

W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY

TOPOS DOMU DOŚWIADCZANIE ZAMIESZKIWANIA I BEZDOMNOŚCI

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

Recenzenci:

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz
dr hab. Alina Orłowska
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

Projekt okładki:

Redakcja i korekta

Barbara Piechowska (jęz. polski)
Agata Rozumko (jęz. angielski)
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-490-0

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

SPIS TREŚCI

Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności

Wanda Supa Жилое пространство и менталитет индивида в русской прозе XX – XXI веков	15
Matylda Chrząszcz Samowar jako metafora domu w twórczości wybranych pisarzy rosyjskich XIX wieku	31
Элеонора Шестакова Феноменология бездомности героев мотива <i>русский человек на rendez-vous</i> в русской словесности XIX – первой трети XX вв.	41
Людмила Авдейчик Символика «небесной обители» в поэзии В. С. Соловьева	65
Анна Булгакова Дом и бездомье: топос Дом в пьесе Леонида Андреева <i>Жизнь человека</i>	83
Марина Красильникова Дом и «кочевье» в канунной русской культуре начала XX века	95
Алексей Овчаренко Безбытность в русской литературе 1920-1930-х годов. Постановка проблемы	109
Татьяна Комаровская Функциональная роль архетипов Дома и Дороги в раскрытии характера героини романа Джейн Смайли <i>Частная жизнь</i>	117

Янина Солдаткина Категория «дом/бездомность» в романах М. А. Булгакова и романе М. Петросян <i>Дом, в котором...</i>	123
Надежда Злобина Образ дома у дороги в поэме А. Т. Твардовского <i>Дом у дороги</i>	137
Nadzieja Monachowicz Houses in the Lives of Doris Lessing's Heroines	145
Наталья Ковтун <i>Изба – квартира – перекресток</i> : к вопросу о самоопределении героев в поздних текстах В. Шукшина	161
Ирина Середа Дом и бездомность в художественном мире В. Маканина 1990-х–2010-х	179
Олеся Никитина Дом в сказках Леонида и Ирины Тютчевых <i>Зоки и Бада</i> и <i>Школа зоков и Бады</i>	187
Paulina Charko-Klebot Dom, w którym nie można żyć. Prowincjonalna Rosja oczami niektórych uralskich dramaturgów	195
Grażyna Król „Tylko mi Ziemi całej do życia brak”. O bezdomnościach Andrzeja Babińskiego	209
Beata Morzyńska-Wrzosek Doświadczenie zamieszkiwania bez zadomowienia. Na przykładzie twórczości Julii Hartwig	227
Marta Niedziela-Janik Interpretacja motywu bezdomności w utworze Olega Pawłowa <i>Koniec wieku</i>	245
Сергей Преображенский Зимородок-гальциона как символ утраченного и обретаемого дома	259

Святлана Лясовіч

Канцэпт «дом» у сучаснай беларускай прозе (на матэрыяле раманаў Альгерда Бахарэвіча, Юрыя Станкевіча) 267

Doświadczanie przestrzeni

Neonila Pawluk

Печаль воспоминаний... Пространство – время – телесная проксемиа в рассказе *Поздний час* Ивана Бунина 279

Вера Шульган

Перехрестя шляхів: життєві та поетичні дороги І. Я. Франка 289

Наталья Кнэхт

Антропология взгляда: человек в меняющейся городской среде, новые формы чувственного опыта и борьба за читательское внимание 297

Ілона Смаглій

Міфологічний, реальний і віртуальний світи в поезії Світлани Йовенко 307

Юрий Подковырин

Смысловые параметры художественного пространства в современной русской драме 317

Елена Гулевич

Монтаж как повествовательный принцип в рассказе А. Бирса *Добей меня* 333

Ірина Кропивко

Речовий світ людини у створенні метафоричного художнього простору у творах С. Поваляевої *Ексгумація міста та М. Туллі Сні й камені* 345

Анна Кононова

Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков 363

Елена Лепишева

Сценическое время-пространство новейшей русскоязычной драмы Беларуси 377

Анна Кононова

Белорусская государственная академия искусств, Минск

Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков

Сущность антропологии восходит к античным истокам изучения не столько физической, сколько духовной стороны человеческой природы (Аристотель). Понятие мимесиса в искусстве тесно связано с основами антропологии и является неким мостом перевоплощения реального мира в новую ткань художественной реальности посредством духовного становления личности художника-творца. В изобразительном искусстве понятие мимесиса имеет наиболее полноценный смысл наглядности, на котором и основывается визуальная антропология. А. Андреев в статье *Структурная антропология и философская герменевтика как теоретические основы исследования явлений искусства в контексте духовной культуры* подчёркивает важность изучения работы творческого «духа» через интерпретацию субъективного духовного опыта творца, выраженного в произведении в семантических схемах (семиотический метод): арсенал средств наук, приведённых автором, «расширяет возможности содержательного анализа художественных ценностей как системы аксиологических принципов, обусловленных духовно-нравственными параметрами социума»¹. Антропология искусства неотъемлемо сопряжена с наблюдением за процессами энтропии и экстропии. В живописи проследить данные процессы наиболее объективно можно на примере светоизображения.

Приёмы светоизображения в живописи работают на «сверхсодержание» художественного произведения. В случае «положительной энтропии» «сверхсодержание» направлено на разрушение традиционных ценностей, «отрицательная энтропия» сохраняет эти ценно-

¹ А.Н. Андреев, *Структурная антропология и философская герменевтика как теоретические основы исследования явлений искусства в контексте духовной культуры*, „Вестник ЮургУ” 2010, № 8, с. 22.

сти путём преобразования соответственно историческому типу эпохи. Становление парадигмы приёмов светоизображения в живописи Беларуси на протяжении XX–XXI веков привело в итоге к расстановке новых приоритетов. Если в начале и середине XX века художников больше интересовали светотеневая пластика, проблемы формы в рамках реалистического метода, то на рубеже XX–XXI веков на первый план выходят эксперименты в области техник и технологий, содержательные и «надсодержательные» аспекты света в живописи. Изображение света для многих художников становится подсознательной или осознанной целью: Р. Ландарский, И. Рей, Г. Ващенко, Л. Щемелёв, Н. Исаёнок, А. Барановский, А. Кузнецов, И. Кособуко, С. Римашевский, А. Ксендзов, Г. Кононова, Е. Сумарева, А. Суша, А. Гришкевич, А. Задорин, И. Бархатков, Г. Скрипниченко, В. Товстик, группа художников-светистов: Г. Иванов, Г. Нестеров, В. Васюкевич, Л. Гришук, В. Костюченко, Н. Бущик, З. Литвинова и др.

Рубеж XX–XXI веков в белорусской станковой живописи представляет собой кульминацию уже не поисков, а самого экспериментирования со светом и цветом, возведённого в степень. Работы И. Кособуко *Всегда верный* (2008), *Праздничное утро* (2009), Н. Бущика *Пространство огня* (2001), Л. Щемелёва *Уходящее лето* (2010), В. Товстика *Случайный взгляд* (2010), *Магия стародавних витражей* (2014) и мн. др. можно назвать достижениями белорусской светоживописи последних десятилетий в работе над сопряжением приёмов светотехники с надсодержанием. А. Задорин использует тёплый сдержанный неяркий тон, схожий с тоном старых фотографий – это делает его произведения подобными светописи (дословный перевод слова «фотография») – в нашем контексте уместно назвать живопись, основанную не на колористических законах, а на законах исключительно световой пластики – светописью (*На террасе* (1999), *Полевой букет* (2004)). В работах А. Задорина присутствует атмосфера иррационального, словно время замедлилось или остановилось в созерцании света – застывшего мгновения вечности, когда можно со стороны увидеть и величие вечности, и красоту мгновения одновременно. К живописи С. Римашевского также закономерно применить обозначение светописи, но волшебный «светомир» этого художника более реален – свет в его работах производит физически осязаемое прикосновение тепла от солнечного зайчика или луча (*Двое* (2004), *Каникулы* (2013)).

Актуализация возведённого в степень экспериментирования со светом и цветом в живописи приводит к неоднозначным результатам

– от различных и весьма различных путей к открытиям – возникает явление полярной энтропии светоизображения, которое также носит кульминационный характер. Глубокие энтропийные процессы разложения связаны с серьёзной проблемой современной цивилизации – мусором. В белорусское искусство рубежа веков под флагом небывалой «новизны» и под видом «по-детски» игрового процесса проникли веяния «мусорной культуры», которые на сегодняшний день вылились в приоритетные направления современного искусства, воспеваемые критиками. Арт-объекты из утиля (бумаги, пенопласта, картона, пены, кусков проволоки, гвоздей) порой превышают допустимый для художественного образа лимит мусорных деталей, творя безобразное, – то, что хуже, чем мусор (в жанре «мусорной скульптуры» активно работает белорусский художник Валентина Ляхович). Также ежегодно проводится по аналогу с берлинским проектом – домом искусств «Tacheles» – белорусский фестиваль «Дах», провозглашающий некую вседозволенность технического хаоса и хаоса в содержании: в экспозициях выставки представляются мусорная скульптура, инсталляции, утилитарные коллажи на холсте, называемые живописью, – и всё это под патронажем некоего тёмного, мистического. Мусор становится технологическим методом. Духовный мусор реализуется через приёмы и технику.

Каждое произведение живописи можно разобрать и проанализировать с точки зрения световых характеристик и функций, световоздушных и цветоцветовых отношений. Чтобы коснуться одного из ракурсов исследования полярности энтропийных процессов в белорусской живописи в статье будет рассмотрено направление «светизма».

Само слово «энтропия» происходит от греческого «поворот», «превращение» или, точнее, «поворачиваюсь внутрь». Энтропия – одно из основных понятий классической физики, введённое в 1865 году в науку термодинамику немецким физиком Рудольфом Клаузиусом с целью определения отклонения реального процесса от идеального: «энтропия выражает способность энергии к превращениям: чем больше в энтропии системы, тем меньше заключённая в ней энергия способна к превращениям»². Сама энтропия не имеет ни хорошего, ни плохого смысла. Это просто закономерный процесс. Смысл возникает только с точки зрения сохранения целостности системы. Если система растрчивает себя энергиями или элементами в окружаю-

² *Философский словарь*, под ред. И.Т. Фролова, Москва 1987, с. 567.

щую ее среду, то система может погибнуть. Растворение в среде – это смерть системы. Поэтому за энтропией закрепилась отрицательная коннотация. Негативный смысл энтропии только конвенциональный. Затем термин стал широко применяться в естественных и точных науках, а также в теории информации, философии, истории и др.

Противоположными свойствами по отношению к понятию энтропии обладает философский термин «негэнтропия» (негативная энтропия) или, реже – экстропия. В понимании энтропии исследователи чаще всего подразумевают, именно конвенционально, более распространённый – негативный оттенок данного понятия: он выражен степенью хаоса, беспорядка, разложения, к которому неумолимо ведёт процесс необратимого растворения энергии. Соответственно, негэнтропия – движение к упорядочиванию хаоса путём организации системы. В исследовательских кругах относительно термина энтропии часто приводят известную мысль Пуанкаре о том, что понятие это «чудовищно абстрактно». «Абстрактность» и притягивает к нему внимание и заинтересованность широкого круга исследователей, в том числе и искусствоведов, тем более, что современное культурное пространство располагает к наблюдению за процессами энтропии и негэнтропии в искусстве. Для более лёгкого восприятия определений «положительный» и «отрицательный» в нашем гуманитарном контексте предпочтительнее было бы употреблять их в буквальном смысле: понятие положительной энтропии – в значении прогресса и установки на традиционные моральные ценности, а отрицательной энтропии – в обратном значении. Однако, во избежание путаницы с восприятием уже устоявшихся терминов, мы будем подразумевать их первоначальное значение: энтропия – процесс распада, негэнтропия или экстропия – процесс самосохранения.

Когда термин энтропии применяется к процессам, происходящим в искусстве, часто подразумевается форма, структура художественного произведения, так как она является главным координатором процесса движения, развития, превращения, перевоплощения художественной ткани произведения. Следовательно, мы имеем форму как материал, физическую материю, которую можно мять, гнуть как пластилин, воск, глину... в общем, осуществлять эксперименты превращения предмета из одного состояния в другое. Мы имеем автора, созидающего форму и производящего с ней работу. Мы имеем так называемую «температуру авторской интенции», основанную на багаже опыта, мастерства, временной длительности профессионального восхождения-роста, выборе приоритетных методов, создании

индивидуальных приёмов, а самое главное – на мировоззрении и духовной организации художника. Мы имеем среду растворения творческой энергии в результате процесса «температурного» воздействия. Среда подразумевает – наработку внешнего творческого амплуа мастера, также экзистенцию отождествления художником себя с выбором пути в искусстве (в плане высокого предназначения), одобрительную или отрицательную реакцию близкого (семья, друзья) или профессионального (коллеги, шире – творческая элита) окружения, оценку художественных критиков, рецепцию и рефлекссию зрительской аудитории (как аматорской, так и неискущённой в искусстве) – всё это не просто характеризует среду художественных процессов, а регулирует, а чаще, диктует ценностные ориентиры и «догматику» принятых норм.

В термодинамике температура – мерило процесса рассеяния энергии. Значит, применительно к рассуждению об искусстве, сделаем вывод о прямом и мощном влиянии авторской интенциональной «температуры» сначала на форму (результат – художественное произведение), впоследствии, что наиболее ответственно для мастера – на среду, в которую и происходит растворение созидающей или разрушительной энергий. Заметим, что «среда» предполагает как атмосферу публичного самовыражения художника, так и психологические духовные процессы самой личности автора. В итоге, художественный продукт становится одновременно и результатом, и проводником глобальных положительных или отрицательных энтропийных процессов, имеющих необратимое значение для жизнедеятельности организма искусства. Для того, чтобы назвать то незримое, что присутствует в каждом художественном произведении безотносительно видимых характеристик (формы, техники, манеры, информативного, сюжетного или философского, религиозного содержания) и имеет основную власть воздействия и превращения «сред», в научной литературе встречаются понятия: «сверхсодержание» или «надсодержание», «художественная аура»³ и др. Высказывание модуса бытия художников в их творчестве наиболее полноценно выражается в светоизображении. Поэтому светоизображение в живописи работает не только инструментом пластических средств, а также создаёт «сверхсодержание» художественных произведений. В нашем контексте, понятие «сверхсодержания» будет использовано для определения характера полярности (положительности или отрицательности) эн-

³ *Художественная аура: истоки, восприятие, мифология*, отв. ред. О.А. Кривцун, Москва 2011, 560 с.

тропии светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков.

Сочетание зримых (технология достижения эффекта свечения) и незримых (художественная интенция, «сверхсодержание») приёмов светоизображения в живописи в совокупности порождает то, что мы называем светоносностью картины – и её нельзя однозначно назвать либо явлением, либо эффектом, а только – светоносностью. Если мы понятие светоносности используем в значении термина, то необходимо договориться о его определении. В нашем контексте светоносность следует понимать не просто как эмоциональную оценку качественно удачного произведения, ориентированного на изображение света, а гораздо шире – как духовно-мировоззренческое светосодержание картины, происходящее из общечеловеческих ценностных ориентиров добра и истины. В зависимости от авторской интенции при изображении света произведение излучает мистическое и ауратическое сияние. Причастность к разным уровням и направлениям мистического даёт в итоге разные свойства свечения в живописи: 1) то, которое одухотворяет, преображает, развивает, созидает «среду» (совершается таинство доброй воли человека при притяжении к такому свету) и 2) то, которое является лишь иллюзией, ложью, голограммой света – оно отталкивает, развращает, запутывает, от такого «света» веет смертным холодом и, как правило, степень психологического воздействия данного свечения на зрителя насильственна, подобна гипнотической. При этом важную роль имеет уровень профессионализма автора, способного восхитить зрителя владением мастерством светопередачи.

В исследовании *Россия и Европа* Н. Данилевский определил цивилизацию как культурно-исторический тип. Суть типа зиждется на духовной природе народов, имеющих собственную шкалу координат развития и утверждения системы духовных ценностей. Русский мыслитель называет формы воздействия цивилизаций друг на друга, одной из которых является так называемая прививка. Прививка рассматривается как приношение в жертву одного культурно-исторического типа другому, питающемуся качественным органическим материалом того, к которому он прививается. Попытка навязывания одной цивилизацией другой своей системы духовных ценностей ведёт к гибели последней:

«Только при ... свободном отношении народа одного типа к результатам деятельности другого, когда первый сохраняет своё ... обще-

ственное устройство, ... нравы, религиозные воззрения, ... свою самобытность, – может быть истинно плодотворно воздействие» одной цивилизации на другую⁴.

Рубеж XX–XXI вв. в белорусской культуре отмечен сложным процессом давления буддизма, эзотеризма и др. подобных систем на восточноевропейское христианское сознание. Причём понятие эзотеризма мы употребляем не в спорном распространённом смысле, обозначающем тайный характер духовных практик всех без исключения религий и мистических учений. Мы имеем в виду эзотеризм, подразумевающий психокульты магии, алхимии, астрологии (всегда чуждых христианскому вероучению), эзотерику XX ст., прививаемую влиянием теософского учения и Живой Этики (Агни-йоги) Н. и Е. Рерихов.

Природа оккультизма предполагает выход в сферу мистики незащищённого сознания человека, трансформируя духовное содержание личности якобы в сторону восхождения к светлой истине. На самом деле идеи самотрансформации при участии мистической силы скорее ведут к психическому расстройству, потери личностью самой себя, распадению цельного божественного образа человека. Интенция светоизображения в творчестве художников, прямо (целенаправленно) или косвенно (несерьёзно увлекаясь) исповедующих такого рода убеждения, и порождает то «замораживающее» сияние в их живописи. Достаточно вспомнить «образы» бельгийского художника-символиста, оккультиста Ж. Дельвиля, австрийского экспрессиониста Э. Мунка. В белорусском искусстве светоизображения имеют место энтропийные процессы схожего порядка. «Чуждое» для нашей цивилизации прививается не за счёт смены образов реальности, а посредством приёмов светотехники. То, что хорошо для другой цивилизации, для нашей – разрушительно.

В некоторых случаях нацеленность творчества белорусских авторов на распад и разложение общечеловеческих, общекультурных и общехудожественных ценностей очевидна (А. Родин). Художественное пространство других «мастерских» можно сравнить с плодотворным, дающим обильный урожай полем, среди всходов-колосьев которого, увы, всегда есть опасность встретить волка в овечьей шкуре. Некоторые белорусские живописцы, в область профессиональных интересов которых входит технологическая и концептуальная работа со светом, также балансируют между эзотерическим и восточнофило-

⁴ Н.Я. Данилевский, *Россия и Европа*, Москва 2008, с. 124.

софским пространствами (А. Кузнецов, А. Родин, светисты Г. Иванов, Г. Нестеров, В. Васюкевич, Л. Гришук). Эти художники создали одни из лучших примеров «светящейся» живописи альтернативного реалистическому искусству формата. Однако, опасность влияния «потустороннего волка», кроющаяся в выборе художниками определённой философии, время от времени заставляет поволноваться: энтропийные или экстропийные глубинные процессы сопровождаются светопластикой их живописи, и в чём они проявляются? По моему наблюдению, в первую очередь начинает страдать профессиональное чутьё к цветовым отношениям, к технике исполнения, к мере её достаточности или недостаточности: если мы говорим об условных образах – ведь в таких случаях допускается и условность технического исполнения. Например, холодные оттенки синего, фиолетового в сочетании с красными, оранжевыми, белыми порой излишне открыты (*Небесный город* (2014) Л. Гришука). Хотя живописцы знают, что использование ярких открытых цветов, даже красок в чистом виде возможно при определённых задачах, только при соблюдении законов вкуса колористических отношений. Ориентированность на такие цветовые флуоресцентные сочетания можно отнести к погружению в космические или астральные смыслы: она подобна живописным предпочтениям М. Чурлениса, Н. Рериха, «белорусского Чурлениса» Я. Дроздовича. А. Родин погружается в изображение световых вспышек от совершения ритуалов чёрной магии («Чёрная магия» (1990-е). Подобное заигрывание чревато тем, что светоизображение становится орудием эстетики зла, да и сам художник и его широкая зрительская аудитория подвергаются опасности, нарабатывая к этому вкус. «Дух мусора», обретающий тело посредством живописи, куда более опасен утилитарной мусорной действительности.

Во-вторых – происходит стирание личности художника, понимаемое последним в положительном аспекте: например В. Васюкевич категорично убеждён, что человека-художника не существует, художник только один – Бог. Однако, полная нивелировка личности художника избавляет его самого от ответственности за «сотворённый» его руками свет, уже материализованный на холсте; а ту высшую силу, которая якобы есть «бог, водящий кистью», делает абсолютно истинной и доброй, а это спорно, так как область мистического, не открывающая своего имени – всегда поле существования двух противоположных сил. Одна дарит живописи светоносность, другая – свечение смертоносного.

Годом основания направления светизма в белорусской живописи можно считать 2011 год, когда в феврале состоялась персональная выставка Г. Иванова (основателя направления) «Просвет», отражающая идеи автора, а 28 марта художник собрал в своей мастерской друзей и коллег, чтобы пригласить их к участию в совместных выставочных проектах и объявить «Манифест светизма»: символ светизма – солнце, функция светизма – светить, первостепенный материал творчества – Дух, состояние духа, которое материализуется на полотне; светический элемент отождествляется с состояниями драгоценного камня (естественным, огранённым и вставленным в оправу): «свет, вставленный в оправу – это и есть отражение светического принципа»⁵. Г. Иванов усматривает истоки светизма в работах Х. Рембранта, Я. Вермеера, Э. Греко, К. Малевича, Н. Рериха, И. Клюна, П. Филонова, М. Чюрлёниса, М. Ротко, лучистов: М. Ларионова, Н. Гончаровой. С нашей точки зрения, не со всеми именами, названными в ключе тождественности именно светизму, можно согласиться. Да, все эти авторы целенаправленно работали со светом, однако данный перечень имён требует более точного разграничения в оценке результатов светизма, основанных на экспериментальных подходах светоизображения XIX, XX веков и более глубокого понимания рембрантовской, эльгрековской, вермееровской, караваджистской, тициановской, риверовской светоносности.

Основной приём и метод работы со светом у Г. Иванова заключается в игре с оптическими свойствами света в живописи. Приём заключается в принципе рассеяния и растворения света от главного светового пятна в пространство, причём эффект сияния аналогичен скорее холодному лунному свету в ночном полумраке, чем тёплому горению свечи или ослепляющему до-белого свету солнца. Важным и характерным для творчества художника моментом является если не эффект тумана, то, скорее, эффект тусклого стекла, сквозь которое зритель смотрит на сказочные сцены. Это «стекло» и создаёт уникальный колорит художника: цвета становятся неясными, приглушёнными, неопределёнными, а потому притягивающими своей особой загадкой. Данный эффект делает свечение на полотнах неким потусторонним, нереальным (*Лунная корова* (2012), *Прогулка с луной* (2013)).

Последняя выставка живописи художников-светистов «Источник света» (2014), посвящённая 111-й годовщине рождения Марка Рот-

⁵ А. Суходолов, *Григорий Иванов и его „Манифест светизма“*, [online], http://ales-insight.blogspot.com/2011/03/blog-post_28.html, [28.03.2011].

ко, показала современные поиски приёмов работы со светом. Авторы продемонстрировали широкий диапазон технической, технологической и содержательной палитр в достижении оптических эффектов. Г. Иванов представлен на выставке концептуальной серией, отдающей дань памяти М. Ротко. Художник отказывается от сюжетности, работая с чистыми геометрически-абстрактными формами квадрата, прямоугольника, овала, вписанными в форматы холстов. Если привычной манере художника свойственен эффект «через стекло», теперь ему интересно работать над задачей свечения не света, а свечения цвета: цвет при этом не теряет своего звучания, не «отдаляется» от зрителя (*Капля света* (2013), *Свет кристалла, Источник света* (обе – 2014). Исключение составляют эксперименты со свечением белого (*Свет, который пульсирует, Белый свет* (обе – 2013).

Схожий технический приём рассеяния использует Г. Нестеров. Художник «лепит» пространство светлым тоном. Если у Г. Иванова присутствует контраст (пусть неявный, но всё же световая градация растягивается от светлого к тёмному тону), то Г. Нестеров, как правило, работает со светом в поле общего светлого тона. Его произведения обычно выделяются в экспозиции «по-бархатному» светлыми пятнами холстов. Сияние не выходит из темноты, а светится на фоне светлоты (редко действительно тёмный в нашем привычном понимании тон или цвет мы встречаем у Г. Нестерова). Визитной карточкой его светистских идей можно назвать работу *Территория любви* (2000–2006). Входом в картину служит городская арка, точнее, выход из арочного тунеля в город (или во двор). Этот сюжет близок каждому: там, в пространстве арки – свет солнечного дня, который в контрасте с полумраком арочных стен манит сиянием воздуха, пиком утреннего, полуденного или вечернего солнечного освещения, когда всё – дома, деревья, дорога – растворяется в свете и становится дымчатым, воздушным, лёгким, когда предметы теряют свои точные очертания и превращаются в «сгусток светлого», а юное сердце с застывшим трепетом ожидает в арочном проёме предмет своей ещё, наверно, не любви, но нежной влюблённости. Феноменом *Территории любви* является то, что вся работа выполнена в тёплом колорите. Независимо от этого, пространство за аркой светится, особенно полоса света на земле, разграничивающая тень и свет. Обычно подобный эффект достигается игрой теплохолодных отношений (солнечным днём в экстерьере тень имеет холодный оттенок, а свет – тёплый). При общем цветовом колорите достигнуть эффекта свечения трудно, не скатившись при этом в плакатность, покрашенность и отсутствие

пространственности и глубины, которые так необходимы для выполнения данной сюжетной задачи.

Достижением объединения светистов можно считать приглашение в его ряды ценнейших белорусских колористов М. Басова, Н. Бущика, З. Литвиновой, В. Костюченко. Образы М. Басова (*Тепло свечки* (2012), *Встреча* (2013)) словно проступают из ирреального пространства в реальное за счёт использования художником обильной фактуры в сочетании с тёплым колоритом «горящей свечи» – и материализуются. Н. Бущик – мастер абстрактного цветового монохромного колорита, используемого по «принципу рассеяния» (*Пространство мгновений* (2004)).

В работах З. Литвиновой раскрывается один из главных технических приёмов художника в решении цветосветовых задач (*Композиция* (2009), *Реальность пустоты* (2011)). Приём заключается в использовании золотой краски в сочетании с мозаикой крупномодульных, по-витражному светящихся, движущихся цветовых пятен красного, зелёного, жёлтого. Зачастую, данное приобщение к золоту в живописи ведёт не только к радужным результатам, так как неопытному мастеру легко скатится в китч, потерять тонкое ощущение вкуса, впасть в заблуждение «эстетики гламура», рассчитанной на рынок⁶. Редкий мастер способен из пятна золота на полотне создать иллюзию неслучайного света, который входит в конструкцию произведения по некоему задуманному авторскому плану или, возможно, по интуитивному плану, но в корне верному, ставящему пятно золота-света на единственное, предназначенное специально для него, место. Этот приём раскрывает декоративные тенденции в работе со светом в живописи. Зритель также может участвовать в таинстве превращения золота в свет на холсте. Достаточно всего лишь поменять угол, ракурс зрения или своё месторасположение в пространстве – и наблюдаешь чудо негэнтропии светоизображения.

Жемчужинами на выставке светизма выделялись работы В. Костюченко *Предчувствие Пасхи* (2004), *Белое утро* (2005). Художник славен созданием мощно воздействующих образов с помощью накаления условности естественных живописных свойств цвета, света, композиции, замысла, сюжета. В. Жук говорит о свойстве В. Костюченко преобразовать реальность: «в... стремлении наделить выдуманый авторским воображением мир «жизненной достоверностью» проглядывает стремление дать зрителю возможность увидеть боль-

⁶ В.И. Жук, *Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения*, Минск 2013, с. 124.

ше, нежели может предоставить сама реальность»⁷. В произведении *Белое утро* проводилась работа с белым цветом, который приобретает богатый оттенок топленого молока, этот тон распространён по всей плоскости холста. Художник таким образом работает не со светотеневыми характеристиками, а с тональными градациями формальных световых полей. Работа эта ведётся в такой плоскости нюансированных тональных отношений, что они почти доходят до тождественных. В результате зрителю удаётся увидеть утреннюю дымку, проникнувшую очень рано в комнату или на кухню, где «просыпается» букет цветов. Схожие задачи по достижению свечения белого на белом, светлого на светлом ставит в своём творчестве И. Кособуко (*Белый букет* (2001), диптих *Некоторые моменты солнечного дня, Черноморская сиеста* (все – 2013)). И. Кособуко – пример светоносной интенции в современном белорусском искусстве. Всё творчество автора основано на работе со светом как технически, так и содержательно и требует дискурса отдельной статьи.

В течение глобальных процессов развития искусства имеет место явление энтропии (положительной и отрицательной). Вектор энтропийного движения зависит напрямую от авторской интенции, экзистенциального выбора художника или от идейной философии творческих групп, направлений, течений в искусстве. Свет в живописи в нашем контексте рассматривается как сложный сплав материального и ауратического, что в итоге создаёт не только световую пластику произведения искусства (форма, техника достижения эффекта свечения в живописи), но и светоносность живописи, понимаемую нами не в смысле определения эмоционального восторга от светлых тонов произведения (что было бы очень поверхностно и недостаточно), а как духовно-мировоззренческое светосодержание картины, происходящее из общечеловеческих ценностных ориентиров добра и истины. Свет в живописи выступает и двигателем прогрессивных движений в искусстве последних десятилетий, и своеобразным прибором измерения и определения положительности или отрицательности энтропийных процессов в искусстве. В техническом смысле большинство «светоэкспериментов» этого периода связаны с попытками открытия секрета феномена свечения цвета. Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников может проявляться локально – в отдельном индивидуальном творчестве. Конечная интенциональная направленность светоизображения

⁷ Там же, с. 119–120.

в живописи художника определяется его экзистенциальным выбором в пользу тех или иных процессов. Энтропия светоизображения в живописи Беларуси сопряжена с явлениями светоносности и оптическими, техническими экспериментами, пагубным для которых является следование идее «мусорной культуры». Сегодня мусор вошёл в «духовное» и материализуется в живописи через приёмы и технику светоизображения.

SUMMARY

The polar entropy of light depiction in the pictorial art of the Belarusian artists at the turn of the 21st century

Light depicting techniques add to the «higher essence» of artistic works. In the case of «positive entropy» «higher essence» is aimed at the destruction of traditional values, «negative entropy» stores these values by transforming them according to the historical type of the current era. The becoming of paradigm of light depicting techniques in pictorial art of Belarus during the 20-21st centuries led to the change in priorities. Whilst during the 20th century artists were mainly interested in light-and-shade plasticity and the problem of shape within the framework of realistic method; then, at the turn of the twenty-first century to the fore came the experiments in techniques and technologies, the aspects of light in pictorial art related to content and «higher essence». The depiction of light becomes a conscious purpose for many artists (I. Kosobuko, A. Zadorin, S. Rimashevskij, the group of «svetism (radiance)» artists G. Ivanov, G. Nesterov, V. Kostyuchenko et al.).

Keywords: technique, light, pictorial art, light depicting, entropy, luminosity, higher essence, svetism.

Ключевые слова: приём, свет, живопись, светоизображение, энтропия, светоносность, сверхсодержание, светизм.