

ТЕНДЕНЦИИ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОГО СЮРРЕАЛИЗМА В УКРАИНСКОЙ АБСТРАКЦИИ КОНЦА XX-ГО - НАЧАЛА XXI ВЕКА. ЭВОЛЮЦИЯ ЖИВОПИСИ Е. СВЕТЛИЧНОГО

Павельчук И.А., преподаватель кафедры промышленного дизайна
Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства
и дизайна им. Бойчука

Аннотация. В статье анализируются тенденции развития эмблематического сюрреализма в украинской абстракции конца XX-го – начала XXI вв. на примере творчества известного харьковского абстракциониста Е. Светличного.

Ключевые слова: эмблематический сюрреализм, абстракция.

Анотація. Павельчук І.А. Тенденції емблематичного сюрреалізму в українській абстракції кінця XX – початку XXI століть. Еволюція живопису О.Світличного. У статті аналізуються тенденції розвитку емблематичного сюрреалізму в українській абстракції кінця XX-го – початку XXI-го ст. на прикладі творчості відомого харківського абстракціоніста Є Світличного.

Ключові слова: емблематичний сюрреалізм, абстракція.

Annotation. Pavelchuk E.A. The tendencies of Surrealism in Ukrainian Abstract Art at the end of the 20th – beginning the 21st century. Evolution of painting of J.Svitlychny. The tendencies of the development of surrealism in Ukrainian Abstract Art on the turn of the famous Ukrainian painter J. Svitlychny are analysed in article.

Key words: surrealism, abstraction.

Постановка проблемы: Исследование нефигуративного наследия Украины конца XX – начала XXI вв. Актуальная проблема отечественного искусствознания. В этот период на Украине получили развитие почти все формы европейской нефигурации начала и середины XX века. Одним из стилевых образований абстракции Украины указанного периода является эмблематический сюрреализм. Его яркий представитель – известный харьковский художник Е. Светличный.

Цель статьи – показать на примере частного случая харьковской художественной практики закономерности эволюции классического направления сюрреализма и его этническую адаптацию в условиях социального развития Украины 70-х – 90-х годов. Проанализировать преемственность характерных специфических особенностей этого европейского направления и доказать его логическое развитие в творчестве абстракциониста, представителя харьковской школы.

Статья исполнена в соответствии с планом НИР Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Бойчука.

Анализ последних исследований и публикаций. Автор обращается к практике украинского и западноевропейского искусствоведения на современном этапе, отмечая в данной области труды Г. Скляренко, О. Сидора-Гибелинды, В. Сидоренко, О. Голубца, О. Петровой, W. Erbena, Г. Пиктона.

Первые нефигуративные мотивы в творчестве известного харьковского художника Евгения Светличного появляются в студенческие годы 1967 – 1973. Сегодня живописец идентифицирует это время как «дикий период» в своем искусстве и считает, что избранные в тот момент эстетические нормы были спровоцированы тремя актуальными тогда аргументами: переизбытком юношеских эмоций, культурно-информативным голодом брежневского застоя и неосознанным социальным протестом против навязываемой соцкультуры, отвращение к которой росло у студента Е. Светличного с каждым новым семестром [1].

Из интервью с художником мы узнаем, что после очередного просмотра летней студенческой практики в 1970 г. для молодого живописца стало очевидно, что реальная жизнь – это одно, а искусство – совсем другое.

Свое будущее Е. Светличный не связывал с понятием ремесленника и под словом художник подразумевал – свободный творец, т. е. мировоззрение Е. Светличного вплотную приблизилось к достояниям авангардистов начала 20 в.

Пуловину, соединяющую реальность с искусством, отрезали еще 56 лет назад, но в СССР нежелание следовать природе в 70-е годы квалифицировалось, как вредное асоциальное бунтарство, дилетантство и действие аполитическое.

Утвержденные на государственном уровне культурные нормы были четко провозглашены на XX Съезде КПСС в докладе Первого секретаря ЦК КПСС тов. Н. С. Хрущева: «Партия исходит из того, что искусство призвано воспитывать людей в духе коммунизма. Сила метода социалистического реализма – в правдивом отношении к действительности. Надо объявить борьбу безвкусице – в формалистических увлечениях или мещанских представлениях о «красивом» в искусстве» [2].

Брошюра А. К. Лебедева «Против абстракционизма в искусстве» была типичным пособием по воспитанию художественного вкуса советских людей [3].

После просмотра вышеуказанной практики, на которой Е. Светличный шокировал своими композициями профессорский состав института и своего наставника В. Пузырькова, студент Е. Светличный попадает в разряд неблагонадежного, состоит на положении «подозрительного» и за год до защиты диплома, в 1972 году отчисляется из института вместе с художниками П. Гончаром, А. Левченко.

После Е. Светличного в области формальной композиции были приговорены тогдашней системой на подпольное существование. В советских вузах искусство, композиции такого рода не предполагались, так как это в корне шло вразрез с утвержденным на политическом уровне методом соцреализма.

Объединившись с В. Калуевым и А. Левченко, Е. Светличный арендовал домик под мастерские на Подоле по ул. Петровская, 37 [4]. Три композиции небольшого

формата, которые сохранились с тех времен «Сущность» 1968, «Лестница» 1969, «Направление» 1969 г., дают полное представление о катастрофическом несоответствии художественных методов молодого Е. Светличного с авторитарно режимными установками коммунистической реакции.

Ведь 1970–1972 годы – это то время в истории СССР, когда всех неугодных и недовольных или выжили из страны, или засадили «лечиться» в специальные учреждения, как ленинградского художника-графика Шемякина.

Уже первое произведение «Сущность» 1968 г., которым Е. Светличный обрек себя клеймом «формалиста», демонстрирует недоужинную масштабность взглядов художника, мыслящего межгалактическими размерами, подобно поклонникам авангарда.

Избранная для произведения тема так же свидетельствует о глобальных намерениях, которые ставил перед собой живописец, вдохновившись не жанровой проблемкой, а вопросом философской категории, на который отвечали веками, но так и не ответили.

Внедряя собственный «заумный язык», Е. Светличный надеялся остаться понятным или мечтал, что когда-нибудь его захотят понять. Чтобы не потеряться в бездне бессознательного, он отталкивался от традиционных культурных и дохристианских архетипов цивилизации: вечного, космического, священного триединства, жизни и смерти, однако подвергал эти устоявшиеся понятия собственным модификациям, трансформировал их до новой формы существования, оставляя генетическое прошлое только на подсознательном уровне.

Непонятый и отвергнутый социумом художник стремился спрятаться за вечное, неподвластное людям и политике, за темы духа, бытия, религии и философии. В произведении «Сущность» 1968 г. автор использует формулу композиции иконы Рублева «Троица», написанной в Радонежской Троице-Сергиевой Лавре [5]. В художественной интерпретации этого образа Е. Светличный опускает концепт первоисточника, в котором Троица была представлена, как символ евхаристии [6].

Идейным и композиционным центром рублевской иконы является чаша – прообраз агнца новозаветного, то есть душа Христа. Она означает любовь, готовую жертвовать собой [7]. Символический знак «священной чаши» эволюционировал от искусства древней Индии и Китая, подразумевая на зоре своего рождения «чашу жизни», переосмыслился в средневековье как «чаша Грааля», т. е. символ стремления человечества к нравственному идеалу» [8]. Триединый образ Отца, Сына и Святого Духа, созданный Рублевым в первой половине 15 века, эволюционировал «на почве христианства и идеи неоплатонизма Дионисия Ареопагита, привезенных митрополитом Киприяном в 16 веке в Москву. Эти приоритеты превратились в учение о союзе трех добродетелей – веры, надежды, любви» [9]. В современном произведении Е. Светличный использует легенду о «Троице», как точку отсчета в творчестве, как предшествующую натуру духа, как устоявшийся палимпсестный знак культуры, на котором цивилизация оставила толкования разных времен.

Е. Светличный продолжает этот культурный феномен на новом историческом этапе, трансформируя образ Отца, Сына и Святого Духа в три формальных символических знака, которые объединены в автономную изобразительную группу, расположенную на фоне черного космического неба. Художественный прием, позаимствованный из традиционной практики сакрального искусства, изображать объекты на нейтральных фонах, придал сюжету Е. Светличного состояние безвременности и отрешенного величия, подчеркнув, что созданные художником образы пришли из ниоткуда и уйдут в никуда. Концепция троичности Е. Светличного развивает иносказательные формулы триады начала, середины, конца; духа, души, тела. Изображенные знаки получили контекст вечности, вневременности и, в определенном смысле святости, на современном художественном языке искусства.

Стол согласия Рублева, который олицетворял единение всех жизненно-духовных потенций в одно интеллектуальное достояние и воплощал идею единства, призыв к миру, актуальную, в период полувековой великокняжеской распри за Московский престол 14 – 15 вв. Е. Светличный трансформирует в неосимвол, наделенный значением живого, мистического и рокового знака, подразумевая под собой организм всей нашей планеты. От рублевской иконы новосозданному знаку по наследству переходит синий цвет хитонов, который Е. Светличный наделяет в своей системе символических толкований значением высшего неземного, божественного и такого, что сильнее человеческого. Священная «чаша жизни», которая была идейным центром рублевской композиции и суммировала многовековую суггестию этических культурных и теософских понятий, перешла в картину Е. Светличного как зрачок глаза, центр взгляда синего неообъекта, названного «Глазом Вселенной». Синий неообъект с ярко-оранжевым глазом в упор впирается взглядом в зрителя со скрытым вечным вопросом. Автору удалось передать состояние скрытого драматизма подавленной изнутри экспрессии, нерастратченной энергии, накопленной веками под звездами и пирамидами, планетами и мирами. Живописец осознанно использует природную конфликтность хроматического черного тона и ахроматического, кобальта синего. Благодаря контрасту разных природ цветов и тона, который усиливает и взаимоподчеркивает достоинства противоположного, остается впечатление «одинопства» и непревзойденности каждого в отдельности. Психологическая развязка, которая ведет к пониманию нашего сиротства в такой же сиротливой, как и бесконечной, вселенной, практически реализуется благодаря избранному колористическому решению композиции, где ярко-синий неообъект вырывается на зрителя из бездны времен и событий, из неизвестной таинственности, которая неподвластна объяснению. Концентрированная экспрессия и движение на зрителя усиливается непредсказуемостью конфигураций всех элементов композиции, которые изначально не поддаются логическим комментариям, так как их логика иная, по другим законам созданная.

Все знаки-герои и символы наделены автором равноценными правами существования. Ничто не служит декорацией для основного изображения.

Все объекты главные и объединены состоянием единой миссии, каждый знак в отдельности и все в целом декларируют узаконенную «случайность».

Композиционное решение ограничить центральный ярко-синий неообъект со всех сторон другими знаками и черной пустотой из вечности становится приговором и приводит к ситуации, близкой состоянию «взрывоопасности». Синему неообъекту «Глазу Вселенной», как его называет Е. Светличный, почти больно сдерживается, он устал ждать веками в одиночестве среди давно умерших звезд, от которых остался только призрачный свет. Глаз Вселенной едва сдерживается, чтобы не выплеснуть на зрителя всю вселенскую правду, всю вселенскую боль, все вселенское разочарование, которые переполняют и отравляют его изнутри.

Но что-то или кто-то не позволяет и сдерживает его вечную муку и не дает обрушить этот несправедливый удар на людей, беззащитных, затерянных на страницах мироздания, временных пылинок бытия.

По замыслу художника триединый знак божества сдерживает роковое намерение Глаза Вселенной. И образ Всевидящего Ока, – а именно этот архетип воссоздал Е. Светличный, вынужден ограничиваться пассивностью предначертанной ему свыше миссией служить только совестью, законом внутри себя, но не осмеливаться вершить суд и наказывать кого-либо. Это философское произведение начинает путь поиска художника к себе, к своим истинам, к своим ценностям, закрытым от людей и общества, но не менее существенным для Е. Светличного. Произведение «Сущность» реализовало намерение стать культурным преемником традиции, так как Е. Светличному удалось сохранить в новом образе дух мира и самопожертвования Рублева.

Последующие композиции 1969 года «Лестница» и «Направление» продолжают тенденцию отстраненности от окружающей реальности, замкнутости внутри себя и нащупывания той тропы, которая вела художника по неисхоженным лабиринтам творческого подсознания.

В картине «Лестница» Е. Светличный углубляет исследования в области композиции формального конфликта, обыгрывая ситуацию «вторжения» х-объекта в у-окружение. Художник располагает центральный синий неообъект, который наделяет высшей формой бытия благодаря синему цвету, на фоне знаков и объектов «обычных». В авторском замысле Е. Светличного интересовал уровень подъема х-инородца в чужой у-среде и возможен ли он вообще?

В данном сюжете художник распределяет иерархию положений, отдавая центральное место композиции ее главному супергерою, который движется против общего потока событий и фактов. Очевидно, что конфликтные композиционные модели «вопреки» помогали их автору устоять в жизни, справиться с внутренними проблемами и сохранить себя, как личность, не угождая тому, что было противно.

Конец 60-х – время, когда Е. Светличный начинает увлекаться искусством инков, что прослеживается в картине «Направление» 1969 г. Топор для трепанации становится центральным героем произведения, в котором все

перемешалось: вечные горы под вечной луной, огненные красные знаки и лучи уходящей в никуда жизни, синие символы надвозможностей, которые так и не подвернулись, хотя были совсем рядом.

Все знаки и символы снова уравнены в изобразительных правах и составляют калейдоскоп впечатлений автора о жизни и смерти, о культуре и религии, о прошлом и будущем, вечном возмездии, которое топором повисло на совести, но, возможно, так никогда и не обрушится. Некоторая социальная отстраненность, которую переживал Е. Светличный в этот момент жизни, провоцировала его к тому, чтобы заполнять вакантное пространство вокруг себя собственно-созданными образами, врагами и друзьями, новой средой, которая постепенно заполняла жизнь художника радостью творчества, понемногу стирая старые обиды из сердца.

Ранее нефигуративное творчество Е. Светличного 1968 – 1973 г. было отмечено комплексом ключевых приоритетов, которые закрепились к концу 80-х годов и окончательно оформились в зрелом периоде 1990 – 2000-х.

Характерным для этого художника является радикальный отход от сиюминутной социальной актуальности и бытовых треволнений дня.

Е. Светличного в момент становления его таланта интересовали проблемы глобального масштаба и философской направленности, потому что они не имели в доступной ему изобразительной практике оформленных знаков и их нужно было создавать с нуля. Одновременно, опасаясь затеряться в неограниченных возможностях подсознательного, Е. Светличный оставляет за собой за собой право отталкиваться от предметности, предварительно трансформировав ее до неузнаваемости, до состояния, где она получает форму нового уровня жизни. В формальных композициях живописец размещает новосозданные символы и знаки в субъективно-прочувствованной гармонии и ставит их между собой в такие же субъективно организованные отношения, которые не подлежат рациональным доводам. В ранних произведениях Е. Светличный избегает ситуации изобразительной иерархии. Как правило, он демократически уравнивает в значении новосозданные символы и второстепенные знаки для того, чтобы объединить все элементы сюжета общим состоянием. Юношеская предрасположенность Е. Светличного ко всему таинственному, магическому, непостижимому, ко всему, что не увидишь глазом, а только почувствуешь душой, в большой степени предопределила выбор сюрреалистического мировоззрения, т. к. это была самая краткая дорога для побега из реальности. Картина стала для художника откровением, тем видом религии, в которой Е. Светличный чувствовал себя абсолютно свободным от бытовых и социальных условностей, создавая без оглядки все, что ему нравилось и так, как ему нравилось. В таких новых условиях больше никто не мог скептически упрекнуть в том, что «так» быть не может и «это» неправильно, так как правила были изменены. Свойство «волшебного» привнесло в творчество Е. Светличного оттенок романтизма, свойственный для европейской нефигурации 20 – 25-х годов прошлого века, которая развивалась

в два этапа. Первую тенденцию представлял П. Клее, который отвернулся от внешней реальности в пользу мира внутренних представлений и сна. «Чтобы не потеряться в бесконечности бессознательного, П. Клее подвергал предмет сильной деформации, но исходил из контекста натуральности и ставил новые символы в иррациональные отношения с другими знаками, мотивами и формальными нефигуративными элементами, уравнивая их предчувствием общей идеи, которая очень редко поддавалась логическому объяснению» [10].

Вышеупомянутые особенности творческого метода П. Клее мы обнаруживаем в раннем творчестве Е. Светличного, который изначально избрал для себя такую категорию тем и изображений, которые возможно было выразить, прибегая к субъективным впечатлениям, полагаясь на глубину собственной культуры и мастерства.

Другая тенденция европейской конфигурации развивалась после 1925 г. под влиянием П. Клее и была представлена творчеством Масона и Миро. «Эта тенденция создала предпосылки для того направления, который будет называться «эмблематический сюрреализм [11].

Сюрреалистическая живопись первой половины 20 в. развивалась в двух направлениях – нефигуративном и сюрреалистическом, которые относятся к Масону и Миро и имела романтический оттенок. Связывало эти два направления то, что они воздействовали на подсознательное и использовали осознанно метод «психического автоматизма», созданного Андре Бретоном, что означало отход в работе от любого рационального контроля, руководство импульсами, идеями, мечтами [12]. Именно к такому автоматическому записыванию на холсте бессознательно, а значит свыше, и единственно правильному стремился Е. Светличный. Парадоксально, что первые картины в стиле эмблематического сюрреализма украинский художник создает накануне официального завершения «исторического» сюрреализма, который возник как направление в 1924 г. и завершил существование в 1969 г. [13].

Никогда не читавший манифестов Бретона, не состоявший в «сакральном обществе», не посвященный в цели и методы сюрреалистов, Е. Светличный, как оторванный от своей планеты метеорит, волею судеб заброшенный в чужую культурную Галактику, которая его не воспринимала, с одной стороны, и где он был лишен права знать о своем действительном происхождении, с другой стороны. Эта неизвестность, откуда его культурные намерения родом, откуда он духом, общее внутреннее томление в неизвестности, обостряла асоциальное чувство художника и приносила драматические нотки в творчество.

Справедливым будет подчеркнуть факт, что плеяда украинских абстракционистов, которые сегодня достигли общественного признания в Украине – А. Дубовик, Т. Сильваши, А. Криволап, Л. Ястреб, В. Маринюк, переживали в 1968 году период фигуративного развития и были вполне социально-адекватными среде. А. Дубовик работал в тенденциях модного тогда «сурового стиля» и создавал «Физиков» и «У синего щита», Т. Сильваши

создавал аллегории, которые не предвещали в нем будущего идеолога «ненаративности», А. Криволап переживал период монохроматических штудий в жанре пейзажа, Л. Ястреб писала «В общежитии рабфака», В. Маринюк продуцировал монохромные натюрморты и портреты. Только редкие личности на Украине, которая в то время была заложницей политики СССР, художники, которых можно пересчитать по пальцам одной руки, отваживались в период самой ожесточенной брежневской реакции 1968 – 1975 г. на творчество, идущее вопреки системе коммунистических, принятых на политическом уровне, эстетических норм псевдокультуры. Фамилии К. Звиринского, Г. Гавриленко, В. Барского широко известны на Украине. Однако в это же время абстракцию делали в Харькове С. Кацевич, Е. Светличный, а в Киеве В. Сегеда и несправедливо забытый археолог М. Трегуб, в тайне создававший монохромные абстракции на картонках небольшого размера 30x40, которые по дешевке за 30 рублей можно было купить на Андреевском спуске после его смерти [14].

Художники Е. Светличный и В. Сегеда – фактически последние живые авторы, которые последовательно занимались украинской нонфигурацией последние 40 лет. Творчество этих живописцев не получило должного признания на Украине, их фамилии не фигурируют в пышных фолиантах, посвященных становлению отечественной абстракции, хотя именно они стояли у истоков. Оба автора развивали тенденцию эмблематической нонфигурации, которая не предполагала полного отказа от формы. Творчество этих украинских художников стало предтечей той культурной ситуации, которая в 90-е годы возродила нонфигурацию Украины. Переходный период от раннего творчества к зрелому приходится на 80 – 90-е годы. В это время художник пробует себя в разных стилях и пластических методах самовыражения.

Экспрессивно написанная абстракция «Перехлест» 1991 г., которая вновь возвращает нас с модели композиции «Троица». А автор фиксирует линейно символические знаки и образ получается многосложным для прочитывания, хотя живописный эффект усиливается благодаря использованию контраста внутри общего синего содержания: синего ультрамарина, кобальта синего, бирюзового, небесно голубого – все эти нюансы создают драгоценный сапфир произведения, которое мало напоминает рублевский сюжет. В 1994 г. нюансировочная дидактичность сменяется оп-артовской простотой и радикальностью почти правильных геометрических форм, дифференцированных только по цвету и масштабу в картинах «Сквозь черное» 1994, «Овал» 1994 гг.

К неожиданным и оригинальным авторским находкам, которые не имеют аналогов в практике современного искусства, можно отнести произведение «Инфернальные огурцы» 1994 г. Художник предпочитает использовать в живописи обычный цвет окиси-хрома, который, по мнению автора, мертвый, но несет в себе скрытые потенциальные возможности. «Инфернальные огурцы» изображены на подобном мертвом, но потенциальном фоне и олицетворяют эмблематический символ скрытой враждебности, не видимой снаружи, в которой скрыта сила Люцифера [15]. Не подлежит объяснению, почему Е. Светличный невзлюбил огурцы, но эта аграрная мистика на почве

биологии подсказывает, что автор прибегает к иносказаниям умышленно, из суеверия, опасаясь изображать Люцифера в его традиционном виде, т. к. по легенде, художникам запрещено рисовать демонов. Ярким примером возмездия может служить образ Врубеля, который трагически окончил жизнь в доме для душевнобольных [16]. Художника Е. Светличного всегда привлекала проблема конфликта интересов, дуализм человеческой природы, в которой иногда хорошее побеждает плохое, а иногда наоборот. Очевидно, создавая картину «Инфернальные огурцы», автор прибегнул к методу артмедицины, пытаясь очиститься от возможного гипотетического плохого внутри себя. Произведение подводит нас к оригинальной черте творческого акта Е. Светличного, к понятию обрядовости, где живопись твориться, как ритуал священнодействия.

В то же время, в середине 90х годов у художника оформляется авторский подход к искусству живописи, как к разновидности художественного письма, как к литературе цветом, где слова заменяются формами и знаками.

Серии живописных циклов появляются под названиями «Моя первая книжка», «Большая рукописная книга» с конца 90-х годов. Изобразительное летописание подразумевало непрерывность процесса. Художник «записывал» ежедневно интенции внутренних сомнений, переживаний в путевой дневник своего творчества. Автор не ставил цели создавать только крупные вещи, романы в духе «Война и Мир», поэтому маленькие «начеркушки», написанные за 2-3 часа были не менее важны, чем продуманные, программные вещи. Как отметит автор, «тематика не строилась по строго определенной программе, а свободно живописалась» [17].

В зрелый период творчества с 1994 по 2000 г. художник перешел от конфликтно-оппозиционных настроений 70-х годов к созерцательно-созидательным в 2000-х. Зрелый Е. Светличный стал относиться к драматургии жизни, как к разновидности жанра своего искусства.

Творчество середины 90-х характеризуется лиричностью, иносказательностью и романтизмом. В этот период художника начинает интересовать проблема поиска критериев абстрактности от внешне-изобразительных признаков до внутренне-содержательных. Интеллектуально осозанным становится факт отказа от индефференцированных названий. Фактически в зрелый период творчества Е. Светличного называет картины постранично, например, лист №15, лист №22 и т. д. Теперь, по концепции творчества Е. Светличного, все картины становятся неразрывными страничками его жизни-книги, и «слова из песни не выбросишь», все важно, первоначально и пишется раз и навсегда. Поиски критериев абстрактности реализуются в произведениях «Лист №51», «Лист №89», «Лист №67», «Лист №50». Композиции «№50» и «51» апеллируют к методу В. Кандинского, вернее к размышлениям-сомнениям о том, есть ли «линия точкой в движении» [18]. Свои точки и линии Е. Светличный изображает в виде экспрессивных эмблематических знаков, которые переплетением значений уже не напоминают легендарных предшественников.

Созданный Е. Светличным неознак репродуцирует представления автора о методе В. Кандинского, где «линия – это точка в движении», поэтому в картине

Е. Светличного создана эмблема «взаимодополнения противоположностей», которые переплетаются корнями своих антиприрод в единое автономное целое, которое получает неделимое кордоцентрическое значение. Концептуально художник Е. Светличный стремится к созданию сверхязыка творчества, что напоминает «зауми» начала 20 века. Стремление к непонятным стихам, недосказанным мыслям, к загадочности, к искусству живописи, как к подчасти литературы, все эти характеристики в свое время определили настроение авангарда 20-х годов прошлого века и сюрреализма Европы первой половины 20 века.

В своем творчестве харьковский художник объединил дух и динамику авангарда с таинственностью европейского сюрреализма, хотя следует вспомнить, что и сюрреализм планировался как новый метод жизни, который намеревался изменить жизнь людей на Земле, а не просто, как вид новой эстетики. Это родство «замаха» масштабности намерений, сближает два феномена искусства начала 20 в. и привлекает современных художников величиим планов.

Соединение двух начал в лице современного харьковского художника Е. Светличного ознаменовало рождения отдельного ответвления в отечественной конфигурации 90-х – 2000-х годов эмблематического сюрреализма.

Литература:

1. Запись беседы с художником Е. Светличным от 10. 07. 2007.
2. Материалы XXII Съезда КПСС. М.: Государственное издательство политической литературы, 1961 – С. 80-81.
3. Лебедев А. К. Против абстракционизма в искусстве – М, 1959.
4. Запись беседы с художником Е. Светличным от 15. 08. 2007.
5. Троица Андрея Рублева. Антология. М.: Искусство 1981. Сост. Г. И. Вздорнов – С. 3.
6. Демина Н. А. Троица Андрея Рублева / под ред. Л. М. Тарасова Л.: Искусство. 1961 – С. 19.
7. Там же. – С. 45.
8. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева и др. – М.: «Локид» – 2000. – С. 521.
9. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / под ред. Маркова А. А. – К.: Полиграфкнига, 1991 – С. 80.
10. Time Lines – L'art moderne 1870–2000 / New York. Tashen – 2001. – S. 195. См. также W. Erben. Joan Miro. – Paris, 1998. – P. 176.
11. Там же.
12. Гаэтан Пикон. Сюрреализм 1919 – 1939 / пер с фр. Жака Петивера. – Цюрих: PRO LITTERIS, 1995 – С 13.
13. Ален Одетт Вермо. Метры мирового сюрреализма: Пер. с фр. Спб.: Гуманитарное агентство «Академический проект» 1996. – С. 9.
14. Из архива автора.
15. Запись беседы с Е. Светличным от 10. 07. 2007.
16. Врубель М. А. Опыт биографии. Академия и киевский период. nso. отдельный оттиск изь журнала «Искусство» за 1910 и 1911 КИЕВЬ. Фототипія и лито-типографія С. В. Кульженко. (Продолжение) – С. 213.
17. Евгений Светличный. Каталог: «Большая рукописная книга». Харьков, 2007 – С. 2.
18. Гаэтан Пикон. Сюрреализм 1919 – 1939 / пер с фр. Жака Петивера. – Цюрих: PRO LITTERIS, 1995 – С. 71.

Надійшла до редакції 4.11.2008