

УДК 7.036 (476.5)

**СЕМИОТИКО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОТОБРАЖЕНИЯ МИРОЗДАНИЯ
СОВРЕМЕННЫМИ ХУДОЖНИКАМИ****(НА ПРИМЕРЕ МАТЕРИАЛОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ВИТЕБСКА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1980-х – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1990-х ГОДОВ)****О.А. ИНОЗЕМЦЕВА****(Белорусская государственная академия искусств, Минск)**

Анализируются креативные искания витебских художников, отражающие развитие интеграционных процессов 1980-х годов. Образно-стилистические изменения в творчестве витебских художников проявились в использовании новых форм изобразительного языка, отхода от реалистической традиции и обращении к знаку, символу. Примером развития данной тенденции в витебском изобразительном искусстве является деятельность творческого объединения «Квадрат», члены которого осуществили попытку реабилитировать в белорусском искусстве наследие Витебского авангарда 1920-х годов. В заключение дается логический вывод о том, что на новой фазе исторического развития витебское изобразительное искусство второй половины 1980-х годов развивает базовые принципы авангардизма 1920-х годов. Витебские художники обращаются к данному опыту, не только цитируя его, но и наделяя современными мотивами. А потому данный процесс следует принимать не как копирование, а скорее как преемственность идей и концепций, проработанных предыдущими поколениями.

Введение. В 1980-е годы в белорусское изобразительное искусство приходит новое поколение художников, вышедшее из стен Белорусского государственного театрально-художественного института и художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института. Воспитанники реалистической школы, они в то же время первыми откликнулись на общественно-политические изменения в стране. В этот период расширяются контакты с европейскими странами в сфере культуры, и художник получает возможность расширить свое информационное поле. В искусстве наблюдается поиск новых тем и выразительных средств.

Уже с конца 1970-х годов живопись и графика отдаляются от использования средств монументального искусства и обращаются к камерным формам и приемам создания образа. В 1980-е годы стали ощущаться изменения в сюжетном плане произведений, которые в то время аргументировались тем, что новое поколение художников не знало ни войны, ни лишений послевоенных лет, выразившихся в творчестве мастеров старшего поколения [1].

Постепенно изменяется соотношение работ, выполненных в социалистическом реализме и в иных художественных направлениях. Расширяющиеся контакты республики с европейскими странами способствовали проникновению в изобразительное искусство новых выразительных средств, технологий и приемов. В художественных произведениях второй половины 1980-х распространяются символичность, ассоциативность, многозначность.

В Витебске данные характеристики проявляются не только благодаря влиянию столичного искусства, но и прибалтийских художественных систем. «В 1970-х годах в латышской живописи вновь возникают тенденции к обобщению благодаря ассоциациям, широкому использованию метафоры и символа» [2, с. 218]. Примером могут послужить работы латышских живописцев Л. Эндельзина, Г. Лиепине-Грива, литовского художника С. Ужинскаса. В Беларуси данными чертами характеризуется творчество Н. Довидюка («Гном», 1985), А. Ксендзова («Сад богов», 1990), И. Тишины («Витебский клубок», 1987).

Одновременно с данным процессом наблюдается тенденция постепенного обращения молодых художников к художественному наследию модернизма и философской системе постмодернизма. Художник начинает искать одинаково мыслящих и объединяется с ними в группы, в которых главный акцент делается на приоритет в творчестве субъективного начала. Подтверждением данного процесса является создание минских групп «Немига 17» и «Погоня», оршанской группы «Оршица». Задачами таких групп выступала борьба с регламентацией социалистического реализма. Девизом мировоззрения объединенных художников может служить фраза: «Таким мир видим мы (т.е. наша группа)».

Основная часть. Принципиально иное понимание специфики современного художественного образа проявилось в обращении молодого поколения к новым средствам изобразительного языка. Художественная система отходит от точной передачи натурной формы, максимально приближенной к реальности, и приобретает знаковый характер.

Примером выражения в витебской художественной среде данной тенденции является создание 16 марта 1987 года творческого объединения «Квадрат», которое ориентировалось на эстетику Витебска 1920-х годов. Лидером объединения стал Александр Малей. Ученик Ф. Гумена, он начинал творческий путь как акварелист реалистического направления. Однако укрепление в обществе постмодернистского мировоззрения и поиск своей индивидуальной творческой стилистики обращает Малей и единомышленников к неформальному искусству. В 1983 году на городской выставке они решились публично заявить о своих идеях, представив произведения «нового искусства» – «жесткую», непривычную акварель: в ней отсутствовали тоновые переходы и оттенки. Тогда работы были убраны с выставки, однако «новый авангард» заявил о себе, а через пять лет почти все эти молодые участники вступили в «Квадрат».

В объединение вошли десять витебских художников с различными творческими концепциями и стилистическими направлениями (от фигуративного до беспредметного искусства) и различных видов искусств (живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, графики): Александр Малей, Александр Досужев, Валерий Счастный, Николай Дундин, Александр Слепов, Валерий Чукин, Татьяна Руденко и Юрий Руденко, Виктор Шилко, Виктор Михайловский. Все они были учениками мастеров старшего поколения: Ф. Гумена, Л. Антимонова. Можно утверждать, что именно обучение у педагогов, которые сами свою творческую деятельность развивали путем поиска и экспериментов, повлияло на стремление молодых художников выразить себя в новом направлении.

Объединение объявило новую теорию художественного развития, широко использующую знаковые формы. Художники-члены «Квадрата» своими работами принялись убеждать зрителя в том, что произведение изобразительного искусства, не имея сюжета, способно воздействовать на человека. Более того, они стремились реабилитировать в белорусском искусстве наследие витебского авангарда 1920-х годов, поэтому обратились к наработкам художественно-практического института. Только, в отличие от той степени мировосприятия, когда супрематизм выступал новой художественной концепцией, авангард 1980-х годов понимается художниками как образ жизни, в максимальной степени освобожденный от идеологии социалистических ценностей.

Александр Малей интерпретировал развитие идеи супрематизма К. Малевича: он перевел квадрат в куб, создав кубоквадрат, или двойное пространство. Однако следует отметить, что первым, кто придал квадрату Малевича объем, был Лазарь Лисицкий. Его проуны были созданы как развитие идеи супрематизма в пространстве. Концепция построения структуры двойного пространства А. Малей опирается на гипотезу о пространственном устройстве человека. Оно, по характеристике художника, двойное: феноменальное (внешнее) и ноуменальное (внутреннее). Существование человека в двойном пространстве – это ощущение внутреннего и внешнего «Я» одновременно. Отсюда нет деления на подсознательное и сознательное. Как художник Малей строит двойное пространство следующим образом: «Плоскость листа мысленно представляется в виде двух плоскостей. Сначала изображение наносится на одну воображаемую плоскость. Затем на другую, параллельную первой. В результате наблюдается расщепленное пространство, объединяющим правилом для которого становится зритель» [3, с. 99]. Малей изображает образы в двух измерениях – объем и плоскость. Объемные геометрические фигуры проецируются на плоскость картины, создавая по замыслу автора виртуальное эстетическое пространство («Кубоквадрат», 1994). У его работ мало прямых ассоциаций с действительностью, в основном это игра красок и геометрических форм.

Александр Досужев обосновал авторскую теорию ПЛИПа: «Вечная Поверхность – наша земля. Линии рек, дорог и наших судеб. Пятна полей лесов и наших лиц постоянно меняют свой цвет (кратко: поверхность, линия, пятно)». Работы по ПЛИПу – это композиции, с одной стороны, упрощенные, с другой – наполненные некоторой содержательностью: несколько пятен на плоскости, зачастую локального цвета и не всегда с композициональным центром (ПЛИП 22 (Осеннее равенство), 1994, ПЛИП – Объект 1 (Время), 1994).

А. Малей и А. Досужев в творческой деятельности пытались найти пути дальнейшего развития супрематизма, наполняя идеи К. Малевича современным содержанием. Остальные члены объединения, не отходя от общей идеи своих единомышленников, экспериментировали с наработками европейских художественных направлений, трансформируя их и сочетая друг с другом в своем творчестве.

Утонченной лирикой характеризуются работы Валерия Чукина. Это отображение души человека, мира видений и грез, скрытый от обыденного сознания смысл явлений. В произведениях художник использует выразительные средства символизма и абстрактного искусства для создания импульсивно-стихийных композиций.

Своеобразную философско-эстетическую концепцию в своем творчестве раскрывал Николай Дундин. Автор переводит чувственные ощущения в символические формы, зашифровывая текст произведения в метафорическую, знаковую и архетипную художественные системы. В период работы в «Квадрате», он под-

нимал темы моральных принципов существования человека в природе, предупреждая о возможности расплаты за собственную недалекость («Металлический танец», 1989, трилогия «Апокалипсис», 1991).

Работа «Белый конь» из серии «Апокалипсис» построена по принципам иконописи. Всадник на белом коне – олицетворение чумы – скачет по земле, собирая свою страшную дань. Экспрессивная насыщенная живопись, динамичная композиция придают высокое эмоциональное звучание небольшой по масштабу работе. Однако автор, как и многие другие современные художники, обращаясь к смысловой системе символов, часто использует их многозначительность как дополнительный игровой элемент в сюжете. Всадник на коне с христианской символикой одновременно является и олицетворением Георгия-Победоносца. Поэтому сюжет композиции приобретает черты ребуса, разгадывать который зритель может исходя из своего личностного миропонимания.

Татьяна и Юрий Руденко в творческом объединении «Квадрат» почерпнули идеи космополитизма, которые выразились в их творческом стремлении выйти за рамки утилитарности декоративно-прикладного искусства в сферу философских и эстетических концепций. Гобелены Т. и Ю. Руденко несут звучание глобальных идей и размышлений, приобретая монументальность и значимость: «...это ...космос как понимание пространства, или как понимание духовного мира человека, в котором бесконечное переплетение ассоциаций отталкивается от реальности и переходит в ирреальность» [4, с. 62].

Деятельность объединения «Квадрат» строилась в форме акций и акций-выставок. Первой из них стала выставка «Эксперимент» (1988), посвященная 110-летию Казимира Малевича, где были представлены фотоснимки и документы о деятельности УНОВИСа (УНОВИС – утвердители нового искусства, группа, организованная К.С. Малевичем в 1919 в Витебске). В акции помимо витебских авангардистов участвовали ленинградские и минские художники. Выставка получила широкую известность. «Акция необычная, даже дерзкая. Но в ней есть что-то от духа... созидательных устремлений знаменитого витебского УНОВИСа. Молодые художники... шли не по пути прямого подражания... а продолжали работать в выбранном творческом ключе, находя свои, пусть и спорные, но неожиданные и свежие образные решения» [5, с. 47].

Затем последовали выставки-акции «Природа и культура», «Цветы и живопись», «Человек и вселенная». Целью их было привлечение внимания к проблеме сохранения духовности и культуры как в окружающем мире, так и в душе человека. Общей идеей выставки «Природа и культура» (1989) стало утверждение, что обедненный духовный мир человека сводит на нет любые достижения в области социального и экономического развития и, главное, углубляет пропасть между человеком и природой.

Выставки объединения пользовались широкой популярностью у горожан. Их творчество привлекло внимание белорусских, российских и зарубежных ценителей и исследователей искусства. Последовал ряд совместных акций с художниками Минска, Москвы и Ленинграда: выставка белорусского андеграунда (Минск, 1987); выставка «Панорама» (Минск, Варшава, 1987); выставка совместно с «Товариществом экспериментального искусства» (Москва, Ленинград, 1988).

Члены «Квадрата» пытались возродить художественное наследие УНОВИСа для массового зрителя. Первым результатом такой деятельности стала роспись, воссозданная по эскизам К. Малевича. Направляясь на работу в здание Витебского художественно-практического института, К. Малевич каждый день проходил мимо жилого здания на перекрестке современных улиц Ленина и газеты «Правда». Увлеченный идеями нового беспредметного искусства, в 1919 году он сделал эскиз росписи торца именно этого здания, сопроводив его памятками и записями. Основываясь на них, в 1998 году А. Малей, А. Слепов и А. Досуев выполнили работу. Однако они не просто скопировали разработку художника-авангардиста, но внесли свои дополнения, которые находятся с другой стороны дома.

Членам объединения также принадлежали две наиболее известные жителям города росписи торцов домов на ратушной площади: «Апокалипсис» (худ. А. Слепов, арх. И. Лапунов, 1997) и «Витебск» (худ. В. Шилко, Б. Хесин, А. Досуев, арх. И. Лапунов, 1997). В обеих работах наблюдались соединение принципов классического супрематизма и современных авторских концепций художников.

За семь лет своего существования объединение «Квадрат» представляло витебскую культуру и искусство в Москве, Ленинграде, Варшаве, Берлине, Гданьске, Теруэле (Испания). Художники объединения выставлялись в Италии, Финляндии, Южной Корее, Канаде, США, Израиле, Австралии. Их произведения находятся в музеях современного искусства Зеленой Гуры (Польша), Нарвы (Эстония), Сеула (Южная Корея), в Национальном художественном музее Республики Беларусь, а также в частных коллекциях более 10 стран.

Последней акцией творческого объединения «Квадрат» стало проведение Первого Международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность» в 1994 году. Концептуально данная акция выстраивалась на основе творчества витебских художников, так как пленэр был посвящен витебскому периоду творчества К. Малевича и УНОВИСа. В нем приняли участие авангардисты старшего и среднего поколе-

ний: А. Малей, П. Кириллин, А. Соловьев, Н. Дундин, В. Счастный, В. Чукин, В. Шилко, А. Слепов, а также московские живописцы Л. Степанов и А. Айги. Художники попытались представить зрителю все стороны концептуального искусства: инсталляцию, перформанс, фигуративную живопись, абстрактный экспрессионизм, супрематические композиции.

«Квадрат» своей деятельностью хотел воссоединить прерванную связь между художественным авангардом 1920-х годов и искусством Витебска 1980-х. Однако сделать это в полном объеме не удалось. Главной причиной неудачи, на наш взгляд, выступает утрата современным обществом единой художественной ориентации и высокая степень эклектичности современного искусства.

В 1994 году объединение распалось. Официальной причиной высказывалась идея, что «Квадрат» выполнил свою основную функцию реабилитации концептуального искусства в белорусской культуре. Однако, по мнению самих членов группы, художники «выросли» из объединения, у каждого из них к тому времени сформировался свой индивидуальный пластический язык, и концепция объединения о придерживаемости только неформальной живописи стала их стеснять, а потому они решили далее самостоятельно развивать личностные стилевые характеристики творчества. Тем не менее положительным результатом деятельности «Квадрата» стало расширение идейных границ белорусского искусства и *введение знака как полноправного элемента художественного произведения*.

Главную свою задачу объединение «Квадрат» выполнило. Имя Казимира Малевича стало полноправным достоянием витебского культурного наследия.

Заключение. На новой фазе исторического развития искусство конца 1980-х годов развивает базовые принципы авангардизма 1920-х годов. Молодое поколение витебских художников начинает *обращаться к опыту прошлых художественных достижений, не только цитируя его, но и стремясь преломить через свое внутреннее мировосприятие*. А потому данный процесс следует принимать не как копирование, а скорее как преемственность идей и концепций, наработанных предыдущими поколениями.

Положительным результатом деятельности объединения стало расширение границ белорусского искусства и введение знака как полноправного элемента художественного произведения. Особенно популярным вновь стал образ черного квадрата К. Малевича, однако в конце XX века его основной смысл как символа нового искусства отошел на второй план. Художники включают его в свои произведения как часть или фон композиции, делая знаком-напоминанием или знаком-привязкой к ауре художественного творчества 1920-х годов и вместе с тем наделяя данный символ новым современным звучанием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Морозов, А.И. От семидесятых до девяностых / А.И. Морозов // Искусство. – 1998. – № 9. – С. 4.
2. Лаце, Р. Направленность поисков латышской живописи последних лет / Р. Лаце // Искусство Прибалтики: ст. и исслед. / сост. И. Соломыкова. – Таллин, 1981. – С. 216 – 233.
3. Малей, А.В. Супрематизм – пространство и время / А.В. Малей // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысв. 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы / рэдкал.: В.А. Сяргеева [і інш]. – Віцебск, 1994. – С. 98 – 101.
4. Базан, Л. Трымценьне вечнага / Л. Базан // Мастацтва. – 1995. – № 5. – С. 62 – 63.
5. Шумов, А. Витебский квадрат: [выставка – 110-летию К. Малевича] / А. Шумов // Декоратив. Искусство. – 1989. – № 3. – С. 47.

Поступила 25.08.2008