

С.В. Медвецкий

## Особенности развития белорусской станковой живописи в 1990-е годы

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

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, способствовали созданию принципиально новых обстоятельств и условий художественного творчества.

Попытка политико-экономических преобразований, закончившаяся крахом, свергла страну в глубокий общественный кризис. Начинаясь 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, руководства, 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 тенденций, стилистическим разнообразием в отображении меняющейся действительности, активным использованием возможностей легитимного развития постмодернистских направлений. Исторический период 1980–1990-х годов характерен тем, что белорусское искусство начало преодолевать национальную замкнутость и закрепившийся за ним «устойчивый имидж одной из самых консервативных и просоциалистических национальных школ СССР» [1]. В эти годы происходит разделение единого коллектива Белорусского Союза художников на группу мастеров, творчество которых развивалось в русле традиционного реалистического направления, и авторов, смело осваивающих философско-эстетическую систему постмодернизма.

Изучение белорусской живописи 1990-х годов только приобретает нужный масштаб, возрастает его актуальность. В настоящее время сложно говорить о развитии определенно устоявшихся тенденций ввиду малой дистантированности от исследуемой проблемы, продуктивней пойти по пути анализа и обобщения субъективных предположений и выводов, которые в дальнейшем могут послужить основой формирования новых методологических подходов, переводящих эмпирический материал в русло научной аргументации. Проблема состоит еще и в том, что избираемая методология исследования белорусской станковой живописи конца XX века должна опираться на совокупность научных принципов, которые сложились и продолжают формироваться и кор-

ректироваться в отечественной и западной философско-эстетической мысли.

Период девяностых годов характеризуется серьезной переоценкой эстетических ценностей, в живописи интуитивно-чувственное начало вытесняет рациональный подход, возрастает значение концептуальности художественного мышления. Образ становится «своеобразным художественным текстом, прочтение которого невозможно без ассоциативных представлений, строящихся на основе знания зрителем эстетической системы ценностей, являющихся определяющими для данного направления или индивидуальной манеры мастера» [2]. Действительность выступает в роли основы для ее свободной интерпретации, строящейся на внутренних представлениях художника. Живопись обретает возможность более глубокого отражения индивидуального мироощущения автора. Рост субъективного начала приводит к неоднозначности образной трактовки.

В искусстве рубежа 1980–1990-х годов наблюдается растущее разнообразие индивидуальных стилей, благодаря чему появились многочисленные художественные объединения, участников которых объединяло не внутреннее идейное единство, а дружеские отношения и весьма расплывчатые эстетические платформы и манифесты. Достаточно назвать наиболее яркие приметы этого процесса возникновения творческих объединений – «Немига-17», «Галина», «Форма», «Плюралис», «Бло» в Минске, «Квадрат» в Витебске. Наиболее яркая демонстрация достижений нетрадиционного искусства была осуществлена в 1989 году на республиканской выставке «Панорама» (г. Минск).

Искусство 1990-х годов создается по критериям, которые само же стремится создавать, оно ставит под вопрос традиционно-определенные правила и границы дозволенного в работе над станковым произведением, предлагает свои концепции теоретической трактовки формы и содержания, шкалу оценок и так далее. Можно утверждать, что накопление определенного позитивного опыта в анализе современного станкового искусства означает прогресс в движении к ответу на вопрос о сущности белорусской живописи периода 1990-х годов.

По-прежнему в ряду основных в развитии белорусской станковой живописи выступает реалистическое направление, хотя реализм 1990-х годов существенно отличается от реализма предшествующего времени.

Мир дан нам изначально объективный и реальный, и человеческое познание строится на отражении его свойств и процессов в нем происходящих. Благодаря актам воображения (творчеству) художник формирует свое особое знание, с помощью которого он понимает реальность в виде ее преобразования в свои собственные «миры-версии». Данная система всегда содержит элементы репрезентации. Следуя толкованию Н. Гудмана «когда мы репрезентуем объект, конструкт или интерпретация возникает не в результате отражения, а в результате производства» [3]. В данной статье 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» [4]. Следовательно, современный реализм нельзя смешивать с видимым подобием действительности, так как степень совершенства художественного образа не зависит от степени подражания (природе, человеку и так далее). Суть данного понятия состоит в уникальном соединении субъективного и объективного, конкретного и абстрактного, традиционного и новаторского, поэтому реализм не принадлежит ни одной из выше упомянутых категорий, а находится где-то посередине, обобщая эти понятия.

В «поле» современного реализма можно выделить импрессионистское и экспрессионистское течения, отголоски сурового стиля, эволюционирующие

декоративную, романтическую и знаково-метафорическую тенденции. Но нет необходимости отказываться в оценке этих явлений от методологии анализа и критериев, выработанных в трудах Л. Дробова, А. Каменского, О. Коваленко, В. Леняшина, М. Цыбульского и ряда других исследователей.

Стойкая тенденция приверженности реалистическим принципам сохраняется в жанре пейзажа. До последних дней оставался верен реализму П. Маслеников, преданны ему также в своем творчестве В. Громыко, М. Данциг и другие мастера старшего поколения, работающие в тематической композиции, – А. Бархатков, Р. Кудревич, В. Пасюкевич, В. Протасеня, П. Свентаховский, И. Стасевич и другие. Вполне убедительным является утверждение об очевидной национальной специфике в развитии реализма в белорусской живописи.

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

Сочетание образной экспрессии с декоративностью цвета присуще живописным произведениям этих лет у Л. Щемелева. Работы подкупают открытостью технического приема, пластической энергией динамичного мазка. Вместе с тем можно заметить определенную повторяемость колористического решения в работах («Тревога», 1995; «Березина. 1812»; «Свадьба в феврале», обе 1996 год и других). Наблюдается также движение от цветовой экспрессии к большей декоративности живописно-пластического строя.

На экспрессионистской трансформации действительности с явно выраженным влиянием тенденции изобразительного примитивизма строится творчество Н. Бущика, С. Кирющенко и Л. Хоботова.

Николай Бущик в своей живописи создает оригинальную образно-пластическую систему, где простая сюжетная основа преобразуется в орнаментально-декоративные ассоциации. Определяющим вектором его творчества стал поиск цветовых отношений, близкий к стилистике постимпрессионизма, со свойственной им чистотой цветовых отношений. Художник пытается найти то емкое «ядро “живой” действительности, которая подобна субстанции эстетического тела, (...) где искусство – зеркало жизни, увиденное сквозь призму темперамента» [5]. Колорит строящийся на желтых, красных, синих, зеленых цветах, придает особое жизнелюбие миру эмоциональных образов. Иллюзорная предметность, с блеском используемая художником, усиливает восторженное отношение автора к действительности.

Сложнее говорить о романтической тенденции и ее носителях. Романтическое начало отчетливо выражено в ряде работ В. Марковца, А. Марочкина, П. Назаренко и ряда других мастеров, но, как правило, не является константой их творческого кредо, выступая, скорее всего, как разовая составляющая в работах, сюжетно тяготеющих к романтическому характеру трактовки образов. Возможно, это произошло в силу того, что драматические коллизии действительности явились мощным фактором, благодаря которому эта тенденция приобрела пульсирующий характер то активизируясь, то исчезая в творчестве белорусских живописцев.

Довольно широко в творчестве мастеров живописи проявилось стремление к использованию образной метафоры, присущее не только мастерам реалистического направления, но и ряда постмодернистских движений. В числе художников, прибегавших к возможностям метафорической трактовки образа,

можно выделить В. Кожуха, Н. Купаву, А. Марочкина, А. Раевского хотя опять-таки следует оговориться, что отдельные примеры ярких образно-метафорических художественных решений можно встретить и у Н. Назарчука, Н. Селещука, Г. Скрипниченко и других авторов.

На обостренном ощущении образных возможностей живописной метафоры строится пластическая система полотен В. Кожуха. Метафорическое сопоставление жизни и смерти, особое философское содержание живописной поэтики характерно для полотен серии «Чернобыльская хроника» (1990). В этой серии мастер заново осмысливает границы возможного в человеческом бытии, что было достаточно актуально для изобразительного искусства во все времена. Порывая с приемами натуралистического отображения действительности, автор, тем не менее, придерживается канвы реализма. В его работах некая особая декоративность цвета и пластика рисунка («Истоки», «Ностальгия», «Чувство счастья», все 1994 год). «Богатой и тонкой становится ритмика композиционных построений, мягкой и гармоничной – масляная живопись, своеобразным и слегка приглушенным – колорит, насыщенный переливами серебристых, сине-зеленых, охристо-янтарных цветов» [6].

В 1990-е годы осмысление художниками действительности происходит зачастую при помощи синтеза художественных практик, основанных на реалистическом мировосприятии. «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» [7].

Следует подчеркнуть, что живописные решения 1990-х годов в большинстве своем носят созерцательный характер, это существенно отличает их от картин предыдущего десятилетия, в основе которых обозначена активная жизненная позиция художника. Неопределенность социальной жизни служит поводом для пересценки мастером окружающей действительности в совершенно ином психологическом настроении, в котором наблюдается преобладание тревожных и смутных ощущений, чувствуется некая безнадежность.

Данные наблюдения над содержательной стороной произведения в полной мере относятся к творчеству В. Товстика. Проблема частного человека, процесс его формирования «в борьбе с внешним миром, в котором ему легко различать вещи, лежащие вовне, (...) где от взгляда внутрь себя самого он испытывает головокружение, у него затуманивается взор» [8]. Способствует рождению особого образного мышления (серия «Свет и тени», 1993 г.), и диалектика этой образности совершенно новой формы, где нет заранее определенного ответа. Соединение истории и современности в единой живописной системе способствует рождению своеобразной художественной притчи, в которой соединяются персонажи настоящие, реальные и воображаемые, мифологические (триптих «Родина», 1990; «Сон – I», 1992; «Мелодия уходящей ночи», 1994). Формирование живописной притчи явилось своеобразной реакцией на чрезмерное усложнение структуры жизни, в которой человек не может справиться с многоликой и изменчивой действительностью, и именно притча как особый способ образно-пластического мышления заняла определенное место в эволюции современной белорусской станковой живописи.

Разрушение четкой жанровой системы привело к активизации формально-живописных поисков, определенным открытиям в области колорита и фактуры, которая ранее вообще не являлась объектом направленного эксперимента. Все это осуществлялось преимущественно в рамках декоративной тенден-

ции, получившей мощный импульс для дальнейшего развития в новых условиях. Но если творчество С. Катковой, З. Литвиновой основывается на активном использовании приемов декоративно-прикладного искусства, живописная манера С. Кирющенко, В. Кожуха и Л. Хоботова опирается на возможности примитивистской деформации предметного мира, то декоративизм образов В. Стельмашонка и М. Чепика в большей степени соотносится с традицией и сохраняет ясно выраженное изобразительное начало.

Следует заметить, что и декоративная, и знаково-метафорическая, и тенденция примитивизации в крайних своих проявлениях выступают фактически уже в системе постмодернизма. И если белорусское искусствознание не пойдет дальше по пути выработки критериев дефиниции, то современное искусство окажется в ситуации «реализма без берегов». Избегая категоричности суждений и оценок апологетов соцреализма следует все же стремиться к максимальной объективной точности в определении новых явлений в искусстве, иными словами «называть вещи своими именами» [9], и помнить при этом, что «не реализм» в настоящее время – это просто не реализм, а не нечто плохое и запретное, и направлять усилия на выработку качественно новой методологии его оценки.

На быстро эволюционирующей белорусской «ветви» европейского постмодернизма его ведущие тенденции проявляются как бы в снятом, смягченном варианте. Раньше других и богаче по индивидуальным вариациям проявила себя тенденция нефигуративной (абстрактной) живописи. Одним из первых вошел в «запретную зону» витебский художник А. Соловьев, будучи художником театра и смело экспериментируя в станковой живописи, используя приемы набрызга, случайного пятна, красочного подтека в духе Джексона Поллака, он постепенно утратил прямую связь с предметным миром. В целом в Беларуси работал большой отряд мастеров подобного плана, среди которых необходимо отметить С. Гриневича, Н. Залозную, З. Луцевич, А. Кузнецова, С. Тимохова, И. Тишина, Е. Шлегель и других. Во второй половине 1990-х годов появились объединения художников нефигуративного плана, примером может служить творческое объединение «Оршица» (Витебская область).

В поисках своего индивидуального стиля Наталья Залозная шла путем последовательной эволюции от реализма к концептуальному и абстрактному искусству. Живописный язык полотен художницы строится 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. Метафоры, используемые для удобства толкования, 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 оно всегда что-то «недоговаривает» [7, с. 77] («Стол», 1991; «Композиция II», 1991; «Поздние цветы», 1992; серия «Записки», 1994; «Композиция № 2», 2000).

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» [10]. 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 Лиотара Ж.-Ф.).

Работы Игоря Тишина напоминают как бы нутро предмета, изнанку – потрепанную, вытертую, расцарапанную, испещренную потеками и пятнами, сквозь которые проступают газетные вырезки, древние манускрипты, случайные надписи, заимствованные художником из реальной жизни, и все это является строительным материалом в авторском решении образа. Именно на стыке литературы и живописи художник пытается обрести новые выразительные возможности для изучения человеческой души. Активная работа художника над фактурой холста, как над своеобразной системной конструкцией, отражает смысл «раскола» его подсознания с внешней, гетерогенной 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 привлекает внимание зрителя к социальным проблемам современности («Инвентарный номер», 1991; «Морфоло», 1992; серия «Формулы Родченко», 1995).

Творчество И. Тишина находится в пределах спекулятивного поля некоего соблазна, где, если следовать определению Ж. Бодрийара, «соблазн есть то, репрезентация чего невозможна, поскольку дистанция между реальностью и ее двойником, разрыв между тождественным и иным в соблазне упраздняется» [11]. Данная степень обольстительности может послужить еще одним критерием современного художественного творчества.

В определенной степени обозначило себя в белорусской живописи и сюрреалистическое направление (В. Альшевский, Р. Вашкевич, С. Малишевский, Н. Селещук, Г. Скрипниченко). Есть в белорусском искусстве 1990-х годов интересные примеры развития концептуального искусства (В. Васильев, А. Досуев), инсталляции (А. Клинов, С. Малишевский), перформансы, реминисценции футуризма, фотореализма, образцы соц-арта (В. Губарев) и их разновидностей.

Но интересная и нуждающаяся в углубленном исследовании проблема белорусского постмодернизма должна стать предметом отдельного анализа.

Развитие современного искусства дает массу примеров и фактов попыток активной компрометации и дисквалификации реалистического мировосприятия. Но ни одному художественному направлению невозможно отдать предпочтение: и «новый реализм», и абстрактная живопись – все равноправны перед лицом истории. В хаотичном 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 реалистической традиции. Но как бы не развивалось искусство в XXI веке, можно предположить, что реализм останется тем фундаментом, дающим возможность дальнейшего поиска ярких образных решений отражающих современность.

## ЛИТЕРАТУРА

1. **Коваленко О.** Проблемы и тенденции. (Живопись Белоруссии 1980-х годов) // Творчество, 1990, № 4. – С. 4.
2. **Лабанаў А.** Некаторыя тэндэнцыі ў беларускім станковым жывапісе 1980-х – пачатку 1990-х гадоў // Весці Акад. навук Беларусі. Серыя гуманітар. навук, 1995, № 1. – С. 77.
3. **Goodman N.** Sprache der kunst. Ein ansatz zu einer symboltheorie, Frankfurt/m., 20 s.
4. **Зандкюлер Х.** Репрезентация, или Как реальность может быть понята философски // Вопросы философии, 2002, № 9. – С. 84.
5. **Ортега-и-Гассет Х.** «Дегуманизация искусства». Эссе о литературе и искусстве: пер. с испан. – М., 1991. – С. 516.
6. **Рамаюк М.** Натхнёны жыццём вёскі // Мастацтва, 1992, № 1. – С. 46.
7. **Камю А.** Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: пер. с франц. – М., 1990. – С. 371.
8. **Ортега-и-Гассет Х.** Что такое философия? Пер. с испан. – М., 1991. – С. 11.
9. **Андреев Л.** Порывы и поиски XX века // Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. Сборник. – М., 1986. – С. 4.
10. **Лиотар Ж.-Ф.** Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad marginem'93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. – М., 1994. – С. 322.
11. **Бодрийар Ж.** Главы из книги «О соблазне» // Комментарии, 1995, № 4. – С. 45.

## S U M M A R Y

*In the given article the evolution of painting in the 1990s is considered. The future of Mankind, social modifications and strategy of survival are particularly vital problems for Byelorussian art of the period under research.*

*Поступила в редакцию 16.07.2003*