

Т.Г. Кондратенко, М.Г. Борозна

Особенности развития новой белорусской и немецкой фигуративной живописи

Введение. Культурный взаимообмен благодаря возросшей информационной проницаемости европейского пространства заметно усилился и стал знаком сегодняшнего времени [1]. Поэтому в динамике искусства национальные ограничения сегодня уже больше не могут играть такой роли, как это было раньше [2]. Понимание реальной ситуации и новых тенденций в мировом искусстве важно для генерации новых идей, которые через творческий эксперимент могут способствовать дальнейшему развитию национальной живописи. Между тем, публикаций, касающихся исследования особенностей и общих тенденций развития белорусской станковой живописи на рубеже XX–XXI веков, явно недостаточно. Результатов целенаправленного изучения художественных феноменов, характеризующих обшие направления развития европейской и белорусской живописи в означенный период, также не опубликовано.

В этой связи весьма существенным представляется рассмотрение ряда особенностей, а также сравнительный анализ белорусской и немецкой живописи.

Искусство ГДР с 1970-х годов, благодаря тесной исторической взаимосвязи, доступности литературы и иллюстративного материала, многочисленным биеннале и триеннале реалистической живописи, невероятной востребованности политической картины, было не только хорошо знакомо белорусским зрителям и художникам, но и вызывало широкий интерес. После падения берлинской стены с Германией были установлены тесные культурные контакты, началась активная двусторонняя выставочная деятельность. На современном этапе исторического развития взаимный интерес культур продолжает развиваться. Контакты между Мюнстерской академией и Белорусской государственной академией искусств, выставки немецких художников в Минске и белорусских в Германии, многочисленные совместные проекты – все это, безусловно, влияет на культурную среду, на искусство Беларуси и на живопись, в частности. В связи с этим сравнительный анализ тенденций развития искусства обеих стран является важной и актуальной задачей для отечественного искусствоведения.

Целью настоящего исследования было выявление и описание художественных феноменов, совпадающих и отличающихся от общих направлений развития новой белорусской и немецкой станковой живописи в период 1980–2007 гг.

Материалы и методы. Для достижения поставленной цели в сфере станковой живописи изучен конкретный раздел, касающийся фигуративной составляющей. Проведен сравнительный анализ особенностей, места и роли фигуративности в некоторых направлениях новой живописи немецких и белорусских художников за период 1980–2007 гг.

Важной особенностью белорусской школы живописи является превалирование реалистической составляющей, приверженность к традиционным техникам и внимательное отношение к роли рисунка. Несмотря на то, что в постсоветское время во многих бывших союзных республиках в сфере обучения изобразительному искусству произошли существенные изменения, в Белорусской государственной академии искусств удалось сохранить классическую модель преподавания портрета, фигуры, интерьера, пейзажа и серьезное от-

ношение к результатам пленэрной живописи. Несмотря на кардинальные различия в художественном образовательном процессе в Беларуси и Германии в живописи обеих стран в последние годы наметилось много сходных позиций.

В конце 1990-х годов в живописи Германии неожиданно для всех было объявлено о перевороте. Переворот обеспечила большая когорта художников, работавших в Берлине и приехавших из других городов. Исследователи заговорили о новой немецкой живописи, суть которой заключалась в следующих принципиальных позициях:

1 – медиализированное видение, 2 – возврат к традиционным материалам, а именно к холсту, маслу, подрамникам, кистям, краскам и лакам.

В новой живописи стало меньше агрессии и жестких установок, заметно больше стало наблюдаться желания затронуть чувства и, возможно, даже очаровать зрителей. Такую живопись весьма гостеприимно встретила разветвленная сеть галерей и коллекционеры [3].

В последние десятилетия в Германии проблемы живописи гораздо в большей степени были связаны с социальными темами и конфликтами, чем в Беларуси. Хотя искусство всегда отражает социальные связи, у нас искусство последних десятилетий больше было озабочено эстетическими проблемами, чем общественными. В Германии деньги, насилие, спорт, питание, мусор, войны, катастрофы, политические дебаты, Интернет, поп, постоянно растущие горы электронных изображений – все это оказалось втянутым в культурную динамику и дрейфующим в различных слоях искусства.

Как особенно важное различие в живописи обеих стран можно отметить контекстуальное понимание картины. Существующие в Германии представления о необходимости при помещении картин в некую «закрытую систему» соблюдать условия ее пространственно-контекстуальной интеграции давно уже вышли на первый план. Подготовка выставки там требует огромной работы, которая включает в себя выработку концепции пространственных элементов, световых инсталляций, цветовой связи стен и пр. [4]. Картина не выступает как самостоятельный объект, а находится в контексте той смысловой игры, которую выстраивает художник [5]. В данную игру, где картина лишена эстетической автономии, но зато обогащена контекстным звучанием, немецкое и все европейское искусство играет уже очень давно.

В белорусской живописи, напротив, позиция эстетической автономии холста неузавима. Художники, организовывая выставки, komponуют пространство по пятнам и цвету, создают больше эстетический, чем смысловой образ. Между тем, именно сегодня отдельные направления немецкой и белорусской живописи настолько сблизились и находятся в такой точке своего развития, когда можно говорить о сходствах и аналогиях. Для того чтобы иметь более подробное представление о произошедших в немецкой живописи изменениях, необходимо заглянуть в недалекое прошлое и понять, что им предшествовало и что их обусловило.

Немецкое искусство последних десятилетий в своем развитии любопытнейшим образом иллюстрировало бойцовский принцип смены «хаотического» и «кристаллического» полюсов [6]. В маятникообразном движении оно металось то в полюс преобладания форм экспрессии, бурления и кипения, то в полюс преобладания мысли, концепции, политактивизма и строгой контекстуальности [7]. Так, в 1970-е годы в Германии торжествовало чувственно индифферентное концептуальное искусство. В конце 1970-х годов появились «новые дикие», и до середины 1990-х годов живопись Германии развивалась в русле «дикой жестикюляции» неоекспрессионизма. А после середины 1990-х отвращение к романтическому нажиму на эффект и субъективизму снова вернуло искусство в русло демонстративного «антиэкспрессионизма».

Художники Германии стали понимать живопись подчеркнуто контекстуально, и вообще можно сказать, что те, кто на стыке веков занимались живописью, скорее занимались интермедиальной работой. В академиях западной Германии уже в 1980-х годах границы между живописью и перфомансом были весьма размыты, а многие академии напоминали медиа-лаборатории. Тогда казалось, что живопись может быть всем, или, говоря иначе, она склонялась к тому, чтобы стать чем-то иным. Она брала на себя задачи философии, перфоманса, психотерапии и дизайна. Живопись – это и световая инсталляция, и покрашенная меховая столешница, и конструкция из цветных палок. Западная немецкая живопись тогда ушла в такие экстремальные области, что многие почувствовали себя вытесненными из жанра [4, с. 18].

Параллельно со всем этим в 1990-е гг. происходило форсированное взаимодействие между живописью и фотографией, а также между живописью и обработанными на мониторе изображениями. Живопись постепенно приобретала новый формальный язык, эстетику которого определяли холодные фото- и киноизображения, а также знаки клубной культуры [4, с. 22]. И должно же было так случиться, что именно с этими процессами совпала всеобщая эйфория, вызванная падением берлинской стены. Западное и восточное немецкое искусство встретились и начали бурно адаптироваться друг к другу. Оказалось, что традиционная реалистическая школа, сохранившаяся в академиях на востоке Германии (и в первую очередь в Лейпциге), весьма востребована. Лейпциг тогда считался уникальным городом, так как был наполнен творчеством своеобразных и сильных личностей, таких художников, как Вернер Тюбке, Бернард Хайзинг, Вальтер Мэтью, Арно Ринк и Хартвиг Эберсбах.

Арно Ринк сумел удержать основную линию живописного ремесла полностью нетронутой теми новыми ориентирами на перфоманс, фото, видео и мультимедиа, которые с поздних 1980-х гг. стали пробиваться в восточную Германию. В одном из интервью он говорит, что стена позволила им продолжить работать в традиции Крауса и Бекмана и сохранила искусство от влияния Йозефа Бойса [8]. Нео Рауха, который был учеником Хайзинга и ассистентом Арно Ринка, а затем преподавал там, сделал головокружительную творческую карьеру. В Лейпциг поехала учиться целая волна абитуриентов с запада. Таким образом, в контексте новой немецкой живописи лейпцигская школа сыграла очень важную роль. Говоря о ней, в первую очередь подразумевают Нео Рауха и его учеников, позже переехавших в Берлин и сформировавших группу «Liga».

Критики сегодня называют Нео Рауха фигурой номер один в немецкой живописи. Он сочетает в своем творчестве реалистическое пространство и сюрреалистические символы [9]. С формальной точки зрения, это то, что мы видим в работах Владимира Товстика и Виктора Альшевского, и чем поразил зрителей в конце 1980-х гг. Николай Селещук. Однако тематика, менталитет и общий посыл там совершенно иные. Рауха называют «игроком в бисер» – за его многоплановую метафоричность, намеренные анахронизмы и игры с символами из истории и повседневности.

Возросшая роль рисунка и фигуративности стала характерна уже не только для лейпцигской школы. Норберт Биски с яркими, почти кичевыми многофигурными композициями, Эберхард Хавекост со своими фотореалистическими холстами, экспрессионистическая эклектика Даниэля Рихтера, крупноформатные реалистические полотна Тима Айтеля – спектр художников, занимающихся фигуративной живописью в Германии сегодня довольно велик. Эти художники демонстрируют точный рисунок и владение техникой, их живопись активно занята социальными вопросами. Безусловно, здесь упомянута только некоторая часть из всего огромного разнообразия творческих направлений. Однако общими для живописи этой «новой волны» являются три качества:

- 1) возросшая фигуративность или, по меньшей мере, реалистическое начало;
- 2) использование мультимедийного языка в живописной плоскости;
- 3) как следствие – принцип эклектики, противопоставлений и сопоставлений символов, языка живописи и фото, живописи и дизайна, различных фактур и приемов.

Новые тенденции в немецкой живописи на самом деле не так новы для белорусского искусства. В свое время подобные тенденции зарождались в молодой творческой среде, и теперь они могут опираться на более чем 25-летний опыт. С конца 1980-х годов принцип монтажа в своем творчестве особенно активно стали использовать В. Альшевский, В. Зинкевич, Н. Селещук, Г. Скрипниченко, В. Товстик, С. Пчелинцев и другие. Однако корнями своими этот принцип уходит гораздо глубже – в творчество поколения художников-представителей так называемого «сурового стиля». Г. Ващенко, В. Стельмашонок, в некоторых работах М. Данциг применяли метод монтажа, сочетали в одной плоскости разновременные сюжеты и даже использовали прием коллажа. С одной стороны, это объясняется связью живописи того времени с кинематографом, с другой – тесным знакомством белорусских живописцев 1970-х гг. с искусством ГДР, с творчеством Вилли Зитте, Хайзинга, Арно Ринка и других.

Несмотря на кажущееся сходство фигуративной составляющей в новой немецкой и белорусской живописи, в них есть принципиальные различия, что подчеркивает автономность путей их развития. Если, к примеру, в картине 1991 года «Приземлился в Залесье» Н. Селещук на фоне сумрачного реалистического пейзажа пишет спускающееся с неба на парашюте распятие, то, сталкивая разные стили, он, однако, не разрушает целое. Поп-артовский парашют вступает в диссонанс с окружением, но только в той мере, в которой это необходимо для создания образа. В немецкой живописи диссонанс носит более радикальные формы. Такие художники, как Маркус Драпер, Бернанд Мартин, Важывец Токарски, Франц Аккерманн намеренно дробят картинную плоскость, вплоть до ее разрушения. Например, центральным аспектом художественной стратегии Маркуса Драпера является комбинирование различных поверхностей и элементов. Сопоставляя архитектурные и пейзажные элементы, написанные условно или реалистически, он создает картины разрушения и хаоса, но ни одному из мотивов он не придает преобладающего значения. Если в отечественной живописи мы видим единый для картины формообразующий принцип, цельность, некое организующее начало, а главное – единую среду, то в картинах упомянутых выше немецких художников единой среды, в которой происходит событие, почти не просматривается.

Таким образом, рассмотрев состояние современной белорусской и немецкой живописи, можно отметить присутствие рациональной приемственности реализма и расширенное его толкование, с некоторым смещением акцентов. Приемственность не означает стагнации и повторения, поскольку арсенал форм живописи, который художники получили в свое распоряжение, оказался расширенным. Однажды найденный, он не должен оставаться нетронутым и законсервированным. Основываясь на принципах реализма и трансформируясь, белорусская фигуративная живопись сегодня продолжает развиваться.

В современном жизненном пространстве, перенасыщенном медиаизображениями (видео, реклама и пр.), размываются границы между фикцией и реальностью. В этих условиях живопись «останавливает время» и как бы «наводит лупу» на предмет изображения. Поколение белорусских художников, рожденных в 1970–80-е годы, имеет богатое творческое наследие – как основу для дальнейшего развития национальной фигуративной живописи.

Выводы:

1. Развитие отдельных направлений белорусской и немецкой станковой живописи в последние десятилетия имеет определенные сходства и различия. Присутствие принципиальных различий в фигуративной составляющей новой живописи обеих стран подчеркивает автономность путей их развития.

2. В результате взаимодействия западного и восточного немецкого искусства после падения берлинской стены произошло смешение направлений и возник новый формальный язык живописи, для реализации которого лейпцигская реалистическая школа оказалась востребованной.

3. В новой немецкой фигуративной живописи возросло реалистическое начало и широко используются мультимедийный язык и принцип эклектики. В отдельных направлениях этот принцип имеет настолько радикальные формы, что приводит к исчезновению в картине какой-либо доминанты.

4. Белорусская фигуративная живопись с использованием монтажа развивается на классических основах национальной художественной школы, придерживается традиционных техник и реалистической составляющей, в ней соблюдается единый формообразующий принцип и организующее начало.

5. Важным различием в живописи обеих стран является понимание места и роли картины в экспозиции: с немецкой стороны – картина, будучи интегрированной в закрытую пространственную систему, утрачивает самостоятельное звучание, но обретает контекстуальное; белорусская позиция – холст сохраняет свою эстетическую автономию.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Баразна, М.Р.** Мяжа стагоддзяў / М.Г. Баразна // Каталог выстаўкі «Ілюзія часу». – Мінск: Інстытут імя Гётэ, 2004. – С. 10.
2. **Жук, В.** Белорусское искусствоведение и критика: между прошлым и будущим / В. Жук / Беларускае сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка: праблемы адаптацыі да новых рэалій: матэрыялы навук.-творч. канф., Мінск, 15–16 красавіка 1998 г. – Мінск, 1998. – С. 83.
3. **Фрике, Х.** Ностальгия по маслу. Германское чудо / Х. Фрике // Deutschland. – 2005. – № 2. – С. 46.
4. **Tannet, Ch.** Von der Widerborgstigkeit der Malerei / Ch. Tannet // Neue deutsche Malerei / Remix. – Prestel Verlag. – München–Berlin–London–N. Y., 2007. – S. 23.
5. **Хофман, В.** Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман; пер. с нем. А. Белобратова, ред. И. Чечот и А. Лепорк. – СПб.: Академический Проект, 2004. – С. 463.
6. **Volker, H.** Was ist Kunst? Werkstattgesprach mit Beuys / H. Volker. – Stuttgart: Urachhaus, 1992. – S. 43.
7. **Hauser, A.** «Sociologie der Kunst» / A. Hauser. – 3. Aufl. – München: Beck, 1988–XVI, S. 748.
8. **Bader, G.** Deutsche Farbe. Amerikanische Augen. Eine globale Gegenwart / G. Bader // Neue deutsche Malerei. – München–Berlin–London–N. Y. Remix: Prestel Verlag, 2007. – S. 54.
9. **Карстенс, Л.** Загадки в раме / Л. Карстенс // Deutschland. – 2003. – № 4. – С. 54.

S U M M A R Y

The article is devoted to the analysis of figurative method in the Belarusian and German painting in the period from 1980^s to the present time. The existing circumstances have given birth to a new formal language of painting, combined with eclectic, collage and mass-media aesthetic. The article covers art phenomena linked to the similarity and differences between the development of contemporary figurative painting in Belarus and Germany.

Поступила в редакцию 23.03.2009