

„MEMORIES FROM CHILDHOOD” AS AN ATTEMPT TO SAVE THE WORLD FROM ITSELF (THE ART OF LUKASH RUDNITSKY)

D. Hamze, Doctoral Candidate, Assistant Lecturer
Plovdiv University named after Paisii Hilendarski, Bulgaria

The art of the artist is not a product to be exhibited on a street stall. It is not displayed just to attract more admirers and buyers, who would “competently” argue about the level of skill used to produce a painting. The hand-skill per se does not create art, but rather profanes it, and cannot therefore constitute its qualifier. It is the strong and provocative personality of the artist, the interfering and inductive dialogue of his paintings, as well as the dazzling assertiveness of his spiritual and aesthetic message, that create art.

Keywords: art, aesthetics, spirituality, dialogue, irony, sacrum, profanum.

Conference participant, National Research Analytics Championship,
Open European-Asian Research Analytics Championship

«ВОСПОМИНАНИЯ ИЗ ДЕТСТВА» КАК ПОПЫТКА ИЗБАВЛЕНИЯ МИРА ОТ САМОГО СЕБЯ (ИСКУССТВО ЛУКАША РУДНИЦКОГО)

Д. Хамзе, ассистент, преподаватель
Пловдивский университет им. Паисия Хилендарского,
Болгария

Искусство творца – это не товар, предназначенный для торговли с лотка. Оно не выставляется напоказ, чтобы собрать как можно больше поклонников и покупателей, которые выскажут свое „компетентное” мнение о том, хорошо ли нарисована картина. Самоцельное умение рук не может творить искусство, оно только его профанирует, поэтому и не может служить критерием его качества. Создание искусства немислимо без сильной и провокационной личности художника, интерферентной и индуктивной диалогичности его картин и обаятельной настойчивости его духовно-эстетических посланий.

Ключевые слова: искусство, эстетика, духовность, диалог, ирония, sacrum, profanum

Участник конференции, Национального первенства по научной аналитике,
Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

Постмодернизм бушует в точке пересечения глобализации и бурного технического прогресса. Крикливый стандарт, утонченное сибиаритство и снобская зрелищность нагло флиртуют с публикой до тех пор, пока не завоюют ее. К счастью, есть артисты, чье творчество выступает как волнующий контрапункт стадному увлечению модой и поклонению кумирам, без которых, увы, не обходится и искусство. Именно к ним относится польский художник Лукаш Рудницкий.

Одинокий в своей углубленности, духовной широте и эстетическом изяществе, он выступает как отрицание стандарта и дешевой эффектности. Цветовая вакханалия и “элегантная” квазиоригинальная маскировка китча ему абсолютно чужды. Действительно, самое трудное для художника – это найти себя. Некоторые художники всю жизнь безуспешно пытаются сделать это. Умело (или не столь умело) подражая кому-то другому, они сами себя обманывают, что им удалось выработать свой собственный неповторимый стиль. Лишь один беглый взгляд на картины Лукаша Рудницкого достаточен для того, чтобы зритель убедился: он не принадлежит к числу таких художников. Благодаря своему самобытному дарованию в сочетании с редким самоконтролем, пронизательностью, интеллектуальной дистанцированностью от окружающего мира, философ-

ской глубиной и провокативностью, он завоевал себе счастливую судьбу избранника – рано нашел себя и рано утвердился как зрелый творец с неподражаемым, индивидуальным художественным почерком.

Сразу производит впечатление не только его артистический талант, но и его высокая образованность, богатая эрудиция. Художник не подвергает „инвентаризации” окружающий мир, а, следуя своему воображению, вслушиваясь в шепот своей интуиции и ловя самые тонкие ментально-духовные вибрации своего сознания, как будто влетает предметы одновременно в ткань своей эмоциональности и в космическое панно, чтобы их реидентифицировать; ищет скрытую гармонию объемов и форм, возобновляет диалог между видимым и духовным.

Выбор *духовной альтернативы*, несомненно, наиболее перспективен для нас – “блудных сыновей и дочерей” – рабов брутальной конъюнктуры. Утонченно-ироническое внутреннее художника имеет целью “активизировать” нас, пока не стало поздно. Здесь было бы уместно привести две цитаты Николауса Харнокурта, в которых он также призывает нас вовремя опомниться: “*Многие знаки говорят о том, что приближается всеобщий упадок культуры... Если ситуация действительно так серьезна, как мне кажется, то недопустимо оставаться ее пассивными наблюда-*

телями в ожидании конца”; “...*человечество сегодня, пожалуй, больше, чем когда бы то ни было, слепо поддается диким инстинктам. Знание, разум теперь находятся под небывалой угрозой, а вместе с ними под угрозой оказывается в первую очередь просто человеческое, а может быть, даже само существование человека.*”

Одним из основных средств спасения и духовного выживания является *диалог, полноценная коммуникация*. Л. Рудницкий ведет этот диалог на нескольких уровнях:

1. на уровне *созвучия между произведениями живописи и графики*, взаимно дополняющих друг друга своей чистотой, простотой и достойной стабильностью форм, а также сходством тональности. Намеренно ограниченная цветовая гамма (доминируют белый, черный и голубой цвет, которые местами дополняются красным, желтым и коричневым), отражающая прежде всего ментально-философские странствия художника, во многом приближается к строгому черно-белому „дуэту” рисунков. На этом диалогическом уровне осуществляется и аппроксимация между почти монументальным излучением образности живописных полотен с ее простыми контурами и стилизованно-синтетическими формами, с ровным, густым нанесением краски в рамках больших поверхностей, с одной стороны, и аскетически возвышенной

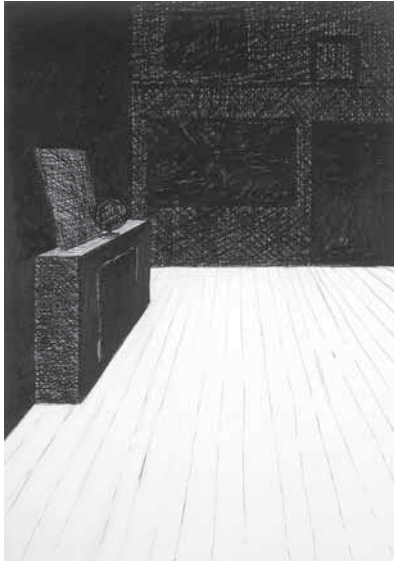


Рис.1.

простотой сверхэкономной, но внушительной своим присутствием и скрытыми посланиями предметности графики, с другой. Используемые в живописных изображениях разнообразные материалы: пигмент, песок, восковая паста, создают ощущение массивности, компактности и устойчивости, которые в принципе присущи интерьерным или экстерьерным композициям графических рисунков.

Не богатая палитра тонов, а плотные, густые мазки на картинах, написанных маслом, вместе с нанесенным эфирно-прозрачным слоем краски, вносят разнообразие в фактуру и вызывают мощный колористический эффект.

2. Следующий уровень – это уровень *пластического диалога*, который сфокусирован на *соответствии между цветом и рисунком*. Выбранные автором формы гармонично корреспондируют с его колористическим решением.

3. Другой уровень формирует *пространственно-трансцендирующий диалог предметов*. Осозаемая конкретность и рельефность предметов, изображенных на графических рисунках, точный геометрический выбор их размера и формы, также как и их органическое вписывание в пространство до достижения полного синхрона, отсылает нас к *особой роли предмета* в универсуме для *поддержания метафизического равновесия*. Рисунок углем *Равновесие духа* излучает мистическое спокойствие, а внешне обнаженный и

легковесный правый угол уравновешивается мощным присутствием духа, для которого вся наша планета не что иное, как глобус, служащий как учебное пособие по географии. Выступая в качестве символа вместе со шкафом, на котором стоит, он может, разумеется, лишь метафорически сохранять баланс в компании духа, причем при условии, что „он услышал его голос” (рис.1).

Подобное *равновесие* наблюдается и в другой графической работе под названием *Птица*. Массивный черный прямоугольник слева создает иллюзию чуть приоткрытой двери, в которую мы подглядываем робко, тайком, чтобы уловить значимое. Если мыс-

Второй графический рисунок с изображением птицы – это *Пингвин указывает клювом на запад*. Еле узнаваемая птица, которую, если бы не название, мы вряд ли бы заметили, превращается в смысловой эпицентр рисунка. Она словно повторяет направление основной линии находящегося на переднем плане стула, отличающегося внушительным весом. Стабильность предмета является таковой постольку, поскольку она вступает в оппозицию с окцидентализмом и живет дольше нас. Вместе с тем это антиципированная нестабильность, так как она оказалась встроенной в земное, тленное, если позволила пинг-

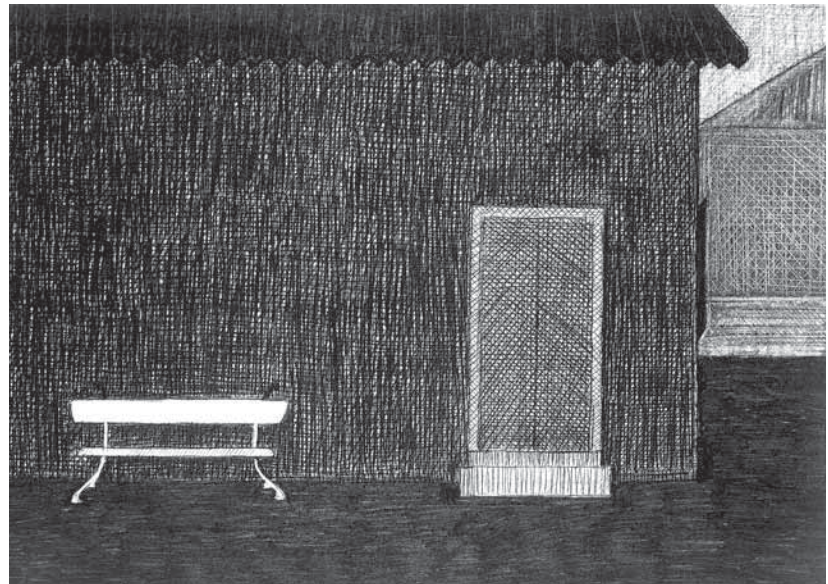


Рис.2.

ленно проследить направление линий птицы, стилизованного иконического изображения и горизонталей и вертикалей в рисунке, можно увидеть символику креста как атрибута веры и нашей духовной трансмиссии.

Такие ассоциации вызывает и рисунок *Магазин Геза уже открыт*, где медитативное умиротворение и трансцендентальная тишина только на первый взгляд кажутся парадоксальной репликой названия по иронии нашего ограниченного прагматизмом и меркантильностью мышления, но на самом деле абсолютно гармонируют с крестообразным движением линий. Если принять иронический вызов, содержащийся в названии, то следовало бы искать в магазине не материальные, а духовные “приобретения” (рис.2).



Рис.3.

вину уменьшиться до такой степени и дала его предупреждению заглохнуть. Коннотация названия стороны света амбивалентна: оно ассоциируется с техническим прогрессом, „цивизованностью” Запада, но одновременно напоминает и о закате Солнца как символа древних цивилизаций (а сами они выступают как символ процветания и духовного обновления). Пингвин словно говорит: „Я хорошо знаю, что такое лед и отсутствие солнечного света. Берегитесь, опасность придет оттуда, не затемняйте Солнце!” (рис.3).

Этот диалог между визуально маленьким и большим, в сущности, не такой уж и странный. Он является аккомодирующим, поскольку направлен в одну сторону – к более долговечной и обнадеживающей общей перспективе. Здесь можно провести аналогию с философско-эстетическими взглядами польской писательницы Ольги Токарчук. Для нее предметы и животные (а наверное, тем более птицы с их уникальной способностью летать) находятся ближе к Богу: предметы – благодаря своей устойчивости, безвремию и “взгляду” в вечность, а животные – благодаря своей совершенно естественной, бизыскусной, “непреднамеренной” жизни, которая похожа на сон (дублируя райскую невинность) и из которой они, может быть, проснутся в момент смерти (Токарчук 2000).

Динамика мультиплицированного движения, как символ абсолютной гармонии, „возглавляясь” предметным крестом с распятой фигурой женщины. Подобно Иисусу, женщина понесла огромные страдания из-за первородного греха, чьим символом является овалный плод перед крестом, и искупила по крайней мере отчасти этот грех через преемственность своих репродуктивных способностей, постоянно сопровождаемых болью и страхом. Действительно, кто иной, если не художник со своими кистями и карандашами (стакан слева от креста) сжалится над ней, поймет ее, отдаст ей всю свою любовь, признает ее заслуги и увековечит ее? (рис.4.)

В рисунке, названном *Подойди поближе*, художник искушает нас пойти

по узкой тропинке нашего собственного совершенствования. Художник “провел” ее посредством четкой перспективы, маркированной с обеих сторон регулярно повторяющимися белыми и черными прямоугольными плоскостями. Антиномия добра и зла вечна, но это не освобождает нас от окончательного и решительного выбора, который хоть на короткое время снимет дилемму. Все-таки добро идет на один шаг впереди и к концу дороги является последней видимой остановкой, подсказывающей нам, что не все потеряно, что все еще есть надежда.

Очередное произведение (на этот раз живописи) с изображением птицы – это картина *Обязательное самоубийство*. Лишенная фигур скатерть с шахматным рисунком с почти флуоресцирующим контрастом син-

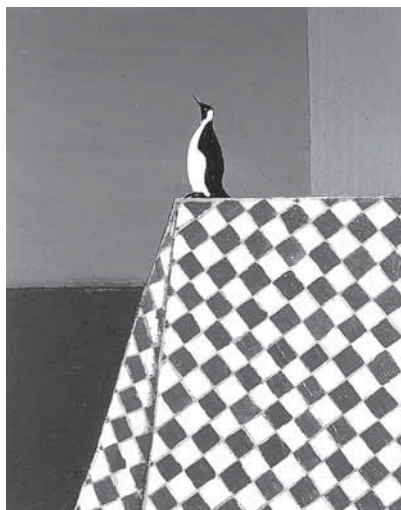


Рис.5.

белых квадратов представляет собой аллюзию на прояснившееся, выкристаллизовавшееся решение, а его неотменимость внушается птицей с гордо поднятой головой и строгой, категоричной направленностью клюва. Она благословлена Богом и, возможно, обладает пророческим дарованием, т.е. играет роль последней инстанции. (рис.5.)

4. Следующая ступень диалога – это разговор символических “персонажей”, а также разговор между ними и автором, выступающим как прямой участник в картине. Диалог со зрителем опосредован основным диалогом. Он требует от нас максимальной концентрации и интеллектуального

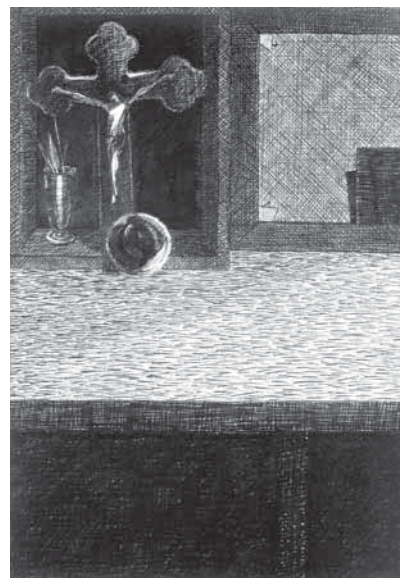


Рис.4.

напряжения. Вот почему наша оценка в большой степени связана с толкованием другого диалога. Л. Рудницкий относится скорее к интровертным художникам, поэтому его диалог с картиной, несмотря на вербально-апеллятивный вызов, содержащийся в названиях, оказывается более гармоничным посредством *внутреннего диалога*. Он более камерный, сокровенный, “интерперсонажный” (интеробъектный) и интрасубъектный (автодиалог художника). Его можно охарактеризовать как “путешествие к самому себе” или как интимный разговор только для “посвященных”.

5. Эвокативные названия картин

Посредством эксплицитных названий (напоминающих сентенции) художник словно повторяет в форме монолога фрагмент диалогической полифонии своих картин: *Комета добра и зла*, *Мадонна мадонны*, *Ключ к мудрости, ключ к глупости*, *Wild at Heart*, *He вижу, не говорю. Слушаю*. Однословные названия сравнительно немногочисленны, зато преобладают более расточительные в словесном отношении названия, похожие на реплики, прямо выписанные из диалога. Отсюда и их высокие *коммуникативные частоты*, ориентированные на виртуального “собеседника”, который, вероятно, является двойником автора. Производит впечатление и *широкий модальный диапазон*, местами отличающийся максимальной иллюкутивной

плотностью, которая сопровождается жестом, материализованным в наших представлениях (*Подая тебе руку, целую твоё лицо*). Здесь явная ассертивная модальность содержит скрытую модальную палитру разнообразных импульсов (речевых актов) – приглашения, поощрения, пожелания и обещания.

Подчеркнуто аффирмативными в модальном отношении являются названия: *Магазин Гееза уже открыт, Гора зигзагом, Пингвин указывает клювом на запад*. Есть также и волитивно маркированные названия, которые настойчиво побуждают нас выполнить императив: *Избегайте открытых окон, Подойди поближе, Посмотри мне в глаза! Теперь твоя очередь*. Одно из названий оформлено как риторический вопрос: *Как я могу смириться?*, другое может служить словесным эквивалентом дейктического, указательного жеста: *Направо к следующей пирамиде*. Некоторые названия представляют собой нарративные дескрипции: *Дом огня, дом справедливости и висящей горы, Конус, или на один мост больше*.

Одно от названий (экспрессивная констатация) содержит обстоятельный критический комментарий с довольно вызывающим обращением: *У тебя, козел, был золотой рог, но теперь осталась одна веревка*. Другие включают нарочные повторения, которые только на первый взгляд кажутся тавтологичными или формально симметричными, а на самом деле несут богатый аксиологический и философский подтекст: *Мадонна мадонны, Ключ к мудрости, ключ к глупости, Сине-синие горы*. Они напоминают “основополагающую” и эвристическую роль повторений в творчестве польского писателя Витольда Гомбровича, в котором итеративы становятся главными лингвистическими маркерами авторской философии Формы.

Повторяя жест пингвина (*Пингвин указывает клювом на запад*), название как будто абсорбирует монументальную устойчивость предметов и ориентирует наше внимание на новый гравитационный центр – клюв маленькой птички как фокус и знак интеллектуально-эстетического послания художника.

6. Следующая разновидность диалога реализуется на *ментально-мистическом уровне*: упрощенный, решительный рисунок в графических предметных изображениях корреспондирует с чистой, сакральной гармонией живописных полотен. Геометрическая симметрия пространства в графических работах Л. Рудницкого созвучна с четкостью, ясностью и “спартанским” колористическим балансом в живописи. Осозаемая конкретность и плотность объектов не воспринимается буквально. Она “отодвигает” нас в сторону от материального мира и скорее толкуется как метафора совершенного божественного порядка, тотальной духовной симметрии и универсальной стабильности. Иными словами, она переносит нас в сферу метафизического. Весомость вещей и заложенное в их структуре равновесие являются аллюзией на духовный баланс. Без пафоса и экзальтации, с рафинированной проникновенностью художник совмещает *плотность фактуры* своих картин с *деликатностью их звучания*. Гармоническая спаянность массивной предметности образов и суггестивно-утонченной духовности, которую они излучают, а priori отвергает возможные обвинения в диссонансе.

Распределение смысловых акцентов и семантических центров в большой степени зависит от *герменевтического синтеза* в названии картины. Иронический вызов, содержащийся в имплицитном волитиве: *„Обратитесь к моему детству и взгляните на мои воспоминания (по возможности, покопайтесь и в своем детстве)”*, показывает, что эта форма вербальной коммуникации – единственное средство передачи метафизических призывов к самосовершенствованию, при условии, что мы склонны отказаться от тщеславия и светской суеверности. Это вряд ли получилось бы без *иронии*, поскольку она является ключом к познанию и самопознанию, а следовательно, и к преобразению. Коммуникация – это постоянная энергия, которая, к счастью, не имеет только лингвистическое выражение, так как в ней коммуникативно-эстетическая роль искусства является ведущей. Язык недотаточно совершенен, чтобы вы-

полнить до конца коммуникативную стратегию. Поэтому ирония художника, передаваемая посредством языка распространяется повсеместно: она затрагивает как сам язык, так и качество диалога между *sacrum* и *profanum* (между божественным и человеческим), оказывает влияние на формально-стереотипную коммуникацию и, наконец, не обходит стороной и свой источник, превращаясь в автоиронию. Коммуникация, пожалуй, наиболее эффективна в плане мышления. Ментальные операции, в которых язык играет существенную роль, подают диалогический импульс божественному, и в то же время являются постоянной формой более или менее осознанного трансцендентального общения с Богом. Бог читает наши мысли и виртуальный диалог с ним оказывается более аутентичным, так как слова, вместо того, чтобы воплощать эти мысли, обычно выворачивают их наизнанку. Отсюда и вытекает всеобщая ирония коммуникативной мистификации. Настоящий коммуникативный акт – это *внутренний акт*, осуществляющий нашу связь с Божественным. Бог нас рассудит сначала за мысли с их мотивами и целями, а потом и за слова. „Овеществленная” коммуникация является лишь пародийным суррогатом подлинной коммуникации. Название диптиха *He вижу, не говорю. Слушаю* иронически нюансировано по отношению к нашему каноническому представлению об органах чувств и их полноценном функционировании. При определенных обстоятельствах лучше, если бы они отсутствовали, а нерасходованная ими энергия обеспечивала бы функционирование действующего органа чувств, который должен работать с тройной силой. А слух имеет самое важное значение именно для осуществления перманентного имплицитного диалога с Богом. Слуховая способность человека достаточна для связи с трансцендентальным. Зачем нам нужны глаза? Неужели для того, чтобы видеть позор в светской жизни? И зачем нам “грешные уста”, чтобы его комментировать? Однако уши нам необходимы для безмолвного диалога с Творцом. Посредством названия художник не намеревается „спустить на землю” возвышенное.

Наоборот, при помощи стимулирующей и креативной силы иронии он стремится нас “возвысить”, приобщить к высшей сфере духа.

Подобное послание несет и картина *Посмотри мне в глаза! Теперь твоя очередь*. Комбинированная техника в сочетании с густым наслоением красок на святой одежде сакральной пары, изображенной на *Мадонне с младенцем* (любимый и разнообразно интерпретированный мотив художника), и металлические овалы, напоминающие огромные оптические линзы, вместо лиц, снова генерируют иронию в заглавии. Глубокая зеркальность без следа каких бы то ни было черт лица иллюстрирует взаимную невозможность посмотреть друг другу в глаза. Они просто отсутствуют, но зато налицо ироническое побуждение к узнаванию (как в кривом зеркале) обезображенных лиц земных созданий. Неисчислимо количество грешных глаз словно переплавились в зеркальный фокус сакральных лиц, вложив всю свою оптическую энергию в процесс переплавки. Да и кому нужны собственные глаза, если они будут излучать только ужас от увиденного, шок от пандемической деморализации? Глаза Мадонны оказываются детектором и идентификатором, но вместе с тем само отражение зла нарушило бы святость ее образа и ее диалога с Богом. Отсутствие глаз в большинстве иконических образов является аллюзией на падение человека. Глаза – это наш архив, наше “досье”, и пока мы их не очистим от грехов, лучше, чтобы их не было. Мадонна словно говорит: *Лучше я скрою свои глаза, чтобы они не наполнились злом и не пугали тебя потрясением от увиденного. Все мое существо, однако, исполнено глазами веры и призывом к твоему покаянию.*”

Максимальная экономность выразительных средств и стилизация в картине *Подаю тебе руку, целую твое лицо* выявляют силу и глубину философских внушений и дают богатые возможности для интерпретации. Лишь слегка очерченные черным цветом лица символизируют таинственную бездну духа, чуждого какой бы то ни было осязаемой конкретности. Изображенная на картине чаша является, может быть, важнейшим ат-

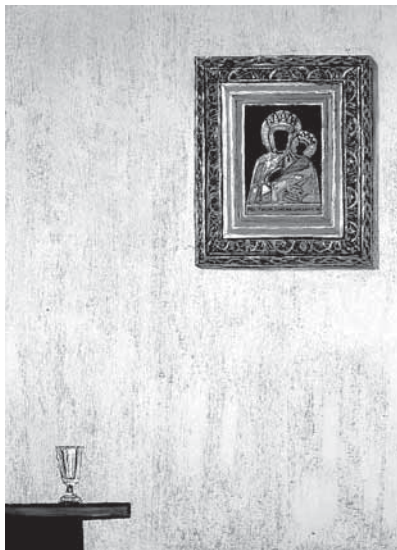


Рис. 6.

рибутом перехода к духовному. Она символизирует старт пути к спасению, который экспрессивно выражен в названии. Нужно только протянуть руку и взять ее, чтобы заключить завет с Богом. Знаменателен первый шаг на пути к духовному общению с сакрумом, а чаша наглядно представляет нашу готовность к духовному метаморфозу. Автор внушает идею величия божественной ауры посредством идеально сбалансированной диагональной симметрии и изящных цветовых контрастов между золотым (являющимся символом божественной гегемонии), черным (напоминающим о таинствах духа) и голубым (выступающим в функции очищающего связующего пространства). (рис. 6.)

Фигуры в следующей картине снова максимально стилизованы как монохромные целости с характерными иконическими очертаниями. Они не только лишены лица, но и расположены спиной к зрителю. Вербальный текст и художественное изображение синхронизируют свои внушения и отправляют единый посыл людям: *„Пора прекратить этот нравственный упадок, вы заставляете даже святые образы отвернуть лицо в сторону и встать спиной к вам”*. Не только в этой картине художник предлагает собственную интерпретацию сакрального тандема – вместо мадонны с младенцем изображена мужская фигура с младенцем. Здесь, также как и в других работах Л. Рудницкого,

младенец, вероятнее всего, задуман как маленький двойник основного персонажа.

Раздвоение личности присутствует и в картине под названием *Ключ к мудрости, ключ к глупости*. Она – своеобразный психологический тест, который имеет целью показать степень развития сознания и возможности совести. Наше другое “я”, представленное как ребенок, является антимической категорией: оно, с одной стороны, искушает нас как маленький Сатана, уводит нас в низменное, но с другой стороны, все еще остается (в силу своей “детскости”) чистой, незапятнанной материей, поддающейся моделированию и благотворному воздействию. К счастью, детское в нас живо, и нам нельзя его игнорировать. Разнонаправленные дейктические маркеры двух фигур – пальца, указывающего направо, и руки, подающей налево ключ к мудрости, – отражают трудную ситуацию решения дилеммы. Ключ к глупости лежит ближе и кажется более доступным, особенно если, оказавшись в плену заблуждения, мы ошибочно идентифицируем его как ключ к мудрости. Сливаясь с темно-синим фоном, он становится почти неразличимым, но мы автоматически протягиваем руку и сразу находим его осязая, в то время как легко узнаваемый на желтом фоне ключ к мудрости ставит нас перед тяжелым выбором, внушает уважение и возлагает на нас ответственность, какую мы обычно не готовы взять на себя. Эта картина художника также имеет автоиронический подтекст.

Как мы уже отметили выше, в работах Л. Рудницкого глаза либо отсутствуют (чаще всего), либо оказываются закрытыми (мертвыми) или полужакрытыми от усталости и горя, как в картине *Воспоминания из детства*. Эта самая грустная картина с горестно-ироническим названием объединяет под своим “покровительством” всю выставку. Она запечатлела образ взрослого и уже мертвого младенца. Иисус Христос в руках скорбящего святого является весьма нетипичным воспоминанием из детства, однако в наше время видения ребенка нередко оказываются пророческими. Опираясь на свои актуализированные детские



Рис.7.

видения, мы можем развить свою мировоззренческую перспективу уже в зрелом возрасте. (рис.7.)

Ироническая позиция художника перерастает в пародийную интерпретацию определенных ментальных стереотипов. Самопровозглашенная сакрализация профанического, которая проникла в наши мозги и была возведена в религиозный культ, вместе со сверхполитизацией мышления подпитывают наш эгоизм и отрывают нас от истонченных ценностей, от духовных идеалов. В картине *Мать будничного дня* Мадонна с младенцем изображены с ореолами и в одежде из газетных вырезок, как показательный пример десакрализации святого и ресакрализации профанического. (рис.8).

Сходное внушение содержится и в трех версиях *Евангелия от Луки*, которые представляют собой пародию попыток человека идеализировать тривиальную злобу дня, превратить ежедневник в Библию, а нас самих – в

узурпаторов позиции Святого пророка. Пародийно стилизованная фигура напоминает рабочего с кепкой, который постепенно сливается со своим “евангелием” до тех пор, пока не превратится в помятый клочок бумаги.

Боль ярко-красного, вечно бьющегося в своей опустошенности сердца, изображенного на патинированной иконе в картине *Wild at Heart* словно служит предупредительным сигналом опасности, постоянно звучащим призывом опомниться.

К излюбленным художником мотивам, отразившим его философско-эстетические пристрастия, относятся горы и пирамиды, одинаковые по своей форме (конусовидной или строго пирамидальной) и расположению: *Конус – Космический конус 2*, *Конус, или на один мост больше*, *Направо к следующей пирамиде*, *Черная гора*, *Килиманджаро*, *Гора зигзагом*, *Сине-синие горы*, *Забятая пирамида*. Как символ духовного возвышения, эти формы вы-

ражают стремление художника к его осуществлению. В картине *Направо к следующей пирамиде* экстремальная перспектива белых дорожных полос внушает ощущение неотложной необходимости перемен, а также крайнюю степень усилия, прилагаемого для достижения цели. Нам нужно мчаться на полную скорость к следующему “храму вечности”, потому что мы не можем себе позволить тратить время впустую. Мы должны всеми силами пуститься в стремительную гонку, так как общение с Богом станет нашей жизненной потребностью.

Рапсодии в “красном и черном” – *Зубы*, *Буенос Айрес ночью* и одна от версий *Евангелия от Луки* – эскалируют, достигая кульминацию в картине *Гора зигзагом*. Этот своеобразный поперечный срез пирамидальной горы разгадывает ее архитектурную тайну и декодирует ее трансцендентальный посыл. Экстатические красно-черные композиции обнажают страстный порыв художника к самопознанию и автоидентификации, а полифонический полилог между предметами и персонажами, между линиями, формами и тонами, между авторским „я” и его двойником, между творцом и



Рис.8.

публикой помогает ему искать, находить и снова искать...

Сам Л. Рудницкий делится своим представлением о том, как рождаются вариации на одну и ту же тему в его картинах: “Одного лишь появления нового освещения или одного солнечного

луча в окне моей мастерской вполне достаточно для того, чтобы достигнутая цель стала только первой версией идеи, которая тем временем продолжает созревать, расширять требования и подсказывать мне новые возможности. Это очень волнующий процесс, так как на первый взгляд обычные, почти банальные действия приводят к открытию чего-то нового, независимого и пульсирующего свежими вариантами из мира форм, скрытых во внешне простых предметах и пространствах.”

Обзорное представление части искусства Л. Рудницкого позволяет сделать следующие выводы:

1. Многоступенный, многогранный и радиальный диалог в картинах художника приобретает трансцендирующую функцию. Интенсивный коммуникативный обмен обеспечивает и поддерживает биэкзистенциальный статус предметов. Они принадлежат одновременно и физическому и метафизическому пространству.

2. Гомофония хроматично-линейных структур живописных полотен и графических рисунков порождает (индуцирует) полифонический диалог: межсубъектный, межпредметный, субъектно-предметный, сакрально-субъектный, сакрально-предметный. Его осуществлению способствует холистическая коммуникация красок, форм и языка.

3. Названия картин представляют собой вербальный „экслибрис” к их идейно-эстетическим посланиям. Языковые миниатюры увеличивают коммуникативную энергию, вовлекая зрителя в полемические интерактивные процедуры. Эта благоприятная дискуссионная среда, на наш взгляд, является исключительно подходящей для введения новой категории в искусстве – *дискурсивной эстетики*.

4. Иронические импульсы в работах Л. Рудницкого лучеобразно ориентированы на уни-форму в: искусстве и его оценке, языке, общении, мышлении, представлении о самом себе.

5. Аутентичность коммуникации в принципе невозможна, но плодотворная иллюзия ее достижимости создается только посредством иронии и многоуровневого (полиспектрального) диалога в искусстве.

6. Стертые болью и непримиримостью глаза персонажей в картинах художника направлены внутрь, так как только внутреннее зрение, объединяющееся со слухом, может быть трансцендирующим. Оно является отрицанием земной жизни в ее теперешнем виде, призывом к сакральному диалогу с Божественным и приглашением встать в ряды избранных.

Чем больше мы общаемся с картинами Лукаша Рудницкого, тем глубже они проникают в наше сознание, тем настойчивее они провоцируют наш интеллект и чувствительность, тем интенсивнее они воздействуют на наши эстетические “рецепторы”. Искусство – это целая вселенная, и ассоциации, которые оно пробуждает, эстетические реакции, которые оно вызывает, непредсказуемы и необъятны. Наверное, такова и есть сокровенная цель художника. Ведь великий Пикассо говорил: “*Вы не поймете искусство, если не примете, что в нем один плюс один может равняться любому другому числу, кроме два*” и “*Не имеет значения, что художник не знает, чего именно он хочет. Главное, чтобы он знал, чего он не хочет*” (цит. по О’ Брайн 2009: 95).

References:

1. Gombrovich 1956: Gombrowicz, W. Ferdurke. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.
2. O’ Braien 2009: O, Brai“n, P. Pikaso. Biografiya [P. Picasso. Biography]. Sofiya: Prozorets, 2009.
3. Tokarchuk 2012: Tokarczuk, O. Prawiek i inne czasy. Kraków., Wydawnictwo Literackie. 2012.

Литература:

1. Гомбрович 1956: Gombrowicz, W. Ferdurke. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.
2. О’ Брайн 2009: О, Брайн, П. Пикассо. Биография. София: Прозорец, 2009.
3. Токарчук 2012: Tokarczuk, O. Prawiek i inne czasy. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 2012.

Information about author:

Hamze Dimitrina – Doctoral Candidate, Assistant Lecturer, Plovdiv University named after Paisii Hilendarski; address: Bulgaria, Plovdiv city; e-mail: didiham@abv.bg

