

УДК 75.03

АРХЕТИП КАК СПОСОБ ПРОЧТЕНИЯ СУБЪЕКТИВНОГО СОДЕРЖАНИЯ АБСТРАКТНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, и. о. ректора Красноярского государственного института искусств, профессор кафедры культурологии, Сибирский федеральный университет (г. Красноярск, РФ). E-mail: mawam@gambler.ru

Серикова Татьяна Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры современных образовательных технологий, Сибирский федеральный университет (г. Красноярск, РФ). E-mail: serikova_72@mail.ru

В статье рассматривается возможность восприятия субъективного содержания абстрактного произведения через визуальное прочтение архетипических образов, входящих в его структуру. В настоящее время исследованию регионального абстрактного искусства не уделяется достаточного внимания, но оно заслуживает специального изучения, поскольку сибирское беспредметное искусство представляет уникальный материал для анализа специфики познания мира, что особо актуально для современного состояния философии. Исследование проводится на материале живописных произведений современных сибирских художников, таким образом, в научный оборот вводится ряд малоизвестных широкой публике живописных произведений, созданных в исследуемый период.

Благодаря синтезу общетеоретических и искусствоведческих методов исследования, авторы статьи рассматривают взаимодействие элементов, составляющих образную структуру абстрактного произведения, а также способы объективизации субъективного содержания абстрактного произведения посредством архетипических образов. Анализ произведений показал, что архетипические образы, входящее в структуру исследуемых композиций являются способом преодоления субъективизма, который в полной мере свойственен абстрактному искусству. Подобные типы образов являются практически единственными элементами выстраивания системы «художник – зритель».

Ключевые слова: абстрактное искусство Сибири, субъективизм, образная структура, объективизм, архетип.

THE ARCHETYPE AS A WAY OF READING THE SUBJECTIVE CONTENTS OF AN ABSTRACT WORK

Moskalyuk Marina Valentinovna, Dr of Art History, Acting Rector of Krasnoyarsk State Institute of Arts, Professor of Culturological Institute for the Humanities, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: mawam@rambler.ru

Serikova Tatyana Yuryevna, PhD in Art History, Associate Professor of Modern Educational Technology Department, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: serikova_72@mail.ru

The archetype as a way of reading the content of subjective abstract works. The article examines the possibility of perception of the subjective content of the abstract works through the visual interpretation of archetypal images, included in its structure. Currently, research on regional abstract art is not given enough attention, but it deserves special consideration, because the Siberian figurative art represents a unique material for the analysis of the specifics of understanding the world that is especially relevant to the current state of philosophy. The study is carried out on the material of painting works of modern Siberian artists, so in the scientific revolution introduced a number of little-known paintings created during the studied period.

Through the synthesis of theoretical and art historical research methods, the authors consider the interaction between the elements constituting the frame structure of abstract works, as well as ways of objectifying the subjective contents of abstract works through archetypal images. The analysis of the works showed that the archetypal images, included in the structure of the investigated compositions are a way of overcoming the subjectivism, which is fully typical of abstract art. These types of images are almost the only elements of building a system of “artist – viewer.”

Analyzed in the work, the paintings differ in the ratio of underlying archetypes. Paintings based on the collective unconscious. Based on this, the authors conclude that the true work of art read by the viewer, even if the formulation of the problem of subjective expression or demonstration of their ideological principles. In general, the work says that as a means of understanding the world, art is more flexible in comparison with other fields of knowledge. Science, for example, does not accept anything without proof, without evidence facts. Art can take many existing concepts of the world order. It takes the multidimensionality of the universe, its depth, simplicity, integrity and complexity.

Keywords: abstract art of Siberia, subjectivity, shaped structure, objectivism, archetype.

Абстракция – одна из форм проявления свободы творчества, освобождения от общепринятой системы визуального восприятия и устоявшихся принципов воспроизведения окружающей реальности. Многолетнее признание абстракции как одного из направлений, определяющих содержание искусства XX века, не снижает степени её актуальности. К тому же процесс существования абстракции в современном культурном пространстве XXI века отличается динамичностью и разносторонностью.

Актуальность исследования определяется необходимостью научного изучения искусства абстракции в контексте онтологии, что отвечает поиску новых путей познания мира и характеризует процессы, идущие в настоящее время как в культуре в целом, так и в художественном творчестве в частности. Значительное число исследований,

посвященных искусству абстракции, говорит о постоянном интересе к данной теме. Однако изучение и теоретическое обоснование абстрактного искусства как художественного метода, имеющего онтологические основы, целенаправленно не проводилось.

Господствующая установка на восприятие абстракции, утверждающая, что ее сущность заключается преимущественно в схематизации действительности, соответствует истине не в полной мере, поскольку процесс абстрагирования является познавательной деятельностью. Онтология рассматривает данный процесс как формирование понятий об абсолютизации как самих явлений, так и представлений о них, а также о разделении существенных и несущественных сторон выбранного объекта. Собственно сам процесс абстрагирования можно разделить на два этапа: поиск

адекватных вариантов замещения и сам замещающий акт. В результате этого процесса возникают соответствующие абстрактному типу мышления понятия об исследуемом объекте, модели или об отобранном эмпирическом материале.

В данной статье рассматривается одна из особенностей абстрагирования, заключающаяся в крайней субъективизации создаваемых в ходе этого процесса образов. Хотя художественное творчество в целом отличается от научного или технического более ярким индивидуалистическим характером, все же создание беспредметных произведений имеет наибольшую степень субъективизации, чем другие направления искусства, к примеру, реализм. Основой субъективизма в искусстве выступают различные философские направления от идеализма до фрейдизма. Сущность же субъективизма как творческого метода – это абсолютизация личностного начала.

Субъективизм определяет характер таких знаковых течений и направлений искусства, как экспрессионизм, сюрреализм и абстракционизм. Последнему субъективизм свойственен в наибольшей степени, поскольку беспредметное искусство не имеет опоры на фигуративность, обладающую качествами объективности и понятную, хотя бы и отчасти, зрителю.

Цель данной работы заключается в изучении содержания абстрактного художественного произведения, имеющего ярко выраженный субъективистский характер, и архетипа как способа его объективизации и прочтения реципиентом. Предпринята также попытка рассмотреть беспредметное искусство как метод познания мира, ввести его в контекст онтологии. Одним из побудительных мотивов работы было стремление увидеть и проанализировать возможности абстрактного искусства применительно к поиску решения вечной проблемы создания адекватной и соответствующей истине картины мироустройства, что является основной целью человеческого существования.

Исходя из обозначенной выше цели, основной задачей для прочтения и описания архетипических образов, заложенных в содержании произведений живописи, стало выявление образной структуры рассматриваемых композиций, имеющих абстрактный характер. Затем была предпринята попытка установить возможности архетипа как средства прояснения смысла абстрактного произведения, одним из сущностных качеств которого является крайняя степень субъективизма.

Объектом исследования стало абстрактное искусство Сибири второй половины XX – начала XXI века, а предметом – архетипические образы как способ прочтения содержания абстрактного произведения живописи.

Методологическую основу исследования составили научные работы по теории абстрактного искусства, философии и психологии. В качестве основных в данной работе были использованы идеи К. Г. Юнга, наделяющие архетипы качествами универсалий, присутствие которых в любых текстах изобразительного искусства (картине, графике, скульптуре, инсталляции) обязательно. Определяющим предназначением архетипов как элементов образной структуры является их способность к раскрытию содержания абстрактного произведения, имеющего характер крайней субъективности.

При подготовке материала статьи рассматривалась одна из теоретических работ Н. М. Махова, посвященная зависимости абстракции как метода художественного творчества от ментальности создателей и потребителей этого вида искусства [10, с. 214]. В работе Н. М. Махова наибольшее внимание привлек вопрос поиска адекватного описания мироустройства как одного из основных побудительных моментов творческой практики абстрактного искусства в культуре XX века. Также при рассмотрении живописных произведений использовались основные принципы анализа новейших художественных практик XX века, описанные в работах Е. Ю. Андреевой, М. Ю. Германа, И. Н. Карасик, А. Б. Олива, В. С. Турчина, Т. Е. Шехтер и др. При работе с персоналиями художественного процесса изучалось историографическое описание абстрактного искусства Сибири исследуемого периода: Лариса Леонова (Алтай), В. Назанский (Новосибирск), Татьяна Ломанова (Красноярск), Лариса Данилова (Новокузнецк).

В исследовании применялись общетеоретические и искусствоведческие методы, направленные на изучение абстрактного искусства. Общенаучный метод, включающий в себя анализ и синтез, позволил выявить основные элементы, составляющие образную структуру абстрактного произведения искусства, а также их взаимодействие. Стилистический искусствоведческий анализ употреблялся с целью теоретического обоснования жанровой принадлежности (духовное

или материальное) рассматриваемых работ. Психологический метод, основанный на принципе детерминизма, показал зависимость адекватности восприятия произведений абстрактного искусства от степени наполненности содержания образами коллективного бессознательного (архетипам). Структурно-семантический метод помогал прояснить взаимосвязь композиционной структуры и содержания, раскрыть специфику образной составляющей. Иконографический метод был использован как способ описания и систематизации типологических признаков и схем, использованных для создания абстрактных изображений в искусстве Сибири середины XX – начала XXI века.

Источниками анализа послужили теоретические и практические исследования, соответствующие теме данной работы (В. Кандинского, А. Курбановского, Н. Шмельковой, М. Валяевой, Е. Андреевой, Н. Махова, Н. Пяткова), выставочные буклеты и каталоги, посвященные искусству Сибири XX–XXI веков, профессиональные периодические издания, содержащие материалы по теме абстракции, а также живописные произведения, находящиеся в собраниях музеев и галерей Восточной Сибири.

В качестве гипотезы исследования необходимо обозначить следующее: крайне субъективные абстрактные образы необходимо понять с помощью выявления архетипов, имеющих качества объективизма. Также из вышеприведенного утверждения следует, что беспредметное (субъективизм) и бессознательное (объективизм) находятся в неразрывном диалектическом единстве и составляют основу абстрактного произведения живописи.

В качестве материала для анализа были выбраны живописные работы сибирских художников – красноярца Николая Рыбакова; новосибирских художников Михаила Омбыш-Кузнецова, Тамары Грицюк и Виктора Бухарова; живущего в Новокузнецке Николая Ротко и живописца из Барнаула Альфреда Фризена. Творчество указанных выше художников является наиболее репрезентативным для подтверждения того, что живописное абстрактное произведение, имеющее качество субъективности, становится понятным зрителю посредством визуального прочтения архетипических образов, заложенных в картине или графическом листе.

Выбор вышеперечисленных художников определен тем обстоятельством, что каждый является знаковой фигурой в области абстрактного искусства для своего региона, а творчество некоторых, к примеру, Н. Ротко (академик РАХ), Н. Рыбаков (заслуженный художник РФ, кавалер Почетного золотого знака «Достояние Сибири»), М. Омбыш-Кузнецов (член-корреспондент РАХ, народный художник РФ), признано художественным сообществом страны.

Определим общие положения, свойственные как работам изучаемых нами художников, так и любой живописной композиции. Живописное произведение имеет внешнюю, видимую форму и внутреннее, определяемое образной структурой содержание. Между внешней формой и содержанием произведения существует неразрывная связь, имеющая характер взаимовлияния. Поскольку нам необходимо понять алгоритм прочтения содержания абстрактной композиции, как правило, визуально закрытой для не обладающего специальными искусствоведческими знаниями зрителя, то нам требуется исследовать именно образную структуру произведения. Основой для визуальных образов являются архетипы, принадлежащие коллективному бессознательному. Юнг определял несколько основных архетипов: Анима и Анимус, Самость и Тень, архетип Персона, из которых, как видим, четыре архетипа представляют собой две бинарные пары [19, с. 102].

Анима и Анимус обозначают архетипические образы, соответствующие женскому и мужскому полу. Анимусу присуща категоричность и принципиальность, направленность во внешний мир, а Аниме – подверженность эмоциям, частая смена настроений и обращенность вовнутрь. Самость – архетип, являющийся глубинным центром и выражением психологической целостности отдельного индивида. Он выступает как принцип объединения сознательной и бессознательной частей психики и, одновременно с этим, обеспечивает вычленение индивида из окружающего его мира. Тень – это независимая часть личности, состоящая из личного и коллективного опыта, не принимаемого индивидом в качестве сознательного представления о своей личности. Эти теневые не осознанные стороны воспринимаются опосредованно и только так становятся частью личности. Персона выполняет социальную роль, в которую вживается человек для включения себя

в социум. Анима и Анимус, находящиеся на рубеже сознательного и бессознательного, содержат все то, что не согласуется с осознанием человеком своего пола.

Безусловно, сегодня теория архетипов Юнга имеет множество трактовок, есть и принципиально иные подходы к определению основных архетипов. Например, в связи с разговором о роли архетипов в изобразительном искусстве интересна идея профессора Н. А. Пяткова, которую он изложил в статье «Архетип изменения: его место и роль в архаическом мифомышлении» (см. [11, с. 101]). И все-таки при анализе произведений будем придерживаться классической схемы: архетип Персона и две пары основных противоположных архетипов Анима и Анимус, Самость (я или эго) и Тень, сочетаясь между собой в различных качественных и количественных пропорциях, создают новые архетипические образы, представляющие различные жизненные ситуации. В психологии существует установка, согласно которой каждой жизненной ситуации соответствует свой архетип. Основной же задачей архетипа в искусстве остается трансляция содержания или информации от создателя произведения к его потребителю или зрителю.

Рассмотрим, как работают архетипические образы в абстрактных произведениях, как с их помощью художник формирует содержание своего произведения, а зритель, в свою очередь, способен его прочесть.

В работе Михаила Сергеевича Омбыш-Кузнецова (1947 г. р.) «Финал церемонии» (рис. 1) господствует ирония по поводу девальвации неких ценностей, бывших ранее помпезными, важными и значимыми. Возможно, художник так выражает свои чувства по поводу краха советской системы и тех приоритетов, которые некогда определяли общественную жизнь в целом и искусство в частности, хотя трактовки, безусловно, могут носить и более широкий характер. Сам Омбыш-Кузнецов в начале своего пути в советское время активно разрабатывал производственные темы, занимавшие в его творчестве одно из главных мест. К примеру, им написаны широко известные в восьмидесятые годы «Нефть Сибири» (1976), «Артерия Нефтехима» (1975), «Хозяйка» (1975), «Бригада» (1981), «Освоение» (1980), «Сибирские нефтяники» (1980). Художнику было свойственно «умение находить этим темам каждый раз новое, нестандарт-

ное, лишенное хрестоматийной традиционности решение» [14, с. 10]. После смены курса развития страны и переоценки социальных приоритетов Омбыш-Кузнецов существенно пересмотрел свой подход к искусству, работая и как абстракционист, и как гиперреалист [15, с. 138–141].

После глубоко личностных изменений ценностных ориентаций в 1990-е годы у живописца начался поиск нового языка. Этому периоду творчества Омбыш-Кузнецова присуще обращение к низким, «черным» жизненным ситуациям, намеренная злободневность и острота тематики. Пробовал себя художник практически во всех направлениях, одно из которых – абстракция. Абстракцию Михаил Сергеевич основывал на усиленной стилизации реалистических мотивов: «Окраина» (1996), «Разговор» (1996), «Солнечный день» (1995), «Кафедральный собор» (1995), «Возвращение в Венецию (1997), «Финал церемонии» (1993).

Выбранная нами последняя из указанных работ наиболее «абстрактна» по содержанию и визуальным показателям, наиболее близка сути беспредметности, ей свойственна формализация и умозрительность содержания, но при всем этом сюжет все-таки важен художнику. Омбыш-Кузнецов не может совсем «оторваться от земли» – дает своим картинам проясняющие смысл работы названия.

В этой серии схожих между собой работ форма обуславливает смысл, а приемы работы в каждой картине одинаковые, повторяющиеся. Геометрия, имеющая мужское рациональное начало, определяет стилистику произведения «Финал церемонии». Архетип, призванный донести смысл содержания до зрителя, легко определяется как пустота содержания, непрочность и скоропалительность помпезности.

Конструкция в картине напоминает вавилонскую башню, разрушенную за гордость и самонадеянность строителей, которых наказали смешением языков. Несомненно, что высокомерие, желание лидерства свойственны архетипу Персона. Написанная после перестройки работа «Финал церемонии», на наш взгляд, в какой-то степени автобиографична, имеет качества трагической самоиронии.

Архетип Персона представляет социальную роль человека, принимаемую им при выполнении требований общества. Это публичная маска, скры-

вающая суть человеческой личности и представляющая его общественно приемлемым. Персона – это буфер между человеком и внешним миром, если он ненадежен, то трудности ждут носителя этой маски даже в стандартных ситуациях. Юнг писал о персоне так: «Она является лишь маской коллективной души, той маской, что симулирует индивидуальность, заставляя других и самого ее обладателя поверить в то, будто он индивидуален, тогда как он просто играет роль, через которую говорит коллективная душа» [18, с. 97]. Именно с помощью архетипа Персона считывается образное содержание картины «Финал церемонии» М. С. Омбыш-Кузнецова.

Также следует сказать, что по формальным живописным качествам работу отличает виртуозность исполнения. Композиция выстроена смело и грамотно, что свойственно и всем остальным работам художника. Для придания динамизма происходящему на холсте используется диагональная ось, на которую нанизываются круги или нимбы, уменьшающиеся по мере возвышения. Основание конструкции прочно держит её за низ и левый край холста. Благополучное завершение церемонии стало невозможным после внедрения в неё глыбистого квадрата, чуждого кругам. Столь инородный закругленно-теплой конструкции элемент и разрушил её поступательное движение ввысь.

Колорит в достаточной мере разнообразный и, вместе с тем, воспринимается целостно, что ещё раз подтверждает высокое профессиональное мастерство художника. Золоту нимбов в поддержку-противопоставление даны голубоватые небесные вставки, а умбристо-мундирные четыре опоры основания награждены за верную службу красно-погонными вставками. Арктический холод «прямо-упрямоугольных» плоскостей скорее не разрушает, а завершает гармонизацию конструкции, внося в неё элемент противопоставления и придав ей диалектическое совершенство.

Такое технически грамотное исполнение художественного живописного произведения не вызовет никаких возражений у профессионалов, потому как весьма точно соответствует всем живописным и композиционным законам. Архетип Персона как профессия проявляется в работе и таким образом тоже.

Николай Алексеевич Ротко (1944 г. р.) с 1971 по 1974 год проходил обучение в Москве у учени-

ка В. Е. Татлина – Е. А. Розенблюма. До 1989 года занимался только керамикой. Примерно в 70–80-х годах художник стал постепенно обходиться без природы, но параллельно работал как реалист: писал пейзажи, натюрморты, портреты. В фигуративных работах, созданных в это время, появляется более свободная трактовка цвета и формы с опорой на личностное начало.

Ротко решает тему абстрактного изображения достаточно сложно, закладывает в картину глубокое, многомерное содержание. К примеру, идейное начало работы «Осман. Цикл маленькие местечки большой земли» (2002) имеет активное развитие по композиции и цвету (рис. 2). Картину отличает пространственность, духовная глубина, работа менее открыта во внешнее и сложнее считывается по наполняющему её архетипу, чем у Омбыш-Кузнецова. У Ротко нет явной демонстрации формальных средств живописи, менее понятен сюжет. Тема работы, на наш взгляд, это – единство всего сущего. Малое (поселок в сотню жителей) заключено в большем (Земля как планета), а большое – в малом (без части нет целого). Сам Осман – это маленький поселок в Кемеровской области, имеющий локальное значение как туристский перевалочный пункт.

Архетип Анима как сожаление о прошлом здесь выражен через цветовую и тональную вибрацию благородной теплоты старого промытого дождями и иссушенного солнцем дерева домов Османа, поселка прежде насчитывающего почти 500 жителей, теперь же там нет и пятой части этого количества. Сиенистый колорит картины где-то разгорается до звенящей рыжины или ржавчины в центре, а где-то покрывается сизоватым, остывшим пеплом в правой нижней части, некоей своеобразной калитке при входе в картину.

Автор как живописец восхищен игрой цвета и света на строениях поселка, но как обычный человек печалится по поводу постепенного исчезновения с лица «большой земли» «маленьких местечек». Возможно, сходные двойственные чувства возникают у пейзажистов, пишущих «прощальную красу осени» – печаль и восторг одновременно. Только у Ротко к этому добавляется еще философский мотив уходящего, бывшего прежде, наполненного своим смыслом и значением. В данном случае это дома людей, хранившие их жизни и судьбы, теперь же опустевшие, покинутые и забытые.

Сравним между собой две тематически сходные работы, но противоположные по стилистике: фигуративное и абстрактное решение. Возможно, самому художнику также было интересно провести подобный эксперимент. Работа над реалистическим произведением, подобном пейзажу «Осман, начало лета» (2010), предполагает построение пространства холста с учетом восприятия его как трехмерного, иллюзорного изображения, воспроизводящего видимый, объективно существующий мир (рис. 3). Художнику-реалисту необходимо лишь точно следовать своему мироощущению, воспроизводя реальность, частью которой является и он сам. Это взгляд на мироздание из его самой середины, поскольку каждый человек – это центр Вселенной, образ которой заключен внутри него самого.

При работе с натуры, а пейзаж 2010 года обладает всеми качествами пленэрной живописи (точность воспроизведения, материальность цвета, наполненность воздухом и светом), между художником и изображаемой им природой устанавливается своеобразная энергетическая связь, наполняющая его произведение «духом места». Живописец лишь должен старательно следовать его «указаниям» для достижения духовного слияния создаваемого им пейзажа и части мироздания, воспроизводимого на картине. Все это должно происходить по канонам искусства, созвучным основным законам, действующим во Вселенной – это ритм и единство противоположностей.

В пейзаже 2010 года Ротко исследует мироздание как данность, лишь воспроизводя его внешнюю форму, не разбирая его на части, на «первоэлементы». «Осман» (2002) отличает более высокая степень обобщения, стремление раздвинуть рамки привычного видения, дойти до центра, до самого основного, по истине «неделимого» как греческий атом элемента, а найдя такой, сотворить мир заново. По своей сути абстракция в этом плане является более радикальным методом исследования мироздания, чем реалистическая живопись. Работу 2002 года отличает сложность сюжета и многоуровневое, философское содержание. В ней присутствует взгляд на Землю и на расположенные на ней «места жительства» как на часть Вселенной. В «Османи» (2002) ярко выражен архетип Анима: духовность, глубина, творческий поиск, стремление к широкому обобщению.

Далее рассмотрим творчество Виктора Семеновича Бухарова (1944 г. р.), живописное наследие которого обладает ярко выраженными личностными качествами. Набирающий с годами силу процесс абстрагирования в его творчестве затронул в первую очередь цвет, который поступательно «распредмечивался», переставал быть одним из качеств видимых и осязательных объектов, а являлся выразителем внутреннего мира художника. Вихреобразная динамика энергичных пестрых мазков, главным образом красного цвета, становится с годами неотъемлемым свойством многих композиций. В образной структуре ясно прослеживается архетип Анимус как выразитель внешне ориентированного, празднично-парадного содержания.

Сам художник воспринимает свои работы как страницы дневника. Дневника глубоко личного, создаваемого не для фиксации неких событий личной или общественной жизни, а для материализации приходящих в творческом озарении пластических идей. Как говорилось выше, одним из постоянных мотивов его живописных работ является красный цвет. Красный для художника – это его своеобразный двойник в мире цвета, его второе я, его alter ego. Поэтому каждая работа, где присутствует красный, воспринимается как автопортрет человека с живым кипучим темпераментом, светлым, праздничным восприятием действительности и вовлеченным в водоворот жизни.

Вихреобразное движение – это ещё один постоянный персонаж работ художника. Работы Бухарова, находящиеся вместе в большом количестве, создают впечатление раскадровки кинофильма, где героями выступают стихии, вовлекающие цвета во главе с красным в свое кружение. Подобное жизнелюбие не оставляет никого равнодушным, поскольку оно предельно искреннее и идет из самой глубины души. Все это в совокупности ещё раз указывает на архетип Анимус как на доминантный для творчества новосибирского художника (рис. 4).

Если исходить из определения данного Анимуса Юнгом как проводнику в социум, способствующему познанию и принятию его законов [20, с. 63], то такая подробная фиксация Бухаровым всех посетивших его творческих озарений может восприниматься, как попытка быть понятным окружающими, найти в них, по меньшей

мере, собеседников, а может быть и близких по духу друзей, таких же беспокойных, жаждущих постичь тайну творчества и определяющих свою основную жизненную задачу как поиск её смысла.

Анимус в работах художника проявляется и как стремление управлять временем – останавливать его на звенящем полдне и как желание по-велевать пространством – вовлекать в цветовой круговорот недвижимые, грубо-материальные объекты, разрешать неразрешимое и достигать вершины во всех своих начинаниях. Как дополнительные качества архетипа Анимус, свойственного работам Бухарова, можно отметить трезвый и ясный взгляд на окружающую действительность, уверенность в своей правоте, а также принципиальность творческой позиции и ориентацию на происходящие вовне события.

Творчество Тамары Николаевны Грицюк (1953 г. р.) отличается от работ её коллег по цеху, имеет не схожее ни с кем уникальное лицо. Работам свойственно личностное начало, выразительность и авторское звучание колорита. Характерной чертой абстракций художницы является крайняя степень субъективизма. Занятия живописью для Грицюк являются формой внутренней жизни, созданием новой реальности, отражающей мир её души. В картине «Эксперимент» (2003) работает архетип Анима, превращая материальную субстанцию (холст и краски) в «духовный опыт или эксперимент» (рис. 5). Следует также сказать, что Тамара Грицюк принадлежит к немногочисленному кругу художников, исповедующих традиционные, во многом утраченные базовые ценности искусства – абсолютизацию творчества как основного источника познания мира и подчинение жизненных установок служению избранному делу. Для Тамары Николаевны – это абстрактная живопись.

Картине свойственно столпотворение красок, сгущение их к центру, разряжаемое вставками белого. Композиционное решение предполагает фронтальность восприятия без углубления в пространство. Одним из главных формальных средств живописи является размеренное ритмичное чередование сжатия и растяжения. Колорит построен на контрасте взаимодополнительных цветов: хлебно-теплого оранжевого, живого и телесного, и сгущенного до морской глубины ультрамарина, который обособлен от земной твер-

ди белыми осколками воздуха и снега. Справа и слева те же герои своеобразного земноводного представления в увеличенных размерах, но более приглушенные, словно ставшие старше по возрасту и уже переживавшие подобный опыт столкновения стихий.

Цветопредствление разыгрывается на фоне лишь отчасти нейтрального серого фона, расчлененного на почти правильные, линейно вычерченные прямоугольники. Фон все же подключен к центральной части посредством тонких цветовых градаций, от зеленовато-серых через ультрамарин к почти синему серому цвету. За счет такой тонкой нюансировки фона картина в целом воспринимается гармонично, несмотря на то, что центр, имея более мелкий модуль членения, четко отделен от происходящего эксперимента по взаимодействию полярных по своей природе стихий цветного и нейтрального, теплого и холодного. Контраст форм, хоть и не явно, но также присутствует: неправильные фигуры и громкоголосость основных цветовых героев противопоставлена прямоугольникам хранящего покой и молчание фона.

Архетип Анима проявляется здесь как стремление к опытам и творчеству, поиску гармонии в сочетании противоположностей. В «Эксперименте» проявляются свойства женской души, способной к примирению непримиримого и гармонизации всех частей мироздания. Женственность Анимы предполагает также желание сотворения нового мира, будь то семья или картина, выпечка хлеба или шитьё одежды, рождение и воспитание потомства.

Живопись Альфреда Петровича Фризен (1929 г. р.) тесно вплетена в исторический процесс развития изобразительного искусства Сибири. Реализовывая свой индивидуальный поиск, художник прошел все наиболее значимые направления русского авангарда от абстракции до кубизма и конструктивизма. Сейчас для творчества Фризен по-прежнему актуальны различные направления современного искусства, в работах присутствуют цитаты из наиболее знаковых произведений прошлого. Картина «Ворота» (2003) может быть расположена стилистически между работами Клее и Мондриана и оптик-артом (рис. 6). Присутствуют архетипы Анима и Анимус. Анимус выражен в «геометрических» цитатах из Пита Мондриана, а Анима в игре с пространством «теплое-близкое и холодное-далекое», свойственной Паулю Клее.

В одном из своих интервью художник признавался в том, что иногда намеренно создает сам себе в работах почти неподъемные проблемы: «придумывает сплетение “враждебных” друг другу контрастов» [18] с тем, чтобы устраняя их, найти оригинальное и единственно верное композиционное решение. В картине «Ворота» закатное красное, по своей природе воспринимаемое пространственно ближе, оно пытается пробиться сквозь перекладыны ворот, которые окрашены в цвета холодного спектра. Теплые цвета намеренно оттеснены на второй план, спрятаны за структурированной из трех оттенков геометрий. Все это противоречит закону цветовосприятия и создает зрительный парадокс: перекрывающиеся плоскости воспринимаются оптически ближе, чем формы первого плана. Этот достаточно умозраительный, логически выстроенный подход к построению колорита картины является цитатой из творчества немецкого экспрессиониста Пауля Клее. Несмотря на свойственную этому решению разумность, оно по своей сути соответствует архетипу Анима поскольку автором задействуются только средства живописи, природа которой предполагает приоритет чувственного начала над логикой.

Графичность «перекладин ворот» сходна с авангардной пластикой картин Пита Мондриана, стремившегося к выражению формальных идей через ровность линий и вставки красного, желтого и синего цветов на белом, сером или черном фоне. У Фризенна присутствуют перекладыны одного синего цвета, но в трех тональных градациях от слегка голубого до глубокого морского. Такая инженерно выверенная архитектура картины соответствует мужскому типу мышления и отвечает архетипу Анимус.

Благодаря проживанию опыта авангарда, живопись Альфреда Фризенна имеет свойство вторичности. Живописец лишь следует за кем-то, работает, скорее, в ретроспекции как искусствовед, а не как художник-творец, ведущий свой собственный поиск. Недостаточность художественного образования сказывается, но это не решающий фактор. Марк Ротко и Василий Кандинский тоже начинали как непрофессионалы (математика, юриспруденция), но стали первооткрывателями новых направлений в искусстве и практически идеологами абстрагирования. Через подобные подходы к абстракции мы видим скорее логичный опыт познания западноевропейского искус-

ства, чем практику творческого онтологического сооружения нового мира. При этом возможность прочтения композиции «Ворота» через архетипические образы очевидна, и для неподготовленного зрителя она будет, вероятно, единственной. В тоже время для ценителя искусства вторичность авторского языка лишает его субъективной тайны творчества.

Николай Иосифович Рыбаков (1947 г. р.) внес значительный вклад в становление и развитие Сибирского архоарта. Художник помимо активной выставочной деятельности ведет научно-исследовательскую работу, путешествует. Рыбаков придает большое значение видимой, внешней выразительности материала, для его работ характерна сложная фактура, основанная, на виртуозной живописной технике.

Думается, что картина «Пейзаж с водоемом» (2010) наиболее «абстрактная» из всех выше-рассмотренных композиций, поскольку в ней нет ярко и четко выраженных форм, нет ясных цитат и ссылок на произведения других мастеров, формальные средства живописи работают подспудно, не демонстрируя использованных приемов, как скажем у Омбыш-Кузнецова или Фризенна (рис. 7). Рыбаков пытается сделать содержанием картины её живописную фактуру, строит восприятие произведения на ассоциативных связях визуального и духовного опыта зрителя и движения пластических масс как цветовых, так и рельефно-фактурных. Именно в этих ритмических чередованиях всплеск и угасания цвета, в накатывании фактурных волн на гладкую поверхность кроется содержание произведения, которому автор дал прозаическое название «Пейзаж с водоемом». Ориентация на невербальное, духовное прочтение содержания произведения предполагает наличие в работе архетипа Анима.

Данное произведение из представленных живописных работ наиболее субъективно-закрытое для прочтения его содержания, поскольку не имеет сколько-нибудь привычных ориентиров, свойственных другим рассматриваемым здесь абстракциям. В картине нет четко различимых форм и плоскостей цвета, которые за счет соотношения между собой создали бы некий ассоциативный образ. Единственное относительно фигуративное образование – это раскрытая или разъятая сфера, сходная с земным шаром ли, орехом, содержащим и лес, и озеро, словом, целую вселенную.

Взрывообразное движение пластических масс создает образ открытия, поднятия некоего полога или крышки раковины. Бьющий по глазам зрителя отраженный от воды сильный свет и становится предметом изображения. Художник пытается понять мироустройство, раскрывая самые сокровенные тайны, постигая его законы, отделяя водоем от пейзажа и свет от тьмы.



Рисунок 1. Омбыш-Кузнецов М. С.
Финал церемонии. 1993. Х., м. 80x80



Рисунок 2. Ротко Н. А. Осман. Цикл «Маленькие местечки большой земли». 2002. Х., м. 130x150



Рисунок 3. Ротко Н. А.
Осман, начало лета. 2010. Х., м. 60x80



Рисунок 4. Бухаров В. С.
Кольцо вала. 1994. Х., м. 100x120



Рисунок 5. Грицюк Т. Н.
Эксперимент. 2003. Х., м. 85x85



Рисунок 6. Фризен А. П.
Ворота. 2003. Х., м. 100x110

В картине присутствует ярко выраженный архетип радости открытия и проникновения в тайну сокровенного, скрытого до того от любопытных глаз. Данный архетип по своим характеристикам соответствует Анимусу, он хорошо прочитывается и также отвечает за содержание работы. Если исходить из утверждения, что архетип может проявляться в виде живых существ, в принципе, возможно, его проявление и в виде неодушевленных, к примеру, природных явлений или объектов: рек, озер, лесов или гор. В данном случае радость открытия – это озеро или иной водоем посреди не свойственной ему местности.

В данной работе было предложено изучение и анализ одной из проблем искусства – восприятие и понимание потенциальным зрителем содержания, вложенного автором в абстрактное произведение, имеющее субъективистский характер по определению. Были рассмотрены некоторые аспекты творчества современных сибирских художников, полностью или отчасти работающих в русле абстракционизма, произведения которых изучались с целью поиска способов объективизации их содержания. При проведении анализа особенностей образной структуры были выявлены и структурированы основные составляющие её элементы, в их числе было отмечено присутствие архетипических образов, природа которых по определению К. Г. Юнга – коллективное бессознательное. Отсутствие в абстрактном произведении опоры на знакомые зрителю визуальные образы,



Рисунок 7. Рыбаков Н. И.
Пейзаж с водоемом. 2010. Х., м. 120x130

свойственные объективной реальности, порождает непонимание содержания и, как следствие, происходит отторжение абстракции. Компенсируя эту потерю, независимо от осознанности данного процесса самим художником, начинают активно работать образы архетипические, закладываемые в произведение на уровне подсознания. При помощи архетипов смысл произведения становится в определенных аспектах понятен зрителю, далее должно подключаться уже зрительское творческое начало в познании и построении собственных представлений о мире, собственных вариантов картины мира на основе предложенного художником.

Художники, стремящиеся к внешнему признанию как со стороны профессионального общества, так и со стороны властных структур и простых граждан осознанно или нет тяготеют к использованию в своих работах архетипов Персона, Самость и Анимус (М. С. Омбыш-Кузнецов, В. С. Бухаров, А. П. Фризен).

Исходное значение понятия Анима – это душа, сам К. Г. Юнг определял этот архетип как внутреннюю сущность личности, наиболее прочно связанную с её неосознаваемой частью, закрытой для контроля логики, свойственной Анимусу. Такая склонность к «таинственности» и желанию скрыться от внешнего контроля сближает по своей сути архетипы Анима и Тень, которые содержат исповедальные, катарсические моменты для души художника, им свойственна трогательная

мягкость, «тонкокожесть» стремление в глубину, творческий поиск и обобщение (Т. Н. Грицюк, Н. А. Ротко, Н. И. Рыбаков).

Нельзя не сказать о том, что по большому счету архетип имеет языческую природу. Архетип – это универсальное объяснение всего происходящего с человеком, объяснение всем его правильным и неправильным поступкам. Анима и Анимус истолковывают по сути греховность непроизвольных действий человека, скрытых «плохих» мотивов даже хороших поступков. Качества Анимы и Анимуса требуют выхода – искусство и есть такой выход и плохому, и хорошему. У каждого из представленных художников присутствуют в работах не один, а несколько, как правило, противоположных по сути архетипов: Анима – Анимус, Самость – Тень – Персона. Все же определяющим образ произведения становится один из доминирующих, иначе картина потеряет свой духовный

смысл, будет похожа на коллаж. Проанализированные выше живописные произведения, хотя и различаются соотношением наполняющих их архетипов, основываются на коллективном бессознательном. Поэтому истинно художественное произведение прочитывается зрителем, даже если художник не стремился быть понятным, а ставил задачу субъективного самовыражения, выплеска своего «внутреннего содержания».

В случае познания мира искусство более гибко, чем наука, не берущая ничего на веру, не признающая ничего без верификации. Искусство заранее согласно со всеми религиозными, мифологическими и иными концепциями мироустройства, легко преодолевает многоуровневость мироздания, его неоднозначность и глубину, простоту, заключенную в целостности, и сложность в разделении на части: от отрицательной бесконечности до нуля, от нуля к бесконечности и обратно.

Литература

1. Андреева Е. Ю. Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 584 с.
2. Батракова С. П. Искусство и миф. Из истории живописи XX века. – М.: Наука, 2002. – 213 с.
3. Бухаров В. С. Валерий Бухаров. Живопись [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nro-shr.ru/node/56> (дата обращения: 17.07.2016).
4. Валяева М. В. Морфология русской беспредметности. – М.: Виртуальная галерея, 2003. – 584 с.
5. Воеводина Е. Е. Изменение формально-стилистических особенностей в творчестве А. П. Фризен // Тр. молодых ученых Алт. гос. ун-та. – Барнаул: Алт. гос. ун-т. – 2013. – № 10. – С. 290–291.
6. Герман М. Ю. Об искусстве и искусствознании. – СПб.: Из-во им. Н. И. Новикова, 2014. – 552 с., с ил.
7. Карасик И. Н. Круг Малевича и проблема экспрессионизма // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2003. – С. 195–205.
8. Курбановский А. А. Незапятный мрак: очерки по археологии визуальности. – СПб.: АРС, 2007. – 320 с.
9. Купрякова В. С. «Живопись цветового поля» Марка Ротко // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33. – С. 64–70.
10. Махов Н. М. Ментальная мотивация возникновения абстрактного искусства и новая фигуративность // Искусствознание. – 2015. – № 3/4. – С. 212–227.
11. Пятков Н. А. Архетип в его отношении к архаическому мировосприятию и мифомышлению как онтологическая проблема // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 3. Общественные науки. – 2008. – Т. 57, № 5. – С. 101–114.
12. Ротко Николай Алексеевич // Искусство Новокузнецка. Живопись 1930–2000-х годов: произведения новокузнец. художников в собр. Новокузнец. художеств. музея. – Новокузнецк, 2011. – С. 109–110: цв. ил.
13. Рыжов А. В. Альфред Фризен. Диалог с авангардом: художественный альбом / сост. и авт. ст. А. В. Рыжов. – Барнаул: Алт. дом печати, 2014. – 240 с.: ил.
14. Соколов М. И. Михаил Омбыш-Кузнецов // Молодые имена. – М.: Совет. художник, 1981. – 108 с.
15. Степанская Т. М. А. П. Фризен // Степанская Т. М. Очерки истории искусства Алтая. – Барнаул, 2009. – 219 с.: ил.
16. Сто художников Сибири: каталог выставки / сост. и авт. ст. О. М. Галыгина. – Новокузнецк, 2007. – 130 с.
17. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
18. Шехтер Т. Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века: текст лекций. – СПб.: СПбГТУ, 1995. – 137 с.
19. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. – М.: Прогресс, 1994. – 304 с.
20. Юнг К. Архетип и символ. – М.: Ренессанс СП ИВО-СиД, 1991. – 336 с.

References

1. Andreeva E.Y. *Vse i Nichto. Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroy poloviny XX veka [Everything and Nothing. Symbolic figures in art of the second half of the XXth century]*. St. Petersburg, Publishing house of Ivan Limbach, 2011. 584 p. (In Russ.).
2. Batrakova S.P. *Iskusstvo i mif. Iz istorii zhivopisi XX veka [Art and myth. From the history of painting the XXth century]*. Moscow, Nauka Publ., 2002. 213 p. (In Russ.).
3. Bukharov S.V. *Valeriy Bukharov. Zhivopis' [Valery Bukharov. Painting]*. (In Russ.). Available at: <http://www.nro-shr.ru/node/56> (accessed 17.07.2016).
4. Valyaeva M.V. *Morfologiya russkoy bespredmetnosti [Morphology of Russian irrelevance]*. Moscow, Virtual gallery Publ., 2003. 584 p. (In Russ.).
5. Voevodin E.E. *Izmenenie formal'no-stilisticheskikh osobennostey v tvorchestve A.P. Frizena [Modification of the formal-stylistic characteristics in the works of A.P. Friesen]*. *Trudy molodykh uchenykh Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [Proceedings of young scientists of the Altai state University]*. Barnaul, 2013, no. 10, pp. 290-291. (In Russ.).
6. German M.Y. *Ob iskusstve i iskusstvoznanii [About art and art history]*. St. Petersburg, N.I. Novikov Publ., 2014. 552 p. (In Russ.).
7. Karasik I.N. *Krug Malevicha i problema ekspressionizma [The circle of Malevich and the problem of expressionism]*. *Russkiy avangard 1910-1920-kh godov i problema ekspressionizma [The Russian avant-garde 1910-1920-ies and the problem of expressionism]*. Moscow, Science Publ., 2003, pp. 195-205. (In Russ.).
8. Kurbanovskiy A.A. *Nezapnyy mrak: ocherki po arkhologii vizual'nosti [Resepnyya the dark: essays on the archaeology of visuality]*. St. Petersburg, ARS Publ., 2007. 320 p. (In Russ.).
9. Kupryakova V.S. *"Zhivopis' tsvetovogo polya" Marka Rotko [The "Colour field painting" Mark Rothko]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*. Kemerovo, KemGUKI Publ., 2015, no. 33, pp. 64-70. (In Russ.).
10. Makhov N.M. *Mental'naya motivatsiya vozniknoveniya abstraktnogo iskusstva i novaya figurativnost' [The mental motivation of the emergence of abstract art and the new figurative]*. Moscow, Art History Publ., 2015, no. 3-4, pp. 212-227. (In Russ.).
11. Pyatkov N.A. *Arkhetyp v ego otnošenii k arkhaiskomu mirovospriyatiyu i mifomyshleniyu kak ontologicheskaya problema [The archetype in its relation to archaic worldview and mitomycin as an ontological problem]*. *Izvestiya Ural'skogo Federal'nogo Universiteta. Seriya 3. Obshchestvennye nauki [Bulletin of Ural Federal University. Series 3. Social sciences]*, 2008, no. 5, pp. 101-114. (In Russ.).
12. Rotko Nikolay Alekseevich. *Iskusstvo Novokuznetska. Zhivopis' 1930-2000 godov: proizvedeniya novokuznetskikh khudozhnikov v sobranii Novokuznetskogo khudozhestvennogo muzeya [Art Novokuznetsk. Painting 1930-2000: works of Novokuznetsk artists in the collection of Novokuznetsk Museum of art]*. Novokuznetsk, 2011, pp. 109-110. (In Russ.).
13. Ryzhov A.V. *Alfred Friesen. Dialog s avangardom: khudozhestvennyy al'bom [Alfred Friesen. Dialogue with the avant-garde: art album]*. Barnaul, Altay the printing house, 2014. 240 p. (In Russ.).
14. Sokolov M.I. *Mikhail Omysh-Kuznetsov [Michael Omysh-Kuznetsov]*. *Molodye imena [Young names]*. Moscow, Soviet artist Publ., 1981. 108 p. (In Russ.).
15. Stepanskaya T.M. *Ocherki istorii iskusstva Altaya. A.P. Frizen [Essays on the history of art of Altai. A.P. Friesen]*. Barnaul, 2009. 219 p. (In Russ.).
16. *Sto khudozhnikov Sibiri: katalog vystavki [A hundred artists of Siberia: exhibition catalogue]*. Ed. O.M. Galygina. Novokuznetsk, 2007. 130 p. (In Russ.).
17. Turchin B.C. *Po labirintam avangarda [Through the maze of the avant-garde]*. Moscow, Moscow State University Publ., 1993. 248 p. (In Russ.).
18. Shekhter I.E. *Neofitsial'noe iskusstvo Peterburga (Leningrada) kak yavlenie kul'tury vtoroy poloviny dvadtsatogo veka [Informal art of St. Petersburg (Leningrad) as a phenomenon of culture in the second half of the twentieth century]*. St. Petersburg, St. Petersburg State Technical University Publ., 1995. 137 p. (In Russ.).
19. Kung C.G. *Problemy dushi nashego vremeni [The problems of soul of our time]*. Moscow, Progress Publ., 1994. 304 p. (In Russ.).
20. Jung C.G. *Arkhetyp i simbol [The archetype and the symbol]*. Moscow, Renaissance SP IVO-Led Publ., 1991. 336 p. (In Russ.).