

9. Лашо Ж.-М. Коллаж / Монтаж // Коллаж-2. Социально-философский и философско-антропологический альманах. М., 1999. – С. 57 – 63. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.intelros.ru/pdf/Kollag/1999_2/6.pdf

Факш Д.А.

студентка,

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

ОБРАЗ ПОРОЖНЕЧІ ТА ПОТВОРНОГО ЯК ВИСЛОВЛЮВАННЯ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Зв'язок людини з оточуючими її середовищем і предметами завжди входив у коло інтересів художників і по-своєму трактувався у різних видах мистецтва, у тому числі живописі. Саме цей зв'язок і взаємодія живого світу – людини, і неживого – предмета, актуальні й сьогодні. Речі часом стають однією з найважливіших частин картини, по суті, головними «персонажами» на полотні. А у наш час інсталяційні об'єкти мистецтва представляють собою по суті набір реальних предметів, що вийшли за рамки площинного зображення і несуть своє символічне навантаження, а іноді, навіть без втручання художника (ready-made об'єкти). Художник тільки підсилює їхнє звучання і значення штучно відокремивши їх від навколишнього звичного середовища. Набір предметів та їх поява на картині не хаотична, а суворо підпорядкована задуму художника. Цей задум несе у собі певний набір функцій, які в першу чергу привнесені у твір для розкриття художнього образу. Все це дозволяє розкрити глибину зображення в цілому. Але інколи художник концентрує свою увагу на образі, що підкреслює відсутність або ж порожнечу чого-небудь. Так, наприклад, у своїх ранніх роботах Ансельм Кіфер заглиблюється у зображення порожніх будівель, вокзалів і пустки взагалі як до символу спаленої землі, що в свою чергу несе у собі скорботу розтраченої слави свого народу і відчуття глибокого розкаювання, ганьби і порожнечі, які йому принесла війна. Порожнеча у даному випадку – це образ, в який закладено дуже багато сенсу і емоційного навантаження. Це не відсутність смислового образу, як часом буває у картинах етюдного характеру, головна цінність яких є колористична свіжість переданого стану. Порожнеча як предмет і область висловлювання художника і, навпаки, як символ страху посередності та марності; порожнеча як те, що існує, але закінчилося, зникло або було зруйновано; порожнеча як початок, як можливість і як смерть – це образ, не остаточно осмислений і усвідомлений з точки зору об'єкта дослідження; образ, до якого свідомо і несвідомо часто звертаються художники. Цей образ так само часто стає на картині ототожненим з образом потворного, що в свою чергу займає основне місце поряд з поняттям про прекрасне в естетиці мистецтва.

Мета дослідження полягає у виявленні основних функцій зображення потворного і порожнього, а також їх історії та значення як для самого художника, так і для культури певного періоду в цілому; дослідження

композиційно-художнього призначення естетики потворного у складі творів художників; розуміння переживання художника і його часу крізь призму естетики потворного і символу порожнечі у його творчості.

Перш за все слід зазначити, що «потворне» в естетиці існує поруч з поняттям «прекрасного», «трагічного» і «комічного» та змінює своє значення і ставлення до себе у різні історичні періоди.

У своїй роботі «Теорія Потворного» 1853 року Карл Розенкранц [1] досліджує концепцію і явище потворного як категорію естетики, що протиставляє себе «прекрасному» і є невід'ємною його частиною, позначає щось відразливе і викликає незадоволення. Він розробив класифікацію потворного і розділив його на три основні види: відсутність форми або безформність, неточне (неправильне), деформація або розпад форми.

Філософ зазначає, що «оскільки потворне не має основи у самому собі, воно отримує необхідне пояснення у прекрасному. Мистецтво допускає існування потворного, лише комбінуючи його з прекрасним. Але у цій кореляції потворне здатне породити сильний вплив. Мистецтво має потребу в ньому не тільки для повного охоплення реальності, але й особливо для того, щоб направити ту чи іншу дію до трагічного або комічного» [1, с. 56].

З цього випливає, що зображення потворного не є прикрашанням або спробою епатажної актуалізації теми, а все ж надає віддзеркалювальну реальність поняттю прекрасного, є його темною стороною, злом і недосконалістю як прояв вади природи, людини та її думок. Варто зазначити, що в своїй класифікації К.Розенкранц також виділив місце для «порожнечі» як відсутності форми або безформності. Тобто, образ порожнечі є однією з ключових частин естетики потворного.

Головною в естетиці Китаю була «краса», а ци (нескінченна змінність «порожнечі») – енергетична конфігурація, або енергетична субстанція світобудови, ключове поняття всіх китайських наук про природу і людину. Саме поняття ци стало у Китаї позначенням творчої індивідуальності художника. Слідом за даоських мудрецем Лао-цзи, який говорив про «образи без образу», естетична теорія Китаю оголошувала вищою цінність «поезії поза поезії» і «картини поза картини». Наочним прикладом чистої структури «порожнечі» є традиційна дрібна пластика і навіть меблі китайців, де предметна форма наче втрачається, зникає у примхливій грі опуклих і увігнутих поверхонь, поступаючись місцем баченню творчої сили одухотвореного життя [2].

Умберто Еко переосмислює цю тему більшою мірою в історичному і соціологічному контексті у своїй «Історії Потворності» [3]. Він акцентує свою увагу на відмінності і нетотожності культур та історичних періодів, кажучи про те, що поняття про «потворне» і «прекрасне» у мистецтві та у повсякденному житті часто не збігається навіть у народів-сусідів у одних і тих же періодичних межах. Дійсно, ніхто не стане стверджувати, що естетика Азії схожа на естетику Європи.

Ф. Ніцше у «Сутінках ідолів» [4] підкреслює, що людина сама себе робить мірилом прекрасного, вона шукає у предметах продовження і відображення

свого образу, що, в результаті, і створює поняття потворного як прояв занепаду і недосконалості власного тіла і духу.

«Потворне розуміється як знак і симптом виродження: що хоч найвіддаленішим чином нагадує про виродження, то викликає у нас судження «потворно». Кожна ознака виснаження, тяжкості, старості, втоми, всякого виду несвободи, як судома, параліч, перш за все запах, колір, форма розкладання, тління, хоча б навіть в найроздріжженішому вигляді символу, – все це викликає однакову реакцію, оцінку «потворно». Ненависть виринається тут – кого ненавидить тут людина? Але в цьому немає сумніву: занепад свого типу» [4, с. 3].

Ще Аристотель визнавав, що будь-яка форма каліцтва може бути облагороджена художником, якщо він зможе майстерно наслідувати прекрасне. Але ж очевидно, що не всі художники використовують мову естетики «потворного» як гіперболу і метафору для підкреслення і посилення певного настрою. Є художники, які використовували мову потворного як власний виразний стиль для фіксації переживань щодо реальних подій.

У творчості І. Босха основоположну роль займає проблема гріховності людини, її тіла. Як наслідок, художник створював те алегоричне зображення можливої реальності, в якій без прикриття, цензури і брехні фотографічно і буквально подані вади людей, що, в свою чергу, і супроводжує мова «потворного».

Франциско Гойя невпинно використовував мову потворного, причому не тільки у серйозних графічних серіях робіт і фресках пізнього періоду, де в потворних і страшних образах присутні поетика і метафора, але і у своїх салонних портретах королівської сім'ї він дуже тонко і майже карикатурно висміював риси осіб портретованих, підштовхуючи глядача до неусвідомленого проведення паралелей і асоціацій з тваринами.

Жан Тенглі, рефлексуючи на тему проблем навколишнього світу, війни, перенаселення і суспільства тотального споживання та порожнечі виділив такі принципи своєї роботи: «У свої роботи я уводжу потішні елементи, тобто постійно намагаюся боротися з їх зловісною природою. Ось моя жорстокість... Потішна пагубність або пагубна потіха... Для мене це знаряддя праці» [5, с. 86].

Отже, можна зробити висновок, що для художників мова та естетика «потворного» або «порожнього» є не просто часто вживаною, це своєрідний засіб акцентування поточних проблем суспільства чи самого митця. Образ потворного постійно використовується, а інколи навіть пропагандується і експлуатується в образотворчому мистецтві. Однозначно можна зазначити, що потворне підсилює якість прекрасного та створює контраст. Художник звертається до принципів естетики потворного: до відсутності форми (порожнечі), до неточного і неправильного або ж використовує принципи деформації. Без долучення принципів естетики потворного до образотворчого мистецтва було би неможливим саме існування прекрасного, адже мова потворного постійно супроводжує та підтримує художника у реалізації візуальних і смислових завдань картини.

Список використаних джерел:

1. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Институт проблем современного искусства Национальная академия искусств Украины. – К.: Феникс, 2010. – 448 с.
2. Малявин В. Китайская эстетическая мысль. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 1. – С. 140-148 [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/Эстетическая_мысль
3. Еко У. История уродства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pseudology.org/Eco_Umberto/IstoriaUrodstva2.pdf
4. Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/idols/?curPos=2>
5. Лякоста М., Пианка Ф., Хультен П., Жоллес К., Ингольд М., Тэнгли Ж. Каталог / Фонд Про Гельвеция, Цюрих. 1990. – 152 с.

Филиппова О.Н.

Ассоциация искусствоведов (г. Москва)

**ТВОРЧЕСТВО М.В. НЕСТЕРОВА –
ПОСЛЕДОВАТЕЛЯ В.М. ВАСНЕЦОВА**

Интерес к религиозному наследию Древней Руси, к традициям иконописи проявило изобразительное искусство рубежа XIX-XX веков. Значительный вклад в возрождение и развитие иконописи в эту эпоху вносит В.М. Васнецов (1848-1926). Роспись Владимирского собора принесла этому художнику широкую известность. С «маститым корифеем» русского искусства сотрудничал молодой художник – М.В. Нестеров (1862-1942), за плечами, которого, был уже достаточно большой опыт [3, с. 81]. Народ знал его картины: «Христова невеста» (1887), «Пустынник» (1889), «Видение отроку Варфоломею» (1889-1890) [3, с. 81]. Но, непосредственно с храмовой живописью М.В. Нестеров столкнулся впервые.

Михаил Васильевич Нестеров родился 31 мая 1862 года в городе Уфе. Его отец, Василий Иванович Нестеров, занимался торговлей, владел мануфактурой и был одним из учредителей Уфимского банка. Мать, Мария Михайловна, урожденная Ростовцева, происходила из елецких купцов. В Уфе она слыла домовитой хозяйкой и искусной рукодельницей. Михаил рос в атмосфере русского быта, что способствовало формированию у него тонкого понимания отечественной истории и последующему изобразительному воплощению ее образов. В 1872-1874 годах М.В. Нестеров учился в Уфимской гимназии, а затем поступил в частное реальное училище К.П. Воскресенского (1838-1910), где он овладевал профессией инженера-механика. Еще в гимназии мальчик обнаружил способности к рисованию и, побывав на выставке передвижников в Москве, решил стать художником.

Родители не противились его желанию поступать в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Окончательно, утратив надежду сделать из сына купца, Василий Иванович поддержал Михаила и даже мечтал увидеть