

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПОТРЕБНОСТЬ: КРАСОТА «ФОРМЫ»

Е.А. ИГНАТЮК

*Полесский государственный университет,
г. Пинск, Республика Беларусь*

Искусство обладает удивительной силой внушения. История развития искусства (классического и неклассического) сохранила огромное количество примеров того, как под воздействием художественных произведений люди меняли, перестраивали свою жизнь. Проследим, как эстетика «содержания и формы» воспитывала чувство гармонии в человеке. Ведь не случайно, что при анализе взаимосвязи сущностного и явленного (содержания и формы) в объекте, мы чувственно-интуитивно понимаем ее как диалектику *духовного* и *телесного*, особенно, когда *телесное* нам хочется видеть на более высоком уровне, в ином качественном состоянии. Достаточно, например, вспомнить притчу преподобного Кириллы Туровского «О душе и теле». Кирилл – писатель-философ – считал, что *тело* – это низшая элементарная субстанция, что Бог сотворил *тело* вне Рая [1, с. 29] и что *душа* (в притче она – «слепец»), которая носит на себе «хромца», первая отвечает перед Богом за проступки человека.

Так что же может внушать человеку эстетическая форма?

Может, мысль о тайнах и бесконечности мироздания, отраженного в небесных облаках, которые кем-то лепятся в зримые фигурки; то исчезают куда-то, то появляются снова...

Реально видимый мир в неклассической эстетике, в современном искусстве постмодернизма, оказавшись в информационном поле бесконечных интерпретаций, «деконструкций без цели», с одной стороны, все больше теряет свою предметность, классический порядок. А с другой стороны, все – и люди, и идеи, и артефакты этого мира – ищет новые формы, но при этом погружается «в сферу бессмысленного совершенствования четкого образа», когда «образ не может вообразить реальность» [2, с. 15] и перестает быть зеркалом реальности. Значит, в мире образов-форм все меньше места остается для загадки. Представим хоть на миг, что в окружающем нас мире исчезла сама *тайна* мира, а образ потерял свою *загадку* (иллюзию). Что тогда? Вместо эстетической потребности будет какой-то грубый натурализм, и мы не сможем увидеть и почувствовать, как раз с помощью образов, мир в целом.

Картина Жана Берро «Площадь Конкорд» (1895 г.) в интерпретации современной фотохудожницы Екатерины Рождественской – яркий пример синтеза искусств, как и пример использования конструктивно-синтетического метода (см. рис. 1). Современному *созерцателю* предлагают быть творцом – поучаствовать в создании модели некоего идеального (синтетического) женского образа – т.е. принять некие условные *диалоги в картинках* между французским импрессионистом XIX в. – Жаном Берро и персонажем его картины – французенкой (назовем ее Альбертиной), а также диалог между современным художником-фотографом и фотографией, которая будучи певицей, выполняет задачу актрисы. И это видно на фотографии: И. Понаровскую мы как бы видим глазами Ж. Берро и одновременно наблюдаем момент превращения современной светской львицы в *беглянку* эпопеи «Поиски утраченного времени» Марселя Пруста. Так это же «Игра в бисер», как у Г. Гессе?! – восклицает зритель. Главное, что в рамках такого интерпретационного поля не потерялась сущностная сторона первоначального главного образа, от которого исходит ассоциация, – т.е. не потерялась сама *беглянка*, которую нарисовал Ж. Берро.

Так неужели этот проект Е. Рождественской похож на *деконструкцию классической картинки без цели*? Конечно, нет. Вернуться обратно – от постмодернизма к импрессионизму, от импрессионизма – к Высокой классике. Разве не об этом говорят глаза кокетки Понаровской, которая почти с точностью – в линиях и жестах – передала образ Альбертины.

А может, наше ощущение идеальной формы связано с мерным лоскутом на столе у талантливого портного? Так сколько ткани нужно отмерить, чтобы получилась, например, ситцевая Афродита?

Вариации форм и смыслы их обозначения в искусстве довольно обширны. Они всегда отвечают идеалам конкретного исторического времени.

Поиски *идеальной формы* волновали умы философов и эстетиков Античности. С одной стороны, идеальную форму представляли как нематериальную и неземную. «Явления земной реальности суть лишь ее более или менее испорченные копии», – так мыслил Платон [3, с. 210]. С другой стороны, идеальная форма понималась как совершенное целое, т.е. конструкция, которая состоит из правильных видимых пропорций.



Рис. 1. Жан Берро. Площадь Конкорд. 1895 г.

Так, Кеннет Кларк, крупнейший английский искусствовед, в книге «Нагота в искусстве» приводит примеры различий между греческим и готическим представлениями о пропорциях женского тела, сравнивая типичную готическую обнаженную XV в. – «Еву» из Венской галереи, приписываемую Мемлингу, с Афродитой Бельведерской, скульптурной моделью классической эпохи (см. рис. 2, 3).



Рис. 2. Афродита Бельведерская, Франция, XV в.
Бронзовая отливка

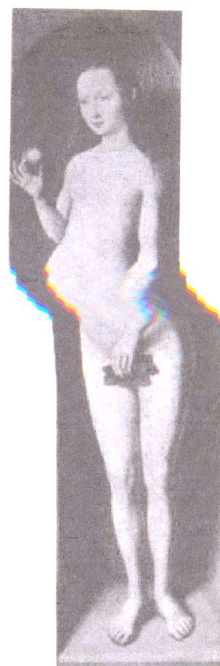


Рис. 3 Ханс Мемлинг. Ева.
Ок. 1485

К. Кларк пишет: «Основной шаблон для человеческого туловища – по-прежнему овал, увенчанный двумя сферами, но овал стал невероятно длинным, а сферы – огорчительно маленькими. Если мы применим наш модуль измерения – расстояние между грудями, – то обнаружим, что пупок находится ровно в два раза ниже, чем в классической схеме (классический канон состоит в том, что в фигуре обнаженной женщины одинаково расстояние между грудями, от груди до пупка и от пупка до межножья). Увеличение длины туловища особенно заметно, поскольку туловище не имеет ни малейшего намека на ребра или мускулы. Части тела задуманы не

как отдельные формы. Кажется, что их вытягивали одну из другой, как если бы они были сделаны из тягучего материала. Живописец хотел создать фигуру, отвечающую идеалам его времени и приятную для глаз, но по какому-то странному взаимодействию плоти и духа этот длинный изгиб живота стал средством, с помощью которого тело обрело стрельчатый ритм позднеготической архитектуры» [4, с. 29–31].

Однако античный художник (высокой классики) мог рассуждать, истолковывая женский идеал, по рецепту Зевксиса, древнегреческого живописца конца V – начала IV вв. до н.э., который конструировал свою Афродиту из пяти прекрасных девушек Кротоны. С этой мыслью, которая противоречит логике (ведь отдельные части не всегда можно соединить в прекрасное целое), по-своему не согласился художник другой культурологической эпохи – Николай Гоголь. В «Женитьбе» Н. Гоголь иронизирует над слишком прозаичным суждением об измерениях физической красоты: в пьесе высмеивается образ купеческой дочери, невесты Агафьи Тихоновны, которая мечтает об идеальном женихе следующим образом: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас решилась» [5, с. 122].

В художественном средневековом сознании форму можно было понимать и как сущность, и как очертание, как внешнее и внутреннее. Форма воплощалась в каком-либо материале и могла выходить за его пределы. «Во всем сущем красота существует как сияние формы, т. е. в обличье – как в соразмерно соединенных частях материи, так и в разнообразии людей и их действий», – эта мысль становится предметом дискуссии у Альберта Великого в трактате «О божественных именах» [6, с. 35].

В трудах средневековых схоластов чувство красоты слито с чувством соединения с Богом: жить в красоте – значит жить в Боге, а Бог – это свет и порядок. Отсюда – восприятие земного мира как дома Божьего – Храма, где красотой наделены все предметы (см. рис. 4)

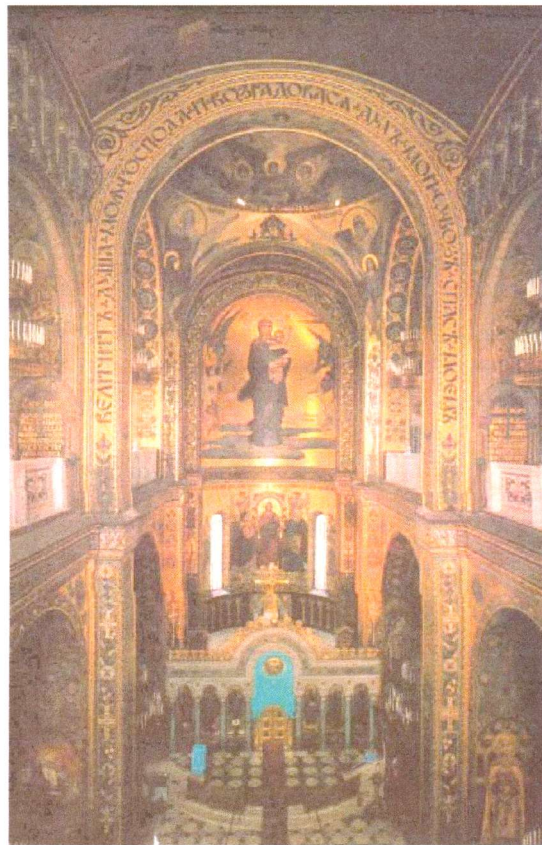


Рис. 4. Интерьер Владимирского собора (освящен в 1896 г.)

XII век подарил миру прототип человека вкуса, почитателя искусства в лице аббата Сугерия. Дом Божий – это церковь, которую Сугерий сравнивал с миром драгоценных минералов и металлов. Камни – «топаз и яшма» [6, с. 54], а также золотые вещи вызывали у него чувство удивительного, колоссального, радостного. Однако художественную форму храма он, прежде всего, понимал как структуру, убранство.

Позднее, в XIII в. Фома Аквинский, рассуждая о трансцендентной красоте и о феноменологии художественной формы, впервые поставит вопрос о соотношении формы идее, а не структуре.

Человек, который мыслит совершенными формами, живет в гармонии с окружающим миром. Зачем прятать ему свое «индивидуальное лицо» от густых линий летних дождей?

Многие художники Возрождения воспитывались на искусстве античной классики – они мыслили совершенными образами, т.е. образами с идеальным воплощением содержания в форме. Однако не всегда получалось такое идеальное сочетание. Например, Ханс Мемлинг, нидерландский мастер второй половины XV в., в работе раннего периода «Страшный суд» (см. рис. 5) заменил живые фигуры выразительными иероглифами, какой-то азбукой линий, условной пиктограммой, словно предугадал (подобно Босху или Брейгелю) сюрреалистическую болезненность постмодернистского времени (здесь мастер далек от классического стиля).

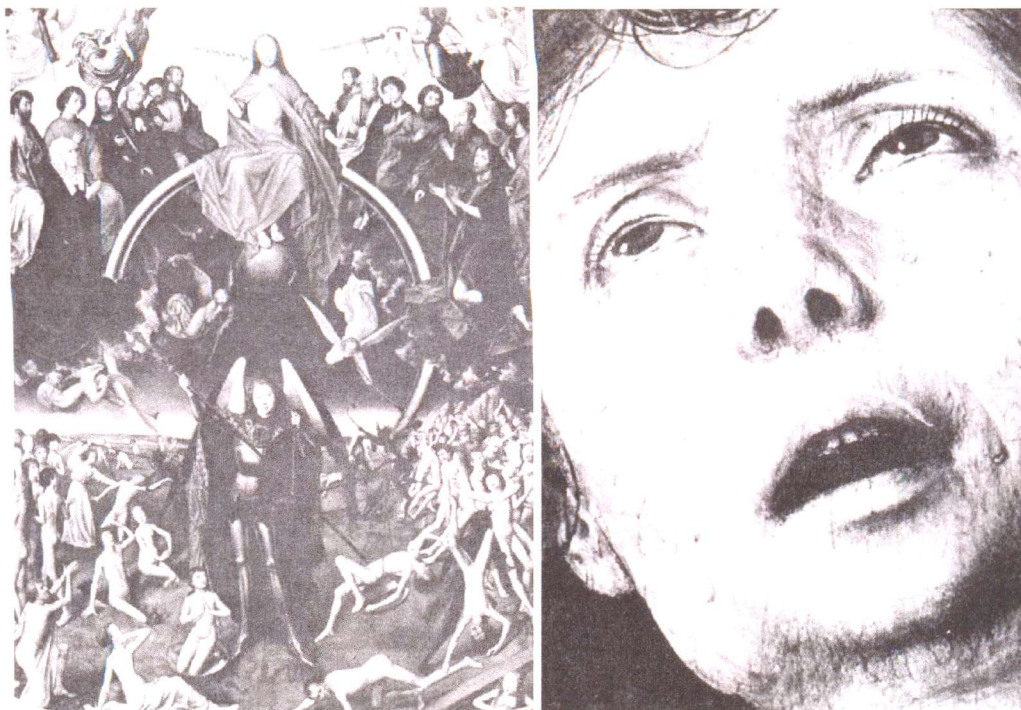


Рис. 5. Ханс Мемлинг. Страшный суд. 1466–1473 гг.

Но Мемлинг, портретист, в работе под названием «Севилла Самбета», к которой можно применить понятие «классичность» (см. рис. 6), рассматривает человека как индивидуальность благодаря поразительному рисунку линий, форм, которые уже сами по себе обладают законченной художественной ценностью. «Достаточно взглянуть на контур лица слева, на эту струящуюся и вместе непреклонно стремительную линию, которая, поглощая мелкие детали формы, уверенно подчеркивает все то, что определяет индивидуальность лица. Нельзя не заметить и ту неразрывную связь, ту внутреннюю ритмику, которая объединяет полукруглые контуры – воротника, цепочки, выреза платья, создавая своеобразное пластическое «крещендо» к глазам модели, над которой возникают уже встречные полукружия, направленные краями вниз – вуаль, край шапки и ее верх, откуда линии водопадом вновь обрушиваются книзу» [7, с. 102–103].

Вуаль «Севиллы Самбеты» Х. Мемлинга может вызвать ассоциацию тонкого, однако чуть затуманенного стекла, а вот стеклянные скульптурки Веры Мухиной (художница, вероятно, хорошо знала творчество Мемлинга, так как много путешествовала по городам Европы, изучала историю искусств) имеют несколько иную задачу: снять с художественного образа тяжелые одежды, толстокожесть. Фигурки переливаются изнутри некими эмбрионами растущей красоты (см. рис. 6).

Художественная форма – это сосуд, до краев наполненный молоком... А если молоко перельется через край? Как быть? Увеличить сосуд или уменьшить количество молока в сосуде? А может, пусть молоко перельется? Может быть, это упростит восприятие и понимание?



Рис. 6. Ханс Мемлинг. Севилла Самбета. 1480 г.



Рис.7. В.И. Мухина. Сядающая фигура. 1913 г.

Конец XIX – начало XX вв. – время не всегда ясных интерпретаций классической формы. Это пространство не совсем ясного живописного языка. Символист Константин Петров-Водкин в работе аллегорического плана «Сон» (см. рис. 8) использует холодную ритмизированную пластику швейцарского монументалиста Ходлера. Внутренняя форма (содержание летаргического сна) полностью подчиняет себе внешнюю форму (т. е. стилизованную пластическую неподвижность фигур: болезненной Красоты, крепко-здорового Уродства, спящего поэта-гения).

Эпоха соцреализма продиктовала свою «святую» диалектическую формулу культуры («пролетарской по содержанию и национальной по форме» [8, с 34–35]). В художественном пространстве советской философии и эстетики царил «идеологическая» догматика, которая требовала такого соответствия формы содержанию, при котором эстетический эквивалент произведения уступал «социологическому». Внутренняя форма (сущностная сторона образа) куда-то бесследно исчезала, подменяясь явленческим. Когда на уровень явленческого накладывалась великая идея, например, о национальном герое, то форма образа не могла эту идею гармонично удерживать. Вот почему женский идеал в советской эстетике 60–70 годов выразился преимущественно в одном типе женщины – почти безликой крестьянке с серпом в руке.

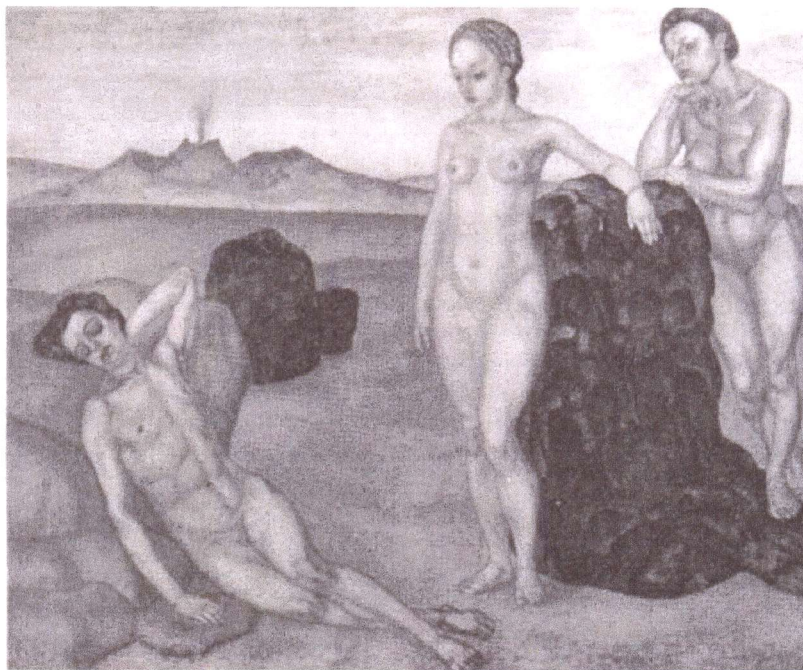


Рис. 8. К.С. Петров-Водкин. Сон. 1910 г.

И все-таки, когда речь идет о настоящем национальном искусстве, о единстве содержания и формы, то здесь на первый план выступает *духовная энергетика этноса*, которая питала творчество многих советских художников. Например, Владимир Колесник, литератор и фотограф, создал гармоничный образ «жнеи», показав женщину, красиво окутанную линейными формами: линии спины, голова женщины гнутся к земле дугой полуночного *месяца*, словно повторяют и линию житного серпа. «Жнея» вобрала в себя земное и небесное, корни и крону – она красива и исторична (см. рис. 9).



Рис. 9. В. Колесник. Жатва. 1975 г.

Лев Выготский в книге «Психология искусства» говорит по поводу формы: «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть, это все равно, что сказать, что искусство начинается там, где начинается форма» [9, с. 37]. Автор этой фразы повторяет известную мысль Карла Брюллова: «Форма в искусстве, как эмоциональное *чуть-чуть*». Форма – как малая величина, которая «все изменяет, предопределяя работу нашего воображения». И оно балансирует где-то на грани между видимым и впечатлением *особенного безобразного*, которое можно назвать конечной целью изображаемого предмета. Это словно стать на тропинку, что приведет к краю чистой «лужи» – «лужи, в которую улыбнулся бог» [10, с. 20].

«Лужей» назвал себя художник-экзистенциалист Олег Целков. Ведь персонажи О. Целкова (портреты с двойными лицами), которых обычно именуют «мордочками», «безликими масками» (см. рис. 10), кажутся такими мистическими уродцами только с внешней стороны, а изнутри они спектрально светятся, словно это небесная радуга пожелала найти свое отражение в «луже»-зеркале.

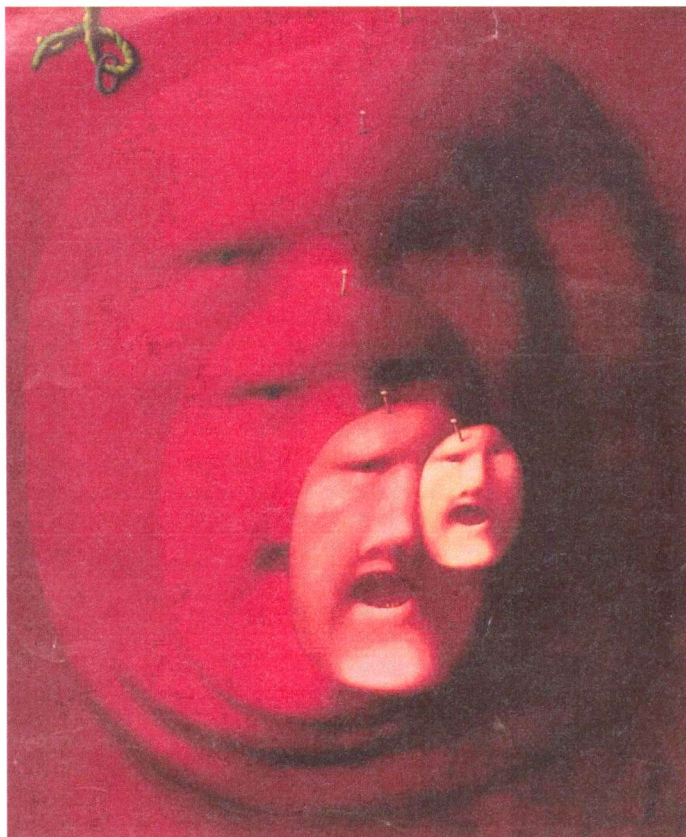


Рис.10. О. Целков. Пять лиц. 1979 г.

Рассуждая об исчезновении видимых внешних форм в сегодняшнем почти «безликом» постмодернистском пространстве, хочется вернуться к ощущению *бестелесного, словно нетленного*, соединяя его с *прекрасным*. Например, можно околдоваться «поэзой лесной опушки» и полюбить ее, вторя поэту «серебряного века» Игорю Северянину [11 с. 25]:

*Ты бродила на опушке леса –
девушка без крови и без веса...
.....
Накорзинив рыжники и грузди,
с тихим смехом, в чуть веселой грусти,
кушала лиловую чернику.
Брал тебя туман в свою тунику.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Тураўскі, К. Слова пра сляпца і храмца // Мельнікаў А. Кірыл, епіскап Тураўскі. – Мінск: Беларуская навука, 2003. – 215 с.
2. Бодрийар, Жан. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий / Ж. Бодрийар. – Литературный проект: «Кризис», 1991. – № 4. – с. 15.
3. Карнажицкая, Т. Эстетика / Т. Карнажицкая – Минск: ОДО «Равноденствие», 2004.
4. Кларк, К. Нагота в искусстве / К. Кларк. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 480 с.
5. Гоголь, Н. Сочинения: в 2 т. / Н. Гоголь – М.: Художественная литература, 1962. – Т.2. – С. 122.
6. Эко, Умберто. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
7. Герман, М.Ю. Мемлинг / М.Ю. Герман. – Л.: Искусство, 1983. – 151 с.
8. Салееў, В. Нацыянальная па форме / В. Салееў // Мастацтва. – 2004. – № 5. – С. 34–35.
9. Выготский, Л. Психология искусства / Л. Выготский. – Минск: Современное Слово, 1988. – 480 с.
10. Тюрин, Роже Пьер. «Он сделал нам честь» / Р.П. Тюрин // Огонек. – 1992. – № 3. – С. 20.
11. Северянин И. Стихотворения / И. Северянин. – Таллин: Ээсти раамат, 1988. – 128 с.

AESTHETIC NEED AND THE BEAUTY OF A «FORM»

E.A. IHNATSIUK

Summary

In the article some aspects of the «art form» as aesthetic category are considered. The author analyses the phenomenon of the art form as well as correlation of the form to structure and idea. The nature of aesthetic need in connection with study of laws of functioning of the aesthetic form is defined.

Поступила в редакцию 30 сентября 2008 г.