

## Реализм в белорусской станковой живописи 1990-х гг. – начала XXI века

**Медвецкий С.В.**

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

В ряду основных векторов развития белорусской станковой живописи в 1990-е годы по-прежнему выступает реалистическое направление. В статье исследуется поле современного реализма, в котором можно выделить импрессионистское и экспрессионистское течения, отголоски «сурового стиля», эволюционирующие декоративную, романтическую и знаково-метафорическую тенденции. Этот стилистический конгломерат включил в себя магический и метафизический реализм, отзвуки социалистического реализма и эклектику неортодоксальных трансформаций сюрреализма, фотореализма, примитивизма и соц-арта.

Тяготеющие к реализму течения в сегодняшних условиях представляют собой относительно сбалансированную художественную систему, в которой пластические выразительные средства обусловлены программными целями искусства. В настоящее время, что совершенно очевидно, нет необходимости полностью отказываться в оценке этих явлений от методологии анализа, выработанной в советском искусствоведении. Рассматривая поле современного реализма, необходимо отметить его взаимодействие с другими художественными течениями.

Перемены, произошедшие в социально-политической жизни в 1990-е годы, осязательно усилили влияние западных философских течений на белорусское искусство; новые открытия в науке, решительно противоречащие логике и традиционной морали, подготовили почву для формирования в живописи новой духовной основы. Сложившаяся ранее неоромантическая тенденция в конце 1980-х – 1990-е годы способствовала появлению отголосков сюрреализма в творческих поисках целого ряда художников.

**Ключевые слова:** белорусское искусство, живопись, традиция, реализм, сюрреализм, фотореализм, соц-арт.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 5–11)

## Realism in the Belarusian Easel Painting of the 1990s – Early 21st Century

**Medvetski S.V.**

Education Establishment “Vitebsk State P.M. Masherov University”, Vitebsk

The realistic trend was one of the main vectors of Belarusian easel painting development in the 1990s. The field of the contemporary realism, in which impressionist and expressionist trends, echoes of the “harsh style”, the evolving decorative, romantic and symbolic-metaphoric trends can be singled out, is studied in the article. This stylistic conglomerate includes magic and metaphorical realism, echoes of socialist realism as well as the eclectics of neo-orthodox transformations of sur-realism, photo-realism, primitivism and socialist art.

Trends which tend to be realistic represent nowadays a relatively balanced art system in which plastic expressive means are conditioned by the program goals of art. At present there is evidently no need to reject completely the analysis methodology worked out in Soviet art history. While considering the field of the contemporary realism it is necessary to point out its interaction with other art trends.

The changes of the social and political life of the 1990s considerably increased the influence of Western philosophic trends on Belarusian art. Scientific advances which contradicted logics and traditional moral prepared the basis for shaping a new moral foundation in painting. The neo-romantic trend which was shaped earlier, in the late 1980s – 1990s facilitated the development of sur-realist echoes in creative searches of a number of artists.

**Key words:** Belarusian art, painting, tradition, realism, sur-realism, photo-realism, socialist art.

(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 5–11)

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

Цель исследования – анализ развития современного реализма в белорусской станковой живописи 1990–2000-х гг.

**Условия формирования современного реализма.** В данной работе под термином «современный реализм» мы будем понимать особую форму репрезентации действительности художником, его умение видеть новую предметность в самой изменяющейся реальности. Исходя из самой сути репрезентации как воспроизведения виденного, слышанного, прочувствованного человеком с возможными изменениями в информации вследствие влияния времени, памяти и эмоционального состояния в момент первичного восприятия информации и других психологических и физических факторов, способных исказить поступающие в мозг человека сведения, мы не должны забывать при этом, что имеем дело с повторным, возобновляемым, воспроизводимым действием. «Повседневное значение репрезентации состоит в том, что она “представляет” в акте сознания некий реальный, внешний и все же представленный в мышлении, языке и образе иначе, чем в его реальности и материальности, объект» [1, с. 84].

Современный реализм не следует смешивать с видимым подобием действительности, натурализмом. «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 первоизданном виде, ибо лишь такую она служит источником вдохновения. В этом отношении все мы реалисты и никто не реалист» [2, с. 371].

Понятие «традиция» выступает как оптимальная модель временных связей всех явлений. Развитие истории, идущее по спирали, стремится к взрыву, во время которого обнажаются самые нижние слои традиции, происходит соединение ее архаичных и новейших слоев во времени и пространстве. Огромное значение реалистической традиции для искусства 1990-х годов несомненно. Но ее связь с ним обрела более сложные формы. «Задача искусствознания – понять, что нового открывает художник в своем произведении. Создаваемая им образная интерпретация

видится многообещающей драгоценностью в сфере общественного сознания» [3, с. 4].

Тяготеющие к реализму течения в нынешних условиях представляют собой относительно сбалансированную художественную систему, в которой пластические выразительные средства обусловлены программными целями искусства. Изучая обширное поле современного реализма, можно выделить в нем импрессионистское и экспрессионистское течения, отголоски «сурового стиля», эволюционирующие декоративную, романтическую и знаково-метафорическую тенденции. Это определенный стилистический конгломерат, включивший в себя магический и метафизический реализм, идеологический (социалистический) реализм и примыкающие к нему неортодоксальные трансформации сюрреализма, фотореализма, примитивизма и соц-арта. Нет необходимости полностью отказываться в оценке этих явлений от методологии анализа и критериев, выработанных в советском искусствоведении. Реализм сегодня просто немыслим без широкого взаимодействия с другими художественными течениями.

В современном искусствознании понятие «социалистический реализм» трактуется в различных смыслах: как творческий метод и стиль, получившие глубокое теоретическое обоснование и достаточно строго регламентирующие творчество художника; и как способ подчинения творческих задач художника идеологическим установкам. Парадоксальность термина «социалистический реализм» заключалась в том, что им называли практически все, что завоевывало официальное признание в СССР, даже если оно было далеко от соответствия строгим нормам стиля, а само понятие стало все в большей степени ассоциироваться с фальшивым, конъюнктурным, «неистинным» искусством.

Перемены, произошедшие в общественной жизни в 1990-е годы, ощутимо усилили влияние западных философских течений на белорусское искусство; накопившиеся новые данные о человеке и обществе, решительно противоречащие логике и традиционной морали, подготовили почву для формирования в живописи новой духовной основы. Сложившаяся ранее неоромантическая тенденция в конце 1980-х – 1990-е годы способствовала появлению сюрреализма в творческих поисках целого ряда художников.

**Современный реализм в творчестве белорусских художников.** Характерным примером внешне эклектичного, но в достаточной степени органичного соединения национальных традиций, элементов сюрреализма и нового

художественного видения стало творчество *Николая Михайловича Селещука* (1947–1996), блестяще освоившего принцип игры – одну из главных составляющих искусства сюрреализма. Игры всего – случайностей, форм, знаков, символов, из которых складывается смысл окружающих вещей и явлений. Отсюда берет начало рождение фантазмагии – образа, который возникает в сознании, погруженном в универсум, то есть объективную реальность во времени и пространстве бессознательного. Подобный принцип игры становится основным методом мастера в образном построении целого ряда композиций: «Сказочный калейдоскоп – I, II, III» (1985), «Завтрак барабанщицы» (1991), «Восточный гость» (1992), «Люблю тебя встречать» (1994) и других. В них живописец моделирует фантазмагорический мир, представляющий собой реальность особого рода, где все возможно и нет ничего должного и последовательного. Здесь отражение действительности является вторичным по отношению к воображению, но, несмотря на его закодированность, все же вполне соотносится с нашей реальной жизнью. Художник прибегал к оперированию «историческими и реалистическими, сказочными и этнографическими деталями, формировал образы, окрашенные личными воспоминаниями и ассоциациями. Само пространство у Н. Селещука не фантастическое, но оно имеет несколько измерений: его воспринимаешь как бы со стороны и изнутри. Внешняя иррациональность не заслоняет композиционной обдуманности работ» [4, с. 34].

В работе «Поэт» (1994) внешняя сюрреалистическая форма вполне удачно уживается с логикой ее содержания. Есть и неподдающийся упорядочению хаос рождающихся образов слева и печально задумчивая муза справа. Сам поэт расположился в центре за столом со следами скромного застолья. На голове его загадочная конструкция, выполняющая роль шляпы, во рту массивная, весьма неординарная курительная трубка. Он задумчив и сосредоточен. Образ художника одновременно пробуждает креативность восприятия у зрителя и дает ей широкий простор для истолкования.

Творческая эволюция вошедшего в историю национального искусства как первопродца и крупнейшего мастера, сформировавшегося на нелегком пути становления белорусского сюрреализма, *Георгия Сергеевича Скрипниченко* (1940–2015) во второй половине 1980-х годов протекала в русле активных сюрреалистических поисков. Он экспериментировал в произведениях с героями авторской

мифологии, полной скрытых метафор и аллегорий. Для рассматриваемого периода это были весьма смелые, эпатажные работы, сочетающие в себе парадоксальные формы на грани реальности и фантастики.

Картина «Сегодня праздник» была датирована 1985-м годом. В ней лишь мелькают отдельные черты сюрреализма, который в дальнейшем поглотит мастера полностью. Основные приемы построения сюрреалистической картины – игра с пространством, масштабом предметов, многочисленные детали, выступающие символами, здесь уже присутствуют. На полотне изображен интерьер мастерской художника. В центре стоит раскрытый этюдник-мольберт с только что законченным холстом, помещенным в резную деревянную раму. На нем в дверях сарая на фоне руин разрушенного города изображена сидящая бабушка, а худенький мальчик несет ей букетик полевых цветов. Сарая как такового нет, есть загадочное членение пространства на две зоны, удивительным образом связанные с интерьером мастерской. Многие детали в картине – корзина с картошкой, растущий на первом плане чертополох, лежащий на траве теленок и голубь на окне мастерской обретают отчетливый знаково-метафорический смысл. Поток вечернего солнечного света, льющегося из большого окна справа, придает колориту работы теплое золотистое звучание. Происходит любопытное обогащение реализма благодаря его подпитке приемами сюрреализма.

В триптихе «Экологическое равновесие» (1989), «Эмансипация» (1990), «Грусть» (1995) автор особенно точен в разработке каждой детали полотна, каждого смыслового элемента композиции. В 1990–2000 годах Г. Скрипниченко продолжил и развил это направление, обогащая его преимущественно за счет вплетения фантастических элементов в белорусский исторический контекст. Оценивая еще достаточно скромную ретроспективу творчества мастера, можно тем не менее утверждать, что Г. Скрипниченко создал своеобразный национальный вариант романтического сюрреализма, в котором тонкой гуманистической философии и размышлений о жизни гораздо больше, чем публичного эпатажа.

Творческие поиски, отмеченные сюрреалистической стилистикой, в 1990-е годы были характерны для живописи довольно широкого круга художников, среди которых следует особо отметить В. Альшевского, А. Малишевского, А. Тарановича, В. Товстика и выше рассмотренных Н. Селещука и Г. Скрипниченко. Произведения этих мастеров

кисти отличались высокой степенью эстетизации предметных форм, рафинированной утонченностью манеры. В композициях продуманно совмещены различные стилевые подходы. Следует отметить, что особый смысл здесь несут названия работ. В это время осмысление действительности происходило зачастую при помощи синтеза художественных практик известных мастеров, основанных как на реалистическом, так и постмодернистском мировосприятии.

В 2014 году ушел из жизни талантливый витебский живописец *Анатолий Сергеевич Изоитко* (1954–2014). Усердно, день за днем, картина за картиной, он выработывал свой почерк, свой неповторимый, в чем-то сказочный стиль, удачно используя целый ряд приемов и средств неортодоксального сюрреализма. Еще в студенческие годы художник интересовался старинными обрядами, праздниками и фольклором белорусов, ездил по деревням, собирая крупницы памяти о народных обрядах, свадьбах, крестинах, похоронах, стремился пластически переосмыслить народные праздники – Коляды, Радуницу, Купалье, легенды и предания. О направлении поисков говорят названия работ: «Приближение Пасхи» (1994), «Белый покров» (2000), «Крест на крест» (2002). В картинах А.С. Изоитко встречаются мотивы античной мифологии, которые он помещает в исконно белорусский пейзаж. Его называли художником серебряного света. Мастера очень привлекал свет свечи, он присутствует на многих его работах, как когда-то у великого Эль Греко. До последнего дня он трудился над своими полотнами, которые сам художник определял как постсимволизм. Мастер не питал симпатии к настоящему, отдавая свою любовь прошлому. Его холсты содержат в себе несколько слоев понимания, внешне – красивый обрядовый или мифологический сюжет, глубже – размышления автора об истинных ценностях, о духовных корнях, связывающих разные поколения.

Свое концентрированное выражение тенденция сюрреализма нашла в обращении к эротической теме. 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 социально окрашенные мысли и чувства. Пример тому – композиции Г. Скрипниченко «Плач кукушки» (1990), В. Товстика «Двое» (1992), В. Альшевского

«Искушение» (1998) и «Цветы для мужчин» (1999), работы О. Костогрыза, А. Изоитко и других. Следует не забывать и пионера эротической темы, так непривычно решаемой через мифологические и библейские сюжеты, яркого мастера с трудной судьбой *Александра Анатольевича Исачева* (1955–1987). Вместе с тем этот «культ» свободных личных любовных переживаний в какой-то мере «раскрепощал» самосознание человека. Необходимо отметить, что сюрреализм стал достаточно гибким и привлекательным инструментом в арсенале сегодняшнего искусства.

Одним из направлений, дополняющим пространство современного реализма, явился фотореализм (гиперреализм). Фотореализм как течение возник в 1970-е годы в эпоху технологических, визуальных и информационных «взрывов». Именно фотореализм в рамках своей системы эстетических координат парадоксально заострил извечную дилемму живописи – выбор между жизнеподобием и условностью. Художник-фотореалист свято верил, что новые технические средства способны передать мир недеформированно. Живописец перестал доверять своему зрению и стал опираться на фотографию или слайд. Все изображение выглядело максимально убедительным, общепринятым и общедоступным.

Появление фотореализма можно объяснить и как реакцию на преобладание живописно-экспрессивной абстракции в зарубежной живописи. Фотореалист работает преимущественно 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. Следует все же заметить, что белорусская профессиональная школа с ее очевидным акцентом на работе с натуры в мастерской и основательной практикой на пленэре зачастую давала в результате тот же фотореалистический эффект и без вмешательства фотографии.

Определенное влияние фотореализма прослеживается в творчестве Николая Селешука. Атмосфера пародийно-кукольного уюта и благополучия, берущая свои истоки в старинном национальном кукольном театре батлейка, характерна для его полотен «В воскресенье» (1986), «Коляды» (1988), «Соната моря» (1992), «Тишина» (1995), «Возвращение на Родину» (1996), населенных какими-то фантастическими подчеркнута театризованными



образами, имитирующими жизнь обычных людей [5, с. 13].

Большая группа белорусских художников обратилась в своем творчестве к проблеме сохранения национальной культуры и выражению красоты конкретных уголков родного края. Это явление в изобразительном искусстве отразило социальный заказ и обозначилось в искусствоведении такой дефиницией, как тенденция «регионализма». Гармония и поэтичность провинциальных уголков Беларуси привлекла внимание широкого круга мастеров – Е. Батальонка, Н. Исаёнка, В. Марковца, В. Нестеренко, И. Лисицы, Г. Скрипниченко, В. Уроднича, В. Шкарубо и многих других. Обращаясь к станковой картине как к определенной совокупности жанров, художники создавали конкретный, но и одновременно обобщенный образ природы, проникнутый глубоким лирико-поэтическим чувством.

Регионализм расшифровывается как чувство особой любви к малой родине, искреннее стремление художника к отображению поэтической красоты родных мест, глубокий интерес к местечковому быту, архитектуре, обрядам и обычаям. Подобная 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, в нем видно искреннее желание художников напомнить о прошлом, утвердить красоту и значение национальных ценностей. Пейзажный мотив, по существу, интересовал живописцев не сам по себе, а являлся удачным поводом для выражения своих мировоззренческих концепций. Выбор и характер сюжета определялись жизненными впечатлениями и программно-эстетической позицией авторов.

Художникам девяностых важно было выразить свое чувство единства с природой, показать собственное понимание правды бытия и подчеркнуть прочные связи с родной землей. Живопись наряду с другими видами искусства искала в жизни природы пути отображения глубинных основ человеческого существования. Авторы стремились изобразительными средствами высказать свои эмоции, донести до зрителя собственные творческие идеи. Акцент в этих работах делался преимущественно на колорите, который, как правило, был тонко нюансирован. Трепетное чувство восторга перед родной землей прозвучало в произведениях В. Сулковского, В. Марковца, Н. Назарчука, представленных на выставке «Барвы Вайшкуноў» (1990), посвященных

деревне Войшкуны на Витебщине, куда художники выезжали летом работать на пленэре.

Некоторые отзвуки фотореализма слышны и в пейзажных произведениях *Бориса Ивановича Казакова* (1937–2008), 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 работал над каждой деталью полотна, как бы копируя художественную фотографию.

Опираясь на прием кинокадра, автор выхватывает из реальности определенный факт, укрупняет его до максимума, виртуозно используя богатейшие возможности взаимодействия света и тени. Внешне лаконичный и емкий язык творца аккумулировал в себе лучшие черты реалистической традиции, придавая работе высокую смысловую значимость и композиционную завершенность, – «Время отрочества» (диптих, 1987). При знакомстве с творчеством мастера можно предположить, что, как и многие современные художники, он был довольно одинок в своих мучительных поисках правды.

Своеобразный сплав романтики и острой наблюдательности характерен для образно-пластического строя полотна Б. Казакова «Весна. Человеческие заботы» (1986). Объединившая людей беда – затопление деревни – решается автором достаточно «легко», особое простодушие почти внушается зрителю. Повествуя о житейских мелочах, прописывая до мельчайших подробностей каждую деталь картины, художник как-то «по-детски» объединяет в композиции целый ряд мизансцен: 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 дает весьма оригинальную и, несомненно, созвучную времени аранжировку группового изображения.

Не лишенный пафоса открытия и бунтарства, белорусский соц-арт в 1980-е годы подтвердил отчетливый интерес к социальной

направленности и политизированности художественных образов. Эти черты, действительно, не были свойственны западному постмодернизму. Обращение наших художников к игре совсем не напоминало отражение абсурдистских идей, декларируемых западноевропейским постмодернизмом. В этом было столько же пародии и отрицания традиции, сколько и ее поисков.

Интересный пример достаточно сложного и результативного взаимодействия соц-арта и примитивизма наблюдается в творчестве *Валентина Алексеевича Губарева* (родился в 1948). Он, сохраняя многие принципиальные установки сюжетно-тематической картины, работает в своеобразной версии бытового жанра, очень доступной пониманию каждого, даже не очень подготовленного зрителя, в силу того что сюжеты его картин взяты непосредственно из самой жизни. Они, как народный фольклор, незамысловаты на первый взгляд, но в каждом сюжете возможно значительно более сложное прочтение. Интересно в этом плане его полотно «Обозреватель» (2002), где над провинциальным зимним городом, наполненным множеством стаффажных сценок, органично вплавленных в общее композиционное решение, пролетает чудаковатая фигура упитанного и по-зимнему добротного одетого мужика, широко разведенными руками растягивающего завязки клапанов зимней шапки-ушанки. Он смотрит вниз, и его цепкий взгляд внимательно фиксирует увиденное с неизвестной зрителю загадочной целью.

В картине «Скоро весна» (2008) с чудачком, прибывающим к березе скворечник и тоже словно парящим над городом, нет такой интригующей зрителя тайны, но сохраняются босховско-брейгелевские интонации старонидерландской живописи. В холсте «Созвездие рыб» (2005) подобной прямой связи с реальностью не наблюдается и мера условности возрастает. На спине большой, декоративно стилизованной рыбы художник размещает крохотный городок, вынося на первый план его жителей – рыболова, девушку с граблями, старушку с корзинкой и других персонажей. Сама рыба словно парит в пространстве космоса, за ней в глубине расположились несколько таких же рыб. Следует подчеркнуть, что все работы мастера объединяет чувство доброго отношения к миру и человеку в нем.

Живопись *Артура Александровича Клинова* (родился в 1965), известного белорусского художника, писателя и издателя, основавшего в 1998 году Белорусскую ассоциацию современного искусства, представляет собой интересный сплав соц-арта и примитивизма.

В своих произведениях мастер сознательно использует упрощенные формы, образы и приемы живописи, создавая глубоко прочувствованную автором, достаточно пессимистическую и безрадостную картину окружающего мира, убедительно реализованную в полотнах «Пьета» (1988), «Девочка с птичкой» (1990), «Воскресная прогулка» (1994) и других.

Особое место в кругу живописцев белорусского авангарда принадлежало витебскому мастеру *Олегу Владимировичу Крошкину* (1950–2021), долгое время в одиночку занимавшему в искусстве нишу под названием «примитивизм». Его живопись рождалась из огромного желания художника максимально простым и доступным языком, грубовато, правдиво и слегка иронично рассказать о действительности в ее провинциальном варианте, и сделать это искренне и не гламурно, интересно используя возможности сюжетно-тематической картины. Основная линия создания образности в творчестве О.В. Крошкина обозначилась, когда художник обдуманно упрощением строя картины и наивной плоскостностью изображения научился добиваться полноты образного воплощения самых разнообразных творческих замыслов. Произведения не воспроизводят скрупулезно сцены реальной жизни, а энергично апеллируют к человеческим чувствам. Главной темой является окружающий мир с неисчерпаемым богатством его жизненных коллизий – драматизмом, эротикой, страстями, грубостью и добротой. Примером могут служить полотна «У колонки» (1998), «Парк культуры» (1999), «Продавщицы семечек» (2000), «Лежащая обнаженная» (2005), «Утро–вечер» (2010) и другие.

Живопись витебского мастера *Николая Николаевича Дундина* (родился в 1950) можно охарактеризовать как пластические формулы с акцентированным выделением крупномасштабных деталей. Для его работ характерны пластическая ясность рисунка и романтически-декоративный колорит. Художник, не выходя далеко 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 декоративных фантазий, приобрел черты особой самобытности мировосприятия.

Важным моментом в творческой биографии Н. Дундина стала поездка в Индию, после которой состоялось рождение индийского цикла полотен (1990–1995). Отсюда то сочетание красочной конкретности изображения и содержащейся в нем возвышенной философии бытия, которая свойственна литературе и искусству

Востока. Центральное место в цикле отводится женским образам, но живописец не ищет натурной красоты, а пытается воплотить в образе вольную эстетическую метафору. Его изобразительный язык основан на постмодернистской свободе творчества, когда художник строит 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. 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. Цвет создает особое настроение и обладает такой же конкретностью и убеждающей логикой, как мелодия, развивающаяся по законам музыкальной гармонии. Обращаясь к пластической трансформации образа, Н. Дундин не пытается открыть новое, а стремится по-особому увидеть и интерпретировать старое, насытить его сокровенным таинственным смыслом.

**Заключение.** Развитие современного искусства дает массу примеров достаточно агрессивных попыток компрометации и дисквалификации реалистического мировосприятия. В сумбурном пространстве арт-рынка, как правило, одна разновидность постмодернизма антагонистична другой, и все вместе активно обесценивают столь ценимую ранее качественную сторону самой живописи – ремесло художника, которое базировалось на многовековой школе реалистических традиций. Подводя некоторые итоги анализа художественных процессов и тенденций в живописи 1990-х годов – начала XXI века, можно сформулировать ряд общих выводов:

– во второй половине 1980-х годов началось формирование открытого и демократичного художественного пространства в республике. Возросло влияние постмодернизма, белорусская живопись стала стилистически более вариативной;

– в искусстве рубежа 1980–1990-х гг. наблюдается возвращение в контекст белорусского искусства имен и даже пластов национальной и мировой культуры, которые были ранее малоизвестны или запрещены, а также приобщение к постмодернизму, что изменило культурный ландшафт Беларуси. Именно эти факторы легли в основу процесса коренного пересмотра взглядов на живопись социалистического реализма. Новое время предоставило художникам возможность обращения к табуированной в значительной степени в предшествующий период религиозной, эротической и мифологической тематике. Эти возможности реализовывались в творчестве целого ряда художников разных поколений, открывая новые направления в развитии белорусской станковой живописи;

– поле современного реализма от его традиционных форм до сопредельных с беспредметной живописью представляет собой относительно сбалансированную художественную систему, в которой пластические выразительные средства обусловлены программными целями искусства. Оно включает множество направлений и тенденций. Это определенный сплав магического и метафизического реализма, остаточных проявлений социалистического реализма и соседствующих с ним фотореализмом, неортодоксальными трансформациями сюрреализма, примитивизмом и соц-артом. Реализм сегодня немислим без постоянного достаточно тесного взаимодействия с другими художественными течениями.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Зандкюлер, Х. Репрезентация, или Как реальность может быть понята философски / Х. Зандкюлер // Вопросы философии. – 2002. – № 9. – С. 82–88.
2. Камю, А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: пер. с франц. / А. Камю. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
3. Плетнева, Г. Социальность эстетической оценки / Г. Плетнева // Искусство. – 1989. – С. 4–6.
4. Цыбульскі, М. Магнітнае поле сюррэалізму / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 1999. – № 12. – С. 31–34.
5. Козырева, Н. Абстракция в России. XX век / Н. Козырева // Искусство. – 2002. – № 2. – С. 1–24.

*Поступила в редакцию 07.09.2022*