б. Чароўная феерыя Н. Шчаснай // Культура. – 1999. – 6–12 лют. – С. 7.
137. Крэпак Б. Эмацыянальны запіс АРТ-ыста Тоўсціка // Культура. – 1999. – 10–16 ліп. – С. 16.
138. Крэпак Б. Як быццам у сне... // Культура. – 1999. – 27 сак. – С. 12.
139. Крэпак Б. Як выбраць паміж круглым, кіслым і блакітным? // Культура. – 1998. – 19–25 верасня. – С. 14.
140. Кустава З. Карціны, напоўненыя жыццём // Пралеска. – 1999. – № 11. – С. 24.
141. “Культура теперь как церковь, отделенная от государства...” // Народная газета. – 1998. – 2 июля. – С. 4.
142. Кюнг Х. Религия на переломе эпох // Иностранная литература. – 1990. – № 11. – С. 210–231.
143. Лабанаў А.В. Некаторыя тэндэнцыі ў беларускім станковым жывапісе 1980-х – пачатку 1990-х гадоў // Весці Акад. навук Беларусі. Сер. гуманітарных навук. – 1995. – № 1. – С. 76–83.

144. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. – М.: Знание, 1965. – Т. 41. – 576 с.
145. Леняшин В.А. ...Художников друг и советник. – Ленинград: «Художник РСФСР», 1985. – 316 с.: ил.
146. Лён С., Шемякин М. От концептуализма к рецептуализму // ДИ. – 1998. – № 1–2. – С. 28–30.
147. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ad Marginem 93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. – М.: Ad Marginem, 1994. – 322 с.
148. Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах пост // Иностранная литература. – 1988. – № 1. – С. 5–7.
149. Лучкін Л. Пра некаторыя праблемы постмадэрнізму, або Мова сучаснага мастацтвазнаўства // Культура. – 1995. – 20 студз. – С. 10.
150. Малинина Т. Взаимодействие искусств как стилеобразующий фактор // Творчество. – 1991. – № 8. – С. 9–12.
151. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Кольна, 2000. – 245 с.
152. Манько-Радкевіч С. Сімвал нашай нязломнасці // Мастацтва. – 2001. – № 11. – С. 28–33.
153. Марачкін А. Гады мае – дзён паралелі, мяне халадзілі і грэлі... // Звязда. – 2000. – 10 сакавіка. – С. 5.
154. Марачкін А. Маё мастацтва адкрыта для ўсіх ... // ЛіМ. – 2000. – 10 сак. – С. 10–11.
155. Марачкін А. Маё мастацтва застаецца мастацтвам гармоніі і пратэсту // ЛіМ. – 1998. – 24 ліп. – С. 10–11.
156. Медвецкий С. Белорусская станковая живопись 1960–1970-х годов // На шляху да сталасці: Стан і перспектывы развіцця беларускай мастацкай крытыкі / Зборнік матэрыялаў семінара маладых літаратурных і мастацкіх крытыкаў, Мінск, 9 лістапада 2000 г. / Пад рэд. Р.Б. Смольскага. – Мн.: Арт-Фэкс, 2001. – С. 371–381.
157. Медвецкий С. Белорусская станковая живопись 1980–90-х годов // Веснік ВДУ. – 2003. – № 3. – С. 96–100.
158. Медвецкий С. Некоторые аспекты постмодернизма в белорусской живописи 1990-х годов // Славянский мир и славянские культуры в Европе и мире: место и значимость в развитии цивилизаций и культур: Тезисы материалов международной научно-теоретической конференции, Витебск, 31 октября – 1 ноября 2002 г. / УО «ВГУ им. П.М. Машерова». – Витебск, 2002. – С. 195–200.
159. Медвецкий С. Образ экологии в современной белорусской живописи // Проблемы экологии в современном мире: Тезисы материалов международной научно-практической конференции, Витебск, 23–24 октября 2003 г. / УО «Витебская гос. акад. вет. медицины». – Витебск, 2003. – С. 87–89.

160. Медвецкий С. Особенности образной интерпретации традиционных тем в белорусской живописи 1980-х – первой половины 1990-х годов // Веснік ВДУ. – 2002. – № 4. – С. 76–81.
161. Медвецкий С. Особенности развития белорусской станковой живописи в 1990-е годы // Веснік ВДУ. – 2004. – № 2. – С. 86–94.
162. Медвецкий С. Пути развития современного реализма в белорусской живописи 1990-х годов // История и культура Европы в контексте становления и развития региональных цивилизаций и культур: актуальные проблемы из исторического прошлого и современности: Тезисы материалов международной научно-теоретической конференции, Витебск, 30–31 октября 2003 г. / УО «ВГУ им. П.М. Машерова». – Витебск, 2003. – С. 216–218.
163. Медвецкий С. Сравнительный анализ поэтики белорусской живописи в историческом контексте 1920–1990-х годов // Проблемы истории литературы и культуры: Международный сборник статей под общ. ред. проф. А.А. Гугнина. – Москва – Новополюцк, 2003. – № 17. – С. 303–311.
164. Медвецкий С. Экологическая тема в современном художественном творчестве // Проблемы экологии в современном мире: Тезисы материалов международной научно-практической конференции, Витебск, 23–24 октября 2003 г. / УО «Витебская гос. акад. вет. медицины». – Витебск, 2003. – С. 89–91.
165. Мириманов В. Дали // Искусство. – 2002. – 15–30 апреля. – С. 1–3.
166. Мириманов В. Татлин // Искусство. – 2002. – 16–18 февр. – С. 1–3.
167. Мирская Л., Пигулевский В. Сюрреализм и романтическое мирозерцание // Искусство. – 1986. – № 7. – С. 41–45.
168. Морозов А. Искусство России. XX век. От семидесятых к девяностым // Искусство. – 1998. – 15 мая. – С. 8–9.
169. Морозов А. Художественное сознание 1980-х годов. Тенденции и проблемы // Искусство. – 1988. – № 3. – С. 3.
170. Мірошнікаў М. Татальны перформанс Л. Русавай // Мастацтва. – 2000. – № 11. – С. 35–38.
171. Мірошнікаў М. Тэма апакаліпсіса ў сучасным мастацтве Беларусі // Мастацтва. – 1999. – № 12. – С. 36–39.
172. Міхневіч Л. Віцебск – тэрыторыя мастацтва // Культура. – 1999. – 3–9 ліпеня. – С. 12.
173. Міхневіч Л. «Экспромт – гэта авалоданне свабодай...» // Культура. – 1999. – 3–9 ліпеня. – С. 12.
174. Мятліцкая І. Пейзаж нашых эмоцый // Мастацтва. – 1998. – № 7. – С. 16.
175. Ницше Фр. Сочинения: в 2-х т.: перевод с нем. / Сост. К.А. Свасьян. – М.: Наука, 1990. – Т. 1. – 357 с.
176. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства». Эссе о литературе и искусстве: пер. с исп. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.

177. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия. Культура. – М.: Искусство, 1991. – 350 с.
178. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? – М.: Наука, 1991. – 408 с.
179. Паграноўскі М. Застаецца толькі вечнасць // Мастацтва. – 1993. – № 11. – С. 21.
180. Патыко Д.Г. Скрипниченко: «Пишу то, что созвучно сердцу» // Рэспубліка. – 1998. – 14 жн. – С. 10.
181. Петров-Стромский В. Русская художественная культура X–XX веков // Искусство. – 1989. – № 47. – С. 11–12.
182. Петэрсан Э. Свабода выбару // Мастацтва. – 1993. – № 2. – С. 34.
183. Пікулік А. «Вераснёўцы» і зімою гожыя! // Культура. – 2000. – 12–18 лют. – С. 7.
184. Плетнева Г. Куда ведет третий путь? // Творчество. – 1990. – № 10. – С. 5–8.
185. Плетнева Г. Современный процесс в искусстве: правда и символ // Искусство. – 1990. – № 3. – С. 1–7.
186. Плетнева Г. Социальность эстетической оценки // Искусство. – 1989. – № 2. – С. 4–6.
187. Полевой В.М. Двадцатый век. – М.: Советский художник. – 1989. – 454 с.: ил.
188. Попова В. Исчезающий звук // Советская Белоруссия. – 2000. – 22 янв. – С. 5.
189. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
190. Пугачева Э. А истина все же одна // Нёман. – 1989. – № 1. – С. 129–133.
191. Пугачева Э. Вглядись вдаль, в знакомые черты... // Нёман. – 1988. – № 5. – С. 157–161.
192. Пугачева Э. Возвращение через века // Нёман. – 1991. – № 3. – С. 158–161.
193. Пугачева Э. Ігар Бархаткоў // Мастацтва. – 1993. – № 3. – С. 17.
194. Пугачева Э. Михаил Савицкий. – Мн.: Искусство, 1982. – 257 с.: ил.
195. Пугачева Э. Романтизм Л. Щемелёва // Искусство. – 1977. – № 2. – С. 30–34.
196. Пугачева Э. Что может искусство? // Нёман. – 1990. – № 5. – С. 138–142.
197. Петэрсан Э. Свабода выбару // Мастацтва. – 1993. – № 2. – С. 34–37.
198. Раманава С. Мастак, які піша сэрцам // Мастацтва. – 2001. – № 4. – С. 30–31.
199. Раманюк М. З вялікага грому малы дождж // Мастацтва. – 1991. – № 9. – С. 46–50.
200. Раманюк М. Колер, якім пульсуе матэрыял... // Мастацтва. – 1994. – № 9. – С. 13–17.

201. Раманюк М. Натхнёны жыццём вёскі // Мастацтва. – 1992. – № 1. – С. 44–49.
202. Раманюк М. Песня Беларусі // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 7. – С. 45–51.
203. Раманюк М. “Чорная быль у Нью-Йорку” // Мастацтва. – 1991. – № 2. – С. 33–37.
204. Ростиков Е. XX век – век художника М. Савицкого // Республика. – 1995. – 4 крас. – С. 2.
205. Рубене М. Философия и искусство: модернизм и проблема языка // Искусство. – 1990. – № 7. – С. 61–64.
206. Рупнасць кожнага дня // ЛіМ. – 1999. – 6 жн. – С. 12.
207. Рынкевіч У. Абуджаць і арганізоўваць // Мастацтва Беларусі. – 1987. – № 5. – С. 7–12.
208. Рынкевіч У. Сцвярджаючы нацыянальную своеасаблівасць // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 3. – С. 4–10.
209. Рябушкин А. Постмодернизм в реальности и представлениях // Искусство. – 1984. – № 4. – С. 39–40.
210. Савицкая О. Выставка 26-ти // Творчество. – 1990. – № 12. – С. 1–5.
211. Савицкий М. «Только искусству дано оживить неодушевленные вещи» // Веч. Минск. – 2000. – 25 янв. – С. 4.
212. Савицкий М. О нравственной науке и судьбах реализма... // Сов. Белоруссия. – 1994. – 9 июля. – С. 3.
213. Салодкіна Л. Кубачак кавы // Мастацтва. – 1992. – № 10. – С. 40–44.
214. Салодкіна Л. Увасабленне руху духоўнага // Мастацтва. – 1991. – № 7. – С. 61–63.
215. Смолік А. Мастацтва як сродак рэадаптацыі асобы да посткатастрофных умоў жыцця // Асновы мастацтва. – 1999. – № 4. – С. 17–31.
216. Соколов Г. Краски Чернобыля // Искусство. – 1988. – № 3. – С. 35.
217. Спасюк А. “Карабель мары” Ул. Тоўсціка // Голас Радзімы. – 1999. – 24 ліст. – С. 3.
218. Старых М. Тайны С. Катковой // Нар. газета. – 1998. – 17 чэрв. – № 23. – С. 4.
219. Судляноў А. Выйсці за межы будзённага // Мастацтва. – 2000. – № 9. – С. 22–23.
220. Сьвірын Г. Без блазенства // Культура. – 1999. – 15 чэрв. – С. 13.
221. Тарановіч А. “10 гадоў пасля, альбо Беларускае мастацтва сярэдзіны 90-х гадоў” // Культура. – 1996. – 24–30 студз. – С. 6.
222. Тарановіч А. Гісторыя паўтараецца // Мастацтва. – 1993. – № 5. – С. 45.
223. Тарановіч А. Перабудова авангардызму, або Авангардызм перыяду перабудовы // Мастацтва. – 1990. – № 4. – С. 27–29.
224. Тарановіч А. Спрыяць дыялогу // Мастацтва. – 2001. – № 9. – С. 25–27.

225. Тарановіч А. Сталенне мастака // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 11. – С. 17–19.
226. Товстик В. Искусство – эмоциональная запись времени // 7 дней. – 1999. – 4 сент. – С. 12.
227. Трыгубовіч В. З ліхтарам пры сонцы // Мастацтва. – 1995. – № 1. – С. 2–4.
228. Трыгубовіч В. З трывогай пра лёс карціны // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 5. – С. 45–47.
229. Трыгубовіч В. Крок цераз парог // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 3. – С. 29–40.
230. Трыгубовіч В. Крыгаход пачаўся, або Спроба ўясніць дыспазіцыю // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 3. – С. 4–7.
231. Трыгубовіч В. Культура? Асветніцтва? Мастацтва? // Мастацтва. – 1992. – № 5. – С. 6–27.
232. Трыгубовіч В. Не давайце чужынцамі быць // Мастацтва. – 1995. – № 1. – С. 12–29.
233. Турчин В. Вторая школа абстракции // Вопросы искусствоведения. – 1996. – № 1. – 352 с.
234. Турчин В. Татуированный ангел // Творчество. – 1990. – № 9. – С. 6–10.
235. У згодзе з сабою і мастацтвам // Голас Радзімы. – 1996. – 12 снеж. – С. 1–7.
236. Усоўская Э. Аб некаторых рысах постмадэрнісцкага мастацтва // Мастацтва. – 1999. – № 11. – С. 38–40.
237. Фатыхава Г. Большие воды не могут потушить любви... // Нёман. – 1999. – № 10. – С. 254–256.
238. Фатыхава Г. Вечны пачатак жыцця // Мастацтва. – 1997. – № 2. – С. 63–65.
239. Фатыхава Г. В ожидании праздника // Нёман. – 1999. – № 9. – С. 254–256.
240. Фатыхава Г. “Гэта жывапіс, які гучыць...” // Беларусь. – 1996. – № 1. – С. 27.
241. Фатыхава Г. Запросіны ў свет радасці // Мастацтва. – 1995. – № 7. – С. 62–65.
242. Фатыхава Г. Лінія душы // Мастацтва. – 1990. – № 10. – С. 49–51.
243. Фатыхава Г. Справаздача мастака // ЛіМ. – 1998. – 2 каст. – С. 10.
244. Федарук А. Праблемы і надзеі // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 8. – С. 14–19.
245. Фінкельштэйн Л. На мяжы стагоддзяў // Культура. – 1999. – 14 жніўня. – С. 9.
246. Фінкельштэйн Л. Чатыры бакі колеру // Культура. – 1999. – 14 жніўня. – С. 8.
247. Флоренский П. Обратная перспектива. У водоразделов мысли // П.А. Флоренский. – М., 1990. – 675 с. – Т. 1.

248. Харэўскі С. Вашчанка. “Жнівень” // Наша Ніва. – 1999. – 5 ліп. – С. 10.
249. Харэўскі С. Стагоддзе без мастацтва // Наша Ніва. – 1999. – 27 снеж. – С. 10.
250. Ховардсхолм Э. Мадэрнізм // Культура. – 1993. – № 2. – С. 8.
251. Хойс Ганс Ёрк. Авангардизм и традиция // ДИ. – 1990. – № 1. – С. 9.
252. Цыбульскі М. Блукаючы ў ваколіцах авангарда // Мастацтва. – 2001. – № 5. – С. 14–15.
253. Цыбульскі М. Гістарычны лёс жанру ў мастацтве ў XX ст. // Веснік ВДУ. – 1999. – № 3. – С. 37–40.
254. Цыбульскі М. Латэнтны псіхоз супрацьстаяння // Мастацтва. – 2001. – № 3. – С. 43–48.
255. Цыбульскі М. Магнітнае поле сюррэалізму // Мастацтва. – 1999. – № 12. – С. 31.
256. Цыбульскі М. Метафізічная піктаграфіка П. Кірыліна // Мастацтва. – 1999. – № 11. – С. 8–9.
257. Цыбульскі М. Пад флёрам міфаў вялікай эпохі // Мастацтва. – 2001. – № 12. – С. 41–43.
258. Цыбульскі М. Паэтыка постмадэрнізму ў беларускім жывапісе // Мастацтва. – 2001. – № 7. – С. 36–38.
259. Цыбульскі М. Праекцыя вобраза і знака // Мастацтва. – 2001. – № 8. – С. 24–26.
260. Цыбульскі М. Стагоддзе бурлівых зменаў. Эпілог // Мастацтва. – 2001. – № 4. – С. 18–22.
261. Частнова Р.П. Асаблівасці ўвасаблення тэмы працы ў беларускім савецкім жывапісе // Весці Акад. навук БССР. Сер. гуманітарных навук. – 1983. – № 3. – С. 83–89.
262. Частнова Р. Колер жыцця // Маладосць. – 1998. – № 1. – С. 62–65.
263. Червонная С.Н. Взаимодействие художественных культур народов СССР. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 345 с.
264. Шамрук А. На мяжы рэальнасці // Мастацтва. – 2001. – № 5. – С. 23–24.
265. Шапашнікава А. Зімовыя пейзажы В. Цвіркы // Роднае слова. – 1998. – С. 133–140.
266. Шаранговіч Н. Выбар “Пагоні” // ЛіМ. – 1994. – 29 крас. – С. 4.
267. Шаранговіч Н. “Дзіцячыя гульні” Грыневіча // ЛіМ. – 2000. – 14 сак. – С. 1.
268. Шаранговіч Н. Што ёсць новае мастацтва // ЛіМ. – 1999. – 15 каст. – С. 10–11.
269. Шаранговіч Н. Маўклівая музыка // ЛіМ. – 1994. – 27 мая. – С. 11.
270. Шаранговіч Н. Мелодыі знікаючага часу // ЛіМ. – 1999. – 26 ліст. – С. 10–11.
271. Шаранговіч Н. “Пагоня” ў рытме пошуку // ЛіМ. – 1998. – 25 верас. – С. 11.

272. Шаранговіч Н. “Хачу каб мае работы жылі...” // ЛіМ. – 1998. – 27 ліст. – С. 11.
273. Шаранговіч Н. Чартапалох на ўскрайку вёскі, альбо Спраба чарнобыльскага вернісажу // ЛіМ. – 1996. – 26 каст. – С. 10–11.
274. Шунейка Е. Под стародавным знаком «Погони» // Нёман. – 1991. – № 9. – С. 174–178.
275. Шунейка Е. Река жизни и творчества // Нёман. – 1998. – № 6. – С. 254–256.
276. Шунейка Я. Кожнаму часу – сваё мастацтва // ЛіМ. – 1999. – 27 жн. – С. 16.
277. Шунейка Я. Пленэр у зоне адчужанасці // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 5. – С. 22–37.
278. Шунейка Я. Цяжкае абуджэнне // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 5. – С. 29–35.
279. Шунейка Я. Чорным па белаю – пра жывапіс // Мастацтва. – 2001. – № 7. – С. 25–32.
280. Шчамялёў Леанід Дзмітрыевіч. Жывапіс: Альбом. – Міністэрства культуры РБ, СМ РБ. – Мн.: ЗАТ «Прынт Тым», 1997. – 43 с.
281. Щемелёв Л. Власть таланта // Совет. Белоруссия. – 1999. – 4 сен. – С. 10.
282. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 88–104.
283. Этна-арт – 3 // Культура. – 1999. – 11–17 снеж. – С. 10.
284. Юрасовская Н. Постмодернизм в контексте нашего искусства // Творчество. – 1991. – № 8. – С. 14–17.
285. Ягодовская А.Т. От реальности к образу... – М.: Советский художник, 1985. – 184 с.: ил.
286. Ягоўдзік У. Два імёны // Мастацтва. – 1991. – № 5. – С. 40–43.
287. Якимович А.К. Молодые художники восьмидесятых. – М.: Советский художник, 1990. – 295 с.
288. Якимович А.К. Реализмы XX века. – М.: Галарт; ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 176 с.: ил.
289. Якимович А. Сюжеты и образы притчи // Советская живопись – 79. – М.: Советский художник, 1981. – С. 82–92.
290. Якімовіч А. Утопіі XX стагоддзя. Да інтэрпрэтацыі мастацтва эпохі // Культура. – 1995. – № 15. – С. 8.
291. Ястраб Х. «Патэнцыял арт-рынку ў нас велізарны» // Мастацтва. – 1994. – № 4. – С. 43–45.
292. Goodman N. Sprache der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt. – М., 1997. – 576 s.
293. Merleau-Ponty M. Sens et non-sens. – Paris: L’art.Paris, 1948. – 376 p.
294. Modern art in Belarus / Y. Schunejka, O. Kovalenko, A. Morozov, O. Kopenkina. – Amsterdam: Peter Noldus, 2000. – 300 p.: il.
295. Nadeau M. Histoire du surréalisme. – Paris, 1952. – 385 p.