

Південноукраїнський Державний Педагогічний Університет
імені К.Д. Ушинського
художньо-графічний факультет
кафедра образотворчого мистецтва

**Вивчення тенденцій розвитку натюрморту як
складова навчання живопису та композиції
студентів ХГФ**

Викладач:
Науковий керівник:

Разінкіна О. М.
проф.Тарасенко О. А.

Одеса - 2019

Натюрморт традиційно той жанр, який більш за все використовують при навчанні образотворчій майстерності. Але цікаво розібратися, які зміни зазнав цей жанр живопису за останні роки. Знання культурного контексту допомагає увійти до реального простору художнього твору.

Натюрморт останніх десятиріч знов заявив про себе як про серйозний, творчий, в повному розумінні слова «пошуковий» жанр. Картина його стану приголомшує різноманіттям. «З близької відстані» вона навіть видається калейдоскопічно-строкатою; у ній важко розібратися, виділити провідні лінії. Історична перспектива якраз і створює ту узагальнюючу дистанцію, яка дозволяє краще відчувати «різність потенціалів» в мистецтві епох, що змінюють одна одну, і тим самим краще оцінити своєрідність явищ сучасного мистецтва. Але історія чекає підтримки від теорії, освітлюючою процес художнього розвитку, в даному випадку конкретного жанру, розумінням його специфічної місії, його принципових структурних можливостей. Тому до розгляду сучасного натюрморта прагнучи з'ясувати його роль і значення як особливого жанру, а також зрозуміти динаміку його розвитку у ряді інших жанрів живопису.

Специфічна суть жанрів, мабуть, більш за усе і розкривається в їх взаємодії. Очевидно, було б неправильно консервувати уявлення про жанри, властиві певній епосі. Колись, скажімо, в староруському мистецтві або в мистецтві класицизму, жанр, будучи програмою стилю, визначав себе через стиль, значною мірою ототожнювався з ним. Але поступово в історії мистецтва виразно позначилася тенденція розпаду жанрово-стильової єдності. Стиль усе більш вирушає з-під опіки жанру. Тому для визначення поняття жанру як чогось константного необхідно фіксувати його найбільш стійкі «ісконні» ознаки. Крім того, кажучи про жанри живопису, слід виділити поняття однопорядкові по характеру і об'єму свого вмісту, сомасштабні.

Оскільки предметом цієї статті є натюрморт, нас цікавлять відповідні йому жанрові ділення: інтер'єр, пейзаж, анімалістика, портрет, картина (яка у свою чергу ділиться на тематичні жанри, про що буде сказано надалі). Такі найбільш стійкі жанрові категорії, пов'язані з пізнавальною установкою ренесансного і післяренесансного живопису. Із зростанням значення емпіричних знань суспільство виявлялося усе більш зацікавленим в

дослідженні реального світу. Все більше цінності набував безпосередній досвід. З того часу в живопису особливо зростає «влада предмету».

Принцип жанрового розділення залежить від систематизації найнаочнішого світу. Така систематизація передбачає виділення типа предмету. Як щось само собою зрозуміле звучить думка, висловлена С. М. Польшовим, що жанри диференціюються «в залежності від об'єкту зображення», оскільки «вони утворюються через контакти мистецтва із зовнішнім світом, причому контактів перш за все познавальних». Система жанрів — система каналів зв'язку мистецтва даної епохи з дійсністю. Причому кожен з цих каналів щонайкраще пристосований для передачі інформації особливого типа і тим самим функціональний. Вже розташування перерахованих жанрів у вказаному порядку: натюрморт, інтер'єр, пейзаж, анімалістика, портрет, картина — дозволяє відмітити, що вони спеціалізовані і вельми послідовно «розбирають», «розкладають по полицям» все багатство реального світу, типологічно класифікують зображуємі об'єкти. Відзначимо, що жанрова класифікація обумовлена не точкою зору ужитковою, а швидше з точки зору філософськи-художньою.

Натюрморт націлений на зображення предметів як таких. Інтер'єр і пейзаж охоплюють порівняно великий простір, середу, в першому випадку — «внутрішню» і штучну, в іншому — «зовнішню» і не лише штучну (архітектурний або міський пейзаж), але і природну. Натюрморт, інтер'єр, пейзаж «відповідають» за освоєння неодушевленої природи. Анімалістика вводить в живопис природу одушевлену. А портрет і картина оволодівають новим ступенем в збагненні миру. Тут як би виникає ще один вимір, відкривається сфера психічного життя людини. Сучасній картині (яка не виділяється спеціально, але має на увазі) протистоїть історична, а реально-історичної — міфологічна, легендарно-казкова. Кожен з цих тематичних жанрів потребує особливих пізнань художника. Таким чином, жанри уловлюють і фіксують об'єктивні відмінності між явищами навколишньої дійсності.

Залежно від принципів і установок того або іншого художнього напрямку — можуть накладатися додаткові характеристики: оцінювальна (вона присутня, наприклад, в портреті парадному і інтимному) або побудовно-моделююча, яка виражається в ступені конкретності (і узагальненості) образу. З предметно-пізнавальним боком жанру

неразривно пов'язан «морфологічний», бо тип зображуємого диктує певний тип образотворчої структури, той «погляд на об'єкт (аспект), в рамках якого реалізується зображення». Натюрморт має справу з «первінною клітиною» живопису — предметом, хоча предмет взаємодіє з середовищем але явно домінує. Простір, як правило, тут (об'єктивно) неглибокий. Маючи справу із статичною формою, натюрморт здатний відображати час лише вельми опосередовано, причому найбільш «віддаленим», порівняно до інших жанрів, шляхом.

У інтер'єрі і пейзажі, навпаки, домінує простір, середовище. Певну роль в жанрі пейзажу починає грати час — час дня, пора року. Фіксуються окремі ознаки руху. На відміну від інтер'єру і пейзажу з їх загальними планами, і анімалістичний жанр, і портрет оперують планами великими. Але в центр уваги художника входять вже живі істоти. У анімалістиці актуалізується проблема руху, переважно зовнішнього, але виявляються також початки емоційного життя. Разом з рухом в живопис проникає і час. У портреті про час в якійсь мірі говорить характер, а також і вік зображуємої людини, її вгадувана глядачем біографія. За зовнішнім рухом таїться рух внутрішній. Портрет здатний розкрити історію душі, її діалектику. Картина синтезує можливості всіх жанрів. Вона наповнена предметами як неодушевленими, так і одушевленими. Вона може охоплювати значний простір, середовище штучне і природне. Зовнішній рух супроводиться тут внутрішнім. У картині з'являється драматургічна дія, сюжет, що дає чітке уявлення про розвиток подій в часі. У сюжеті картини може бути багато спільного з сюжетами літературних творів, театральних постановок, кінофільмів. Інакше кажучи, картина — найбільш синтетичний (синкретичний) жанр живопису, що дотикається з суміжними видами мистецтва, вимагаючий великої «до-картинної» роботи, великого обсягу знань). І в цьому значенні картина виступає в системі живописних жанрів як полюс натюрморта — жанру найбільш специфічного, прямо і безпосередньо пов'язаного з наочною реальністю, нерухомою і немов вимкненою з потоку часу, що і дозволяє прирівнювати «одномоментність» мистецтва живопису до «вічної» нерухомості наочного світу. Отже, рухаючись в системі живописних жанрів як би по сходах, ми йдемо: від неодушевленої природи — до одушевленої; від предмету (переважно) — до предмету в просторі, в середовищі як штучному, так і природному; від нерухомості — до руху, до

драматургичного оповідання; від часу застиглого «замороженого» у речах — до часу, що розгортається у дії; від максимальної відповідності видової специфіці «одномоментного» живопису — до перетену її з іншими видами мистецтва; від найбільшої специфічності — до синкретичності (у реальній історії мистецтва хід розвитку був зворотним!); від світу речового — до світу об'єктивно-духовного, від зовнішності — до душі; від фізичної реальності — до реальності соціальної; от меншого об'єму життєвого матеріалу — до більшого; от образу — до речі; від конкретного — до спільного; відповідно — від переважання методу індукції до переважання методу дедукції. Примітно, що у ряді жанрів від натюрморту — до картини кількість тематичних поджанрів збільшується, і це свідчить про розширення об'єму життєвого матеріалу, що потребує додатковій систематизації. Зараз вже не доводиться доводити некоректність жанровою «табелі про ранги». Зрозуміло, в картині, якщо це дійсно художній твір, відбивається творча особа художника, його суб'єктивність, але вона опосередкована об'єктивною логікою розвитку сюжету, характерів.

У сюжетно-тематичному полотні живописець має можливість говорити за допомогою своїх героїв, ховаючись за їх суб'єктивною активністю. У жанрі картини один предмет (персонаж) об'єктивно, по своїй ролі в події, важливіше за інше. Саме ця роль, і стає мотивацією виділення тих, а не інших образних компонентів, підкреслення і загострення їх певних сторін, без чого неможлива організація тематичного полотна як художнього цілого. На відміну від картини, з самостійною логікою розвитку сюжету, предмети, змальовані в натюрморті, самі по собі не вступають у взаємодію. Зрозуміло, чому, як писав Б. Р. Віппер «под вмістом наочного живопису», тобто натюрморту, ми розуміємо «ту саму організуючу, перетворюючу діяльність людини, то незріму присутність його рук, яка обумовлює нашу участь в предметах, наше до них ставлення, і їх відносини між собою». Натюрморт набагато менш оповідає, чим картина. Проте недолік повествувальних можливостей він здатний доповнити розвитком можливостей асоціативних. Це принцип мистецтва ліричного, такого, що широко застосовує мову асоціацій, метафор. Відмічений принцип може приймати односторонні гіпертрофовані форми. Проте він лежить в природі жанру. «Кротость» речей в натюрморті провокує творчу активність художника. Приведені теоретичні міркування допомагають краще

з'ясувати внутрішню логіку розвитку сучасного натюрморту. Зрозуміло, в рамках короткої статті контури цього розвитку можуть бути обкреслені лише пунктирно. Як відомо, найбільш крупні художники першої половини ХІХ століття — О. Кипренський, А. Венеціанов, П. Федотов — до натюрморту як до самостійного жанру не зверталися. Натюрморти як і раніше писали майстри не найбільші, а найчастіше другорядні або такі, що спеціалізуються в цьому жанрі. Навіть для таких високого класу майстрів, як Ф. Толстой, натюрморт як серйозний жанр в російському живопису майже не проявляє себе.

У системі жанрів передвижників йому начебто не залишалося місця. Мова речей, узятих ізольовано, не личила для тієї місії проповідування і учительства, яку узяли на себе російські художники-демократи. Але, не претендуючи на самостійне значення, натюрморт немов би розчинився і зачався в картині. Він перебував в ній, так би мовити, в прихованій формі, поскільки саме предмету в образотворчому оповіданні відводилася величезна роль. І — що найважливіше — відношення до речі в картинах росіян художників-демократів знаменувало собою якусь нову стадію в розвитку російського живопису. Само розуміння реальності в мистецтві корінним чином змінилося. Вона мислилася не стільки як доступний безпосередньому сприйняттю, видимий і до того ж онтологічно прекрасний світ. Це був світ соціальний, з його незримими силами, що приховано діють. Предмети у ранніх передвижників написані доброту «вещно», але вони не викликають у майстра радості споглядання, захвату їх живописною передачею.

Для художників 60—70-х років предмет — перш за все «факт» дійсності. Новий підхід до предмету полягав не в аналізі його зримих матеріальних якостей, а в з'ясуванні його значення. «Роль» предмета ставала істотною за його «лице». Художники немов би побачили виворіт речей, визначувану їх функцією в суспільстві. Таким чином актуалізувався другий — абстрактний — план речей: їх вартість, їх знаково-престіжна сторона і так далі. Але ці якості виявлялися в життєвих колізіях, в боротьбі людських інтересів, тобто в якихось «сюжетах». Якщо річ ставала «словом» у зображальній розповіді, художник строго продумував вибір речей. Кожна з них повинна була щось означати. Речі були свідками, що пам'ятають минуле людей, виступали як ознаки громадського нерівності. У певному ідейно-образному контексті вони ставали метафорою або символом. Предмет був «розмовляючою деталлю». У нім не бачилидосить

значимого мотиву (теми) живопису, і він як би позбавлявся права представництва в самостійному жанрі. Ось, чому жанр натюрморту не отримав розвитку. Натюрморт займає скромне місце, головне полягає зовсім не в кількісному співвідношенні картин і портретів, з одного боку, і натюрмортів — з другого, а в тому, що жанр натюрморту не стоїть на місці, не залишається законсервованим. Натюрморт передвижників пов'язаний із спільними естетичними установками, з їх реалістичним творчим методом і відповідно — стилістикою. «Яблука і лістя» (1879) І. Рєпіна написані тим же пензлем, що і кращі його роботи, картини і портрети. Це ж можна сказати і про І. Крамського, і про С. Сурікова, і про С. Поленова, і про С. Васнецова, і про І. Левітана. Стилістичного розриву між роботами в різних жанрах у передвижників немає. Отже, натюрморт відроджувався в надрах передвижницької живопису: і у ряді суто натюрмортних робіт і в наповнених драматизмом жанрових полотнах І. Крамського, І. Рєпіна, С. Поленова, їх колег, в картинах, присвячених проблемам філософсько-нравственного ладу, пов'язаних з долею особи.

При подальшому розвитку натюрморт складається вже не з суми деталей, частковостей, як це було найчастішим на раніших етапах його розвитку, а заявляє про себе відразу як про деяку живописну єдність. Основа цієї єдності — взаємодія і взаємопроникнення хроматичних і ахроматичних тонів. Перші, як правило, належать предметам, колір яких активізується світлом, другі — тлу, затіненому просторовому оточенню. Предмет не просто існує, але природно і органічно живе в мінливому середовищі. Їх (предмету і середовища) цветотональні визначення колористично зв'язані, спаяні один з одним, що підкреслено виявленню — особливо в освітлених місцях — найживописнішою фактури. Відчутнішим в живописі стає «коэффициент преломлення». Об'єктивно виражається через суб'єктивне — бачення і те, що передає його, індивідуальний почерк художника. Все це свідчить про підхід живопису до рубежів, що відкривали нові можливості розвитку натюрморту як жанру.

З початку ХХ століття російський натюрморт вступає в нову фазу свого розвитку. Помітно зросла кількість робіт в цьому жанрі. Збільшилась вага натюрмортів на виставках. Але, що найважливіше — натюрморт (це відноситься вже на початок нового століття) перейшов на якісно інший рівень. Змінилися, так би мовити, його «правовий статус» і

«моральний престиж». З жанру ще зовсім недавно то жартівливого, то пригніченого, що тягне часом напівремеслене існування, натюрморт перетворився на проблемний, достовірно філософський жанр. У ньому виражалось творче кредо художників. Його використовували як поле битви майстри різних творчих напрямків. Він став актуальним, суспільно значимим жанром, владно увійшовши до експозицій нарівні з картиною, портретом і пейзажем і навіть потіснивши їх. Він явно претендував на увагу широкій глядацькій аудиторії. І йому віддавали свій талант провідні майстри. Недивно, що натюрмортний жанр, найбільш схильний до розкриття суб'єктивно-особистого почав в мистецтві, переживати свій розквіт — у відповідній соціально-історичній ситуації — після розквіту інших жанрів, коли діапазон їх структурних можливостей виявився освоєним. У історії вітчизняного мистецтва це відбувається в 1900—1910-е роки — час, коли «добудовується» розгорнута на повну потужність система живописних жанрів. Ретроспектива мистецтва показує, що натюрмортний початок поживається усередині інших жанрів завдяки увазі художників до всіх компонентів картини, у тому числі і до предметів. Їх характеристика пов'язується із спільним задумом і композиційно-декоративною будовою полотна. До значення певного предмету (явища) в житті додавалося його значення в організмі картини. Розвиток композиційного і живописно-пластичного мислення в картині стимулювало виявлення якихось «сверхпредметних» значень предмету. Рухаючись в цьому напрямку, художники відкривають невідомі раніше змістовні ресурси мови живопису, експресивність образотворчо-характерного. Загострено відчувається стилістична спорідненість між різними речами. (А. Рябушкин, С. Борисов-Мусатов, С. Серов, М. Врубель і ін.). Адже якщо говорити не лише про сюжетно-психологічну, але і про пластичну виразність, то це в першу чергу виразність в інтерпретації речі, що живе в цілісному ансамблі картини. У відомому сенсі, така виразність — натюрмортна. Справа не в якомусь загальному «пейзажному» або спільному «натюрмортному» сприйнятті, а тим більше стилі, а в русі живопису від «оповіді» — до «показу», від домінуючої «зобразжувальності» — до домінуючої «виразності», для якої значимими, стають і природа, і оточуючі людину предмети. Справа в еволюції живописного твору від типа, родинного прози — до типа, родинного поезії, як видам мистецтва. Уважний аналіз показує, як натюрморт, виникаючи

в надрах картини, портрета, пейзажа, заражається і заряджається від них емоціонально-змістовим змістом. Таким чином, зміст проникає у все нові шари художньої форми, чим пояснюється усе більш поглиблений інтерес художника до виразних засобів живопису, до її мови. Одним з виявів цієї цікавості є робота в такому експериментальному за своєю природою жанрі, як натюрморт.

Ослабіння інтересу в російському живопису до мотиву як такому свідчило не лише (і не стільки) про відхід від конкретної життєвої проблематики, але і виражало потребу мислити більш узагальнено, бачивши в «малом» прояв «великого». «Сюжетність» не просто відкидалась, вона замінювалася асоціативністю, переростала в неї. Можна прослідити, як «сюжет», розвиваючись від розповіді до показу, роблячись усе більш конспективним, в той же час брав на себе роль провідника асоціативності, створюючи для неї загальнозначимі «відправні точки». Якщо живопис відкрив асоціацію як засіб потужної дії на глядача і установа контакту з ним. Мова і механізм асоціативності затвердилася в ній, всі художні засоби і їх неповторна в творчості кожного окремого майстра сукупність — стиль придбали асоціативно-виразне значення. Причому само стилістичне різноманіття сприяло прояву змісту в підході того або іншого художника до натури, в її інтерпретації. Виникав, так би мовити, природний монтажний ряд, що створює власну інтонаційну клавіатуру, власний емоційно-змістовний контекст. Сукупність різноманіття давала кожному художникові певне місце і роль загальному ансамблі. Тобто в самих основах творчості, у ставленні до натури, в зображенні простих речей розкривалось світорозуміння майстра. Інтенсивність розвитку російського натюрморту в перші десятиріччя ХХ століття виявляється не в якому-небудь одному напрямку мистецтва і виражає не якусь одну стильову тенденцію. Навпаки, в жанрі натюрморту напружено працюють художники різних творчих орієнтації і напрямків, що належать до різних групіровок і не належать до них, і притому — художники першого рівня. Це і миріскусники М. Добужінський і А. Головін, і російські імпресіоністи І. Грабарь і К. Коровін, і «голуборозовці» З. Судейкин, Н. Сапунов, П. Ковалів, М. Сарьян, і «бубнововалетці» І. Машков, П. Кончаловський, А. Купрін, С. Рождественський, Р. Фальк, і майстри, що пережили захоплення народним лубком, примітивом, пов'язані з рухом футуризму, М.

Ларіонов, Н. Гончарова, А. Шевченко, і не пов'язані з певними течіями і художніми угрупованнями, К. Петров-Водкин, А. Карев і та інші.

«Натюрморта вибух» багатообразний в своїх проявах, він поширюється в різні боки, даючи цілий ряд відгалужень — індивідуальних стилів, манер, підходів до натури і форм, її інтерпретації. Власне, справжніми героями натюрморта були вже не речі — хай і розмовляючі про життя людей. Справжнім героєм натюрморта став сам художник, його світосприйняття, форма його контакту з дійсністю. І якщо, дослідники деколи не здогадуються, чи приписати якийсь натюрморт Клаасу або Геда, то в мистецтві початку ХХ століття роботу І. Грабаря відразу можна відрізнити від роботи К. Коровіна, полотно П. Кузнецова від полотна М. Сарьяна і так далі Авторське «я» у кожному натюрморті заявляє про себе в повний голос.

Не слід закривати очі на те, що суб'єктивізація мистецтва викликала до життя і негативні явища. У натюрморті це виразилося в експериментаторстві, у втраті інтересу до конкретних якостей предмету. Але, саме натюрморт найбільш відповідав формам ліричного синтезу, що і зумовило його, здавалося б, настільки несподіваний розквіт в 1900—1910-е роки. Якщо пафос майстрів 1900—1910-х років був переважно в розкритті принципів структурних можливостей мови живопису, в опануванні всієї палітри його зображально-виразних засобів і, відповідно, в твердженні тій або іншій «формули» стилю, то пафос сучасних художників — не стільки в відкритті нових підходів до наочної реальності, принципів інтерпретації її, скільки в образному осмисленні самої реальності, її можливих аспектів.

І в сучасному натюрморті ставляться достовірно творчі проблеми, здійснюються цікаві експерименти. Проте експеримент вже не має самодовлеючого значення, він підпорядкований вирішенню образних завдань. Знаходячи статус серйозного жанру, рівноправного з іншими, натюрморт з юною зухвалістю відстоював свій суверенітет і в якійсь мірі протиставляв себе ним. Так, навіть своїми розмірами він претендував на суперництво з картиною. Розвиток в натюрморті специфічно живописних форм інтерпретації дійсності, затвердження бачення художника супроводжувалось відомою байдужістю до мотиву або нарочитою його прозаїзацією. Тобто в натюрморті

культивувався перш за все пластичні потенції мови живопису, що відповідало корінним структурним можливостям жанру. Відношення художника до дійсності розвивалося в основному в руслі романтичної формули — «я» і «світ». Домінуючим було символізування зображення відносно змальовуваного (індивідуальний стиль художника, характер його бачення). Натюрморт виражав творчий метод мастера, і «філософія» натюрморта полягала саме в цьому методі, в світобаченні художника, в його мові. Звідси серійність натюрмортів у кожного окремого автора. Безумовно, спільна «тема» живописно-пластичного вирішення якось варіювалася. Але концепція кожного натюрморта і була концепцією авторського бачення.

Натюрморт 1960—1970-х років наполегливо протягує нитки до картини і в значній ступені будується по її законах. У ньому акцентуються асоціативно-символічні значення предметів, і всі його компоненти складають не лише живописно-пластичне ціле, але і доповнюють один одного. У натюрморті такого типа, як і в картині, утворюються центри емоційно-сислової напруги, що знаходяться в діалогічному контакті між собою. Складною композицією з багаточисельними смисловими зв'язками є «Темний натюрморт» С. С. Батеніна. Самовар, що потьмянів, старовинні мідний глек і зелений бутиль, гранована чарка, хліб. У напівтемряві посверкивають ока kota. А на зроблені з колод стіни поряд з мерехтящими іконами лягли примарні тіні, що змалювали профільні силуети двох людей — старого і старої. Тут протекло довге життя людей, як би що вже пішли за межі видимого. У єдиному образі, зливаються сьогодення і минуле, реальність і казка, тривіальне і таємниче. Як би розмовляючи між собою, буденні речі відкривають свій метафоричний сенс, свій тимчасовий вимір. І в багатьох інших натюрмортах предмети є не лише у відношенні до художника, але між ними виникають як би власні стосунки. Це «дійові особи» «персонажі», вісники певних значень. Художники звертаються до «пам'яті» предметів, виходять через них на прямий діалог з минулим. Натюрморт асоціативно виражає перебіг часу, історії. Симптоматична персоніфікація речей, що програмно проголошується в таких роботах, як «Годинник Івана Герасимовіча» В. Попкова або «Бабушкино дзеркало» С. Тюленева. Вельми поширений спосіб збільшення смислової ємкості натюрморта — використання живописцем мотиву «картини у картині», а також предметів, які подібні до людей — статуєток, ляльок, масок,

іграшок і тому подібне. «Натюрморт з фрескою», Е. Моїсеєнко; «Натюрморт. Замбія», М. Асламазян. У «Натюрморте з акваріумом» Я. Крестовського фарфорові статуетки кавалера, що грає на скрипці, і дами, що танцює, нагадують про галантне століття рококо, в той же час образотворчий перекликаючись з яскравими рибками, з фантастичними водоростями. Стиль предмету збуджує емоціонально-смісловое випромінювання, викликає асоціації. Нерідко художники грають предметами як посланцями різних епох. Або ж предмети виступають як уособлення якихось важливих початків життя (серії «селянських» натюрмортів кінця 60-х — початку 70-х років С. Стожарова; «Літний вечір», І. Орлова; «Натюрморт зі скрипкою», Р. Тордія). Семантика вступає в союз з пластикою або навіть домінує над нею. Суб'єктивна символізація відходить на задній план перед символізацією об'єктивною. Виявляються не стільки видимі, скільки усвідомлювані художником зв'язки між предметами як носіями певних змістів і цінностей. Відношення художника до світу опосередується системою суспільних уявлень і асоціацій. За річчю коштує її функція, її роль в сучасному житті. Зрозуміло, чому, поряд з серійними натюрмортами, з'являються роботи в яких філософсько-поетична думка розвивається в межах одного твору. У одного і того ж автора в одному натюрморті може бути одна художньо-стилістична концепція, а в іншому — інша. (Такі, наприклад, натюрморти Б. Шаманова: «Свічка на вікне» «Картопля, що проросла» «Польовіквіти», і ін.) Тобто з'являються натюрморти з унікальним філософсько-поетичним рішенням, що також ріднить — у структурному плані — натюрморт з картиною. Багатошарова образна структура таких натюрмортів збуджує асоціативний рух мислі, нерідко інтелектуалізує процес сприйняття, перетворюючи його на складний шлях вирішення виникаючих завдань. Турбуючи і розбурхувавши думку глядача, І. Орлов зіштовхує в «Натюрморте з кулею» конкретне і відвернуте, відоме і невідоме, з'ясовне і непоясненне. Куля абстрактно правильної форми вкрадливо виглядає із-за цілком реальної завіски, задаючи глядачеві безліч питань... Своєрідним наочним спектаклем, де в реальних обставинах відчувається подих ірреального, можна назвати і роботу Е. І. Пилдрооса «Забуте покривало». Усвідомлено стикуєт художник дві образотворчі манери: жорстко графічну і живописну, що загострює вираження авторської думки, підсилює контраст раціонального і стихійно-емоційних початків. І тут глядачеві задається якась

інтелектуальна задача. Мабуть, зароджується тип натюрморту, побудованого на смислових парадоксах, зрушеннях, тип натюрморту дивного, загадкового (роботи С. Батеніна, І. Орлова). Часом предмети з'являються чарівно одухотвореними. Диво перетворення немов би прямо на очах в глядача здійснюється в натюрморті А. Агабекова «Підсвічник», де полум'я свічок уподібнюється людським лицям, і, завдяки трепетній, побудованій на тонких кольорових градаціях живопису, ця, загалом банальна, літературна метафора відновлюється, отримує друге дихання. Таким чином, в сучасному натюрморті дуже сильні тенденції наситити твори асоціативно-метафорічним змістом, глибинним змістовним підтекстом. Виявляються ці тенденції в достатньо широкому стилістичному діапазоні, і сперечавшись один з одним, і плідно взаємопрацюючи. Так, по контрасту до інтелектуалізованих творів «жорсткої форми» полемічно — як протест проти світу сугубого техніцизму, сіту стандарту — звучать відверто експресивні, рукотворно-живописні твори (натюрморти Т. Наріманбекова, Р. Егошина, І. Голіцина, Е. Грігор'євой). Конкретний стиль спочатку існує в контексті інших стилів і осмислюється їм. Само культурна спадщина розвернулася як би в тимчасовій проекції: те, що в історії мистецтва здійснювалося послідовно, з'явилося перед поглядом художника одночасно, як арсенал всіляких зображально-виразних засобів. Зросла міра свободи художника, але зросла і міра його відповідальності. Альтернативні варіанти тієї або іншої стилістичної орієнтації зі всією різкістю поставили питання про принцип вибору. Бо відповідальність вибору передполагає його мотивування. Ось чому само використання традиції стає функціональним. Стиль використовується як художній прийом, що відповідає задуму майстра («Сосуди», Н. Кормашова; «Квіти у майстерні», Т. Назаренко). Подібна ситуація показує, що справа, власне, не в стилі як такому, а в характері його використання, в його «означенності» і головне, у взаєминах даного задуму і стилю як системи засобів пластичного вираження. Задум же пов'язаний із з'ясуванням конкретної предметно-змістовної або предметно-просторової колізії. Істотно також і те, що в сучасному натюрморті виявляються спільності не лише стилістичні, але і проблемні. Можна привести і ще цілий ряд паралелей, що доводять, що художники різних творчих установок живуть спільними турботами нашого часу. Так, проблеми «хижих речей века» торкається Я. Крестовський, який просигналізував в «Натюрморте з топором» про те, наскільки

потенційно «агресивні» наші прості знаряддя, і А. Акопян, що спробував в «Натюрморті» скути, приборкати «хижіречі» вищою математикою людського розуму.

Проблему «доторкання» малого — вешного — світу і великого — космічного — вирішують Б. Шаманов в натюрморті «Свічка на вікні» і М. Лейс в «Вечірніх сутінках», де відчутні, сприйняті зі всією наївною довірливістю предмети перебувають в синяві безмірного, дихаючого «прохолодою вічності» простори.

Багато живописців хвилює затвердження цінностей культурної спадщини. По-різному відкривають вони красу старовинних предметів художніх ремесел і взагалі обжитих, що пройшли крізь час речей («Розписний сундук», Тюленева; «Старі світильники», С. Попкова). Прямі апеляції до класики зустрічаємо в роботах «Античний торс» Л. Баж-беук-мелікян і «Натюрморт з лампою» Е. Моїсеєнко, де також представлений антик. Цікаве те, що деколи художники приходять до майже буквального збігу предметно-сміслових мотивів («Натюрморт з маскою Пушкіна», Б. Маркевіча і «Натюрморт з малюнком А. З. Пушкіна», Е. Моїсеєнко). Таким чином, для сучасного майстра натюрморта типовий інтерес і до того, як змальовуються предмети, і що саме зображується, і що стоїть за зображенням. Різноманіття мотивів і форм їх інтерпретації створює багатство жанрового спектру. Сучасний натюрморт — діалектична антитеза по відношенню до натюрморта 1900—1910-х, а також значною мірою 1920-х років; він заперечує деякі творчі принципи не настільки далекого минулого і в той же час освоює їх, включаючи в нову систему художницького мислення.

В той же час в сучасному натюрморті уловлюється спадкоємність з більш глибокими пластами мистецтва. Знов стає актуальним асоціативно-змістовний, абстрактний план речей. Вони ув'язуються між собою літературно, драматургічеськи. Предмети знаходять акцентоване сюжетно-контекстуальне значення, хоча вони живуть вже не в картині і самі створюють для себе свій «сюжет». Тобто відроджується в якійсь мірі передвіжнічеське відношення до речі, проте на новому рівні філософського розуміння дійсності і до того ж збагачене живописною культурою ХХ століття. Багатьма нитками сучасний натюрморт пов'язаний з іншими жанрами і робить на них зворотний вплив. Розробляючи сокровенні ресурси мови живопису, розвідуючи нові асоціативні ходи, він вносить свій вклад у формування картини, портрета, пейзажу.

Взаємовплив жанрів зараз дуже інтенсивний. Але і сам по собі натюрморт грає велику роль. Відображаючи багатообразну наочну реальність, він виражає світовідчуження і світобачення художника, дає змістовні образні моделі світу. У натюрморті як і раніше здійснюється складний акт самопізнання людини, відкриття його власних творчих потенцій. Але сам світ душі сучасної людини незмірно розширився, став значно об'ємнішим, просторовим. Тому і для сучасного натюрморта характерне те, що він зростає як результат вдумливого аналізу реальних явищ життя; з ним тісно і багатообразно пов'язаний художник.

Література

1. Лангер С. Философия в новом ключе. - Республика 2000 – 183 с.
2. Аленин М. М., Евангулова О. С., Лифшиц Л. И. Русское искусство X - XX в. – М.: Искусство, 1989 – 367с.
3. Александров В. История русского искусства. – М.: Искусство, 1990
4. Русский импрессионизм – М.: Белый город, 2001 – 640с.
5. Бранский В. П. Искусство и философия.- Калининград: янтарный сказ, 1999 – 272 с.
6. Ахромеева Т. С., Курдюнов С. П., Малинецкий Г. Г. Парадоксы мира нестационарных структур – С. 47.
7. Петерсон В. Е. Перспектива. – М., 1970 – С. 5.
8. Федеров М. Ф. Рисунок и перспектива. – М., 1960. –63 с.
9. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. – М.: Наука, 1980 – 52 с.
10. Виноградов Перспектива. – М.: Наука, 1984 – 125 с.
11. Арнхейм Рудольф. Новые очерки по психологии искусства : пер. с англ. – М.: Прометей, 1994 – 352 с.
12. Богомазов Живопись и элементы. – М.: Искусство, 1997 – 54 с.
13. Власов В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. – С-П.: АО Икар, 1993 – 272 с.
14. Лук А. Н. Психология творчества. – М.: Наука, 1978 – 128 с.
15. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы : сборник. – М.: Радуга, 1991 – 640 с.
16. Словарь искусств HeliconPublishingLtd : пер. с англ. – ТОО Внешсигма, 1996. – 536 с.
17. Терминологический словарь. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. – М.: Эллипс Лак, 1997 – 73 с.

