

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»

Художньо-графічний факультет
кафедра образотворчого мистецтва

Н.А. Лоза

**ВИКОРИСТАННЯ СИМВОЛІВ І АЛЕГОРІЙ У СТВОРЕННІ
ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ КОМПОЗИЦІЇ НАТЮРМОРТУ:**

«ПРОСТІР І ЧАС»

Методичні рекомендації

**до дисципліни «Теорія та практика живопису» для самостійної
роботи здобувачів вищої освіти другого року навчання
спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво)
спеціалізації «Візуальне мистецтво»**

Одеса – 2017

ЗАТВЕРДЖЕНО
Вченою Радою ПНПУ імені К.Д. Ушинського,
Протокол №___ від _____р.

Методичні рекомендації розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри образотворчого мистецтва, протокол №1 від 28 серпня 2017 р.

Укладач: **Лоза Н.А.**, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва

Рецензенти:

Кубриш Н. Р., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки Архітектурно-художнього інституту ОДАБА

Котова О.О. кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського

Методичні рекомендації мають на меті показати можливості створення художнього образу композиції натюрморту з використанням символів і алегорій на прикладі багатогранної теми «Простір і час». Методичні рекомендації до дисципліни «Теорія та практика живопису» призначені для самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) спеціалізації «Візуальне мистецтво», а також для викладачів художніх вузів, загальноосвітніх і спеціалізованих художніх шкіл.

Відповідальний за випуск:

зав. кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського
доктор мистецтвознавства, професор **Тарасенко О.А.**

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. Теоретичний аспект теми	
1.1. Натюрморт як жанр образотворчого мистецтва.....	8
1.2. Поняття «символізм», «алегорія»	15
1.3. Символи простору і часу в образотворчому мистецтві.....	23
РОЗДІЛ 2. Символізм зображення предметного світу в мистецтві від стародавніх часів до кінця XX століття	
2.1. Ритуальний характер натюрмортів стародавнього світу.....	38
2.2. Символіка предметів в мистецтві середньовіччя.....	40
2.3. Тема буття у жанрі натюрмарту в Голландії і Фландрії XVII ст.....	45
2.4. Символізм у натюрмортах митців XVIII - XX століття.....	54
РОЗДІЛ 3. Створення тематичного натюрмарту «Простір та час»	
3.1. Алегорії і символи простору і часу у композиціях натюрмартів.....	59
3.2. Хід роботи над створенням композиції тематичних натюрмартів.....	62
ВИСНОВКИ	66
КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69

ВСТУП

Натюрморт ще задовго до перетворення в самостійну область художньої творчості, був невід'ємною частиною будь-якого значного твору. Натюрморт – найбільш концептуальний жанр образотворчого мистецтва. Зовні безсюжетний, цей жанр є одним з найбільш філософських, відображаючи все різноманіття зв'язків людини зі світом речей. Роль натюрморту в картині ніколи не вичерпувалася простою інформацією, випадковим додаванням до основного матеріалу. Залежно від історичних умов і суспільних запитів предмети більш-менш брали участь у створенні образу, відтіняючи ту чи іншу сторону задуму. Жан Кальвін вважав, що повсякденні речі мають приховане значення, а за будь-яким зображенням повинен стояти моральний урок. Предмети, зображені в натюрморті, багатозначні: їх наділяли повчальним, релігійним або іншим підтекстом.

У натюрморті річ більше себе самої, так як художник відноситься до буття, як до особливої цінності, і це передається глядачеві в процесі спілкування з твором.

В історії мистецтва натюрморту зазвичай відводиться скромна роль на периферії художнього процесу. На перший погляд це цілком виправдано: сюжетний, міфологічний та історичний живопис, портрет, пейзаж здаються більш безпосередньо пов'язаними з магістральними рухами розвитку мистецтва. Однак існують епохи коли натюрморт виступає вперед. Здатність до узагальнення, іносказання, алегорії, здатність виявляти таємниці, якими володіють речі, можливість різноманітного перекладу - від поверхнево-побутового до приховано-алегоричних робить натюрморт багатофункціональним та змістовно наповненим жанром.

Методичні рекомендації мають на меті показати можливості створення художнього образу композиції натюрморту з використанням символів і алегорій на прикладі багатогранної теми «Простір і час». Методичні рекомендації до дисципліни «Теорія та практика живопису» призначені для самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта

(Образотворче мистецтво) спеціалізації «Візуальне мистецтво», а також для викладачів художніх вузів, загальноосвітніх і спеціалізованих художніх шкіл.

Задачі:

- визначити поняття «символ», «символізм», «алегоричний образ», «емблематика»;
- показати розвиток натюрморту, як жанру образотворчого мистецтва;
- створити ілюстративні таблиці, що показують типологічний ряд, що стосується даної теми;
- прослідкувати трансформацію символів та архетипів тематичного натюрморту;
- розглянути натюрморти різних епох та з'ясувати, якими художніми засобами митці передавали образ часу та простору;
- визначити концептуальні засади у натюрмортах різних часів;
- розглянути аспекти категорії часу в образотворчому мистецтві, її роль у створенні образно-змістовного ладу живописного твору;

Методичні рекомендації містять теоретичні положення, представлені у розділах та підрозділах, мають висновки по темі, списку використаної літератури та ілюстративний додаток.

РОЗДІЛ 1

Теоретичний аспект теми

1.1. Натюрморт як жанр образотворчого мистецтва

У енциклопедичному словнику образотворчого мистецтва В.Г. Власов визначає термін «натюрмортом» (від фран. *Natur morte* - «мертва природа») як зображення неживих предметів, об'єднаних в єдину композиційну групу. У буквальному перекладі з французького натюрморт означає «мертва натура». У німецькій та англійській мовах жанр натюрморту позначається терміном «тихе життя»[20, с.76].

Натюрморт - жанр образотворчого мистецтва, який присвячений зображенню речей, розміщених в єдиному середовищі і організованих в групу. Спеціальна організація мотиву (так звана постановка) - один з основних компонентів образної системи жанру натюрморту. У порівнянні з іншими жанрами в натюрморті зростає значущість малих предметів, виділених з контексту побуту. Специфіка жанру визначає підвищену увагу художника (і глядача) до структури і деталей, обсягів, фактурі поверхні зображення. Цілі натюрморту як жанру не зводяться тільки до точної фіксації предметного світу, хоча ці завдання багато в чому сприяли формуванню натюрморту. Образи нерідко відрізняються багатством асоціацій, виразом символіки яскравою декоративністю і ілюзорною точністю передачі натури. За словами Б. Віппера зображення речей в натюрморті має самостійне художнє значення: художник може створити в натюрморті ємний, багатосаровий образ, що володіє складним смисловим підтекстом. Здатність цього жанру до узагальнення, іносказання, алегорії, здатність виявляти таємниці, якими володіють речі, що оточують людину, представляють особливий інтерес для художника [12, с. 36].

Натюрморт може мати як самостійне значення, так і бути складовою частиною композиції жанрової картини. У натюрморті виражається

ставлення людини до навколишнього світу. У ньому розкривається розуміння прекрасного, властиве художнику як людині свого часу [21, с. 102].

Залежно від історичних умов і суспільних запитів предмети більш-менш брали участь у створенні образу, відтіняючи ту чи іншу сторону задуму. До того, як натюрморт склався в самостійний жанр, речі, які оточують людину в повсякденному житті, лише в тій чи іншій мірі входили в якості атрибута в картини давнини. Іноді така деталь набувала несподівано глибоку значущість, отримувала власний сенс [5, с.46].

Звертаючись до хронології історії мистецтв, можна простежити за послідовністю розквіту і падіння такого своєрідного жанру як натюрморт. Даний вид мистецтва зародився в Європі в період 16-17 століття, але його передісторія виникла набагато раніше. Процес становлення натюрморту протікав більш-менш однаково в багатьох країнах Західної Європи. Але якщо взяти в сукупності історію мистецтв, то перший етап у розвитку натюрморту відноситься до палеолітичного періоду. Можна виділити два основних прийоми, які використовували стародавні художники: натуралізм і орнаментальність. Потім ці дві течії починають все більше зближуватися, і з'являється натюрморт, зображення окремих частин предмета. Справжній цілий предмет можна зустріти вже лише в бронзовому столітті. Свій розквіт цей другий етап у розвитку натюрморту отримує в мистецтві Єгипту. Предмети завжди зображуються ізольованими одна від одної. Вперше вводиться мотив квітки, тема зрізаних рослин. У творах Егейського мистецтва з'являється співвідносність пропорцій. Предмети зображуються в три чверті, скомпоновані групами.

Традиції егейського живопису знайшли своє продовження в грецькій культурі. Ми можемо судити про цей жанр образотворчого мистецтва по вазах. Предмети тепер не висять в повітрі, а мають своє «реальне місце» в просторі: наприклад, щит, притулений до дерева. Також в шкільних сценках часто зображується «музичний» натюрморт. Можна виділити ще один тип грецького натюрморту «антикварний». Художники створюють зображення

майстерень: шматки статуй, пилу, молоток, ескізні пластинки. На грецьких вазах майже не можна зустріти зображення квітів і тварин [11, с.230].

Суворе, напружено-аскетичне мистецтво Візантії, створюючи безсмертні, монументально-узагальнені, піднесено-героїчні образи, з незвичайною виразністю користувалося зображеннями окремих предметів. У середньовічному мистецтві в результаті дрібності композиції, поділу живописного полотна на своєрідні реєстри, предмет стає атрибутом, а не об'єктом зображення. Велику роль також продовжує грати орнамент, особливо активно використовується у вітражах католицьких соборів. У давньоруської іконопису також велику роль грали ті нечисленні предмети, які художник вводив в свої строго канонічні твори. Вони вносили безпосередність, життєвість, деколи здавалися відкритим вираженням почуття у творі, присвяченому абстрактно - міфологічного сюжету.

Нарівні з побутовим жанром натюрморт тривалий час не міг зайняти лідируючі позиції в живопису. Так як вважалося неможливим передати через цей вид живопису основні громадські ідеї. Завдяки великим майстрам цей жанр був визнаний цілком здатним для передачі різних соціальних умов, тим самим зачіпаючи різні громадські чесноти. За допомогою різних атрибутів створювався той чи інший образ, що відображав зміст основної ідеї. Речі домашнього вжитку, класифікували соціальне становище, спосіб життя їх володаря, що було значимо для передачі образів соціальних верств[30, с. 26].

Вихідну точку раннього натюрморту можна знайти в XV-XVI століттях, коли він розглядався як частина історичної або жанрової композиції. Довгий час натюрморт зберігав зв'язок з релігійною картиною, обрамляючи квітковими гірляндами фігури Богоматері та Христа, а також часто розташовуючись на зворотному боці вівтарного образу. Також в XVI столітті була поширена традиція створення портретів із зображенням черепа. На великих полотнах натюрморт займав зазвичай дуже скромне місце: скляну посудину з водою, витончена срібна ваза або ніжні білі лілії на тонких стеблах частіше тулилися в кутку картини [18, с. 25]. Однак в зображенні цих

речей було стільки поетичної закоханості в природу, сенс їх так високо натхненний, що тут вже можна побачити всі риси, які визначили в подальшому самостійний розвиток цілого жанру. Ранні натюрморти часто виконували утилітарну функцію, наприклад, в якості прикраси ступок шафи або для маскуванню стінній ніші. Натюрморт може бути наділений складним символічним змістом, грати роль декоративного панно, бути «обманкою», яка дає ілюзорне відтворення реальних предметів або фігур, що викликають ефект присутності справжньої природи.

Натюрморт - порівняно молодий жанр. Самостійне значення в Європі він отримав лише в XVII столітті. Історія розвитку натюрморту цікава і повчальна. Особливо повно і яскраво натюрморт розцвів у Фландрії і Нідерландах. Його виникнення пов'язане з тими революційними історичними подіями, в результаті яких ці країни, отримавши незалежність, на початку XVII століття вступили на шлях буржуазного розвитку [13, с. 43]. Життя, буденно постали перед ними з невідомою досі значимістю і повнотою. Їх залучали особливості національного побуту, рідної природи, речей, що зберігають на собі відбиток трудів і днів простих людей. Саме звідси, з свідомого, поглибленого, самим ладом підказаного інтересу до життя народу, народилися відокремлені і самостійні жанри побутової картини, пейзажу, виник і натюрморт.

Мистецтво натюрморту, що склалося в XVII столітті, визначило основні якості цього жанру. Картина, присвячена світу речей, розповідала про основні властивості, властивих предметам, що оточують людину, розкривала відношення художника і сучасника до того, що зображено, висловлювала характер і повноту пізнання дійсності. Живописець передавав матеріальне буття речей, їх обсяг, вага, фактуру, колір, функціональну цінність предметів побуту, їх живий зв'язок з діяльністю людини. Краса і досконалість домашнього начиння визначалися не тільки їх необхідністю, але і майстерністю їх творця [12, с. 48].

У цей проміжок були створені всі основні його різновиди. Прогресивний розвиток натюрморту в західноєвропейського живопису XVII століття в значній мірі може бути пояснено особливостями загальнокультурної і світоглядної ситуації, зокрема, граничним розведенням і одночасно взаємним уособленням таких категорій, як матеріальне і духовне, одиничне і загальне.

Успіхи німецького натюрморту XVII століття тісно пов'язані з сучасним голландським мистецтвом. У німецькому натюрморті XVII століття співіснували майже, не стикаючись два напрямки: натуралістичне і декоративне. Натюрморт в італійському живописі був незрівнянно багатшим і повнокровніше німецького, хоча і не досягав ні моці фламандського, ні багатогранності і глибини голландського.

Новий потужний поштовх розвитку натюрморту в Італії дав Караваджо. Він був одним з перших великих майстрів, який звернувся до жанру чистого натюрморту і створив монументальний, пластичний образ «мертвої натури»[19, с.142]. Італійський натюрморт XVII століття розвивався власним шляхом і в результаті придбав ряд якостей, які вирізняють їх серед інших національних шкіл. Іспанському натюрморту властиві піднесена строгість і особлива значущість зображення речей, що особливо яскраво проявилось в творчості іспанського майстра Ф. Сурбарана.

З кінця XVII століття у французькому натюрморті перемогли декоративні тенденції придворного мистецтва. Вершиною французького і західноєвропейського натюрморту XVII століття була творчість Ж.Б.С. Шардена. Трохи більше приділяли увагу натюрморту романтики. Романтизм не створив оригінальної концепції натюрморту, головним об'єктом романтичного натюрморту були квіти і мисливські трофеї.

У XVII столітті долі натюрморту визначали провідні майстри живопису, що працювали під багатьох жанрах і втягнули натюрморт в боротьбу естетичних поглядів і художніх ідей. Так, наприклад, французький реаліст Густав Курбе, сформулював нову концепцію, визначивши

безпосереднє відношення натюрморту з природою, повернувши йому цим життєву силу, соковитість і глибину [30, с. 95]. В 18 столітті жанр натюрморту починає поступово зживати себе.

Відродження його відбувається в кінці XIX - початку XX століття. Завдяки своїй сюжетності і, до певної міри, смисловій стерильності натюрморт в ці бурхливі для розвитку мистецтва десятиліття виявляється особливо зручним для творчого експериментування. Один з найбільш консервативних, з точки зору іконографії, натюрморт дозволяв художникам здійснити найсміливіші, часом доходило до парадоксу порушення законів жанру, залишаючись в той же час в межах його. Більшість експериментів в цій області мало своїм завданням максимально повне сюжетне і образне поживлення речей.

Речі, як би виходять за свої межі, втрачають самостійне значення, перестають бути рівними самим собі. Вони або розчиняються в світлі і кольору, розпорошуються в випромінюванні енергій, або ущільнюються в згустки матерії, утворюючи поєднання найпростіших обсягів, або розсипаються на безліч осколків - і з усього цього творяться на полотні нове бачення речі. Як і на полотнах XVII століття, вони мають алегоричний зміст, але, на відміну від класичних натюрмортів, роль первинних елементів в цих мальовничих криптограмах виконують не стільки самі предмети, скільки їх окремі ознаки, їх якості, які насичуються при цьому підвищеною смисловою напругою.

У перші роки XX століття відбувається не тільки розмивання меж речей всередині натюрморту, але і в значній мірі розмивання меж самого жанру. У розкритих полотнах Матісса складові натюрморт предмети, пронизані органічними ритмами природи, зливаються з пейзажем або самі перетворюються в пейзаж, долаючи перешкоду між світом живого і світом неживого [8, с.46]. «Натюрморт займав особливе місце і в творчості французьких художників - імпресіоністів (Мане, Сезанн, Моне і □н..). Вони прагнули в своїх творах втілити перші свіжі враження від побаченого. Для їх

натюрмортів, як і взагалі для живопису імпресіоністів, характерні: гармонія чистих кольорів, сприйнятих безпосередньо в природі, природність і життєва простота композиції. Аналізуючи твори цього часу, можна побачити яку важливу роль став грати натюрморт в картині. Речі стали виступати в цих творах, як головні дійові особи, показуючи, що може досягти художник, присвятивши цьому роду мистецтва свою майстерність.

Предмети, зроблені умілими, працюючими, мудрими руками, несуть на собі відбиток думок, бажань, потягів людини. Вони служать йому, радують його, вселяють законне почуття гордості. Недарма ми дізнаємося про давно зниклих з лиця землі епохах з тих черепків посуду, домашнього начиння і ритуальних предметів, які стають для археологів розрізненими сторінками історії людства [17, с.12].

Вдивляючись в навколишній світ, проникаючи допитливий розум в його закони, розгадуючи захоплюючі таємниці життя, художник все повніше і різнопланово відображає його в своєму мистецтві. Він не тільки зображує навколишній світ, а й передає своє розуміння, своє ставлення до дійсності. У натюрморті речі показані в нерухомому стані, вони перебувають в умовному позачасовому просторі. Речі дані як би крупним планом, вони побачені поблизу і розглянуті в деталях. Композиція укрупнює малу «величину» речей в натюрморті, вириває їх зі звичайного функціонального контексту. Будучи довільно, свідомо скомпонований, натюрморт завжди містить в собі якесь повідомлення, таємний лист (криптограму). Речі перетворюються в символи. Значення цих символів, зміст повідомлень відрізняється великою різноманітністю, але найчастіше носить світоглядний і навіть філософський характер.

Історичне різноманітність натюрмортів визначається тим, що вони фігурують як специфічний прояв художніх стилів і національних шкіл в їх історичній еволюції. Художники нового покоління, залишаючись в рамках «архетипу», сміливо порушують його основні канони. Речі виходять за свої межі і перестають бути рівними собі. Вони розчиняються в світло і колір, в

випромінюванні енергії, ущільнюються в згустки матерії і обсягів, розсипаються на безліч осколків площин і граней. За цими експериментами стоїть прагнення авторів висловити в своїх «предметних» композиціях уявлення про навколишній світ і власної особистості. Відбувається розмивання меж речей всередині натюрморту і розмивання меж самого жанру. Він часто зближується з пейзажем, інтер'єром, картиною. І навпаки, в пейзажах, портретах спостерігається тенденція до «натюрмортізації» [39, с. 53].

Характеризуючи натюрморт в цілому з естетичної точки зору можна стверджувати, що такі його риси, як значущість, підвищення в смисловому ранзі, позачасова святковість, героїзація, екзотичність, монументальність, урочистість, пишність, динамізм і т.д., свідчать про те, що провідною естетичною категорією тут виступає піднесене, нерідко поєднується з прекрасним і драматичним. Категорії комічного і трагічного не характерні для цього жанру.

У натюрморті революційної епохи перемоги буржуазії відбивалося повагу художника до нових форм національного життя співвітчизників, повага до праці. Сформульовані в XVII столітті, завдання жанру в загальних рисах існували в європейській школі аж до середини XIX століття. Однак це не означає, що художники не ставили перед собою нових завдань, механічно повторюючи готові рішення. Протягом епох змінювалися не тільки методи і способи живописного рішення натюрморту, але накопичувався художній досвід, в процесі становлення розвивався більш складний і постійно збагачується погляд на світ. Різні його властивості ставали об'єктом перевтілення, і через розкриття якостей речей виражалось своє, сучасне ставлення до дійсності, переоцінка цінностей, міра розуміння реальної дійсності.

1.2. Поняття «символізм», «алегорія»

Формування нової культурної свідомості, нового світогляду, картини світу залежить не тільки від суспільно-побутової та суспільно-культурної

ситуації, а й формується в рамках індивідуальної творчої діяльності та індивідуального дозрівання особистості, що дозволяє вільно трактувати символізм мистецтва. Відступ від реальності, вихід за її межі дозволяє розширити пізнавальні можливості та забезпечує здатність людини передбачити наслідки та результати певних дій, крім цього дозволяє створювати новий світ. У мистецтві художній символ виступає як засіб виразності, він створюється художником, як створюються метафори і порівняння [24, с.78]. Однак художній символ відрізняється від інших засобів виразності в мистецтві і насамперед від знака. Їх відмінність полягає в тому, що знак, як правило, має одне основне значення, у той час як художній символ володіє багатозначністю.

По відношенню до повноцінного художнього образу художній символ виконує допоміжну роль. Художній символ виступає засобом досягнення виразності художнього образу, що є кінцевою метою і результатом творчості. Символічність образу є не що інше, як необхідна в реалістичному мистецтві міра умовності, безпосередньо спрямована проти фотографічної описовості. Якщо в реалістичному мистецтві символічність та образність співвіднесені і врівноважені між собою, в інших художніх напрямках ця рівновага відсутня. Переважання умовності в змісті творів було характерним не тільки для ранніх форм художньої культури, але і для такої її розвиненої форми, якою була антична культура. Причиною тому була міфологія, яка виступала не тільки як світогляд, але і як форма мислення, у тому числі художнього.

Під впливом християнської міфології середньовічне мистецтво набуває ще більшої символічності. Гіпертрофію художнього символу можна знайти в мистецтві XVIII – XX ст. Але необхідно зауважити, що витвори мистецтва, які залишились в історії та досягали значних успіхів в різні епохи, мали символ, який не закреслював образ, а, навпаки, допомагав більш яскравому розкриттю образного змісту твору.

Можна виділити цілий ряд ознак символу: образність, вмотивованість, комплексність змісту, багатозначність, розпливчастість кордонів значень в

символі, його універсальність в окремо взятій культурі, перетин символів у різних культурах, національно-культурна специфічність цілого ряду символів, сполучення символу з міфом і архетипом. Образність виступає найважливішою властивістю символу, тому багато вчених підходять до поняття символу через образ. Кожен символ є образом, проте образ можна вважати символом лише за певних умов. Як казав К.Г. Юнг, знак завжди менше, ніж поняття, кщо він представляє, в тот час як символ завжди більше, ніж його безпосередній очевидний сенс. Символи до того ж має природне і спонтанне походження [73, с. 19].

Важливими особливостями символу є абстрагованості від конкретного образу і багатозначність, у цьому і є його цінність адже він може застосовуватися до різних конкретних ситуацій. Образно-символічна форма дозволяє найбільш адекватно висловити ірраціональне, аксіологічний зміст. Так, мистецтво як носій художнього образу направлене на філософсько-естетичне осмислення зображуваного, інтерпретацію характерних процесів та явищ через систему художніх символів. Таке осмислення та інтерпретація у сукупності створюють естетичну атмосферу, яка захоплює почуття і розум глядача. Великою прерогативою мистецтва є його здатність художньо осмислювати дійсність, розкривати і досліджувати внутрішній світ людини. Також характерною особливістю мистецтва є емоційно-чуттєве начало, що відрізняє його від інших форм суспільної свідомості.

Символічне сприйняття світу настільки давнє, як і сама культура людства. У енциклопедичному словнику образотворчого мистецтва В.Г. Власов визначає термін символ (грец. Symbolon - «знак, прикмета, сигнал», від sun - «разом» і bolos - «кидання, метання»; symballein - «спільне кидання») – неіконологічний знак (який не має зримої схожості з визначеним предметом) [14, с. 265].

В давньогрецьких містерії символами називали таємне слово, пароль, будь-яку річ, наприклад розламану монету, половинки якої знаходяться у різних осіб (грец. Sema - «знак, сигнал»), за якими Присвячені в містерії

пізнавали один одного, а також сам обряд посвячення в таємні, езотеричні знання. Пізніше символами стали іменувати предмети, що представляють собою заставу будь-якого договору або боргового зобов'язання або мають таємне значення для певної групи осіб, корпорацій, ремісничих цехів, таємних товариств.

Символи можуть бути абстрактними, наприклад цифри, які символізують певні кількісні, а також якісні відносини (див. Золотий перетин; пропорціональність). Цифрові символи та інші знаки, що не позначають конкретні об'єкти, називаються в семіотики (науки про знакові системи) конвенціональними (лат. *Conventio* - «угоду, договір») - про їхнє значення люди спеціально домовляються. Інші знаки можуть бути індексальними (лат. *Index* - «донощик, вісник, покажчик») - вони асоціюються з формою предметів, які позначають. Такими є багато найдавніші символи образотворчого мистецтва, які згодом входять до складу орнаменту. Коло - поширений солярний знак, символ Сонця; хвиля, меандр - знаки води; зигзаг - блискавки, грози і цілющого дощу; хрест, свастика - символи вогню. Але одночасно всі ці найпростіші геометричні знаки «символи самості - цілісності психічного у всіх напрямках, що вказує на взаємовідношення людини з природою і на єдиний в своєму роді аспект життя - її кінцеву цілісність».

Символ виникає в момент злиття плану змісту і плану вираження, інакше кажучи - уявлення, що склалося в свідомості людини завдяки знаку і його образотворчій формі. В результаті такого злиття знак, що не зображає конкретний предмет, стає його «представником». У німецькій мові для позначення подібного явища існує спеціальний термін: «*Sinnbild*», який зазвичай перекладають як «символ», проте його буквальный сенс складніше: *sinn* - почуття, сенс; *bild* - образ, зображення. Символізм - явище, притаманне не тільки образотворчого мистецтва, але перш за все релігії, філософії. «Тотожність всіх релігій доводиться символами, які повторюються в кожній з них, бо символи складають спільну мову релігій». Символізм кожної країни

та нації має свої особливості. Г.Ібсен, один із найвпливовіших фігур символізму, поєднував конкретне з абстрактним. «У реальності є зворотний бік, а у фактів — прихований зміст. Вони є земним втіленням ідей» — говорив він [21, с. 93].

Сам термін «символізм» у мистецтві запропонував Жан Мореас. Символізм, за його словами, являє собою орієнтацією на невизначеність та багатогранність художнього слова. Він розкривається у встановленні глибинних зв'язків всього, що є в світі [45, с. 36]. Особливість символістів полягала в тому, що вони не цікавились відтворенням повсякденного життя. І саме це вважали своєю перевагою від інших. Вони вважали, що поезія досі жива лише тому, що вона окриляє людей та відволікає від сірих буднів. У всьому земному символісти вбачали щось своє — високе і незбагненне. Вважали що є лише одна мета символізму – це «натякнути» на предмет, але не називати його. Саме мистецтво натяку і створює символ [24, с. 15].

Символу притаманні три основні властивості:

- розширення і поглиблення змісту одиничного предмета з виходом за межі його власного змісту;
- надання цьому змістом аксіологічної цінності (у ставленні до людини);
- рухливість символічного сенсу (переходить з одного предмета на інший).

Відносно образотворчого мистецтва оригінальну теорію символів розробив Е. Гомбрих в книзі «Символічні образи» (1972). Всі видимі матеріальні форми є результатом Божественного Творіння, і їх справжній зміст недоступний розуму людини. Але ці форми можна усвідомити символічно, встановлюючи зв'язок видимого і невидимого [57, с. 148]. Перший спосіб встановлення такого зв'язку здавна вдосконалюється релігійною свідомістю. Це шлях «піднесення» звичайних предметів до їх Божественного архетипу (прообразу). Такий спосіб мислення називають анагогією (грец. Anagoga - «піднесення»). Гомбрих називає його

«містичним». Другий спосіб - консонансних (франц. Consonance - «узгодження»), при якому художник встановлює їм самим придумані знаки, відповідності, аналогії, припускаючи їх зрозумілість глядачеві. Класичними прийомами консонансних іконології є використання міфологічних і біблійних сюжетів, в яких легко прочитується актуальний зміст (див. Несвідоме; мистецтво і глядач; витвір мистецтва; психологія мистецтва; символізм; Енігма).

У символічному творі поєднуються дві ідеї – очевидна та прихована. І саме останній несе в собі головну ідею та навантаження, може мати нескінченну кількість варіантів тлумачення. Можна сказати так, що там де неможливо зобразити предмет – народжується символ. Цей дуалізм між реальним і нереальним світом і є основою сприйняття символізму [28, с. 45].

Велике число алегорій, звичайно, пов'язано з біблійними образами і символікою. Богородиця виступає як алегорія моральної чистоти, Іуда - брехні і зради, Іов - смирення. Нерідко алегоричний образ може виражати і певне ставлення до зображуваного. Так, Ільф і Петров використовували біблійний образ золотого тільця, що втілює багатство. Але, щоб підкреслити його іронічне звучання, перетворили тільця в теляти. Вийшов дуже ємний і запам'ятовується алегоричний образ, що втілює безглуздість гонитви за багатством.

Алегорія (від давньогрецької - іносказання) - зображення абстрактній ідеї (поняття) за допомогою образу. Сенс алегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначний і відділений від образу; зв'язок між значенням і образом устанавлюється за подібністю (лев - сила, влада чи царственість). Алегорія використовується в байках, притчах; в образотворчих мистецтвах виражається певними атрибутами. Наприклад, правосуддя - жінка з терезами. Найпомітніше панування алегорії в Римі. Але найсильніше вона панувала в поезії і мистецтві Середніх віків з кінця XIII століття.

В образотворчому мистецтві алегорія (Фігури з постійними атрибутами, фігурні групи і композиції, що персоніфікують будь-яке

поняття) становить особливий жанр, риси якого помітні вже в античних міфологічних зображеннях чеснот, вад і т.д., поширені в середні віки (в епоху раннього середньовіччя алегорії були наочним «навчальним матеріалом» церкви для виховання людей і тому відігравали величезну роль в мистецтві і політиці), наповнюються гуманістичним змістом в епоху Відродження. До абстрактних персонажів, найбільш часто зображуваним в мистецтві Відродження, можна віднести фігури, що втілюють сім чеснот, сім пороків і гуманітарні науки. Виразами семи чеснот служать сім жіночих фігур:

Ця традиція бере свій початок від античної та всякої іншої міфології, коли богам і богиням Олімпу, зображували в основному у вигляді прекрасних чоловіків і жінок, доволі слабо відрізнялися один від одного своїми фізичними даними (зріст, віком, зовнішністю), надавався для запам'ятовування їх імені та їхні сфери діяльності який-небудь характерний предмет. Наприклад, Гераклові - палиця і левова шкура, Діані - лук зі стрілою і лань, Гермесу - крилатий шолом і високі чобітки з крильцями, Нептуну - риба і тризуб, Афіні - егіда і сова і т.д.

Аналогічне становище було і в скандинавській міфології, де Тор мав - молот, Сиф - золоте волосся, Один - ворону. Це і були їх атрибути. Традиція була перенесена на так звані алегорії - жіночі або чоловічі фігури, що зображували яку-небудь властивість людини, її пороки і чесноти, бо ці фігури ще менше, ніж міфологічні боги, володіли індивідуальними рисами. Ще грецький філософ Платон визначив чотири основні чесноти: мудрість, мужність, помірність, справедливість. Середньовічні схоласти додали до них ще три: віру, надію і любов. Всі ці сім основних чеснот зображувалися у вигляді людських фігур (в основному молодої жінки) у довгому одязі, але в кожній були свої атрибути - одухотворені і неживі. Так, Мудрість мала два обличчя: старе і молоде, а біля ніг її сидів дракон; Мужність тримало в руці жезл, а інший рукою ламало колону надвоє, біля ніг же його сидів лев. Помірність зображувалася з двома невеликий глечик в руках, з одного дуже економно - крапля по краплі - капала вода, а інший зберігався в

недоторканності. Біля ніг помірності сидів собака, яка дивиться в вилизану до дзеркального блиску тарілку, в якій вона навіть відбивалася. Справедливість тримала в одній руці меч, в іншій ваги, а біля ніг її стояв журавель на одній нозі, затиснувши камінь в піднятою нозі. Він уособлював пильність, настороженість. Віра тримала в одній руці прямо на долоні, як жонглер, кришталевий кубок, який міг у будь-яку хвилину впасти, а в іншій - хрест. Біля ніг її сиділа собака, що уособлювала вірність. Надія складала руки в жесті благання і спрямовувати свій погляд до сонця, а біля ніг її сиділа птах Фенікс. Любов однією рукою сипала насіння на землю, а іншу притискала до серця. Біля ніг її пелікан годував власною кров'ю пташенят.

Оскільки християнство майже дві тисячі років виховувало свою паству на подібних «ілюстраціях», то в кінці кінців атрибути чеснот, вад, а також інших алегорій (наприклад, смерті - коса, череп, скелет; часу - старець з пісочним годинником) отримали настільки широку популярність, що почали сприйматися як емблеми певних якостей і властивостей вже абсолютно самостійно, без алегоричних фігур і навіть без обов'язкового поєднання тваринного і неживого предметів, а кожен окремо. Ось чому в кінці кінців виявилось, що, наприклад, емблемою справедливості можуть служити і меч, і ваги, а емблемою любові можуть служити і серце, і пелікан, що годує пташенят, - і ніякої суперечності в цьому немає.

В часи Ренесансу художники використовували богів античної міфології, а також героїв і героїнь античної - особливо римської - історії, щоб персоніфікувати моральні якості. Так, в битві Розуму і Пристрасті ми зустрічаємо Аполлона, Діану і Меркурія, що б'ються на стороні розуму, а Купідона, Венеру і Вулкана - на стороні Пристрасті. Вибір між дорогою боргу і шляхом насолоди представлений такою темою, як Геркулес на роздоріжжі.

Зображуючи античний пантеон і анонімні жіночі фігури, що втілювали чесноти і пороки, ренесансні та барочні митці мали в своєму розпорядженні в якості керівництва велику кількість міфотворчих словників, які з'явилися до

кінця середньовіччя та пізніше. Їх автори запозичили матеріал з античних і середньовічних джерел, додавали свої, часто фантастичні пояснення тих емблем, які вони представляли. Особливо складними та витонченими стають алегорії в мистецтві маньєризму, бароко і рококо. Класицизм і академізм розглядали алегорію як частина історичного жанру. В сучасному мистецтві алегорія поступається місцем більш розвинутим у образно-психологічному відношенні символічним образам.

1.3. Символи простору і часу в образотворчому мистецтві

Простір і час, будучи формами існування об'єктивної реальності і умовами буття, є також атрибутами реальності художньої. Об'єктивна реальність макросвіту сприймається нами у чотирьох вимірах. Три виміри характеризують простір, четвертим виміром є час. Простір і час єдині і взаємопов'язані. Їх цілісність найкраще виражено поняттям хронотоп. Хронотоп (від грец. Χρόνος «час» і τόπος «місце») - закономірний зв'язок просторово-часових координат. Термін ввів А.А. Ухтомській в контексті його фізіологічних досліджень, а потім за допомогою філософа і теоретика М. М. Бахтіна це поняття перейшло і в гуманітарну сферу, як зображення часу і простору в літературному творі. Що стосовно до образотворчого мистецтва, то простір і час, однак, традиційно обговорюються окремо. Але поняття хронотоп універсально і цілком можна застосувати до образотворчого мистецтва. Простір ми сприймаємо головним чином візуально, і воно, так чи інакше, стає об'єктом зображення. Але час ми теж сприймаємо як результат зміни дійсності, яку осягаємо, в тому числі і візуально. Таким чином, образотворче мистецтво, будучи просторовим, візуально більш прийнятною мистецтвом, не може обійти питання передачі як простору, так і часу.

Теоретичні питання передачі простору з відкриттям лінійної перспективи були викладені та узагальнені в епоху Відродження Джотто, Л. Б. Альберті, Леонардо да Вінчі, Альбрехтом Дюрером. Осмислення проблеми художнього простору сучасними авторами О. Шпенглером, П.А.Флоренским,

Н. Н. Волковим, М. Хайдеггером носить більш абстрактний філософський характер. Час навпаки, залишається мало дослідженим питанням. Найбільш цікаві результати, вирішуючи проблему передачі часу в зображенні, отримали В.А. Фаворський, К. Петров-Водкін і М.М. Волков. Але поняття «хронотоп» стосовно до образотворчого мистецтву використовувати не прийнято, що є результатом малої вивченості феномена часу в зображенні, оскільки живопис, графіка, скульптура – це просторові мистецтва. Прибравши з хронотопу час, ми отримуємо лише тільки простір, яке стає тотожним загальному простору твори, універсального для всякого мистецтва.

Проаналізуємо спочатку проблему передачі часу і простору окремо. Кожний художній твір вибудовує свій простір. Воно обмежено не тільки своїм розміром. Розмір зображення характеризує двомірну картинну площину, а простір твору залежить від обраного художником ракурсу і обмежено не тільки форматом, який є вікном в художню реальність, але і ходами в глибину, якщо мова йде про створення тривимірної ілюзії. При цьому формат, на відміну від розміру, впливає об'єктивно, тому що розмір зображення, маючи різні точки відліку в навколишньому просторі, буде сприйнятий глядачем неоднаково. «У просторовому образі того чи іншого роду часто вельми зримо відображаються космос, громадська система, історичний момент» пише А. О. Якимович [74, с. 6]. З цієї точки зору можна простежити, як змінювалася структура простору, починаючи з ієрархічної упорядкованості предметів, істот і божеств в античному мистецтві, потім - суворої архітектоніки живопису класицизму. І, нарешті, розколотий світ в зображенні художників ХХ століття - такі «Герніка» Пабло Пікассо, «Формула революції» Павла Філонова. Форми простору мають свою типологію: в старовину – ортогональні проєкції; в середні віки - зворотна перспектива, паралельна перспектива в середньовічній Японії і Китаї; Ренесанс в Європі - це пряма перспектива, яка зберігає своє значення до 19 століття включно. У сучасному мистецтві присутні найрізноманітніші принципи перспективи і просторових рішень.

З перспективою і ходами в глибину пов'язано поділ простору на відкрите і закрите. «Це світ, в який ми могли б увійти, або світ, закритий для нас і відкритий тільки розумовому погляду»[6, с. 197]. Відкритий простір як би пропонує відвідати його межі - таке простір характерний для Ренесансу. Середньовічний закритий простір не пускає погляд в глибину. Закритий простір також властивий сакральним ідеографічним творам, де міра умовності вище: ікони, єгипетські рельєфи. Підвищення заходів умовності, порушення законів прямої перспективи побічно підсилюють образне звучання. Відкриття законів перспективи позбавило категорію образу колишньої онтологічної самостійності, його буття зрівнялося з простою зоровою подією. Для прочитання образу в просторі не менш важливе розуміння позиції автора щодо самого простору. Художник організовує простір картини, вибираючи точку зору на зображуване, займаючи певну позицію, поміщаючи себе «всередині», або «зовні» зображення. Умовність авторської позиції (точки зору, відсторонення) тягне за собою меншу умовність зображення, і більшу його правдоподібність. Тоді як переміщення художника всередину твору, його занурення туди, «безумовність» його інкорпорування (приєднання), робить картину більш умовною для глядача. Прикладами такого входження художника в створену їм реальність, є процеси використання зворотної перспективи: коли глядачеві пропонується зайняти позицію, зворотну авторської.

Такі просторові рішення, зокрема, характерні для російського іконопису. Образ простору залежить не тільки від приналежності до тієї чи іншої системи перспективи. Терміном простір позначають структуру об'єктів, їх властивість бути протяжними, займати місце серед інших. Простір твору - це і місце дії, і суттєва складова самої дії. У просторі твору може бути тісно або просторо. Н. Н. Волков справедливо уподібнює простір картини якоїсь загальної конструкції. На його думку, в основі картинного простору лежить певна проста форма, яка організовується за рахунок елементів картини, і в свою чергу, організовує їх. Природно, що це має місце тільки в разі

усвідомленого створення автором тривимірного ілюзорного простору [21, с. 7].

Прикладом такої конструкції може служити картина П. Брейгеля «Мисливці на снігу», де простір організовано у формі чаші. Рама, не будучи складовою зображення, тим не менш, є порогом, палітуркою вікна, за яким поміщається обмежене нею простір, тобто картина. У скульптурі, яка існує в реальному просторі, рама відсутня. Але сам її розмір передбачає, що частина об'єктивного реального простору належить скульптурному зображенню. Таким чином, глядач, підійшовши дуже близько до скульптури, позбавляє її власного простору, і, отже, себе - адекватного її сприйняття. Так само обмеженням простору скульптурного зображення служить постамент, або частково замкнутий простір арки або ніші, де може міститися скульптура. Рельєф обмежується тією площиною, на якій він розташований.

Чи можна говорити про простір стосовно абстрактного мистецтва? Волков, наприклад, вважає, що оскільки простір в картині будується предметами і для предметів, безпредметний живопис, де відсутня форма(фігура), призводить до відсутності або невпорядкованості простору. Дійсно, абстрактне мистецтво не прагне до створення тривимірної ілюзії, отже, не використовує систему перспективи. Але площина – це теж простір, а поверхня картини спочатку є площиною. Чи означає це, що поверхня полотна в цьому випадку залишається саме і тільки поверхнею, як скажімо поверхню пофарбованої стіни, і ми маємо справу з об'єктивним, але двомірним простором? Ні. Тому що обмежена форматом і організована засобами композиції площину має свою ієрархією, самостійним значенням.

Простір дійсно може залишатися двомірним, але втрачає свою об'єктивність, будучи простором твору мистецтва, воно стає суб'єктивним, саме тому, що не дивлячись на відсутність перспективи, присутній вибір точки зору. Картинна площина - це і є двомірна площина, поверхня, елементи якої структуровані засобами композиції, тобто засобами формальної організації площини. Таким чином, композиція завжди

дислокується на двомірній поверхні, використовуючи тільки два виміри, і вона реальна, на відміну від самого простору твору. Там, де не існує об'єктивного виміру, виникає завдяки застосуванню законів лінійної та повітряної перспективи. А так же завдяки оптичним ілюзіям. Таким чином, будь-яке зображення на площині створює той чи інший простір, предметний чи абстрактний. При цьому предметний простір, що використовує ту чи іншу перспективну систему, буде в більшою мірою ілюзорним, ніж абстрактним, безпредметний простір [21, с. 8].

Терміном часу прийнято позначати тривалість існування об'єктів, спрямованість їх змін. Поняття «часу» в художньому насправді не тотожно часу реальності об'єктивної. Сам твір образотворчого мистецтва як матеріальний об'єкт існує в об'єктивному часі і просторі. Час в художньому творі - це образ часу. Дивлячись на пейзаж або натюрморт, ми, не дивимось на те, що твір було створено до того, як ми його побачили, не завжди можемо зрозуміти, майбутній або звітний період зображено, або момент завжди справжній, що співпадає з моментом сприйняття. Проте, необхідно дати відповідь на це питання. Про час в зв'язку з картиною можна говорити в чотирьох аспектах: як про творчий часу (процесі створення); як про час її сприйняття (Послідовності, тривалості); як про час її локалізації в історії мистецтва і творчого життя художника; нарешті можна судити про зображення часу в картині. Ми будемо говорити саме про зображення часу, торкнувшись, також і часу сприйняття, та спробуємо встановити зв'язок між ними.

Час художньої реальності може зображуватися, сприйматися в зворотний бік - від справжнього моменту в минуле або майбутнє, і може не бути лінійним. Найбільш явно це виражається в творах кіно або театру. Але ці види мистецтва мають свою об'єктивну тривалість. В образотворчому мистецтві кожен глядач витрачає різний час на сприйняття твору, тоді як спектакль йде то заданий кількість часу, який необхідний для реалізації

художнього задуму. У кіно для передачі часу використовується відеоряд, де рух також носить об'єктивний характер.

Минуле чи майбутнє часу в творі образотворчого мистецтва, може бути представлено в деяких випадках швидше вектором, ніж місцем. Наприклад, напрямок погляду з право - на ліво, ініційоване засобами формальної організації, або знаками-індексами, переміщує об'єкти із сьогодення в минуле і навпаки. В картині А. А. Дейнеки «Оборона Петрограда», де співіснують одночасно минуле і майбутнє час, простір організовано автором, як він сам пише, саме як «композиційно замкнутий смислове коло двох планів – внизу йдуть на фронт бійці, зліва направо, і вгорі по мосту повертаються поранені». Питання часу в художньому творі безпосередньо пов'язане з проблемою руху. «Художник знає, що тільки поєднуючи кілька моментів в одному зображенні, він передає рух». Але «факт синтезу тимчасових фаз реального руху», на думку Волкова, «сам по собі не забезпечує переконливості сприйняття руху на картині»[21, с. 39].

Крім безпосереднього зображення руху, можна говорити про логічний зв'язок дій, коли один рух передбачає інший, визначає хід подій. Наприклад, в картині Рєпіна «Не чекали» наступні рухи персонажів вгадуються в їх фіксованих позах. Але розвиток дії у часу в даному випадку не виходить за рамки ситуації. Якщо говорити про спосіб часу, то воно не може бути передано простим механічним рухом. В цьому зв'язку розрізняють зовнішню і внутрішню дію, тобто механічний рух і внутрішнє напруження, психологізм. Наприклад, в картині М.М. Ге «Цар Петро і царевич Олексій» статичні пози персонажів, проте, тримають глядача в напрузі, передають конфлікт і навіть динаміку діалогу. Таким чином, тривалість дії може обходитися без руху, полягати в його відсутності. Тобто, передача часу не вичерпується проблемою руху. Позбавлена механічного руху тривалість - також дія. В цьому сенсі вирішений натюрморт Піменова «Очікування», де нерухомо лежить телефонна трубка ставати знаком-індексом. У нерухомості

портрета повніше розкривається внутрішнє життя персонажа - походження, ідеї, доля.

Розвиваючи цю думку, можна говорити про нерухомість як про «монументальність», про «масивність» образу часу. Так конкретний, реалістичний рух може здаватися лише миттю, а умовний рух – образно та вагомо передати час. В картині може зображуватись вічність, у випадку питання «коли» не має значення - так, наприклад, трактується час в російському іконопису, де обставини подій не тільки умовні, але і канонічні в своїй умовності. Навпаки, - імпресіоністи концентрували свою роботу на передачі лише одного моменту, миттєвого стану природи, її видимості в певний момент [3, с. 67].

Крім часу сприйняття твору існує час сприймається художником. Адже він сам знаходиться в часі, і його сприйняття природи і її зображення також відбувається в часі і має методично його враховувати. К. Петров-Водкін зазначав, що світ сприймається нами в часі, і цей час треба «витягти» в полотно [4, с. 21]. І Петров-Водкін і Фаворський вважали, що вивчення природи відбувається на основі нашої бінокулярності. Бінокулярний зір дозволяє бачити об'єкт одночасно з двох точок зору. І ця двоїста позиція спостерігача передбачає постійний рух в просторі і в часу, яке неминуче відіб'ється в його роботі. Проблема передачі часу, так само, як і простору, тісно пов'язана з вибором точки зору. У єгиптян, наприклад, кілька розділених в часі сюжетів можуть бути об'єднані в одне зображення. При цьому зустрічаються зображення людини, виконані з різних точок зору, його проекції, розгортка на площині, ціле, складене з різночасових частин. Грецький фриз і Помпейські живопис об'єднують в собі декілька сцен, сюжетів, де рух будується по горизонталі, розгортається на площині, з декількома центрами композиції, що об'єднують всі рух, коли беруть людини не з точки зору, а в площині зору. Таким шляхом виходить якась «розкадровка», спроба передати рух, безпосередньо використовуючи різні відрізки часу.

Те ж саме можна спостерігати у деяких художників Ренесансу. У формах зображення, близьких до бароко здійснюється перехід до сучасної звичної для нас подачі часу, де формат організовується єдиним зоровим центром і все твір підпорядковується одній точці зору. У них реалізується прагнення передати зміну часом не рухом, а візуально, з'єднати різні моменти зору в єдиний образ, що дає багату зображення простору, долається статика предметів, а їх форма і обсяг трансформуються. Це видно на прикладах Візантійської і давньої російської живопису, епохи Відродження (Мікеланджело, Ель Греко), і Нового часу (Сезанн, Пікассо). У тому, яким саме способом точка зору пов'язана з часом, втілюється в образотворчому мистецтві єдність часу і простору.

З'єднання різних часів в одній картині - також спроба створити образ часу, звернутися до вічності і універсальності події. Минуле, сьогодні і майбутнє, не як моменти руху, а як самостійні етапи, можуть співіснувати в художньому творі, створюючи скоріше не образ часу, а образ буття. Наприклад, в картині Густава Клімта «Три віки жінки» показані одночасно три періоди життя жінки, передані трьома різними персонажами. Ключове слово тут «одночасно»: тобто, все три часу вже як би і не є відрізками часу, оскільки співіснують разом в певний загальний для них момент. На картині Сальвадора Далі «Постійність пам'яті» годинник показує різний час: що це, існування в одному моменті різночасного? Так само цікавий «Потрійний портрет кардинала Рішельє» Філіпа де Шампань, де кардинал Рішельє зображений тричі на певний момент часу, але з різних точок зору, що дозволяє зробити припущення про неодноразовість всіх цих портретів. Можна заперечити, що Кардинал Рішельє зображений в один момент часу, але з різних точок зору. Але якби це було так, фон, на якому розташована фігура кардинала, був би неоднаковий у всіх трьох випадках, а він залишається тим же самим.

Слід сказати, що час художньої реальності - це все-таки зупинений час. Портрет фіксує мить, створюючи не тільки образ людини в цілому, але і його

стан в певний конкретний час, його зовнішній вигляд, позу, його вік. А. Дейнека пише про свою картину «Оборона Петрограда»: «Минуло багато часу, і тепер, коли я дивлюся на цей твір, я дізнаюся серед його героїв своїх друзів і знайомих робітників. Їх вже, напевно, давно немає в живих, але для мене вони продовжують жити такими, якими бачив їх тридцять п'ять років тому»[3, с. 67].

Якщо передача часу за допомогою руху дає відповідь на питання «як довго», то використання знаків-індексів допомагає відповісти на питання «коли». Знакам-індексами можуть служити зображення годинників, що показують конкретний час, визначених станів природи і часу доби або пір року, а також зовнішній вигляд людей і об'єктів, як ознака епохи. Але художній час не обмежується простою вказівкою на час конкретний. Будь-яке явище має протяг в часі: війна, прощання, сніданок. Життя людини. хоча на картині показаний один момент, ми дізнаємося цілу історію, як наприклад, на картині Веласкеса «Здача Бреди», де ясний не тільки підсумок, але і хід битви, або на картині Г. Коржева «Сліди війни», де понівечене обличчя солдата – свідок його долі і долі його народу. Художній час, сприймається в реальності моментально, містить в собі цілу історію, зліпок життя, відбиток епохи, її образ. В такому випадку знаки-індекси як і рух, є тільки ознаки часу на картині.

По суті, будь-яке зображення художником реальних об'єктів і подій призводить до їх спотворення і трансформації, тому що є суб'єктивним, передбачає авторську трактування. До того ж неминучі неточності, допущені автором або за незнання, або спеціально, для посилення образу, або з інших мотивів. Звернемо увагу на відому картину Миколи Самокиша "Штурм Перекопу". Крім того, що неточно показаний хід подій, по зображенню форми одягу червоноармійців можна визначити, що дія відбувається в проміжку 1922- 1923 років. Тоді як реальні події "штурму" Перекопу мали місце восени 1920 року. Таким чином, багато картин радянського (і не

тільки) періоду, містять спотворення історичних фактів, як в загальному, так і в деталях.

Сприйняття часу в історичній картині залежить від знань глядача про реальні події, що лежать в основі сюжету твору. Це ще один приклад того, як важлива роль розуміння в сприйнятті часу в зображенні. Повернемося до поняття хронотопу як до взаємозв'язку (сплетіння) просторово-тимчасових відносин. На наш погляд, хронотоп присутня у всякому творі мистецтва. Будь-який художній твір, будь то літературна форма, музичний твір, спектакль або фільм, характеризується певною замкнутістю, «зображує особливий мікросвіт, організувати за своїми специфічними закономірностями (і, зокрема, характеризується особливою просторово-часовою структурою)»[9, с. 207].

Всі мистецтва, на думку Бахтіна, можна розділити в залежності від ставлення до часу і простору на тимчасові (музика), просторові (Образотворче мистецтво) та просторово-часові (література, театр, кіно). В образотворчому ж мистецтві саме простір і рух проявляють час, як свій четвертий вимір. Але художній простір в широкому сенсі, як було сказано вище, не зводиться до розміщення предметів в реальному просторі. Більш того, це універсальне поняття, яке застосовується до всіх видів мистецтва. Прийнято вважати, що в образотворчому мистецтві простір хронотопу і художнього простору близькі за змістом, оскільки образотворчі мистецтва є просторовими. Але, як було сказано вище, час є атрибутами будь-якої реальності, в тому числі і художньої. Його не можна виключити з хронотопу, залишивши одне тільки простір.

Розглянемо в зв'язку з цим детальніше деякі приклади. Назва картини К.С. Петрова-Водкіна «1918 рік у Петрограді» саме собі містить хронотоп, вказуючи час і місце події. Художник поєднує в творі кілька просторових планів і тимчасових алюзій. Головні дійові особи - мати і дитина - розміщені на передньому плані, на тлі віддаленій марного натовпу, над нею. Причому ця віддаленість видається не тільки просторовою, а й тимчасовою. Статичний

образ матері і дитини, стилістично відсилає глядача до іконописних образів Богоматері з немовлям, до вічної теми материнства. Натоп, навпаки, вирішена хаотично, руху людей одномоментні і позбавлені значення. Просторове протиставлення тут переходить у тимчасове: на передньому плані - вічність, сюїмінутність винесена на задній план. Але як художник з'єднує ці, здавалося б, різні світи? Жіноча фігура задрапірована червоною тканиною, яка не сприймається деталлю одягу. Її символічне значення очевидно. Ця червона тканина робить жінку частиною того, що відбувається. У картині Пітера Брейгеля Старшого «Дві прикуті мавпочки» мова йде скоріше про вічність, ніж про тривалості. Дві мавпочки поміщені в простір, замкнутий вгорі аркою, а внизу - ланцюгом і їх власними хвостами.

Сферичність арки знаходить повторення в згорблених, заокруглених силуетах тварин. Геометричний просторовий коло символізує тимчасову нескінченність, приреченість на вічний полон. Далекий пейзаж в отворі арки тільки підсилює відчуття замкнутості простору, в якому знаходяться бранці.

Цікава з точки зору хронотопу картина М.М. Ге «Що є істина». Обмежений простір твору М.М. Ге звів буквально до двох площинах: ділянці підлоги і стіни. Пилат на передньому плані і Христос трохи в глибині, застигли навпроти один одного в момент спору. Христос є статичною і напружений, поза Пилата - навпаки, розкута, рука протягнута до співрозмовника в динамічному жесті. У просторі тісно, фігури заповнюють його майже цілком. Проте, ця моментальність і скутість дозволяють наблизити, загострити образи обох дійових осіб, витягти їх з хронотопу, поставити над часом простором.

Що стосується хронотопу скульптурного зображення, то тут ситуація виглядає трохи інакше, оскільки простір скульптури носить об'єктивний характер. Час тут потрапляє в ще більшу залежність від просторового рішення. Скульптура Арістіда Майоля «Ніч» являє собою узагальнене зображення оголених жіночих фігури, закрита поза якої символізує таємницю ночі, не просто як часу доби, але як події, яке протиставляється

ясності дня і світла. Дискобол, що дійшов до нас у вигляді римської копії давньогрецької статуї Мирона, навпаки, являє собою реалістичне, анатомічно точне зображення людини в момент кидання диска. Завдання цього зображення, завдяки саме точності руху, обмежені передачею моментального дії і не містять узагальненого тимчасового образу.

В описаних вище прикладах наочно прочитується взаємозв'язок простору і часу, що, на наш погляд, повністю виправдовує застосування поняття хронотоп до творів образотворчого мистецтва. Тепер можна відповісти на питання, поставлене на початку - чи може час в художньому творі збігатися з нашим об'єктивним часом, часом сприйняття. Або іншими словами - чи може на картині зображуватися зараз? ні, тому що час на картині або в скульптурному зображенні завжди своє, тісно пов'язане з місцем і рухом - час і простір єдині. Таким чином, час об'єктивної реальності, в яке створювалося твір, і час, в якому відбувається наше сприйняття твору, не тотожні часу в картині, - часу, в якому існує художня реальність. «Час на небі і на землі летить не однаково. Там - миті, тут - століття ». якщо простір художнього твору організовується в результаті використання виразних і образотворчих засобів, то час виникає уже в створеному просторі.

Таким чином, в парі «простір - час» простір первинно в образотворчому плані, але сама ідея часу може диктувати просторове рішення, організовуючи весь твір в цілому. Саме ця організуюча роль просторово-часових відносин представляється найбільш перспективною для подальшого вивчення принципів побудови художніх образів в творах образотворчого мистецтва.

При розгляді символіки часу в композиції живописного твору ми керуємося принципом образної єдності всіх складових її компонентів (матеріали, розмір, пропорції, формальні ознаки, розміщення на площині, просторове рішення, ідейна складова і ін.), які працюють на подібну самодостатність в семантиці твору. Твір мистецтва найкращим чином

демонструє єдність матеріального і духовного, так як в цій єдності і проявляється художня екзистенція. Єдність - це є вже, в своєму роді, символ.

Людина, сприймаючи твори мистецтва, занурюючись в світ образів, тим самим відновлює в своїй уяві міфічні, релігійні чи історичні образи, а значить, має справу з тимчасовим і просторовим «перенесенням». Людина як би виринає з потоку життєвої рутини і задається вічними питаннями. Обряди, пов'язані з архетипом вічного повернення, свого часу породили мистецтво у всьому його різноманітті. Вони продовжують жити його образами, які відтворюються і сприймаються як неминущі. Так статус вічного, придбали в західній культурі образи природи, включаючи (у широкому контексті) художнє втілення уявлень про красу оголеного людського тіла, міфологічні та релігійні образи. Серед релігійних і міфологічних тем, що стали постійними в мистецтві, можна виділити теми раю, пекла божественної любові, мучеництва, котрі найбільш пов'язані в свідомості з моральними аспектами часу і вічності. Відзначимо, що характеристика часу - лінійного або циклічного - розкривається у різних авторів по-різному.

Час має, крім мінливості, ще одну характеристику: це анізотропія, яка з особливою драматичністю сприймається в мистецтві: жанр натюрморту зобов'язаний цій характеристиці часу, що виражається в образах «суєти суєт». Так в голландському натюрморті 17 століття відображені різноманітні прояви життя, побутові сценки та навіть сюжети з священної історії поряд з такими символами тлінності життя, як череп, недогарок свічки, останки тварин та комах.

Поняття тлінності не завжди несе в собі моралізаторський характер, а милування художником в'янення, старіння має більшою мірою естетичну оцінку і є вираженням плину часу, яке в деяких роботах західноєвропейського мистецтва стає чільним. Адже тільки через простір, через просторову структуру художник може виразити час: «Іноді ми думаємо, ніби пізнаємо себе в часі, тоді як ми знаємо лише послідовність

фіксацій в деяких просторах стабільності нашого ества, яке протривитья плннності буття і, навіть вирушаючи в минуле на пошуки втраченого часу, хоче «зупинити» його біг.

Символами часу зазвичай прийнято вважати зображення годинників, астрологічних знаків, сфінкса, жорен, Сатурна або «смерті з косою», проте закріплення в символах різних аспектів часу цим не обмежується. Навіть гірський пейзаж може символізувати час, якщо він викликає в нашому поданні проміжок часу в мільйони років. Символи часу не обов'язково повинні показувати ознаки будь-якого руху. Картини, що зображують певні пори року, можуть висловлювати ідею річного циклу, а іноді і циклу в тисячі років. Художники Ренесансу зверталися до ідеї поєднання в одній сцені трьох, рідше - чотирьох вікових груп людини, у вигляді окремих іпостасей.

Крім того, прості геометричні форми також можна пов'язувати з моделями часу. Зокрема, в російській мові слово «час» має спорідненість зі словами, що виражають поняття обертання, кола, так що початкове його значення - обертання. Час сприймалося нашими предками як рух по колу, і перший відомий людям рахунок часу - циклічний. Символіка живописного твору передбачає медитативний і філософський підхід в осягненні категорії часу: «Коли живописець хоче зобразити процес руху, тоді неминуче виникає суперечність між мінливістю (ознакою руху) і незмінністю (знаком статичності). Вирішення цієї суперечності в мистецтві тісно пов'язане з філософським розумінням часу в ту чи іншу епоху. Мабуть, саме через час характер живописного образу природи найтісніше пов'язаний з філософією»

Живопис має багато спільного з поезією, музикою і театром, тобто тимчасовими видами мистецтва (що додає неоднозначності при розгляді категорії часу в мистецтві). Зв'язок цей символічний, лише через образну побудову і уяву можна почути звучання живопису і «побачити» дію на площині картини. У картині, виходячи з численних факторів, які пов'язують просторові і тимчасові мистецтва, передбачається взаємодія і зв'язування часу живописного твору і часу світу. Адже допускаючи відсутність часу в

картині, можна допустити і відсутність самого часу. Ця проблема виникла на початку двадцятого століття і обговорюється по сей день. Таким чином, ми бачимо, що проблема часу дуже стара, і кожна епоха пропонує свої шляхи її вирішення.

РОЗДІЛ 2

Символізм зображення предметного світу в мистецтві від стародавніх часів до кінця XX століття

2.1. Ритуальний характер натюрмортів стародавнього світу

Історія європейського натюрморту тісно пов'язана з розвитком християнської філософії. Народившись як жанр всередині релігійного живопису, натюрморт пов'язував сакральну реальність і побутову повсякденність. У період становлення гуманістичного уваги до особистості натюрморт стає антиподом портрета, буквально - його зворотним боком. Пошук присутності Творця в елементах творіння, суперництво вченого і художника з природою, зашифровані мовою символів і спроба зупинити час - це теж класичний натюрморт.

Один з най розповсюджених ритуальних символів в натюрморті була риба. Риб шанують як символ зародження життя у відповідності з традиційними космогонічними уявленнями більшості народів Землі: життя почалося з води, тому й асоціюється з процесом запліднення. Рибні страви, а також жертвопринесення риби підносили в ритуальному богослужінні всім богам підземного світу і місячним богиням вод, а також любові і родючості. Цей символізм був відомий як в Стародавньому Єгипті, так і в кельтській, індійській, месопотамській, бірманській, перській культурах, мистецтві східних слов'ян. У бронзових фібулах VII століття, знайдених у села Зінькова на Полтавщині, що зв'язують ланки, за формою нагадують змії, риб і хижих птахів, тим самим, поєднуючи три природні стихії: повітря, вода, земля. Зображення цієї тварини часто зустрічається в декорі ювелірних виробів Центральної Азії, де вона також була пов'язана з ідеєю родючості. У давнину золоту фігурку рибки носили як амулет (Амударьїнській скарб V-IV ст. До н.е., рибка з Нової Ніси II ст. До н.е.); риби-дельфіни зображені у вигляді застібок з Тіллі-Тепе (Афганістан, I ст. до н.е.). Образ риби знайшов відображення і в орнаменті деяких традиційних прикрас північних таджиків і

узбеків. Цей орнамент відомий під назвою «риб'ячий хвіст" або "риб'яча луска» і трактувався як символ численного потомства, а в деяких випадках виступав уособленням багатства і щастя.

Масштабного поширення і тлумачення зображення риби отримало в ранньохристиянському мистецтві III-VI ст. н.е., про що свідчать численні зразки, виявлені в катакомбах, які були місцем зборів християн в період перших гонінь. Тоді символіка вживалася в першу чергу як тайнопис, щоб одновірці могли пізнавати один одного у ворожому оточенні. Символ Риби пояснює походження монограми Ісуса. Християни побачили в цьому слові свого роду акростих (перші літери кожного слова складають осмислений текст), що розповідає про Христа. Кожна буква «давньогрецької риби» була для них відповідно першою літерою інших, дуже важливих слів, що виражають сповідання християнської віри: «Iesous Christos Theou Nyios Soter» (грец.) - «Ісус Христос, Син Божий, Спаситель» (скорочено: ΙΧΘΥΣ - Риба).

З поширенням християнства і його образотворчої культури символ риби знайшов багатозначність. Перш за все, це - символ хрещення: як риба не може жити без води, так істинний християнин не знайде порятунку, не пройшовши через води хрещення. Насичення п'яти тисяч чоловік п'ятьма хлібами і двома рибками служило не тільки прикладом милосердя, а й широко вживалося як метафора євхаристії (Риби і хліба). Зустрічаються на церковних емблемах три риби, переплетені між собою або мають одну голову, позначають Трійцю, виявлену тим, у кого відкрито духовний зір. Не менш значимі сюжет про пророка Йони, що він був ковтнув «великою рибою» і вирвати через три дні неушкодженим, що символізує воскресіння, а також євангельська притча про чудесне улов учнями Христа символізує «ловлю чоловіків» в лоно християнства.

Середньовічну живопис, з її строго релігійним характером реальний світ не цікавив. Тому вибір тем і сюжетів, що розробляються художниками, був вкрай обмежений, а символіка - строго зафіксована рамками церковного

богослов'я. Від кожного художника було потрібно чітке дотримання канонічним приписам і для цього існували спеціальні підручники. У книжкових мініатюрах і надгробних рельєфах XII - XIV ст. птиці і риби символізували «верхню і нижню безодні».

Риба для астрономів і астрологів була знаком Місяця; алхіміки розглядали її як символ води; в медицині вона зв'язувалася з флегматичним темпераментом; тлумачі снів інтерпретували її як втілення плотського пожадання, а для простого народу вона асоціювалася з постом. Зображення риби, підвішеній за голову, означало безлад, порушення моральних норм. Причому, такими різнохарактерними значеннями середньовічне свідомість наділяла кожен річ, явище чи предмет.

2.2. Символіка предметів в мистецтві середньовіччя

Символіка має величезне значення в історії мистецтва і розвивається в часі разом з культурою. Світогляд і світосприйняття середньовічної людини відрізняються від сучасних і володіють певними особливостями, без знання яких неможливо повноцінно сприймати твори живопису того часу. Символи, алегорії, метафори, складні асоціації, аналогії і паралелі були елементами специфічної мови середньовічного мислення. Кожна галузь знань бачила в реальному світі, перш за все, певну систему символів в залежності від точки зору, з якої вони розглядалися.

Смислова структура символу багатшарова і розрахована на активну внутрішню роботу глядача. Сенс символу не можна дешифрувати простим зусиллям розуму, в нього треба «вжитися», а щоб це зробити - символ необхідно знати. Між символом і міфом існує спорідненість; символ і є міф, - і успадкував його соціальні та комунікативні функції. Середньовічному мисленню властивий глибокий і безвихідний символізм. Вся природа і все суспільство - символ теоретичного, ідеального світу. Кожна річ цікава не стільки сама по собі, скільки як символ чогось іншого, зокрема іншої речі.

Одна і та ж річ може бути символом кількох інших; символами є не тільки речі, але й їх властивості та відносини.

Символи - це елементи, які передають конкретне значення, ідеї, поняття - служать надійною «мовою» у всіх візуальних мистецтвах і особливо в середньовічному живопису. Вони можуть бути пояснені загальними психологічними і культурними особливостями певного народу, наприклад, символ сонця - у вигляді колеса, блискавки - у вигляді молота; але в багатьох випадках виявляється культурна взаємодія народів і передача символіки шляхом культурних та торгових зв'язків, монетного звернення, релігійних уявлень. Багато з них отримали неосяжно широке значення, наприклад, символи хреста, орла, риби. Лілія і троянда стали постійною приналежністю в зображеннях св. Діви Марії; св. Георгій вражає своїм списом морського дракона; німб оточує голови святих.

Якщо ж символ багатозначний, то треба брати той з його значень, яке відповідає епосі, часу, загальним строю, духу картини - чи не суперечить йому і не руйнує його. Символ може бути позначений числом, властивістю, формою. Наприклад, число 7 - символ досконалості і завершеності (сім кольорів веселки, сім нот, сім днів тижня, сім чеснот, сім смертних гріхів); синій колір (колір неба) - символ всього духовного; форма кола, нагадує сонце і місяць - символ божественного досконалості. Інша група символів - предмети, явища, або дії, а також художні образи, що втілюють якусь ідею. Наприклад, оливкова гілка - символ миру, квітка нарциса - символ смерті, немовля - символ людської душі. Світло - символ духовного прозріння, божественної благодаті; веселка (зустріч Неба із Землею) - символ примирення Бога з людьми, прощення людських гріхів. Ткацтво символізує створення всесвіту, світу, визначення долі всього суцього; рибна ловля - звернення в свою віру (Христос навчив своїх учнів бути «ловцями людей»). Художній образ кентавра - символ низьких пристрастей, чвар (якщо зображений із сагайдаком, стрілами і луком), в релігійних композиціях - символ ересі. Символ пов'язаний із зовнішніми ознаками предмета і завжди

відображає його глибинну сутність. Наприклад, сова - нічна птиця, тому одне з її символічних значень - сон, смерть.

Символізм середньовіччя - це символізм всієї середньовічної культури і життя. «В середні віки люди не тільки говорили символами, а й іншій мови, крім символічної, не розуміли». Світ не зображували символічним, його таким сприймали. Земний світ - символ небесного, речі першого - тільки символи об'єктів другого, і не тому, що так належить людиною, а в силу того, що уможливає підпорядковує собі предметне і керує ним. Людина до процесу символізації не причетний, він може лише з'ясувати, що стоїть за символом. Речі «не просто можуть служити символами, не ми вкладаємо в них символічний зміст: вони суть символи, і завдання суб'єкта, що пізнає зводиться до розкриття їхнього справжнього значення» [632]. Процес розгортання символу і його досягнення нескінченний.

Широко та своєрідно художні символи вживалися в середньовічному мистецтві. Воно є, можна сказати, одним з найбільш яскравих прикладів символічного мистецтва. Форма, тематика, зміст мистецтва були тісно пов'язані з релігією і знаходилися під найсуворішим контролем церкви, тому в живописі існували правила і прийоми - канони, яким повинен був слідувати кожен художник. Типи зображення, композиційні схеми, символіка затверджувалася і висвітлювалася церквою, але канон зовсім не сковував думка середньовічного живописця, а дисциплінував його, змушував ретельніше приділяти увагу деталям. Мова релігійної символіки повинен був передавати складні і глибокі поняття духовної реальності. Тоді багато хто не вміли читати, але мова символів виховувався будь-якому віруючому з дитинства.

Символіка кольору, жестів, зображуваних предметів - це мова ікони. Пропорції лику навмисно спотворювалися. Вважалося, що очі - дзеркало душі, тому очі на іконах такі великі і проникливі. Починаючи з спочатку XV століття очі вже не писали так перебільшено крупно, тим не менше, їм завжди приділяється велика увага. У Феофана Грека деякі святі

зображувалися з закритими очима або зовсім з порожніми очницями - таким способом художник намагався передати думку, що їх погляд спрямований не на зовнішній світ, а всередину, на споглядання божественної істини і внутрішню молитву. Фігури зображуваних біблійних персонажів писалися навмисно витягнуті, що створювало візуальний ефект їх легкості, додало тілесність і об'ємність їх тел. Вони немов парять в просторі над землею, що є виразом їх натхненності, і перетвореного стану. Власне зображення людини займає центральне місце ікони. Все інше - палати, гори, дерева грають другорядну роль, їх знакова природа доведена до максимальної умовності. Однак і вони несуть певне смислове навантаження: гора - символізує шлях людини до Бога, дуб - символ вічного життя, чаша і виноградна лоза - символи жертви Христа, голуб - символ Духа Святого і т.д.

Велике значення мали також і предмети в руках зображеного святого як знаки його служіння. Так, апостол Павло зазвичай зображувався з книгою в руках - це Євангеліє, рідше з мечем - символізує Слово Боже. У Петра в руках зазвичай ключі - це ключі від царства Божого. Мученики зображуються з хрестом в руках або пальмовою гілкою - символами приналежності до Царства Небесного, пророки зазвичай тримають в руках сувої своїх пророцтв.

Оскільки поширення християнства на Заході і на Сході відбувалося в різних історичних умовах, то церковне мистецтво також розвивалося різними шляхами. У Західній Європі ікона повинна була максимально правдиво показувати і розповідати євангельську історію, звідси все більший реалізм і поступове перетворення ікони в картину з релігійним сюжетом, і як наслідок поява нового мистецтва «art nova». Термін - нове мистецтво, запозичений з історії музики, - дуже точно визначає мистецтво Нідерландів першої половини XV ст. Інтуїтивне і релігійно-містичне пізнання світу лягло в основу нової північноєвропейської культури.

Одним з основоположників мистецтва Раннього північного Відродження є видатний нідерландський живописець Ян ван Ейк (приблизно

1390 р. - 1441 р.) - він створив «Портрет подружжя Арнольфіні» - унікальне явище в усій європейській живопису того часу. Художник вперше зобразив людей у їхній повсякденній обстановці, без будь-якого зв'язку з релігійним сюжетом або образами з Священного писання. На полотні зображено купець Джованні Арнольфіні з італійського міста Луки і його молода дружина. Обидва одягнені в нарядні святкові костюми, які відповідають складної і химерної моді того часу. Пози їх урочисто нерухомі, особи сповнені найглибшої серйозності.

В глибині затишної кімнати висить кругле дзеркало - символ всевидючого Божого ока, що відбиває фігури ще двох людей, присутніх в кімнаті, але не видних глядачеві, очевидно, свідки одруження. В одному з них художник зобразив самого себе, про що свідчить напис над дзеркалом: "Ян ван Дейк тут був", Молодят художник виконав у зростання. Живописець любовно зображує речі, що оточують молодят. Ці предмети багато повідомляють про спосіб життя своїх господарів, підкреслюючи їх бюргерські чесноти - ощадливість, скромність, любов до порядку. Обряд відбувається в бюргерського будинку - спальні, де всі речі мають затаєний сенс, натякають на святість подружньої обітниці і сімейного вогнища.

Майже всі зображені на полотні предмети мають символічні значення: собака позначає вірність, пара черевиків на підлозі говорить про єдність подружжя, щітка - знак чистоти, чотки - символ благочестя, опукле дзеркало - очей світу, апельсини - плоди райського саду і натякають на райське блаженство, а яблуко натякає на гріхопадіння. Зрозумілою стає і запалена в люстрі у день свіча - символічно-містичне присутність Святого духа, освячує таїнство, адже з давніх-давен під час весільних процесій носили смолоскипи і запалені ліхтарі. Достаток художніх символів у середньовічному мистецтві було безпосередньо пов'язане з особливим характером середньовічної культури, породженням якої було це мистецтво. Оскільки символи використовувались в кожен епоху, сказати, що середньовічна культура символічна означає сказати дуже не багато.

Звертаючи увагу на універсальність символізму, С.С. Аверинцев писав: «будь-яка релігійна і тим більше містична свідомість примушена створювати для себе систему сакральних знаків і символів, без яких вона не могла описувати своє існування". Якщо мати на увазі тільки цю універсальність символічної мови, легко прогледіти істотні відмінності між історичними типами і стилями символіки. Потрібно враховувати також те, що середньовічне релігійне зображення покликане було не тільки підкреслити, але навіть затвердити силу буття зображення.

2.3. Тема буття у жанрі натюрморту в Голландії і Фландрії XVII століття

Виникнення жанру голландського натюрморту необхідно розглядати в контексті кальвінізму (напрямки протестантизму), як духовного руху, найбільш характерного для Голландії. Картини з церков віддалялися, бо вважалося, що мистецтво не стосується суті віри, і протестантська служба не потребує чуттєвому обрамленні - вона більше для слуху, ніж для ока. Мистецтву залишалася лише завдання зміцнення моралі.

Це прискорило розвиток світських тенденцій в мистецтві, і картини стали переселятися в будинку бюргерів. Це заохочувало звернення голландських художників до жанру натюрморту. Перші «stilleven» були сюжетно прості, зображення в них будувалося урочисто і чинно: хліб, келих вина, риба - символи Христа, ніж - символ жертви, лимон - символ спраги; горіхи в шкаралупі - душа, скута гріхом; яблуко нагадує про гріхопадіння і так далі. Поступово сформувався класичний натюрморт з його улюбленими сюжетами: квіти, кухонний та побутове начиння, атрибути мистецтва, книги, овочі і фрукти, дари моря і мисливські трофеї. Все це безліч речей мало таємний підтекст, вказуючи на людські чесноти і гріхи.

Часто зустрічалися символи, які нагадували про тлінність людського життя: череп - нагадування про неминучість смерті; гнилі фрукти - символ старіння; зрілі плоди - родючість; паростки зерна, гілки плюща - символи

відродження і кругообігу життя; палаюча свіча - символ людської душі, її загасання символізує відхід; люлька - символ швидкоплинних насолод; дзеркала і скляні кулі - символи марнославства; пляшка - символ гріха пияцтва. Кубки, гральні карти або кості - знак пошуку задоволень і грішного життя. Порожню склянку, протиставлений повного, символізував смерть. Золоті та срібні речі нагадують про недовговічність розкоші. Скло символізує крихкість, білосніжний фарфор - чистоту. Пісочні і механічний годинник - швидкоплинність часу. Книги та географічні карти, письмове перо, глобус - символи наук. Зброя і обладунки - символ влади і могутності, позначення того, що не можна забрати з собою в могилу. Ключі символізують приховування чогось, а з іншого боку - це доступ до прихованого. Часто в натюрмортах зображували комах, птахів і звірів. Мухи і павуки, наприклад, вважалися символами скупості і зла, а ящірки і змії - символами підступності. Раки або омари уособлювали мінливість долі або мудрість.

Часто художник прямо включав в картину текст. Неодмінно це робилося в вчених лейденських натюрмортах "Vanitas" (лат. "Порожнеча, марність, непотрібність, хибність, беззмістовність"). Основні символічні відповідності в натюрмортах 17 століття: - Череп - візуальний еквівалент латинського висловлювання *memento mori* [пам'ятай про смерть], нагадування про те, що всім судилося померти; -

Пісочні або звичайний годинник, свічка - вказівка на швидкоплинність часу; - Перевернутий посудину (чаша, глек або кубок) - вказівка на значення *vanitas* - порожнеча; Корона, скіпетр, коштовності або монети - сила і багатства цього світу, які забирає смерть; Меч (і іншу зброю) - нагадування про те, що воно не може захистити від смерті; - Квіти в цьому контексті, особливо з краплями роси, - символ швидкоплинності життя і в'янення. Наділяється християнським значенням, коли в нього включаються: келих вина, глек, імовірно наповнений вином, буханки хліба - євхаристичні елементи. У цьому контексті ваза з квітами вказує на контраст земного життя

з тим, що слід після неї. Плющ (вічнозелений) - вічне життя, і, коли він вінчає череп - перемога Воскресіння над смертю.

Християнський аспект підкреслюють пелікан або фенікс, що прикрашають судини. З усією очевидністю християнське виявляється під час зображення Розп'яття і чіткий. Птахи в цьому контексті служать символом людської душі, як і інші крилаті створіння, особливо метелики. Гусениця, личинка і метелик - все разом - не просто життєвий цикл, але стадії земного життя людини, смерть і воскресіння. Пташине яйце, особливо з тріснутий шкаралупою, також вселяє думку про Воскресіння. Традиційні символи християнства - яблуко, гранат, чорний і білий виноград, горіх і ін., Звичайні на картинах, що зображують Діву Марію та Дитинку, увійшли в тому ж значенні в алегоричний натюрморт XVII в.

Звичайними тут стали цитати з Біблії або з античних авторів, присвячені темі "суєти суєт": "Всяка плоть - трава, і вся краса її - як цвіт польовий" (з Книги пророка Ісаї), "Дні людини, як трава, як цвіт польовий, так він цвіте" (з Псалтиря), "Минулий повз троянди, не шукай її більш" (з Горація). Текст містився або в красивому картуші, або був ретельно виписаний на старому аркуші паперу (давнина ставала синонімом достовірності), або поміщений на відкритій сторінці старовинного тому, чи становив назву як би випадково кинutoї книги [40, с. 51].

І кожен об'єкт на картині тоді відповідає тексту: троянда, квіти польові, комахи - традиційний символ короткого людського існування, а метелики і бабки - символ порятунку душі. Поступово для таких натюрмортів відбиралися особливо значущі предмети. Пісочний годинник нагадували про швидкоплинність життя, букети квітів - про зів'яненні і минуше, лампи, трубки - про короткочасність, а королівські регалії - про всіх багатства, які з собою в інше життя не візьмеш. Особливо виділявся людський череп - яскравий символ тлінності, порожні (або наполовину випиті) скляні келихи, що означали крихкість людського існування і недогарок свічки - символ згаслої життя.

Часто в натюрмортах "Vanitas" зустрічаються "випадкові" розсипи старих книг, вимірювальні прилади, флейти та скрипки. У французьких натюрмортах з'являються персонажі, що пускають мильні бульбашки - людське життя уподібнюється найтоншим і невірним бульбашок. А в Англії, після 1649 року, у багатьох "Vanitas" з'являються портрети страченого Карла I Стюарта - кінець цього короля лише підтверджував думку про тлінність земного щастя і хиткості земної влади.

Дуже часто символом тлінності служать квіти і трави. Особливо, якщо квіти і трави - польові. Розміщені на тлі порожнього отвору вікна вони ще більше підкреслюють безнадійність. Іноді листя квітів поїдені комахами, а поруч розкидані порожні раковини або горіхи. Власне квіткові натюрморти поділялися на "гірлянди" і "букети". Особливо важкими для розуміння є "гірлянди". У жанрі "гірлянд" писали відомі майстри - Я. Брейгель Оксамитовий, Д. Сегерс, Я.Д. де Хем. Особливу славу на цьому терені здобув чернець ордену єзуїтів отець Д. Сегерс. В знак захоплення його майстерністю короновані європейські особи обдаровували його дорогими подарунками - золотим хрестом з алегоричними фігурами з емалі, золотими кістками і золотий палітрою і т.д. Написаним їм квітам поети присвячували вірші.

У квітковому натюрморті символіка ще більш багатозначна. Букет в вазах уподібнений людського життя, а зів'ялі квіти і що обсипалися пелюстки - знаки тлінності. Символи скромності і чистоти - конвалії, фіалки, незабудки. Квіти часто зображували в оточенні метеликів, що символізують невмирущу душу. Гірлянда, що обрамляє центральне зображення (а воно могло бути дуже різним, найчастіше - це портрет, що виконувався іншими майстрами), нагадувала відомий символ Вічності - змію, що обвивається навколо крилатих годин. Тому і композиції такі мали надавати шанувального значення. В саму гірлянду впліталися білі лілії і колосся хліба, традиційно пов'язані з Христом або Марією, що вказує на чистоту людини. Крім того, багато що тут символізувало пори року: квіти - весну, колосся і

фрукти - літо, виноград і овочі - осінь, лимони - зима ("все змінюється, незмінною залишається лише добра пам'ять").

Мова квітів, запозичена ще Відродженням з середньовічної символіки, був в XVII столітті зрозуміла практично будь-якому вихованому аристократу. І тому гірлянди легко "читалися" глядачами. Богоматері присвячували проліски, помаранча, троянди, іриси; звернення її до Христа символізувалося тюльпанами; гілкою будяка - пристрасті Христа; тріумф небесної любові часто висловлювався нарцисом.

Гірлянди обвиваються не тільки навколо портретів. Часто це годинник, евхаристична чаша, келихи вина і навіть картуш з текстом. Іноді ж невеликий вінок поміщається прямо в кубок. Ця композиція сходить до однієї з відомих емблем: кубок з широкою чашею, наповненою вином, в якій плаває квітковий вінок. Напис свідчив: "Що не думаєш про долю смертних?" Так урочиста гірлянда за змістом з'єднувалася з "Vanitas".

Натюрморти у вигляді букетів (у вазі, глечуку або просто на столі) зазвичай склалися трьох видів. І головний акцент на картині потрапляв на різні предмети. У радіальної композиції (стебла квітів розходилися віялом з однієї точки) головним стає зображення квітки, поміщеного в місце сходження стебел. Композиції другого типу, немов килимом, заповнюють весь простір полотна. Тоді вибудовується вертикальна ієрархія квітів і їх значень. Третій різновид композиційно вбудована в фігуру трикутника. Тут найбільш значимий квітка служить центральною віссю, а інші квіти симетрично групуються навколо нього. Втім сувора симетричність скоро порушується і улюбленою стає, розроблена Я.Д. де Хемом S-подібна форма букета з витонченими завитками, що передбачають стиль рококо.

Складається навіть своєрідна іконографічна схема з чітким поділом на просторові зони. Внизу, біля вази, зазвичай розташовані знаки тлінності - зламані або зів'ялі квіти, що обсіпалися пелюстки, порожні раковини, гусениці, мухи; в центрі - символи скромності і чистоти (середньої поміркованості), оточені пишними недовговічними квітами (конвалії, фіалки,

незабудки, цикламени в оточенні троянд, гвоздик, анемони і т.д.); увінчує композицію велика квітка, частіше володіє позитивним значенням, такий собі вінець чесноти (та ще в оточенні метеликів і бабок). Сама ж ваза уподібнювалась при цьому тендітному судині, однак могла мати і тлумачення тіла, як "судини гидоту й гріха". Численні скляні, кришталеві, та й глиняні судини, з квітами і без них, сприймалися як щось крихке, невірне, готове ось-ось розбитися. Дорогі судини лише підкреслювали це відчуття, несучи додатковий сенс марності багатства. Вміст же судин трактувалося по-різному. Вода - тема хрещення, очищення, вино - тема причастя. Однак вино, особливо недопите, могло символізувати і не до кінця прожите життя, і залишок марною розкоші.

У більшості випадків квіткові натюрморти доповнювалися предметами, розкиданими на столі. Найчастіше, це порожні раковини - знак порожніх плотських задовольень. Плоди лимона, який зовні красивий, а всередині кисіль. Яйце - традиційний знак Воскресіння. Лопнув плід граната - символ родючості, Христа і його викупної жертви. Суниця - знак мирського насолоди і спокуси. І все це разом (квіти, судини, предмети) служило єдиній ідеї. Сміслові значення рослин і тварин, включених в композицію фламандських натюрмортів, можна легко інтерпретувати, використовуючи традиційні, середньовічні символічні значення. Гусениці і метелики представляють життя і відродження. Бджоли - старанність і працьовитість. Засноване на давньогрецької міфології символічне значення чотирьох основних елементів знайшло своє вираження в фламандського живопису за допомогою зображення певних тварин. Так, зображення саламандри (часто зустрічається в середньовічних бестіаріях) представляє елемент Вогонь. Зображення жаби представляє Воду. Різні літаючі комахи, таких як бабки і метелики, позначають повітря.

Фрукти і квіти представляють Землю. Часто художники використовували поєднання кольорів з різних сезонів і інших об'єктів, щоб позначити п'ять почуттів, передати ідею течії часу, або кінцівки всього

сушого. Чотири етапи життєвого циклу знаходили своє втілення в картинах за допомогою символічного вираження через життєвий цикл комах - яйце, личинка, лялечка і доросла комаха, що було також символом неминучих змін і з плином часу. Тлумачення символічного значення ускладнюється наявністю різних елементів, що мають конкретну послання на визначені християнські сцени, що взяло свій початок від традиції засновувати ілюстрації на біблійних історіях. Так, горіхи, такі як волоські горіхи або фундук, можна розглядати як уявлення тіла Христа як ядра, а дерев'яного хреста Розп'яття у вигляді шкірки. Символічне значення винограду і виноградної лози також є посланням на Христа. Квіти, такі як райдужки і троянди в певному значенні представляють Страсті Христові.

Першочергова роль діяльності людини в створенні мікрокосму натюрморту, верховенство «перетворюючої, переставляти руки людини» вказує на першопричину відокремлення на початку XVII ст. натюрморту як самостійного жанру. Розпад єдиної синкретичної картини світу Середньовіччя почався з виділення в епоху Відродження портрета як знака «зміни іконографічного зображення універсалізмом індивідуального бачення, коли перед людиною відкрилася перспектива, оглядається доти Богом» [20, с. 67].

Наступним на цьому шляху трансформації традиції від буття Бога до буття себе став натюрморт. Логіка розвитку в попередньому періоді експериментальної діяльності з вивчення і реальному відтворення дійсності вимагала свободи від міфологічних і символічних конотацій, які були присутні в сюжетній картині і портреті. Була потрібна чиста експериментальний майданчик, на роль якої найкраще підходив натюрморт, що передає самостійне існування звичайних предметів. Натюрморт відповідав відразу декільком вимогам епохи. Він був вільний від іконографічних моделей. Він надавав повну свободу художнику в формуванні як його матеріального існування, так і його філософської інтерпретації. Незмінність стану предметного світу відсилала до онтологічної

загальності світобудови, що надавало філософське звучання будь-яким приватним умовиводів автора. І нарешті, натюрморт своєї ідеологічної незаангажованістю відкривав перед глядачем перспективу переорієнтації з сприйняття релігійних і філософських аспектів твору мистецтва на формальні і естетичні. Отже, в натюрморті рука Бога змінюється рукою людини-художника. При цьому нас не повинна вводити в оману «природність» розташування предметів, так як вона не випадкова, а цілком запрограмована і ретельно оформлена цієї творить рукою [31, с. 97].

Далі постає питання про те, як саме присутній чоловік і людська сутність в голландському натюрморті? Яким чином він присутній на онтологічному рівні формування мікрокосму натюрморту? І тут ми знову для здобуття точки опори в порівнянні повинні звернутися до попередньої епохи. Тотальний символізм Середньовіччя змінюється в столітті XVI на півночі Європи символічним пантеїзмом, який передбачає присутність частки Бога у всьому, в тому числі і у безлічі предметного оточення людини. В результаті на основі готичного натуралізму, вперше де визначено проблему стихійного органічного єства речі, сформувалося, за словами Б.Р. Віппера, якесь всеосяжне почуття предмета, якийсь особливий захват речей, невимовне блаженство речі, яке віщує торжество натюрморту [10, с. 67].

На цю місцеву специфіку в XVII ст. бароко накладає свою специфічну модель світорозуміння, в якій людина і людське займає дуже велике місце. На зміну символу в якості медіатора між макро- і мікрокосмом приходять барокова метафора, відмінність якої полягає в тому, що з її допомогою глобальне об'єктивується через мінімальне, грандіозні узагальнення будуються на основі деталі, сакральне моделюється з елементів буденного світу.

Найбільш показовим прикладом барокової метафори в голландському натюрморті є метафоричний концепт, який об'єднує в смислове вертикаль тютюн, куріння, курильні приналежності і ідею тлінності і тлінності світу, швидкоплинності часу. Маленька людська слабкість, така як куріння,

стверджує чуттєво-плотське єство приватного людини в лоні абстрактної картини світобудови. Мало того, всю грандіозність просторово-часового континууму глядач може досягнути тільки крізь призму цього гранично відчутного побутового явища індивідуума. Смісловий обсяг метафори, на одному кінці якої закріплюється вічність, а на іншому - інтимно-побутове існування людини і навколишнього його предметного світу, надає поетичну універсальність приватному існування людини.

Саме в цьому і криється та безодня поезики голландського натюрморту, яка є головною складовою його магічної чарівності для наступних поколінь і яка так вигідно відрізняє його від виробів наслідувачів ХІХ ст. Людина в голландському натюрморті перебуває не так, як це спрощено часто трактують, особливо щодо «сніданків», за типом «їв, встав, пішов, зараз повернеться». Людським єством просякнутий сам непорушний предметний світ. Якщо в ХVІ ст. «Речі починають індивідуалізувати свого господаря, і це перший крок до індивідуалізації речей», то в ХVІІ ст. речі знайшли майже людську індивідуальність. Як казав Б. Віппер «Предмет сприйняв від людини відблиск його таємничої творчого життя, сяйво його душі». Саме тут криється те джерело «інтимних відносин між предметом і сприймаючим суб'єктом», про який говорив Б.Р. Віппер, саме це змушує глядача і до цього дня сприймати буття і побут, відображений на голландському натюрморті, як свій, як своє [10, с. 69].

Що ж стосується враження безпосередності присутності людини - зім'ята серветка, тліючий тютюн, необережно зрушений обідній прилад, нестійкість балансуєчого на межі падіння страви, розрізаний лимон, відкинута кришка годин тощо. Але знову ж таки не треба модернізувати цю безпосередність в дусі імпресіоністичного або фотографічного миті. У тимчасовому континуумі бароко час дробиться на нескінченне число мінімальних одиниць, де «божественне корелює з вічністю, життям, роком, соціальний конфлікт вимірюється годинами, одиниця обчислення індивідуально-інтимного - хвилина» (А. Ястребов). У логіці барокової

метафори саме індивідуально-інтимна хвилина, мить, стає сполучною ланкою з вічністю. Звідси та значущість незавершене-миттєвого жесту (діяння) людини, яка є в голландському і відсутній в імпресіоністичній натюрморті.

Ще одна помилка, пов'язана з неадекватним розумінням сучасним глядачем голландського натюрморту, парадоксальним чином може прояснити якісь приховані смисли останнього. Йдеться про те, що повчальний підтекст голландського натюрморту в душі «суєта суєт» і більшість алюзій на символіку залишаються для сучасного глядача недоступними без спеціальних знань. Що ми відчуваємо в першу чергу, дивлячись на всі ці збудовані, як на показ, «сніданки», «банкети», «квіти»? Ні в якому разі не каяття за те, що ми милуємося кожним предметом, п'яніючи, подібно їх першим власникам, від розкоші предметного буття. Нікому в голову не приходять посипати голову попелом, тому що ми, потрапляючи під чарівність речей, робимо перший крок до того, щоб стати їх рабами, щоб занадто сильно прив'язатися до світу речового спокуси і забути про більш високих духовних цінностях. І справа тут не тільки в парадоксальності барочного мислення, в результаті якого те, що поміщено на першому плані виписується з особливою ретельністю і смаком. За традиційним християнським осудженням, зашифрованим в символіці предметів, і включеним часом в картину текстів, тобто за «свідомо складеної криптограмою», криється «несвідомо залишений слід» нового протестантського світорозуміння[31, с. 104].

2.4. Символізм у натюрмортах митців XVIII - XX століття

Погляд на натюрморт, як на жанр, що надає художнику велике поле для експериментів, утвердився після новаторських кроків, зроблених в цій області в кінці XIX - на початку XX століття Полем Сезанном, Оділоном Редоном, Полем Гогеном, Анрі Матиссом. У натюрморті художник звертається до світу неживих предметів, виділяючи їх з усього розмаїття навколишнього

світу, але кожен художник бачить навколишній світ по-своєму. Найбільш радикальний злам естетичної традиції в перші роки ХХ століття був зроблений, поряд з фовістів і експресіоністами, молодим Пабло Пікассо (1881- 1973) в його сміливих експериментах з узагальнення форм (Натюрморт з мертвої головою, 1907). Естафету по виходу з мальовничою площині в тривимірний простір підхоплюють російські кубофутуристи. Наприклад, Володимир Татлін використав фрагменти виготовлених промисловим способом реальних предметів: кришку столу, водостічні труби, газетні заголовки. Йому, як і Казимиру Малевичу (Алогізм: Корова і скрипка, 1913. Дерево, олія 48.8 × 25.8 см. ГРМ) судилося визначати в своїх пошуках нового просторово-часового виміру.

Натюрморт виражає відношення автора до політичної обстановці, до наростаючої емоційної напруженості в суспільстві, що виникає в той чи інший період в кожній країні. В атмосфері духовної кризи в роки, що послідували за Першою світовою війною, мистецтво стояло на роздоріжжі. Ряд художників, ще з воєнного часу включилися в бурхливий протест проти божевілья європейських урядів, вирішувалися на все більш радикальні розриви з традицією (Дадаїзм, Баухаус, неопластицизм). Інші звернулися до так званої внутрішньої еміграції, занурюючись в діалог з художниками минулих епох, шукаючи захисту у древньої, як мир, традиції. Ось перед нами класично вивірені, але часто драматично напружені натюрморти зараховує до магічних реалістів Олександра Канольдт, 1881-1939. У метафізичних натюрмортах Джорджо Моранді, 1890-1964 предмети туляться один до одного, утворюючи щільні групи, немов прагнучи зберегти тепло, боячись зовнішнього холоду і агресії.

У натюрморті художник не просто зображує предмет, але й через них висловлює своє уявлення дійсності, вирішує різноманітні естетичні завдання[10, с. 17]. У живопису бельгійського сюрреаліста Рене Магрітта, 1898-1967 перед нами розкриваються тривожні інверсії предметного світу («Портрет», 1935. Полотно, олія 73.3 × 50.5 см. Колекція МоМА); рух часу

повертається назад в майстерно виконаних полотнах Сальвадора Далі, 1904-1989, таких як («Сталість пам'яті», 1931). Натюрмортний жанр завжди в усі часи відбивав дух сучасності, розкривав внутрішні проблеми суспільства. Комерційна реклама в другій половині ХХ століття всіляко заохочувала у зголомнілий публіки жадібне відношення до земних радощів, ненаситне споживання. Звідси - фетишизація предмета.

Цей сюжет знайшов нескінченні втілення в пластичних мистецтвах. Деякі елементи натюрмортного жанру перетворюються під натиском масової культури в роботах найбільш відомих художників поп-арту. Енді Уорхол (1928-1987) цікавиться конвеєром споживання; кількісним зростанням, вираженому в механічному тиражуванні одного і того ж предмета (англ. «Суп Кемпбелл», 1962, англ. «Кока-кола», 1962). Уорхол відзначав, що "поп-арт поміняв внутрішнє і зовнішнє місцями. Поп-артисти створювали образи, які будь-яка людина, що йде по Бродвею, помічала в ту ж секунду - комікси, столи для пікніка, чоловічі штани, знаменитості, фіранки для душу, холодильники, пляшки кока-коли - все ті великі речі, які абстрактні експресіоністи щосили намагалися зовсім не помічати". Художники реабілітували світ краси банального, в їхніх творах простежується гордість тим, що торгівля Америки створила такі товари, які завжди дешеві, гарні, однаково доступний. Їхнє мистецтво - в певному сенсі пам'ятник таким товарам і соціальної рівності, адже споживаючи продукт, ми можемо ідентифікувати себе з будь-яким іншим споживачем цього продукту: "Ти можеш дивитися телевізор і бачити кока-колу, і ти знаєш, що президент п'є кока-колу, Ліз Тейлор п'є кока-колу, ти теж можеш пити кока-колу ... всі пляшки кока-коли однакові і всі вони гарні "- говорив Енді Уорхол, прославляючи споживання і роблячи споживання (чужих образів) частиною свого мистецтва.

Натюрморт як жанр має унікальну особливість - він чітко передає дух часу, життя певного соціального прошарку. Через «неживу натуру» глядач відчуває подих «живого життя». Уейн Тібо (р. 1920), залишаючись в

парадигмі апологетики "солодкого життя", запропонованої ще Едуаром Мане загостріє увагу глядача на нових реаліях повсякденності, з збудованими, немов солдати на плацу, тістечками (англ.). Рой Ліхтенштейн (1923-1997) бере за основу усталені естетичні штампи і з наукової методичністю препарує кліше масової культури, дає математично стерильні формули пристрастей, чарівності, розкоші (англ. Ротобройл, 1962, англ. М'яч для гольфу, 1961). Джеймс Розенквіст (р. 1933), в ранній молодості багато працював на фарбуванні вуличних біл-бордів, при зверненні до побутової предметної середовищі, аналізує назойливо патетичну риторику рекламистів (Ми з моїм «Фордом» любимо тебе. 1961. 214 × 234 см; музей сучасного мистецтва, Стокгольм.) у випадку з Класом Олденбурга - в парадоксальній грі зі збільшенням непримітних побутових речей до гомеричних масштабів: огризок яблука, голка з ниткою, англ. «Жабка», 1976) і в не менш парадоксальною зміні контексту: той же «пам'ятник» прищіпки серед міської забудови Філадельфії - художник не просто пародіює рекламні прийоми, а й пропонує новий погляд на міське середовище, олюднює цю середу. Досліди роботи Олденбурга в жанрі натюрморту на початку 1960-х ґрунтувалися на цілком традиційному підході.

Сучасний натюрморт, який продовжує, як і поп-арт, як і гіперреалізм, взаємодіяти з актуальним станом цивілізації, представлений художниками напрямки нео-поп, які поставили на промисловий потік бурлескні знахідки поп-артистів. Британський художник Патрік Колфілд (1936-2005), застосовуючи очищені форми, властиві художникам геометричній абстракції («Чаша з цукерками», 1967, шовкографія, 55.9 x 91.4 см Галерея Тейт), привносить в натюрморт зосереджену медитативність. Атмосфера яскравого галлюциногенного сну в скульптурах Такеші Муракамі (р. 1962) демонструє оживилих ляльок з фантастичних світів 3D мультиплікації, або вітрини заповнені "кращими друзями дітей" в магазинах іграшок. Натюрморт - це сповідь художника. Схвильованість і щирість - ось що неминуче виявляється в картині, якщо це супроводжувало її створення.

Натюрморт вчить осягати власне життя, милуватися її красою, мінливістю, швидкоплинністю, глибиною. Його треба зосереджено розглядати, помічати деталі, занурюватися в нього. Передаючи як речові прихований сенс об'єктів, створених працею людини, натюрморт може хвилювати нас не менше, ніж жанрові картини [10, с. 34].

РОЗДІЛ 3

Створення тематичного натюрморту «Простір та час»

3.1. Alegorії і символи простору і часу у композиціях натюрмортів

Натюрморт як вид мистецтва привертає своїми великими можливостями. За допомогою натюрморту можна передати певні образи і символи оточуючого нас світу та залучати глядача в світ спілкування предметів, надаючи можливість побути в ролі співрозмовника. В натюрморті художник організовує можливість глядачеві побачити таємний сенс оточуючих нас предметів, попередньо вибираючи і вибудовуючи ті чи інші атрибути в певну композицію, яка несе в собі конкретне смислове завдання.

Специфіка жанру визначає підвищену увагу художника і глядача до структури і деталей, фактурі поверхні. При цьому цілі алегоричного натюрморту як жанру зводяться не лише до вирішення декоративних завдань або до точної фіксації предметного світу (хоча ці завдання сприяють формуванню натюрморту), а й і до вираження символіки. Алегоричний натюрморт найкращим чином демонструє єдність матеріального і духовного, так як в цій єдності і проявляється художня екзистенція. Здатність цього жанру до узагальнення, іносказання, алегорії, здатність виявляти таємниці, якими володіють речі, що оточують людину, представляють особливий інтерес для художника.

Зображення речей в натюрморті має самостійне художнє значення, художник може створити в натюрморті ємний, багатозаровий образ, що володіє складним смисловим підтекстом. Його образи відрізняються багатством асоціацій, яскравою декоративністю і ілюзорною точністю передачі натури. У цьому жанрі можна через предметний світ висловити своє ставлення до навколишнього світу, торкнутися абсолютно нової області пізнання. З огляду на все вищесказане, символічний натюрморт в живописі цікавий як предмет для вивчення та самостійної творчої праці.

Тема «Простір та час» дає широкі можливості для створення художнього образу, який глядач може трактувати самостійно, залучаючись до співтворчості. Простір та час взаємопов'язані змістовно. Наведемо низку прикладів мотивів і об'єктів зображення для втілення цієї теми у натюрморті. На полотні зображується пора дня: ранок як символ початку відліку часу, розквіту життя та покладання великих надій на майбутнє; ніч, що уособлює захід життя, сон, та навіть фізіологічну смерть. Разом ранок і вечір (ніч) – алегорії життя та смерті, циклічності та невблаганної плинності часу. Серед елементів натюрмортів є речі, котрі на перший погляд, не мають нічого спільного, але в даному контексті об'єднуються в єдиний алегоричний образ. Так, наприклад, квіти та свічка, годинники та гранат, завіси вікна та рами дзеркала, луна та дзеркало – не схожі, але мають спільне значення в композиції для передачі конкретного задуму. Усі предмети на картинах стають атрибутами подолання простору та часу людиною. Тож розглянемо всі складові елементи детально.

Годинники та гранат символізують час та втілюють у собі поняття, що все велике складається з малого – вік (життя) з років, роки з днів, години з хвилин і т.д. Виноградна лоза як символ родючості, дерева життя і відродження разом з трьома квітами у вазі - алегорія віку, природного ходу життя – народження, юність, зрілість, старість та смерть, що втілюється в образі погашеній свічки.

Конверти, листи та фотографії. Завдяки фотографії можна зупинити мить, увічнити її, при погляді на фотографію людина отримує можливість повернутися у той самий час та місце, знов відчувати те що відчувала у ту мить. Фотографія виступає так би мовити машиною часу, а значить, в якомусь сенсі, і перемогою над часом та простором. Особисті листи також виступають засобом подолання простору, бо завдяки ним люди можуть вести діалог, ділитися новинами, думками, почуттями на будь-якій відстані та увічнювати це в історії так саме як і книжки, що передають знання та досвід від покоління до покоління. Ідею тлінності життя підтримує в композиції

також мильні бульбашки, морська раковина, фрукти та горіхи. Мильні бульбашки на картинах символізують стислість життя і раптовість смерті. Витоки цього поняття сходять до вислову римського письменника і вченого Марка Теренція Варрона: «Homo bulla» - «людина є мильна бульбашка».

Цікавими елементами композиції «Простір та час» можуть виступати глобус та годинник з маятником. Глобус - сферична модель землі, яка в першу чергу символізує цілісність світу, глобальність, нескінченність. Глобус символізує вічність світу, значимість часу життя і безсмертя. Алхіміки, зайняті пошуком «філософського каменю, вважали глобус символом нескінченного руху, еволюції і первинної матерії. Винахідник глобуса, географ і мандрівник Мартін Бехайм не випадково назвав свій винахід «Земне яблуко»: вчені та богослови того часу саме яблуко вважали першопричиною розвитку і метафізичного зростання людського суспільства в цілому і його окремих представників - зокрема. У сучасному світі глобус символізує пріоритет знань над невіглаством і влади над світом. У глобуса немає кутів і країв, він являє собою сферу, вважається досконалою, або ідеальною, формою - таким чином він перетворюється в символ відсутності на життєвому шляху власника труднощів, перешкод і неприємностей.

Глобус та мапи уособлюють у собі подолання простору, дослідження навколишнього світу, землі та неба людиною. Людиною, що не лише перемогла природні стихії, мандруючи у пошуках нового, досліджуючи невідоме, але й ще проклала шлях для інших поколінь, навчившись вимірювати відстань та час і створивши пристрої для його вивчення. Також на карті можна зобразити троянду вітрів. Спочатку троянда вітрів використовувалася мореплавцями Північної півкулі. Значення: Роза вітрів - векторний символ, придуманий в середні століття для допомоги мореплавцям. Роза вітрів або компасна троянда також символізує чотири сторони світу разом з проміжними напрямками. Тим самим вона розділяє символічне значення кола, центру, хреста і променів сонячного колеса. У XVIII - XX століттях моряки набивали татуювання, що зображують розу

вітрів, як оберіг. Вони вважали, що такий талісман допоможе їм повернутися додому. У наш час розу вітрів сприймають як символ дальнього шляху та пригод.

Мушлі зображує на картинах - символ родючості і достатку, відродження і мандрівок. У середні століття, в період коли переважали натюрморти жанру ванітас (латиною - *vanitas*, буквально - «суєта, марнославство») значення раковин як символів дещо змінилося. У цей час особливою увагою шанувалася раковина наутилуса, покрита перламутром, яка вважалася символом росту і відновлення, тому що раковина росте протягом усього життя малюсков. У спіральній раковині вбачали образ всесвіту або «місячну спіраль», ідеальні пропорції - «золотий перетин».

Завіси, рами вікна та дзеркала— це портали в інший простір. Луна та дзеркало – є не лише пасивними відображеннями реальності, іншого простору, інших речей, а й стародавніми містичними образами. Дзеркало можна розуміти і як саме образотворче мистецтво, що створює ілюзію тотожності з реальністю.

3.2. Хід роботи над створенням композиції тематичних натюрмортів

Роботу слід розпочинати з пошуку схеми композиції. Підбір предметів здійснюється згідно із зазначеною темою. Ескізи виконуються в невеликих форматах, де можна вести пошук співвідношення предметів та простору, ритмів розташування тонових плям. Основою складання натюрмарту є такий підбір предметів, при якому загальний зміст і його тема виражені найбільш чітко. Це зовсім не легка справа, бо кожен новий предмет в постановці змінює відносини в натюрморті в цілому. Також важливим є правильно, відповідно задуму, вибрати певну точку зору (ракурс). Потім, з урахуванням задуму композиції і угруповання слід компоувати предмети в просторі предметної площині. Один з предметів, чи група предметів повинна стати композиційним центром постановки і виділятися за розмірами і тону, а

поміщати його слід ближче до середини композиції. Для додання же натюрморту динамічності потрібно тиснути вліво або вправо. У вигляді акценту при вирішенні простору натюрморту на передній план можна ввести невеликий предмет, який відрізняється за фактурою і матеріальністю від інших предметів.

У композиції натюрморту також важливу роль відіграє освітлення - природне або штучне. Світло може бути спрямованим, боковим або розсіяним. При освітленні натюрморту спрямованим світлом спереду або збоку у предметів з'являється контрастна світлотінь, а для виділення першого плану можна закрити частину світла, яке потрапляє на задній план. Якщо предмети поставлені на підвіконня, тоді вийде силуетне рішення темного на світлому, тобто на контражур. При розсіяному ж світлі тональна різниця у предметів помітніше. Таким чином, освітлення впливає як на колорит, так і на композиційний лад натюрморту, тому що плями, утворені падаючими тінями від предметів, є повноцінними композиційними одиницями.

Остаточний варіант ескізу створюється на основі вивчення натурального матеріалу. Слід зазначити, що важливу роль відіграють етюди як різних предметів окремо, виконаних у різній колірній гамі, так і варіантів невеликих постановок з подібних предметів, змінюючи освітлення і колорит. У пошуку ескізу корисно вже в невеликих розмірах прагнути до конкретного наповнення зображення, це дає більшу впевненість в роботі над оригіналом. З пошукового матеріалу (начерків та замальовок) обирається ескіз, що найбільш відповідає задуму.

Важливим в роботі над твором є вибір формату. Визначення його залежить від задуму художника. З вивченого досвіду можна зробити деякі висновки. Прийнято вважати, що квадратний формат створює враження стійкості, статичності композиції. При цьому необхідно знайти рішення відповідне картинній площині, спробувати врівноважити і надати стрункий ритм композиції.

Поки ведеться підготовча робота по створенню композиції: виконання начерків, ескізів, одночасно можна підготувати полотно до роботи. Для цього необхідно натягнути полотно на підрамник, проклеїти і заґрунтувати. Полотно на підрамник натягували від середини кожної сторони до кутів. Перші скоби, що закріплюють натяжку полотна, пробивалися в центрі кожної сторони підрамника навпроти один одного, а потім послідовно прибавали скоби від центру вправо і вліво з одночасним натяжкою полотна на себе і до кута підрамника.

Ґрунтовка полотна включає в себе два етапи:

1) Проклейка полотна. Є багато варіантів як це робити. Був обраний наступний варіант: клей для цього готувався в такий спосіб. Замочений і набряклий желатин 10 гр. в половині склянки води ставиться на вогонь. Желатин повинен повністю розчинитися у воді, але ні в якому разі не доводити його до кипіння. Готовому клею дають трохи охолонути і потім мастихіном покривають тонким шаром всю поверхню полотна згори вниз. Зазвичай достатньо трьох проклейки і полотно добу просушується. Зайва перевантаження полотна клеєм призводить до розтріскування ґрунту і живописного шару. Також в клей додають кілька крапель гліцерину для пластичності. Просушене після проклейки полотно оброблявся наждачним папером. Після того як полотно перевіриться на просвіт, на полотні не повинно просвічуватися отвори, можна приступити до другого етапу.

2) Покриття проклеєного полотна ґрунтом. Багато художників надають поверхні бурий, холодно-сірий, тепло-сірий або інші відтінки, це залежить від мальовничих завдань. Головна проблема на цьому етапі вибрати найбільш прийнятний ґрунт з безлічі різних рецептів.

Перед початком роботи на полотні створюються картони – малюнки на великих аркушах папіру, відповідаючих розміру майбутнього полотна. Спираючись на натуру, вирішувалося завдання остаточного компоновання предметів. Уточнювалися пропорції та деталі. Малюнок з картону переноситься на полотно.

Наступна стадія роботи на полотні – подмальовок, тональна - колірна розкладка згідно обраному ескізу. За перший сеанс було важливо закрити усе полотно і визначити тональні і колірні відносини на, яких і тримався задум композиції, визначити всі колірні ритми. На наступному етапі роботи олійними фарбами, коли знайдені основні тонові і колірні відносини, можна приступати до більш детального опрацювання окремих частин (підпорядковуючи їх загальному). Тіньові частини зображень залишалися заповненими тонким шаром фарби, тоді як світло можна писати більш корпусно, пастозно використовуючи щитинний пензель, мастихін. Перший план опрацьовувався більш ретельно, ніж задній (згідно законів композиції).

Протягом роботи постають такі задачі: зображення текстури матеріалів, колірні рішення деяких частин композиції, виділення головного і «приглушення» другорядного. В процесі роботи виникають питання щодо вибору колірних і тонових відносин. Самим основним і складним з етапів роботи над станковим твором є завершальний, підпорядкування менш важливого загальній ідеї твору, узагальнення, розстановка акцентів, надання роботі завершеності. Якщо спочатку роботи писати можна широким пензлем, великими відносинами, то заключне опрацювання виконується маленькими пензлями, більш уважно і детально.

Останнім етапом стає оформлення роботи. Проблема підбору рами до завершені роботи обмежується вибором її товщини, характеру профілю рами і до її кольору. Якщо торкнутися деяких загальних правил оформлення робіт в рамку, своїм кольором і декоративною обробкою рама не повинна виділятися і відволікати глядача від картини, яку обрамляє. Зазвичай для виготовлення рам використовують багет, що представляє собою фасонну планку, орнаментовану і покриту фарбою або морилкою.

ВИСНОВКИ

Натюрморт можна розглядати як особливий світогляд, погляд художника на світ неживих предметів, простір створений, сформований і освоєний людиною. У натюрморті не просто зображується предмет. Через предмет можна висловити своє бачення творчості, вирішити різноманітні естетичні завдання, матеріалізувати свої думки. У зв'язку з цим можна говорити про те, що предмети складають образну мову, за допомогою якої висловлюється художник. Використовуючи властивість речі висловлювати думку, він свідомо підбирає і komponує для додання твору потрібного ідейно-змістовного відтінку. Відтворення предметного світу в натюрморті має і самостійну художню цінність і одночасно приховує за собою складний символічний або алегоричний зміст, прагнення до створення ланцюга асоціацій у глядача. Це робить його глибоко змістовним жанром.

Проведено аналіз поглядів історико-філософської думки на поняття символу як центральної категорії конструювання реальності в мистецтві. Було показано, що основою конструювання реальності в образотворчому мистецтві є архетипічні мотиви і міфологічні образи, виражені за допомогою символів і знаків культури. За твердженням філософів впливає, що символи є засобом розуміння світу. І поняття «символ» є категорія осягнення культури, без якої неможливо відтворення традиційного мистецтва.

У символічному творі поєднуються дві ідеї – очевидна та прихована. І саме останній несе в собі головну ідею та навантаження, може мати нескінченну кількість варіантів тлумачення. Можна сказати так, що там де неможливо зобразити предмет – народжується символ. Цей дуалізм між реальним і нереальним світом і є основою сприйняття символізму. Велике число алегорій, звичайно, пов'язано з біблійними образами і символікою. Нерідко алегоричний образ може виражати і певне ставлення до зображуваного.

Окремо було розглянуто засоби зображення простору і часу в образотворчому мистецтві. Філософія простору-часу має довгу історію,

починаючи з часів зародження філософії як такої. Цій темі присвячена значна кількість філософських і міждисциплінарних досліджень. Теоретичні питання передачі простору з відкриттям лінійної перспективи були викладені та узагальнені в епоху Відродження Джотто, Л. Б. Альберті, Леонардо да Вінчі, Альбрехтом Дюрером. Осмислення проблеми художнього простору сучасними авторами О. Шпенглером, П.А.Флоренским, Н. Н. Волковим, М. Хайдеггером носить більш абстрактний філософський характер. Найбільш цікаві результати, вирішуючи проблему передачі часу в зображенні, отримали В.А. Фаворський, К. Петров-Водкін і М.М. Волков. Простір і час, будучи взагалі формами існування об'єктивної реальності і умовами буття, є атрибутами також реальності художньої. Об'єктивна реальність макросвіту сприймається нами у чотирьох вимірах. Три виміри характеризують простір, четвертим виміром є час, а значить простір і час єдині і взаємопов'язані.

Символами часу зазвичай прийнято вважати зображення годинників, астрологічних знаків, сфінкса, жорен, Сатурна або «смерті з косою», проте закріплення в символах різних аспектів часу цим не обмежується. Навіть гірський пейзаж може символізувати час, якщо він викликає в нашому сприйнятті проміжок часу в мільйони років. Символи часу не обов'язково повинні показувати ознаки будь-якого руху. Картини, що зображують певні пори року, можуть висловлювати ідею циклічності часу. А символом простору може виступає не лише, обрана і зображена художником, та чи інша перспектива. Вказувати на простір можуть окремі предмети, такі як географічні прилади, листи, кораблі, і т.п.

Річ, втративши алегоричне значення, перестає бути об'єктом великого мистецтва. Натюрморти семантичного і алегоричного напрямків, відрізняють не тільки складною моделлю побудови простору, а й філософсько-психологічні кодами, укладених в темах натюрмортів. Розгляд такого виду натюрморту порівнюється з прочитанням філософського есе або літературного роману, воно вимагає певної підготовки глядача: знання сюжету, розуміння символів і знаків.

Кожне мистецтво можна назвати символічним. Завдяки символам людина ділиться своїм баченням світу з іншими, може доторкнутися до потойбічного та надчуттєвого світу. Символ допомагає відшукати відповідність між явищами, між реальними та загадковими світами. Його значення може бути багатогранним і невичерпним та нескінченним. Адже символ пов'язує далеке минуле і майбутнє з глибинами людської душі.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. Визначити особливості натюрморту як жанру образотворчого мистецтва.
2. Показати етапи розвитку зображення світу речей у мистецтві різних часів.
3. Дати поняття «символізм», «символ», «алегорія», «художній образ».
4. Показати символи простору і часу в образотворчому мистецтві.
5. Виявити ритуальний характер натюрмортів стародавнього світу.
6. Символіка предметів в мистецтві середньовіччя.
7. Проаналізувати особливості жанру натюрморту в мистецтві Голландії і Фландрії XVII століття
8. Особливості символізму у натюрмортах митців XVIII - XX століття.
9. Розкрити етапи створення тематичного натюрморту
10. Дати інтерпретацію алегоріям і символам простору і часу у композиціях натюрмортів

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдулин А.Р. Культура и символ (монография). - Уфа: Гилем, 1997.
2. Абсалямов, М.Б. Символ и архетип как структуры культурно-исторических форм / М.Б. Абсалямов, Т.А. Ростовцева // Пространство культуры в археолог.-этнографическом измерении. Западная Сибирь и сопредельные территории. – Томск, 2001.
3. Аверинцев, С.С. Символ // Большая советская энциклопедия (БСЭ). – М.: Мультимедия-издание, 2004.
4. Адашкина Н.П. Диалог с природой. Проблема натюрморта в творчестве К.С. Петрова-Водкина // Советская живопись. 1980. - № 78. - С. 14 - 29.
5. Аксенов Г.П. Причина времени. – М.: Эдиториал УРСС, 2000.
6. Андреева В. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: Издательство АСТ, 2004.
7. Батистини М. Символы и Аллегии. // Энциклопедия искусства. Пер. с ит. – М.: Омега, 2007.
8. Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. - М., 1996.
9. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства // Пер. с франц.— М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
10. Белый А. Символизм как миропонимание / А.Белый. - М.: Политиздат, 1994.
11. Белый А. Эмблематика смысла // Критика, Эстетика, Теория символизма: В 2-х т. М.: Искусство, 1994.- Т. 1.
12. Булгаков С. Первообраз и образ: В 2 т. – М.: Искусство — СПб.: Инапресс, 1999. Т. 2. С. 122.
13. Булатов Н.А. Категории философии и категории культуры. – К.: Наукова думка, 1983.
14. Бурова О. К. Философствование о вещи или натюрморт на фоне бытия. – Харьков: Основа, 1995.

15. Васильева А. Теория социальной памяти Аби Варбурга. Между философией культуры и историей искусства // Искусствознание 1-2/09. М., 2009.
16. Вернадский В.И. Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе. Кн. 1. – М., 1975
17. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – 3-е изд. – М.: Издательство В. Шевчук, 2004.
18. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции / Б.Р. Виппер. – М.: Наука, 1988.
19. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — СПб: Азбука-классика, 2004—2010.
20. Волков Н.Н. Композиция в живописи [Электронный ресурс] // <http://painting.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000011/st068.shtml>
21. Выборнова Г. Роль освещения в натюрморте // Художник; 6. 1984.
22. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991.
23. Герчук Ю. Я. Живые вещи. - М.: Советский художник, 1977.
24. Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы. - М., 2004.
25. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология..Философия как строгая наука. – Минск, 2000.
26. Данилова И.Е. Натюрморт – жанр среди других жанров // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века. – М., 1984.
27. Джохадзе Н.И. К методологии исследования проблемы времени в искусстве и эстетике. // Вопр. Философии, 1983.
28. Дильтей В. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 4: Герменевтика и теория литературы. – М., 2001.
29. Дмитриева Н.А. Краткая история искусства. - М., 1991.
30. Дятлева Г.В. Мастера натюрморта. – М.: Вече, 2002.

31. Звезда Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. – М., 1997
32. Звезда Ю.Н. Нидерландский натюрморт XVII века и традиции эмблематики. Автореферат диссертации. – М., 1992.
33. Золотов Ю. Пуссен.– М.: Искусство, 1988.
34. Калитина Н.Н. Французский натюрморт XVII—XX вв. Издательство Санкт-Петербургского Университета. СПб. 2000.
35. Кузнецов Ю.И. Социальное содержание натюрморта: Флора и фауна // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века. (Выставка картин из музеев СССР и ГДР): Каталог. – М., 1984.
36. Лифшиц М.А. Рейнгардт Л.Я. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арту. – М., 1968.
37. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – с. 65.
38. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в трех томах / Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1. – С. 191 – 199
39. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики. // Вещь в искусстве: Материалы научной конференции, 1984.
40. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
41. Маркова Н. Натюрморт в Голландии XVII века. Электронный ресурс//<http://art.1september.ru/2006/16/no162.htm>
42. Панов Е. Н. Знаки, символы, языки. – М.: Знание, 1983.
43. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». – СПб.: Азбука-классика, 2004.
44. Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб., 1999.

45. Панофский Э. История искусства как гуманистическая дисциплина // Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб, 1999.
46. Петренко В.Ф., Коротченко Е. А., Супрун А. П. Натюрморт как визуальный афоризм // Психология. Журнал Высшей Школы экономики. — 2010. — Т. 7, № 2. — С. 26–44
47. Ракова М. М. Русский натюрморт конца XIX начала XX в. - М. Искусство, 1970.
48. Свасьян, К.Л. Проблема символа в современной философии. – Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1980.
49. Синьяк П. От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму. – М., 1913.
50. Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи 15 – 17 веков: Реальность и символика. – М., 1994;
51. Соколов М. Н. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. – М., 2002.
52. Соколов М. Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода: (К спорам вокруг теории Э. Панофского) // Совр. искусствознание Запада: О классическом искусстве XIII-XVII вв. – М., 1977.
53. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. – М. : Искусство, 1985.
54. Тарасенко О.А. Метафизика натюрморта: Сергей Белик // Художня культура. Актуальні проблеми. - 2006. - Вип. 3. - С. 237-254
55. Тарасов Ю. А. - Голландский натюрморт XVII века. – Издательство С.-Петербургского гос. университета, 2004. — 251 с.
56. Тастевен Г. Футуризм (На пути к новому символизму). С приложением главных футуристских манифестов Маринетти. – М., 1914.
57. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: Прогресс, 1993.

58. Фрейд З. «Моисей» Микеланджело // Фрейд З. Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве. – М., 2010.
59. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
60. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. – СПб, 2004.
61. Цветков А.В. Об актуальных проблемах психологического изучения символа / А.В. Цветков // Вестн. ТГУ. Серия «Гуманитарные науки. Психология». – 2007. – № 12 (56). – С. 154 – 158.
62. Чернов Д. В. До проблеми прочитання алегоричного і символічного в картинах Н. Пуссена «Танок людського життя» і «Час рятує Істину від заздрості і розбрату» // Культура народів Причорномор'я. Научний журнал № 177, 2010. – Симферополь: ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2010. – С. 184-187.
63. Чернов Д.В. Историческое и символическое время в картине П. Веронезе «Пир в доме Левия» («Тайная Вечеря») // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. – Харків: ХДАДМ, 2007. – № 11.
64. Чернов, Д.В. Символические образы времени в живописи // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. № 6 2008. – Х.: ХДАДМ 2008. – с. 145-160.
65. Жарков В. И. Диалектика пространства и времени.— Томск: Изд-во Томск, ун-та, 1984.
66. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – М., 1999.
67. Юнг К. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. – М.: Renaissance, 1991.
68. Яффе А. Символизм в изобразительном искусстве // Человек и его символы / Под ред. К. Юнга. – СПб.: Б. С. К., 1996.