

*Ольга Тарасенко
(Одеса)*

БЫТ И БЫТИЕ В НАТЮРМОРТАХ СЕРГЕЯ БЕЛИКА

Программное произведение Сергея Белика «Сфера» написано в 2000 году (вариант «Сфера в пленере» — 2005 год) (ил. 1). Этот идеальный образ является ключевым для творческой концепции художника. Сфера, по словам Дж. Купера, — это совершенство, изначальная форма, содержащая в себе возможность всех иных форм, Космическое яйцо, мир, душа, это Великий Круг, содержащий Вселенную, скрытый исток в тайну существования, космическое время и пространство [3, 322]. В картинах С. Белика сфера проявляется не только как абстрактное геометрическое тело, но и в образах плодов, кувшинов, чаш, крон деревьев, облаков.

Сергей Белик живёт и работает в Одессе — портовом городе на юге Украины. Одесса основана во времена классицизма два века назад на месте древних цивилизаций, в том числе, греческой. В ее архитектуре живет память о гармонических пропорциях Эллады. Идеальная геометрия города соединяет человека с ритмами структурированного, оформленного Космоса и тем самым противостоит Хаосу морской стихии. Хаос и Космос подобно магниту создают особое энергетическое пространство, обладающее качеством полноты проявления жизни. Сконцентрированная в месте средостения воды и земли огромная энергия, память времен рождают и привлекают великих художников. В художественном училище давал мастер-классы волшебник марины К. Айвазовский. В Одессе выросли открыватели новых путей в искусстве художники-пророки М. Врубель и В. Кандинский, учился Д. Бурлюк, преподавала А. Экстер. Здесь в 1910-е годы проходили знаменитые «Салоны Издебского», где были представлены произведения европейского авангарда.

ИНСПИРАЦИЯ (ОТКРОВЕНИЕ)

В юности Сергей Белик получил духовное откровение: *«Лет в 16 меня поразила мысль о конечности Вселенной, что она замкнута, и всё сотворённое конечно. Только Бог бесконечен, поскольку он не сотворён. Я почувствовал, что Космос, как и Земля, имеет свою пространственность. Мистичность этого переживания в том, что за этим миром есть коконы иных миров. За материей — бесконечность духа»* [10].

В 1975 году — сразу после окончания Одесского художественного училища — поочерёдно были созданы два различных по сути варианта сферы: «Сфера» (100×100) (ил. 6) и «Движение» (100×100) (ил. 7). Художник утверждает, что передавал только свои ощущения. Его *«освоение идеи многомерности Вселенной в разных измерениях»* оказалось созвучно проникновению в мир Божественной геометрии предшественников [11]. Прежде всего, древнерусских иконописцев (например, центральная икона иконостаса «Спас в силах» — ил. 2), Леонардо да Винчи («Схема пропорций человеческого тела» — ил. 3), художников русского и украинского авангарда (К. Малевич, В. Кандинский — ил. 4, 5; Родченко, А. Экстер).

Сравнение «Сферы» (1975, 100×100) с композицией «Чёрный круг» (начало 1920-х) К. Малевича (ил. 4) показывает, что С. Белик остаётся верен пластике чувственного мира Земли. В отличие от бесплотного чёрного круга К. Малевича, его сфера имеет объём. Истоки пластической трактовки идеальной сферы можно найти в греческой классике. Общим для К. Малевича и С. Белика

является абстрактный белый фон. Белое, по словам В. Кандинского, есть «как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас» [2, 130].

«Движение» (1975, 100×100) (ил. 7), представляющее концентрические цветные круги, имеет аналог в восточной мандале, созерцая которую можно постичь единство макро- и микрокосма. Впечатляет близость «Движения» описанию мандалы, где внешний круг символизирует «стену огня», или метафизического знания, сжигающего неведение. Следующий, бриллиантовый круг — это просветление. Важно, что проникновение в духовную реальность Сергея происходило не на основе духовных практик Востока и изучения супрематических откровений К. Малевича (в 1970-е годы творчество этого лидера авангарда было под запретом), а интуитивно.

Согласно глубинной психологии К. Юнга, архетип самости — ядро нашей личности. Эта *imago Dei* в человеке (самость) «неотличима от образа Божия» [8]. Самость проявляет себя в изображении мандалы. Спонтанно рисуя круг, крест, квадрат, человек воспроизводит космогенез. Русский философ Ю. Линник считает, что «бессознательное запечатлело узловые этапы мирового процесса — и проявляет их в символической деятельности. Рисуя мандалу, вы проявляете Бога в себе» [4, 21].

В конце 1970-х годов у С. Белика происходило активное осмысление мира. «Духовной жаждою томим...» он перечитывал Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова. Затем обратился к философии и богословию. В 1979 году возникло чёткое, глубокое религиозное мировоззрение. Художник принял основной догмат православия о триединстве Бога Отца, Сына и Святого Духа. Иными словами — о гармонии физического тела, души (эмоциональный план) и вечного духа. В результате осмысления христианской традиции в 1991 году С. Белик написал статью: «Икона — основной догмат христианства». Её смысл заключался в том, что поскольку Христос является воплощением Бога Отца (сверхчувственного в материальном, плотном), то средствами изобразительного искусства возможно передавать присутствие вечного божественного начала через мир воплощённый.

ЦЕЛЬ Сергея Белика — передать «воплощение духа в материи», показать её в новом — одухотворённом качестве. *«Вмнепульсируетвнутренняядуховнаязаданность.Ядолженеевоплотитьчерезнекиеобразы—натюрморты,пейзажи.Сюжетнаякартинамненеблизка.Онаимеет«дольнее»происхождение.Сюжетобращаеткобыденному»* [10]. Художнику важна пассивность предмета, чтобы самому быть в роли режиссёра. В то же время, мир конкретных предметов, вещей даёт убедительность его абстрагированию. Предмет необходим ему, как и Моранди, для того, чтобы через его плоть передать своё душевное и духовное состояние. В определённом смысле его композиции выполняют функцию, свойственную иконе: возводить дух человека от чувственного к сверхчувственному.

МЕТОД

В период творческого становления С. Белик постоянно работал с натуры. Поскольку изображаемые им предметы варьировались в различных натюрмортах, он хорошо изучил их. В настоящее время художник в основном работает по памяти. Этот метод даёт возможность уйти от привязанности к предмету и выразить своё душевное состояние. *«Лучше писать без натуры, — говорит живописец. — Вначале возникает некий едва ощутимый образ, и ты его воплощаешь. Можно написать за неделю. А натуры работа длится месяцами. Раньше натура воспринималась мною более однопланово, а сейчас вижу её гораздо шире. Поэтому сложнее сконцентрироваться, решить её в определенном стиле»* [10]. Метод творчества С. Белика можно определить как интуитивизм, восхождение от бессознательно-го к сознательному постижению идеального в зримых, материальных формах природного бытия.

ДИАЛОГИ

Путешествие во времени — особенность современной культуры. С. Белику свойственен своеобразный диалог с мастерами различных эпох. В поиске созвучий художник обращается к творчеству Леонардо да Винчи, Вермеера, Шардена, Моранди. Всех их объединяет стремление к познанию тайны мироздания.

Импульсом для создания натюрморта С. Белика «Ренессанс» (1976, 80×100) (ил. 8) послужило произведение Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» (ил. 9) из Санкт-Петербургского Эрмитажа. (С. Белик имел возможность созерцать этот образ во время обучения в Высшем художественно-

промышленном училище им. В. И. Мухиной). Леонардо знаменует возможность проникновения мысли человека в трансцендентное: в его творчестве максимально проявился синтез духовности средневековья с постигаемой Ренессансом осязательной ценностью земного мира. Образ Мадонны, давшей воплощение (плоть) божественному Младенцу, олицетворяет единение Духа и Материи.

На первый взгляд парадоксально, что С. Белик, взяв за основу пространственное и цветовое решение композиции Леонардо, вместо Марии и Христа представляет натюрморт. Это объясняется мироощущением художника, которому близка идея о том, что божественное начало существует во всём. Целью живописца является выражение личного ощущения божественного присутствия в обыденном пространстве человека. В композициях С. Белика нет изображения человека, поскольку герой — сам художник. Он является проводником зрителя из физического пространства в одухотворённое.

С. Белика не привлекает присущая жанру портрета передача индивидуальной психологии персонажа, его душевного состояния, эмоций (хотя в раннем творчестве им были созданы выразительные портретные образы). Он стремится передать свой духовный опыт, лично пережитое состояние одухотворённости через простые предметы. Для постижения сущности бытия необходимо сосредоточенное созерцание. Жанр натюрморта с естественным для предметов качеством статики даёт максимальную возможность для проявления душевного и духовного состояния художника. Энергия динамической медитации процесса создания полотна аккумулируется в энергетически насыщенной статике тихой, молчаливой жизни вещей — голл. «*Stilleven*». Именно это понятие, а не французское «*nature morte*», данное в век Просвещения материалистом Д. Дидро, соответствует философии натюрмортов С. Белика.

Прямой цитатой из Леонардо в картине-натюрморте «Ренессанс» являются окна. Для художника они — символ проникновения в духовное пространство Возрождения. Через них он стремится соединить времена. Сергей использует присутствующий у Леонардо приём сопоставления пространственных планов: панорамного пейзажа, показанного в арочных проёмах окон и интерьера. Их масштабное сопоставление позволяет показать значительность мира вещей. Тёмная стена фона словно выталкивает вперёд освещённые предметы. Пространство натюрмортов С. Белика отлично по сути от реального, хотя и построено на основе прямой перспективы. Как правило, своеобразным «порогом» для входа в ритуальное пространство его картин служит передняя (вертикальная) грань покрытого скатертью стола, совмещённая с изначальной двумерной плоскостью холста.

Ещё более наглядно главенствующая роль предметов по отношению к нейтральному тёмному фону показана в «Натюрморте с красными яблоками» (1981, 80×100) (ил. 10). Здесь проявлено внимательное изучение голландского натюрморта периода расцвета (XVII в.) (ил. 12) и драматургии контраста света и тени Караваджо. В этом раннем произведении живописец уделяет большое внимание индивидуальной материальной характеристике предметов. Он мастерски изображает тонкость стекла, мягкость складок ткани, полировку деревянного стола. Но уже здесь явно видна тенденция к универсальности. Художник показывает локальный цвет предметов, присущий им изначально. Отказ от цветовых рефлексов, передающих конкретное состояние световоздушной среды, свидетельствует о программной установке на вневременную характеристику. Отметим, что в отличие от голландских или фламандских мастеров С. Белик не воспринимает «столовый натюрморт» как снедь, вызывающую гастрономические чувства. Его плоды не предназначены для еды.

Метафизическая направленность творчества обуславливает внимание С. Белика к творчеству Моранди. Так, например, в произведении «Фронтальный натюрморт» (1995, 60×70) (ил. 13) подобно итальянскому мастеру (ил. 15), живописец стремится к ритмической организации, упорядоченности композиции. Чередование высоких и низких, округлых и вытянутых форм предметов, теплых и холодных цветовых пятен вызывает ассоциации с музыкальным произведением. Предметы представлены как своеобразный оркестр, в котором, по словам С. Белика: «Художник как дирижёр начинает «бегать» кисточкой по полотну, чтобы всё «засимфонило» [11].

АРХЕТИПЫ

Предметный мир в полотнах С. Белика прост. Художника привлекает универсальная архетипическая форма. Предметы, которые он показывает, проходят через все времена, не претер-

певая существенных изменений. Живописца не интересует история предмета, его владельцы. Столы, скатерти, сосуды, плоды несут отвлечённый метафизический смысл. На восприятие С. Беликом архетипичности привычного мира вещей оказало влияние изучение трудов О. М. Фрейденаберг (двоюродной сестры поэта Бориса Пастернака). «*Весь мир — загадка, но оказывается, всё открывается и расшифровывается. Все скатерти и столы — это мои ментальные формы. Они для меня сакральны*», — говорит художник [11]. Тема стола и еды взаимосвязана с темой жертвы. В трактовке О. М. Фрейденаберг стол — «небо-земля, позднее — местопребывание божества; стол имеет свой культ, и ему воздаются божеские почести. <...> Пребывание на столе означает обожевление, победу жизни над смертью. <...> Как небо, стол — святыня храма, святая святых, престол, где совершается евхаристия и где лежит божество в виде вина и хлеба» [6, 184]. Стол взаимосвязан с постелью для сна и, в то же время, с погребальным ложем. Стол в особом обряде омывают подобно живому существу, одевают в сорочку и верхнее платье. В натюрмортах С. Белика столы, как правило, покрыты скатертью.

Кувшины, сосуды — изначальный символ детородного женского начала. В древние времена в сосудах совершалось захоронение человека для того, чтобы он мог возродиться к новой жизни. Двухметровые амфоры устанавливались греками в качестве надгробий. Например, амфора с Дипилонского некрополя в Афинах (середина VIII в. до н. э.), на которой изображена сцена оплакивания умершего (ил. 11). Чаша, бокал — символизируют открытое для верхней полусферы оплодотворяющего неба пространство рождающей земли. Яйцо — символ тайны сотворения мира, модель строения земного шара, универсальный микрокосм. Космическое яйцо может изображаться в виде сферы. Яблоко символизирует бессмертие как плод из сада Гисперид или из сада Фрейи. Оно означает плодородие, любовь, мудрость, но, вместе с тем, обманчивость и смерть (искушение).

СВЕТ

В 1990-е годы всё большее значение для С. Белика приобретает свет. В его композициях он имеет два аспекта: солнечный свет реального мира и божественный нетварный свет. В Евангелии понятие света выражено словами Христа: «Мир вам. Я свет миру». По Псевдо-Дионисию Ареопагиту, Бог как Добро есть Архетипический Свет, стоящий выше любого другого света. Он «даёт свет всему, что может его принять, и он есть мера всех существ и их Принципа вечности, число, порядок и единение» [5, 99]. По теологии аббата Сугерия, божественная эманация от абстракции следует к более плотной форме. Современный учёный С. С. Аверинцев пишет, что зримый, чувственный свет может вполне восприниматься как «икона незримого». Свет — «икона божественных энергий» [1, 46–47].

Подобно мастерам Возрождения художник тщательно изображает падающую от предметов тень. Её формальная роль в том, что она определяет плоскость. Диагональная направленность тени вносит динамику в статическую основу композиции. Не случайно тень в священных текстах Древнего Египта была неотъемлемым признаком земной жизни.

В 1980 — 1990-е годы «собеседником» С. Белика становится Вермеер. «Натюрморт с двумя апельсинами» (1980, 100×80 и вариант 1999) (ил. 16) и «Натюрморт за ширмой» (2000, 75×60), «Натюрморт с бокалом молока» (2000, 75×60) (ил. 19) вызывают ассоциации с картиной голландского мастера «Девушка с письмом» (1657) (ил. 18). Композициям присуще четкое членение по планам. Светом выделен композиционный центр — девушка (у Вермеера) или уподобленный ей белый кувшин (у С. Белика). Высокая линия горизонта создаёт впечатление значительности натюрмортов С. Белика. Художник создаёт величественный натюрморт, в котором предметы (кувшины, бутылки, чаши) показаны как бы на пьедестале. Монументальность достигается в частности тем, что зрителю передаётся точка зрения художника, смотрящего на предмет снизу вверх. В композиции «Зеленая бутылка» (2006) (ил. 14) достигнута высокая степень выразительности за счет лаконизма. Темная вертикаль бутылки (повторяющейся в различных композициях художника) в композиционном и символическом плане являет жизнеутверждающий фаллический принцип, взаимосвязанный с проявленной открытостью чаши, кувшина.

Сакральность определена состоянием художника. При восприятии натюрмортов С. Белика необходимо помнить, что вещь, предмет является плотной составляющей триединства: плоти (физического тела), душевного состояния (психологии) и духа. Дух проявляется через плоть — воплощается. Вариант композиции «Одинокое яблоко» (1996, 90×100) (ил. 24) не случайно имеет

название «Медитация» (2000). Предельный лаконизм компонентов — тёмный стол, наполовину покрытый белой скатертью и небольшое красное яблоко — способствует сосредоточению внимания зрителя на льющемся потоке света, оживляющем неподвижные предметы. В трактовке С. Белика свет является чувственной реальностью, родственной по природе материи скатерти. С помощью живописной техники, напоминающей лёгкое пуантилистическое (точечное) касание кисти, художник передаёт универсальную «материю мира». Это качество роднит его с создателями византийских мозаик, близкими ему по духу мастерами модерна и авангарда — Н. Врубелем и Филоновым. Процесс общения живописца с холстом — своеобразное священнодействие: «Ты общаешься с духом, — говорит С. Белик. — *Главное то, как художник «утрамбовал» поверхность. Она живая, она дышит»* [10]. Это свойство живописной поверхности явственно в написанных без использования натуры композициях «Айва» (1997) и «Апельсины» (2004).

СНЯТИЕ ПОКРОВОВ

В композициях С. Белика занавес помогает условно отделить одухотворённое пространство картины от обыденного. Отодвинутая штора на первом плане одновременно служит соединению и разделению реального мира человека и идеального художественного микрокосмоса. В композициях С. Белика «Натюрморт за ширмой» (2000, 75×60), «Белый натюрморт с бокалом молока» (2000, 75×60) (ил. 19) занавес имеет то же назначение, что и в «Сикстинской мадонне» Рафаэля (ил. 17). Отдёрнутый занавес как бы снимает покров с тайны, показывает зрителю то откровение, которое дано было пережить художнику в часы творческого вдохновения. С. Белик буквально «открывает» для нас свое душевное пространство.

В композициях «Яблоко за занавесью» (2003, 80×100) (ил. 21) «Зелёное яблоко за красной ширмой» (2004, 80×100) (ил. 22) основное пространство холста занимает драпировка. Сравнение показывает, что в варианте 2003 года ткань уподоблена театральному занавесу, а яблоко на столе воспринимается как герой на просцениуме. Со временем драпировка приобретает всё более сакральный характер, родственный храмовой завесе. По словам художника, символическим первообразом занавеса для него является завеса перед «Святая святых» в Иерусалимском храме. Она была прорвана, когда произошла жертва Христа и воссоединились два мира: «горный» и «дольный» [11]. Характер складок композиции «Зелёное яблоко за красной ширмой» свидетельствует об осмысленной трансформации ткани в пульсирующую материю. Художник воспринимает её как самостоятельную сущность.

В творчестве С. Белика заметна тенденция к развоплощению материи. Монументальные занавесы в его картинах, аналогичные массивным драпировкам барокко, неожиданно трансформируются в жанре пейзажа в плотные, могучие облака. Например, «Багровый закат» (2005, 70×100) (ил. 22). Если в телесности барокко свинцовые облака как бы превращаются в тяжелые складки бархатных балдахин — живописные образы отражают материализацию сознания, то у С. Белика наоборот — дух постепенно преодолевает материю. Это объясняет перенос его внимания к пейзажному жанру. Из интерьера художник выходит в открытое пространство природы. «Пейзаж, — по выражению живописца, — это природа, прошедшая через ментальный план человека. Когда я изображаю пейзаж, я обращаю мысль к первообразу. Поэтому у меня пейзажи не реалистичные, не пленэрные, а отвлечённые» [10]. В пейзаже, как и в натюрморте, художник стремится постичь и выразить таинственную сущность мироздания. Его волнуют мистерии закатов, и он стремится передать волшебный свет, струящийся из-за естественных занавесов — облаков. В многослойном пространстве пейзажа «Вечерние отражения» (2006, 80×100) (ил. 23) обобщённые тёмные силуэты деревьев, подобно театральным кулисам направляют взгляд зрителя к центру — светящейся полосе неба, окрашенной последними лучами заходящего солнца.

В пейзажах часто сохраняется композиционная структура, свойственная натюрмортам. Так, роль белой или голубой скатерти играет водная гладь. Способность ощущать двуединство большого и малого мира роднит современного живописца с великим поэтом начала XX века Велимиром Хлебниковым, которому принадлежат строки:

*«Сегодня я в гостях у моря,
Скатерть широка песчаная ...»*

В пейзаже «Подобия» (2006, 70×90) (ил. 25) запечатлена способность единой материи к трансформации. «Нет ничего вечного, все превращается в частицы, атомы, молекулы — всё энергии. А энергия — божественного происхождения», — говорит С. Белик [10]. Плотная, геометрически оформленная крона дерева и кустов отражается в воде, теряя определённую форму. В то же время её силуэт ритмически повторяется в рисунке лёгких облаков. В композиции «За далью даль» (2006, 70×90) внимание живописца сконцентрировано на передаче глубины пространства с помощью воздушной перспективы. Художник реализует сформулированный Леонардо принцип «пропадания очертаний».

В пейзажах С. Белика 1990 — 2000-х годов доминирует стихия воздуха. Земля часто обозначена лишь узкой полосой. Во многих произведениях земную твердь заменяет зеркальная поверхность вод. Отражение неба в воде упраздняет логическую архитектуру «верха» и «низа», даёт ощущение лёгкости. Обращение к теме отражений в природе было свойственно многим художникам модерна и авангарда. В частности, «Голубой рассвет» (2006, 90×80) (ил. 29) С. Белика имеет родство с пейзажными мотивами Мондриана («Деревья вдоль реки Гейн», 1905) (ил. 27). Зеркальность вод делает наглядной двоичность мира: проявленного (земного) и идеального (небесного). С. Белик, как и Мондриан, композиционно утверждает равноправие двух миров.

Тема отражений, прочувствованная художником в пейзаже, получает развитие в натюрморте. В «Архетипическом натюрморте» (2006, 80×90) (ил. 28) овал полированного стола ассоциируется с поверхностью водоёма, отражающего небо. По горизонтали стола в мерном ритме расположены белые яйца, силуэты которых удваиваются благодаря отражению. Пересекающая овал вертикаль красной драпировки образует с рядом яиц своеобразный крест. Через геометризацию композиции и универсальную форму избираемых предметов С. Белик переходит к новому качеству натюрморта — знаковой ёмкости. Здесь мы вновь можем заметить черты общие с эволюционным путём Мондриана в его переходе от чувственно-конкретного впечатления к созданию универсальных формул мироздания. Родственным примером «Архетипическому натюрморту» С. Белика может служить композиция «Звёздное небо над морем» (1914) Мондриана (ил. 26). Обращение к архетипам (крест, сфера, яйцо...) свойственно художникам, стремящимся к расширению сознания. Карл Густав Юнг писал, что «архетип» — это пояснительное описание платоновского «эйдос». Это наименование значит, что, «говоря о содержании коллективного бессознательного, мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, т. е. испокон веков наличными всеобщими образами» [8, 98]. К. Юнг утверждал, что «любой архетип способен к бесконечному развитию и усложнению». Творчество С. Белика основано на интуиции, безошибочно ведущей его к созданию образов, доступных для интерпретации (на разных уровнях) каждому интеллектуальному зрителю.

Ощущение значительности предметов в композициях «Зелёное яблоко на чёрном столе» (2006, 100×80) (ил. 30) и «Ассоциации» (2006, 100×80) достигнуто благодаря минимализму. Художник избирает конкретные предметы (круглый стол, яблоко), имеющие универсальную геометрическую форму. Это необходимо ему для достижения поставленной цели: выражения единства физического, душевного и духовного миров. Масштабное сопоставление округлых форм маленького яблока и большого стола, не вмещающегося в границы холста, даёт качество монументальности и внутренней экспрессии статическим предметам. Чёрный цвет стола и тени помогают выявить вибрации света. В композиции «Ассоциации» развёрнутая в динамическом ракурсе поверхность стола отражает световой поток, устремлённый из окна в интерьер. Свет развоплощает плотную материю стола и уподобляет его водной глади. Натюрморт приобретает качества пейзажа.

Художник говорит, что уже в пейзажах «Подобия», «За далью даль» он стремился выйти к архетипу Мирового Древа. Думаю, что в рассматриваемых нами композициях, стол имеет ассоциативную связь с этой моделью мироздания. Композиция черного стола С. Белика имеет трёхчастный характер: выраженное основание (корни), средняя часть (ствол) и овал, отражающий небо (крона). О глобальности символики архетипа Мирового или Космического Древа писал Мирча Элиаде: «В некоторых случаях Древо жизни открывается нам как *imago mundi* (образ мира) в других случаях как *axis mundi* (ось мира), как ствол, который одновременно поддерживает Небо, соединяет три космические зоны (Небо, Землю, Ад) и осуществляет связь между Землей и Небом» [7, 345]. По мысли М. Элиаде, Космическое Древо символизирует тайну бесконечно обновляющегося Мира. Оно открывается как «шифр» Мира, понимаемого как «священная и неисчерпаемая живая реаль-

ность» [7, 347]. Символ являет собой индивидуальную или коллективную трансформацию универсального первообраза.

В картине «В гостях у моря» (2006, 80×90) (ил. 31) происходит синтез жанров. Натюрморт включается в пространство пейзажа. Снятие пространственных границ замкнутого интерьера связано с раскрепощением сознания художника. «Если раньше я был больше сосредоточен на внутреннем состоянии, то сейчас происходит синтез внутреннего с внешним», — говорит С. Белик [10]. Подобие форм тарелки, стола, моря ведёт зрителя к восприятию идеи о всеобщей взаимосвязи — гармонии. Высокая степень обобщения сочетается у живописца с убедительностью чувственного восприятия. Пейзажные планы картин С. Белика — природная среда родного города. Одесса — порог земли и моря, отражающего небо. Это встреча бесконечностей: накаленной солнцем твердыни степи и вечно волнующегося моря. Это чаша «сферического пространства», не имеющего начала и конца (ил. 35).

В «Сфере» 2000 года (и последующих вариантах) (ил. 34, 35) происходит возвращение к тому первичному, универсальному образу, с которого началось творческое восхождение художника. В отличие от монохромной сферы 1975 года, написанной на абстрактном белом фоне, «Сфера» 2005 года (100×100) (ил. 1) представлена в реальном пространстве морского пейзажа. Идеальное геометрическое тело расположено на постаменте подобно монументу. Универсальному образу соответствует пространственная структура, включающая стихии земли (пьедестал), воды и доминирующего неба. Всё объединено огненной стихией солнца. Показанная в насыщенной световоздушной среде сфера приобретает качества, присущие живой природе. Впечатление пульсации жизни создаётся с помощью живописной фактуры. Этим достигается неожиданное, новое ощущение: шар дышит энергией.

В композиции «Белые предметы» (2006, 55×70) (ил. 32) простые формы избраны художником для выражения идеи света. Сохранение предметной основы позволяет С. Белику избежать тупиковой ситуации, в которой оказался К. Малевич, создавший супрематическую композицию «Белый квадрат на белом» (1918). Для выражения духовного плана бытия художнику необходима физическая составляющая. В обращении к белому цвету выражено устремление художника к Абсолюту.

Философское восприятие мира актуально, поскольку человечество всегда будет стремиться постичь тайну запредельного. Через видимое происходит восхождение к невидимому миру. Как в иконе. Но в натюрмортах и пейзажах С. Белика нет изображения святых. Простые предметы преобразены состоянием души художника. В наше время вещь утратила свою ритуальную роль. Простой обеденный стол, перед которым, как перед алтарём, совершалась молитва перед едой, уже не сакрален. Показывая предметы во взаимосвязи с миром Вселенной, с духовной реальностью, а не с точки зрения практической пользы, живописец возвращает привычному миру вещей их значимость. Произведения Сергея Белика являются своеобразными мостами в духовную реальность.

-
1. Аверинцев С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия, Южные славяне и Древняя Русь. — М., 1973. — С. 46 — 47.
 2. Кандинский В. О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. — М., 2001. — Т. 1.
 3. Купер Дж. Сфера // Купер Дж. Энциклопедия символов. Книга IV. — М., 1995. — С. 322.
 4. Линник Ю. Архетипы. Альманах. — Петрозаводск, 1999.
 5. Псевдо-Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. Цит. по: Эрвин Панофский. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени / Богословие в культуре средневековья. — К., 1992. — С. 99.
 6. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.
 7. Элиаде Мирча. Мефистофель и андрогин / Пер с фр. — С.Пб., 1998.
 8. Юнг К. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. — М., 1991.
 9. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Архетип и символ. — М., 1991.
 10. Беседа автора с С. Беликом 10 мая 2006 года.
 11. Беседа автора с С. Беликом 2 июня 2006 года.