

## МЕТАФИЗИКАЛЫҚ ҮРЕЙДІҢ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНДЕ КӨРІНІСІ

XXI ғасырда қазақ өнері өзіне тән ерекше ұлттық көркем мектептердің қалыптасуы мен даму кезеңдерін бастан өткерді. Бүгінгі заманауи қазақ өнері ұлттық діліне тең тілінде сөйлейтін, идеялары мен өзіндік көркемөнер тәжірибесі қалыптасқан, суретшілердің есімдерімен байланысты дамыды. Бүгінгі бейнелеу өнеріндегі құбылыстар, қазақ өнері әлемдік өнердің даму тенденцияларымен тығыз араласта өрбиде.

Кәсіби бейнелеу өнерінің іргесі XIX ғасырдың басында қаланған қазақ бейнелеу өнері, әлемдік өнерге өзінің ұлттық ерекше нақышымен үн қосып, жаһандық өнерден қалыспай дамып келеді. Қазақ бейнелеу өнері бүгінде түрлі жанрлар мен бағыттарда дамуда. Сондықтан заманауи өнердің бағыты мен бағасын беруде өнертанушылық ізденістер мен зерттеулер қажет.

Қазақстан өнерінің заманауи көркем тәжірибелерінде көркемөнердің өзіне тән үдерісі айқын көрініс тапқан. Бүгінгі қазақ бейнелеу өнері ұлттық құндылықтарға, ұлттық архетиптерге және заманауи жаңа еуропалық көркем тілді меңгеруге бағытталған.

Заманауи көркем өнердің әртүрлілігі мен көптүрлілігі – әлем көркемөнерлерінің әсері мен осылардың барлығының қандай да бір қосқан үлесінен туындап отырғаны рас. Заманауи бүгінгі Қазақстан көркем мектептерінің қалыптасуына дейін бірнеше тарихи кезеңдерді, яғни XX ғасырдың басында ресейден келген суретшілердің қазақ кәсіби мектептерін қалыптасуына әсерін, қазақ суретшілері қалыптастырған ұлттық мектептің дамыған кезеңдерін, жаңа кезең өнерін, егемендіктен кейінгі кезеңдерді бастан өткерді. Осы кезеңдердің барлығында қазақ кескіндеме өнерінің ұстанған бағыты – ұлттық бірегейлік.

XXI ғасырда Қазақстан егемендігінің көрінісі кескіндемеден айқын сезініп, шығармашылық ізденістерден байқала бастады. Ғасырдың басында қоғамда болып жатқан жаһандану мәселелері әлемдік мәдениеттермен араласуға жол ашты. Әлемдік мәдениеттермен араласу, олармен жақын танысу мен олардың өнерден көрініс табуы заңды еді.

Заманауи кескіндеме өнерінде кеңестік өнер мен ұлттық өнердің қайнар көзінен нәр алған ұлттық мектептің және әлемдік өнердің әсері бар түрлі измдерді де кездестіруге болатын. Ғасыр басындағы өнер өткен мен бүгіннің, дәстүр мен зама-

науидың тоғысында тұр. Көп жылдар бойы капиталистік және социалистік мәдениеттерді бөліп тұрған шекара ашылып, өнердің өрісі де кеңейе түсті. ХХІ ғасырда бұрынғы құндылықтардың орнын жаңаша құндылықтар алмастырып, адамзат баласы рухани-материалдық дағдарысты басынан өткерді. Еліміз егемендік алғаннан кейін тапсырысты бейнелеуге үйренген кескіндемешілердің де дағдарып қалғаны белгілі. Дегенмен, қазақ суретшілерінің қадамы адымдап дамып, нарықтық заманға да бейімделген, кескіндеме өнерінде динамика байқала бастады. Дәстүрге қайта оралу, осыған дейінгі мектептер мен ұлттық өнер сабақтастықтығын жалғастыру көркемөнердің ішкі заңдылығы екенін өнердің даму, құлдырау кезеңдерін талдау барысында көз жеткізуге болады.

Қазақстан кәсіби бейнелеу өнері ХХ ғасырда өзіне тән, өзінің даму кезеңдері мен заңдылықтары бар, рухани өлшемдері мен ұлттық көркем тілі мен өзінің өнер майталмандары бар ұлттық мектепті қалыптастырды. Бүгінгі қазақ көркемөнерінде жүріп жатқан құбылыстар қазақ кескіндеме өнерінің пісіп жетілгені мен оның әлемдік көркемөнер үдеріске үлес қосуы.

ХХ ғасырда Еуропадағы модернистік даму өнерден жаңаша формаларды және оларды интерпретациялауды талап етіп жатты. Түсінікті өнер өз актуалдылығын жоғалтып, фактурамен, материалмен жұмыс жасау мен шеберлікті шыңдай түсу кейбір суретшілердің ғана еншісінде қалды. Егер де ХХ ғасырдың басындағы авангард суретшілер дәстүрден бас тартса, ал модернизм авангардты өнердің қайнар көзі ретінде, жаңа классиканы, жаңа жүйені қалыптастырушы ретінде қабылдады.

ХХ ғасырдың басында еуропалық көркем мектептерде Матисс, Кандинский, Клее, Модильяне, Пикассо сынды суретшілер жаңаша пластикалық тілді қалыптастырды. Үнемі жаңаша шешімдегі ізденістер мен сананың түбіне үңілу бұл кезеңнің суретшілеріне тән ерекшелік еді. Кез келген өнердің шыңы мен құлдырауы, жаңалықтары мен жаңаша қолтаңбасы бар, сонымен қатар осы кезге дейін қалыптасқан кейбір дәстүрді жоғалтары да бар. ХІХ ғасырды ХХ ғасыр алмастырды, ал оны ХХІ ғасырдың постмодернизмі мен жаһандануы алмастыруда. «Қай заманда да өнер өзінің шынайы дүние мен адам санасының арасындағы эмоционалды және интеллектуалды тепе-теңдікті сақтаушы қызметін орындайды» [1, 11 б.]. Жалпы өнердің түбі бір болғанымен әр елде, халықта өнердің даму заңдылығы мен қарқыны, көркем тілі әр түрлі ба-

ғытта дамитыны анық. Өнер – тұрған жеріне, дүниетанымы мен салтына, діліне қарай өзгеше көркем бағыт алады. «Өнер, – деп жазады О. Вальери, – түбінде бір ғана нәрседен тұрады, оны біз өзіміздің ішкі жан дүниемізбен сезінеміз, яғни алған әсерден оған қандай да бір жауап қатамыз және сол бір ерекше сәт жадымыздың қазынасына айналады...»[2].

ХХ ғасырда «тіл» модернистік бағыттағы кескіндеменің негізгі мәселесінің бірі болды. Түс, фактура, пішін, сызықтар модернизм өнерінде ең жоғарғы құндылықтарды білдіретіндіктен бейне мен заттың арасындағы қатынасты міндетті деп қарастырмады. Жаңаша тіл жасамаз суретшілер дүниені түрлі әдіспен бейнелеп көрсетті (сандыраққа дейін жетті). Инварианттылық бұл кезеңнің кескіндемесінің негізгі идеясы болып қалыптасты. Шын мәнісінде, модернистік өнер көз алдымызда көретін шынайы дүниеге қызығуды қойды. Олар пішінді немесе түстерді, ойды, идеяны, сезімді, естеліктерді немесе басқа да нәрселерді бейнелеп беру үшін пайдаланды. Модернистік өнер интерпретациялауды қажет етті. Шынайы бейнелеуден бас тартқан модернистік өнер, осы кезге дейін кең тараған өнердің түсінікті тілінен бас тартты, сондықтан да басқаша, жаңаша бейнелеу тілін ойлап табуы керек болды. Жаңаша ойлап тапқан тілде бейнеленген модернистік шығармалардың түсініксіздігінен, модернист суретшілер бейнелеу өнерінің жаңа тілі арқылы автордың жолдауын жеткізді. Модернизмге дейінгі көркем туындылардың мазмұны түсінікті болса, енді ол түсіндіруді қажет етті.

3. Фрейдтің психоанализі адамның жан дүниесі турасындағы тұжырымға төңкеріс жасады. Ол бейсаналықтың – адамзат жанының ажырамас бөлігі екендігін өзінің ашқан жаңалығымен дәлелдеп берді. Адамның жан дүниесінде ойлар мен эмоциялар тығулы жасырын жатыр, олар адамның қатысуынсыз адам санасына әсер ететіндіктен, ол, адамның өмір суру әдісіне, қалауына, мотивациясына бағыт береді. Адам жан дүниесінің жаңа аймақтарының ашылуы модернистік өнердің мүмкіндіктерін де кеңейтті. Енді кейбір көркем бағыттар адамның бейсанасындағыларды образға аударды. Бұндай жолды қалаған сюрреалистер болатын. Бейсаналыққа қызығушылық экспрессионистер мен абстракционистерді де өзіне тартты.

1905 жылы Германияда пайда болған экспрессионизм түрлі елдер мен өнердің түрлерінде көрініс тауып, дамыды. Астарында эмоционалдылық жасырынған экспрессионизм руханилық

жағынан да, пішіні жағынан да тұрақтылықты, тепе-теңдікті бұзуға бейім болды. Абстрактілі экспрессионизм (XX ғасырдың 40 ж. соңы – 50 жж.) абстрақтылы өнердің соғыстан кейінгі кезеңі. Терминді енгізген неміс өнертанушысы Э.фон Зюдов. Американдық өнертанушы Барр 1929 жылы Василий Кандинскийдің ертеректегі жұмыстарына мінездеме беруде пайдаланған. 1947 жылы «абстрақтылы-экспрессионистер» деп Виллем де Кунингтің, Джексен Поллоктың жұмыстарын атады. Абстрақтылы экспрессионистердің бастауында ертеректегі Кандинский, экспрессионистер, орфистер, дадаистердің бір бөлігі және сюрреалистер тұрды. Абстрақтылы экспрессионистердің философиялық эстетикалық негізі – соғыстан кейінгі ең кең тараған экзистенциалды философия.

Абстрақтылы экспрессионизм Кандинский мен сюрреалистер бастаған өнерді сананың бақылауынан, логикалық заңдылықтардан сонымен қатар – дәстүрлі түстер заңдылығының қатынасынан «босатады». Абстрақтылы экспрессионизмнің девизінің формуласы: «ережелерден, формализмнен, линейка мен циркульден және ең алдымен – төгіле аққан түстер мен пішіннің докриналық заңдылықтарынан босану». Абстрақтылы экспрессионистердің ең негізгі шығармашылық принципі кенеттен, автоматты түрде көңіл күйдің субъективті әсерімен бояуларды кенеп бетіне жағу. Қуаныш пен қорқыныш, күйзелу абстрақтылы экспрессионистердің бояуды кенеп бетіне шашып жағуы. Жазу мәнері әртүрлі – қылқаламмен дәстүрлі жазудан, тек шпательмен жағу, банкадан құю, тубиктен сығу, пулверизатормен шашу және т.б. Осыған сәйкес түстік фактуралардың пішіні мен түсіне қарай әртүрлі болып келуі. Абстрақтылы экспрессионистердің жұмыстарының әсері түрлі – Пьер Сулаждың қара символды иероглифті, Марк Ротконың үлкен монохромды медитациялық (сәл ғана байқалатын тондық флюктуация (колебания) кенептерінен ашық «жабайы» түстерімен көрерменнің көзі мен психикасын таңқалдырарлықтай Карель Аппель кенептері.

Абстракционизмнің орталығы соғыстан кейін АҚШ-тан және жан жақтан жиналған Париж қаласы болды.

Экспрессионизм «айқындау» – модернизм кезеңіндегі еуропалық өнер, Германия мен Австрияда басымырақ, XX ғасырдың басы неғұрлым дамыған кезеңі. Экспрессионизм шындықты бейнелеуде, автордың эмоционалды күйіне бағынышты болды.

Экспрессионизм капиталистік өркениеттің жауыздығына қарсы реакция ретінде пайда болды. Соғыстың қан жоса қырғынынан жаны жаракаттанған ұрпақ, қоршаған ортаны субъективті қорқынышпен, үреймен қабылдады. Алдыңғы ұрпақтың эстетикасы мен натурализміне публикаға эмоционалды әсер ету идеясын алға тартты. Экспрессионистерге шығармашылық актінің субъективтілігін жоғары қойды. «Айқындау» принципі бейнелеуден басымдылық танытты. Айқай мен жан ауруы кең тараған мотив. «Импрессионизмнен экспрессионизмге қарай жылжу», – деп жазады Зюдов, – соңғының индивидуалдылыққа ұласуының логикалық байланысы бар. Оларды жақындата түсіп, Зюдов бұл жаңа индивидуалдылықтың екі жақтылығын алға тартады; егер де ол бір жағынан эмоционалды субъективтіліктің шегіне жеткен болса, келесі жағынан – экспрессионизм өзінің кереғарлығына тап болады, ...ұжымдыққа. индивидуализм мен ұжымдық, логикалы *contradictioinadjecto*, өмір шынайы фактіге айналған.

Экспрессионисті өнерді уақытқа қатыссыз айтуға болады. Мысалы, «көне шеберлер», Грюневальд пен Эль Греколардың шығармалары да осы бағытта жазылған.

«Экспрессионизм» деген терминді 1910 жылы «импрессионизм» терминіне қарама-қарсы чех өнертанушысы Антонин Матейчек енгізген.

1910 жылы Василий Кандинскийдің идеологиясымен «Синий всадник» тобы қалыптасты. Бұл кездің суретшілері кризиспен басын қатыра қоймады. Олардың шығармалары неғұрлым эмоционалды бола түсті. Лирикалы және абстрактілі ноталар, осы кезде дисгармониялы өнер саналған олардың жұмыстарына жаңаша гармония тудырды.

Гитлердің келуімен экспрессионизм өзін «дегенеративті өнер» деп жариялады. Олардың мүшелері өздерінің жұмыстарын көрмеге қою, жариялау мүмкіндіктерінен айрылды. Дегенмен олардың өкілдері бірнеше онжылдықтар бойы өздерінің жұмыстарымен айналысуды жалғастырды. Қою пастозды, оқыс, ашушаң мінезді жағыстар мен дисгармониялы, үзік сызықтар австриялық күрделі суретшілерді басқалардан өзгешелендіреді – О. Кокошки мен Э. Шилле. Жаңаша қолтаңба іздестерумен айналысқан Жорж Руо мен Хаим Сутин бейнеленетін фигураларды деформациялайды.

Неоэкспрессионизм 1970 жылдары қалыптасқан жаңа бағыт. Неоклассицизм Еуропада 1970 жылы концептуалды және минималистік өнерге реакция ретінде туды. Неоэкспрессио-

низм образға, фигураларға, жанды және эмоционалды манераға, айқын қаныққан түстерге қайта оралды.

Импрессионизм шындықтың иллюзиясын берді. Экспрессионизм шындықты қайта жасайды, көріп сезінетін дүниені бұзады. Экспрессионист суретшілерге, оларға біз көретін дүниемізді іске асыратын, кескіндеменің мәнін жоғалттыңдар деген болса, олар нені көрсе соны саламыз деп, жауап қайтарар еді. Олардың көру дегені – әдеттегісінен басқаша мәнге ие болса керек. Кескіндеме тарихы дегеніміз, шын мәнісінде біздің көру тарихымыз. Кескіндеменің жазу тәсілі, біздің көзіміздің көруі өзгергенде ғана өзгереді. Бақылау барысында адам керемет дүниелерді байқайды және соған сәйкес әрекет етеді. Адамның көзі тек бақылап қана қоймайды сонымен қатар, оны сараптайды. Бұл жайында Платон да, Гете де айтқан. Бақылау екі күштің жемісі екенін саналы түрде түсінген, адам, дүниеге деген қатынастың үшеунің бірін таңдауы керек – сыртқы және ішкі немесе екі шекараның ортасын ұстану.

Иван Пуни бір мақаласында былай деген ойды айтады: «Еуропалықтар қоршаған ортасын ішкі жақтан сыртқа қарай бағыттала қабылдайды. Олардың көздері неғұрлым қабылдағыш болып, неғұрлым жасампаздыққа бейімделеді. Ал Шығыстық қабылдау керісінше сырттан ішке қарай бағытталған. Сондықтан сырттай бақылау рухани кемелденуге әкеледі. Екі бақылауды импрессионистер мен экспрессионистерге қатысты балай айтуға болады: импрессионистер – адамның өзінің ішкі күшімен, дүниені өзгертуге бағытталған; ал, экспрессионистер руханилықтан шығарады – сезімдік көруден басқа, дүниені таң қалдырған басқа заңдылықпен, шығармашылық күш».

Экспрессионизм шынайы дүниені бейнелеуде, автордың эмоционалдылық күйіне бағыныштылық танытты. Экспрессионистердің шығармашылық әктісі субъективтікті жоғары қойды және бірінші планға жан айқайы мотивін, болмыстың шарасыздығын, яғни Э. Мунктің «Айқай» атты шығармасында алғаш жол салған бастауларды біржақты гипертрафирлеу бастауларын алға тартады. Мунктің «Айқай» картинасында қан қызыл аспанды мен жалпылай сұлбаланған пейзажды фонда шарасыздықтан, таусылғандықтан айқай салған адам фигурасы бейнеленген. Пейзаждың толқындалған сызықтары арқылы адам өзінің жан айқаймен қоршаған дүниеге космостық, ғаламдық өлшеммен құлаш жая қол сермеп, өзінің төбесіне көтергендей. Осындай агрессивті, тым жоғары көркем

әдістермен экспрессионист шеберлер өздерінің дәуірін, санадағы шындықпен қиялдың тең келмейтінін, бір пәлені жүрегімен сезетіндігін бейнелеген.

Сонымен қатар дүниені сезімнің эсхатологизмі; ғаламдық катастрофаларды сезу, хаос пен дисгармонияның күрмеуінен үйлесімділік жолына шығу да экспрессионизмге тән. Суретшілер осындай әрекеттер бар өмірді көркем шығармада құрастырушы және сананы осыларды неғұрлым белсенді қабылдай алатын әсер етуші күш ретінде қарастырады. Сондықтан олар көрерменнен неғұрлым белсенді жауапты күтеді және жалғастырушы ретіндегі қатынасты талап етеді.

Экспрессионист суретші бейнені астарлап, өзінше миф ойлап тауып, тақырып пен алға қойған мақсаттың ауқымдылығына көңіл бөледі. Сондықтан да, оның әдісінде өте көнелік пен заманауилық бір-бірімен өріліп жатады. Жалпы экспрессионист суретші үшін әрбір элементтің атқаратын қызметі – айқындау – экспрессия. Сондықтан да бұл идеялық өнер болып табылады және ондағы әрбір бояу жағысы, түс, сызық, композиция барлығы ақпаратты білдіреді. Айқындауды шиеленістің шегіне дейін жеткізген, экспрессионистердің пайда болуы, пішін мен бейне туралы және сұлулықты көпірте айтуда қиындық тудырды. Сұлулық көркем өнердің критерийі болудан қалды. Дегенмен соңғы шиеленіске дейін жеткізген экспрессивті бейнелер, адамға жиіркенішті әсер қалдырмайды. XX ғасырдың басында өнерге эстетикалық ләззат алу критерийінің әлсіреуі көркемөнердегі құндылықтардың өзгерумен де байланысты. Қоршаған ортаның сұлулығын бейнелейтін өнер, оны бейнелеп қана қоймастан суретші өзін айқындауға, яғни ол өз-өзіне бұрылды. Гадамер заманауи өнер сұлулықтан бөлініп бара жатқаны туралы ескертен болатын. Олай болса, бұл мәселенің арғы жағын анықтайтын басқа фактор тұр – ол айқындау. Эстетикалық сұлулықты айқындаумен алмастыру көркем шығарманы өнердің шекарасынан алшақтата түсті. Өйткені өнерге ешқандай қатысы да, байланысы да жоқ кез-келген зат айқындалуы мүмкін болып шыға келді. Сұлулық – өнерге тән. Оның көрінісі – табиғат. Эстетикалыққа жатпайтын заттардың онымен байланысы жоқ. Дегенмен бұл тығырықтан шығатын да жол бар. Өнерде «көркем ұсқынсыздық» деген де бар, мысалы келемеж, карикатура және т.б. Барлық жағдайда эстетикалыққа жатпайтын факторлардың барлығы да көркем өңдеуден өтулері, яғни пластикалық пішін арқылы

өнерге икемделуі керек. Көркем өнердің өлшемі болып келген эстетикалық сұлулық дадаистер мен экспрессионистерде қала бастағаннан, көркем ойлау көркем шығармашылықтың өзегі ретінде басқаға бұрыла бастады. Дәлірек айтсақ – жоғарғы рух тудырмаған, адамның қолынан шыққан, өнеркәсіптік дүниеге. Шығармашыл санадан туған заттарда өнердің міндеті неғұрлым кеңірек, ал сұлулық сол заттың қосымша пластикалық бөлшегі болып қалды. Авангард суретшілерде көркем өнер рәміз, эмблематика, белгі деген сияқты түсініктермен бөлшектене бастады. Гадамер былай деп жазады: «.. ұлы өнер өзіне таң қалдырумен танылады» [3, 297б.]. Виталий Манин: «өнерде таң қалдыру оның спецификасына қатысты емес. Өнер де таң қалдырады, өнер болып табылатын өлім де, кедейшілік пен аштық та таң қалдырады. Өнерде көркемдеуіс таң қалдыру мүмкін емес, ал ол болса, пластикамен байланысты, онсыз көркем мағына да, көркем түсінік те болмайды» [4, 212]. Экспрессионистердегі қорқыныш та осы көркем пластикамен айқындалған.

Бұндағы бейнелеу әдістерінің жаңашылдығы импрессионистердегідей, біз көріп отырған құбылмалы табиғаттың әсемдігін сезім арқылы бейнелеу емес, бұл пішіннің құрылымын жалаңаштау да емес, таза геометрия да емес, бұл фовистер айналысқан түстердің табиғатына еркіндік беріп, суретшінің тазарған палитрасымен бейнелерді қарапайымдау мен примитивтендіру де емес.

Пішін, түс, сызық, фактура әртүрлі суретшілерде түрлі әдісте қолданылған және олар үнемі бір нәрсені айқындап білдіріп тұрады. Шынайы дүниенің көрінісін деформациялау, ұмыт болған дәстүрлерді қайта жаңғыру, пішінсіз бейнелердің туылуы – бұлардың барлығы деформация үшін емес, абстракциялау, бұл әдістермен бейнелеу дегеніміз автордың жан дүниесі мен көрерменнің арасындағы байланысты жалғастырушы. Экспрессионистер жан дүниенің ішкі жағындағы, көзге көрінбейтін құбылыстарды сезімдердің көмегімен көрсете алады. Осы тұста суретшілер кеңістіктен орын алатын шынайы нұсқаның пішінінің көшірмесінен гөрі, экспрессивтілікті неғұрлым бере алатын бейнелеудің айқындаушы тіліне ойысты – сызық, түс, дақ және т.б.

Көзге таныс көріністердің пішінін сақтай отырып, деформациялау нағыз экспрессионистерге тән. Іштегі жасырын көрінбейтіндерді бейнелеуде, оның пішініне, сыртқы келбетіне із қалдыра немесе айқындай түсетін ерекше көріністермен бейнелейді. Бұлай бейнелеуде түстер-

дің, сызықтардың және пропорциялардың бұзылуы мен фактура – экспрессивті бейнелеуде оның материалы болып табылады және сыртқы бейненің келбетін құруда негізгі салмақ осыларға түседі.

1891-1967 жылдағы дейін ресейлік, содан кейінгі жылдары Қазақстандық суретшісі атанған Сергей Иванович Калмыков алпысыншы жылдарға дейін қалған ресейлік күміс кезеңнің жалғыз шебері. Москвада болған 1909-1910 жылдары К.Ф.Юонның Москвалық кескіндеме студиясының курсына қатысты. 1910 жылдан бастап М.В. Добужинский мен К.С.Петров-Водкиннің шәкірті болады. Калмыковтың ертеректе жазған қызыл жылқыларын жазуға Петров-Водкиннің «Қызыл жылқыларды шомылдыру» атты атақты картинасының әсері болған дейді. Петров-Водкин мен К.Малевицтің «қара шаршы» атты картиналары орыс авангардының дамуын айқындады. Октябрь революциясынан кейін Оренбург қаласында 1935 жылға дейін жұмыс жасайды. Ал 1935 жылы Алматыға келіп Абай атындағы Қазақ академиялық опера және балет театрының суретшісі болып жұмыс жасайды. Рәсімдеуші, сценограф жұмысымен қатар, кескіндемемен және графикамен де айналысады. Ол абстрактылы, фигуралы композицияларын жасап, өзінің экспрессивтілік, ашық түстер мен дәл сызықты сұлбалы суреттеріне тән сюрреализм бағытына жақын көркем бағытты қалыптастырады.

Көзге көрінбейтін, зерттелмеген үдерістерді бейнелеуге әдіс ойлап тапқан, өзінің ішкі аналитикалық интуициясына сенім білдірген, Қазақстан суретшісі – Викторова Натальяның «Үнсіз өзеннің жағасындағы әрекетсіз рух» (1992 ж., кенеп майлы бояу) картинасында экспрессионизм бағытымен жақындығы байқалады. Н. Викторовнаның картиналары таң қалдырарлық, оның мазмұны да ерекше. Оларды түрліше талдауға болады. Дегенмен оның жұмыстарынан мифологияға, адамзаттық бейсаналық тереңдікке үңілетіні байқалады. Оның картиналарындағы персонаждар жеке тұлға емес, бізге таныс бейнелер де емес, бірақ оларды интуитивті тани аламыз. Олар өзіне бізді баурап алып, мұқият қарауды талап етеді және осылай біз өзіміздің ішкі жағымыздан тани бастаймыз. Монохромды, кеңістіксіз, уақытқа қатыссыз картиналары өзіне осы ерекшелігімен де тартады. Егер де экспрессионистердің картиналарындағы бір белгі – аластатылу болса, суретшінің пейзаждарының өзінде оқшаулану көрінеді. Викторова Натальяның картиналары трансцендентельды экспрессиялы. Су-

ретші барша адамзаттық құндылықтарды неміс экспрессионистерінше қорқынышты үреймен емес, бірде шарасыз меланхолиялы мінезде, енді бірде магиялық күшке ие рух иесінде, енді бірде шарасыздық танытқан қалыпта бейнелейді. Картиналарынан көрінетін діни, мифологиялық қабаттардан алған интроспективті мистицизм экспрессионизмнің айғағы. Экспрессионизм – жан дүниенің мазмұнын шығару – оның соңына саналы түрде түскендіктен, оған жету де мүмкін болмағандықтан, ол деформацияланып, пішінін өзгертеді. Егер деэкспрессионистік стильде жазылған Мунктің «Айқайын» қарастыратын болсақ, онда адамның бейнесі жан айқайынан пішіннің қатты бұзылғанын көреміз, ал Викторова Натальяның картинасындағы адамның рухани бейнесі керісінше үнсіздікте. Үлкен тастың үстінде жайғасқан адам пішінінен шарасыздықтан басы салбырап, енжар күйдегі адам сұлбасын көреміз. Айнала қоршаған тас қараңғылық еңсесін көтертпей, тұңғыыққа батырған. Қараңғы түстер мен пішіні бұзылған бейнеден жан түршіктірерлік қорқыныш сезіледі. Қоршаған орта керең және жауап қатпайды.

«Метафизикада барлықтың мәнін ұғыну жүреді және де метафизикада ақиқаттың мәнін шешу өзінен өзі түсіп қалады» [5, 260 б.]. «Метафизикалық үрей – адамның ең басты күйі» [6, 217 б.]. Н. А. Красавский, «үрей – бұл біздің жадымызда генетикалық «жазылған» тұрақты эмоционалды-ой құрылым, қандай да бір эмоционалды образ», деген. Аданың ол туралы психологиялық және витальды күйзелуі қажет; ол қорғану формасы және адамзаттың популяциясын сақтау әдісі». [7, с. 339]. «Үрейдің экзистенциалды мағынасы – физикалық емес, метафизикалық – адамды таң қалдырарлық көрегендік. Бұнда үрей феноменінің психологиялық мазмұнынан гөрі, адам күнделікті өмірінде жай өткізіп алған, бұрын білмеген, үңірейген болмыстың тұңғыығы ашылатын, оның онтологиялық мәні маңызды. Үрейдің экзистенциалды философиялық түсінігін енгізген Кьеркегор, метафизикалық үрейді (Angst) «ар тұңғыығы» («пропастью совести»), «шексіз үрейден күнәнің пайда болу мүмкіндігі», оның жанында кез келген эмпирикалық үрей (Furcht) жай болып қалады. Метафизикалық үрей – индивидке ешқандай ортақ қатыстылығы жоқ, Бейболмыстың алдындағы белгісіз бір қорқыныш. Оны түсінуге де, тоқтатуға да болмайды, сондықтан бұндай үрейге қарсы тұру да мүмкін емес. Метафизикалық үрей тек қана адамға тән, өйткені оның өмірінің соңы бар және өзінің өлімін саналы сезінеді.

Кьеркегор бойынша, өлімді саналы түсіну, үмітті жоғалтады. Үрей адамнан ажырамайды, осы терең күйзелістерсіз өмір сүру де мүмкін емес [8]. Иероним Босхтың картиналар қарағандағы қорқыныштың себебі, христиандық, исламдық, буддалық дүниелерде адамды сендіретін күнә, жауапқа тарту, жұмақ пен тозақ, қарғыс пен одан құтылу сияқты діни түсініктерден туатын үрей.

Үрей бізбен бірге. Ол тек ұйқыда. Оның демі біздің болмысымызда есіп тұр. Үрей біздің дүниемізде кез-келген уақытта оянуы мүмкін. Оны ояту үшін экстравагантты оқиғаның қажеті жоқ. Ол үнемі бізге шыға келуге дайын тұрады. Біздің Бейболмысқа сұрануымыз бізге метафизиканы көрсетеді. «Метафизика» грек тілінен шыққан. Бұл барлықтың  $\alpha \chi \iota \sigma \nu \phi \alpha \tau \alpha \tau \epsilon \mu$  – trans – «арғы жағында» дегенді білдіреді. Метафизика – барлықтың арғы жағына сұрану. «Бейболмыс» туралы барлықтың шекарасынан шығып кетудің өзі «метафизикалық». Бұл бейболмыс, яғни материалмен рәсімделмеген, өзіне-өзі барлықпен рәсімделген бейне бере алмайды. Барлық – өзінен жасалатын бейне, ол біздің көзімізге көрінеді. Бейболмыс өзін-өзі жоққа шығару. Бар болмыс туралы метафизикалық мәселе қозғалғанда, бейболмыс болмысқа қарсы, осымен ол өзінің болмысқа қатыстылығын шығарады. Метафизика бүткіл дәуірді негіздейді. Немесе дәуірге келбет, негіз береді, оны талқылау арқылы оның ақиқатына жетуге ұмтылады.

М. Хайдеггер: «Заманауи кезеңнің шынайы құбылысы ғылымға тиесілі. Маңызды құбылыс – машиналы техника. Машиналы техника заманауи метафизикаға тура келеді» – деп, ал көркем шығарма күйзелуді білдіретін болды, осының салдарынан өнер адам өмірін айқындайды деп түсініле бастады. Заманауи заманға тән, келесі заманауи құбылыс – адамның кез-келген әрекеті мәдениет ретінде іске асырылады. Келесі құбылыс – құдайсыздану», – деп заманауи метафизиканы саралайды [5, 259б.].

Машиналы техника заманға келесі үрейді әкелді – адамның алдында белгісіздікпен бірге, өзінің қоғамдағы, дүниедегі рөлін, орнын жоғалта бастады. Ол суретшілердің туындыларында «адам-машина» бейнесінде кездеседі. 1980 жылы Ридли Скоттың «Чужой» фильмінде спецэффектілер жасағаны үшін «Оскар» сыйлығын алған ХР Гигердің кенептерінде тұңғыық шыңырау салтанат құрады. Суретші рухты еркіндікке босатып, өзі мен көрермендерге басқа белгісіз дүниенің есігін ашады. Ол бейсаналықтың дүниесін өнер сферасына алып келеді. Гигердің танымал болған «Биомеханикалық Мия» картина-

сы көрерменге әдемі әсер бере қоймайтыны рас. «Египеттік стиль, суретшіге бар өнердің жиынтығын беретіндей, картинада бейнеленген арықша келген әйел бейнесі, оның барлық мүшелері тоқ өткізгіштер мен түтіктер арқылы аппаратқа, яғни машинаға қосылған. Тәнді өмір тастап кеткендей. Ол жасанды вентиляциямен демалып жатыр, механикалық әдіспен оған қажетті сұйықтықтар келіп тұр. Адам мәнінің қайталабас ерекшеліктерін білдіретін, индивидуальдылығын жоғалтқан. Ол механизмнің бір бөлігіне айналған. Гигердің өмірді жасанды ұстап тұрған персонаждарында, адамға орын жоқ, суық идеалды технология мен механизмдер дүниесі» [9, 84 б.]. Гигердің жұмыстарынан бізге жақын да алыс, таныс та, таныс емес дүниені көреміз. Олар үнемі үрейге толы, онда психологиялық та, эстетикалық та бар. Дегенмен кескіндемешінің қиялы мен жоғары шеберлігінен, оның жұмыстары бізді қорқытпайды, таң қалдырады.

Итальяндық ештеме жоқ бос алаңдарды бейнелеген Джорджо де Кириконың картиналары – XX ғасырдың кескіндемесіндегі феномен. Де Кирико Мюнхенде көркемөнер Академиясында білім алады. Өзінің көркем қиялы қала көрінісі пейзаждарында жаңа, көзге көрінбейтін перспективаларды ашады, көзбен көріп қабылдау ерекшелігін біріншіден психологиялық әсер беретін кеңістікпен «жетелейді». Кирико картиналарында адамның түсіне, қиялына және ұғынылмаған аңсары көрініс табады. Ашық боялған театралды декорацияларға ұқсас, жансыз ғимараттардың қас беттері, бұнда адам өз идеяларын көшіреді, біріншіден бұл жай шынайы дүниенің көшірмесі емес, ол біздің қиялымызға арналған кеңістік. Картинада қандай да бір әрекет, оқиға бейнеленбеген, дәлірек айтсақ, онда психологиялық күй бейнеленген: үрей, меланхолия, депрессиялы күй, жалғыздық, өзін-өзі жоғалтқандық, оқшаулық. Солай дегенмен, бір қарағанда оның ішкі кеңістігі тым қорқынышты емес, керісінше барлығы таза түстермен жарқырап тұр, кетіп бара жатқан поезд бен көк аспан, барлық элементтері қарапайым жинақы композиция құрған. Дегенмен, суретші, картинаны аясында психологиялық драма ойнайтын, ерекше және қайталанбайтын бейнеде декорацияға айналдырған. Бірінші болып, мұнда көңіл аударатын мәселе – бейнеленгені таңғы ма, кешкі ма беймәлім, құбылмалы түс. Композицияның құрылымын құратын көлеңке, картинаның кеңістігінде болар болмас қозғалысты білдіреді. Мұндағы бос кеңістік, тіптен адам баласының, немесе басқа да тірі жан иесінің жоқтығымен көрсетілген.

Тек қана шынайы емес кіп-кішкентай ғана адам пішіні, кеңістікте бізге сырт қарап тұр. Тек артқы жақтағы локомотивтен шыққан бу ғана осы ортаға тіршілік пен қозғалыстың нышанынан хабар береді.

Бұнда өмір тоқтап қалғандай. Мүк басқандай барлығы бұлыңғыр. Бір қарағанда барлығы да не көріп тұрған болсақ, соны бейнелегендей, дегенмен ол – ол емес. Ғимарат перспективалық заңдылықта тұрғызылған, анықтап қарасақ оның фокусы сәл ғана өзгертілген. Тіпті сол жақтағы ғимараттың қабырғасынан алғашқы сызатты көруге де болады.

Де Кирико жұмыстарын «метафизикалы» деп атады. Мұндағы шынайы дүниенің арғы жағынан неғұрлым маңыздырақ «бейсаналық территориясы» басталады. Де Кирико философияға қызыққан, оның қызығушылығы оның картиналарында көрініс тапты. Оның жұмыстарының ішкі кеңістігі – иллюзиялар мен трансформациялардың қиял әлемі. Ол көркем қиялды кескіндемеге терең психологизм берді және көрерменге өз-өзіне, өзінің терең мәніне жақындауға мүмкіндік берді.

Көркем шығармашылықтағы «қорқыныш немесе үрей архетипі» бүгінде қалыптасқан дәстүр: заманауи философияда үрей адамның дүниеге қатынасының бір тәсілі ретінде қарастырылады. Сонымен бірге, сыртқы ортаның әсерінен пайда болған үрейден ішкі үрей ерекшеленеді – нысаны анықталмаған, метафизикалық үрей. Метафизикалық үрей – «Ештеме» бейболмыстың алдындағы қорқыныш, адамның өзінің өлетінін мойындауы. Бұндай жағдайда белгісіздік қорқыныш тудырады. Бұл дүние мен о дүниенің арасындағы шекараның арасы жойылады.

Адамзаттың саналы ғұмыры қалыптасқаннан бері толғандырып жүрген негізгі мәселелердің бірі – адам мәселесі ғылыми және көркемдік танымның объектісі болудан танған емес. Осыған сәйкес, негізгі антропологиялық проблема – өлім мен өмір мәселесі де ғасырлар бойғы жалғасқан эмоционалды-рационалды ой-толғамның объектісі болудан тыс қалған жоқ. Өлім, әсіресе, рационалдылықтан гөрі, сезімдік байыптаудың пәні ретінде танымал. Дүниетанымның мифтік, діни және философиялық типтерінің барлығынан үздіксіз көрініс тапқан өлім мәселесі, сәйкесінше, бейнелеу өнерінен де өздігінше айшықты нақышталып отырды. Бұны да батыстық және ұлттық параметрлерде салыстырып байыптап қарайтын болсақ, дүниетаным парадигмасына сәйкес спецификалық айырмашылықтарды аңғарамыз.

Ал еуропалық көркем шығармашылықта кездесетін «өлім» бейнесі әртүрлі сипатта, дегенмен, белгілі бір үлгісі оларда жиі байқалады, мәселен, адамның скелеті түрінде, кейде үшкір қалпақты жабын шапан киген қалпында, сондай-ақ қылышымен бірге бейнеленеді. Көптеген суретшілердің «өлім салтанатында» үрей мен пессимизм үстемдік етеді: Франческо Траини (Кампо Санто, Пизадағы) фрескасында эпидемиядан кейінгі пайда болған тып-типыл кезді, денесі ыдырап кеткен, жан түршігерліктей әсер ететін, ашық жатқан үш мәйітті көргеннен есеңгіреп қалған үш бай киінген атақты адамды бейнелеген. Ондағы өлімді (оның символы) композицияға қосып, барлық адамға қатысты қырын ашып, тіпті ол – адамның хронологиялық жасын да қоғамдағы алатын әлеуметтік статусын да, талғамайтынын ескертіп тұрғандай образ жасайды. Адамның өлімнен құтыла алмайтынын «*emento mori*» (өлімнің бар екенін ұмытпа) деп ескертсе, скелетті бейіт астында немесе табыттың жанында бейнелеп көрсетуі арқылы «үрейлі сананы» қалыптастыруға маңыз берген. Ондағы интерпретациялық фраза, әдетте латынша жазылып, эмоционалды әсерді күшейте түседі: «Сен қазір қандай болсаң, мен де кезінде сондай болғанмын; енді мен қазір қандай болсам, сен де осындай боласың». Өлім – еуропалық түсінікте барлығын жайпап, түбіне жететін нәрсе, сондықтан оған адамдар жиіркенішпен үрейлене қарайды. Демек, философиядағы өлім мәселесін зерделеудің рационалды, эмоционалды, мистикалық-діни қырларының ішінде эмоционалды сипатына басымдылық беріледі: «сондықтан Ганс Гольбейн және осы уақыттың басқа суретшілері кез келген жастағы адамның тұрақты жолсерігі ретінде адам қаңқасын бейнелегенде, мұнда жай ғана копуциданадан маңыздырақ әлдене жатыр; бұл мынаны білдіреді: өлім бізбен өміріміздің соңында болатын уақиға емес, біз, шынын айтсақ, оны өміріміздің ұзына бойында өзімізде тұтамыз – сүйек жүйесінің қозғалмалылығын көрсең, өлімнің келуін сезіну үшін сол жеткілікті» [10, 60 б.].

Дәстүрлі қазақ дүниетанымындағы анимизмде өлім тіршіліктің аяқталуынан гөрі, адам жанының келесі бір әлемге, басқа дүниеге ауысуының трансценденциясын жасайды. Осыған байланысты «бү дүние» мен «о дүние» деп дихотомияланған жарыспалы екі әлем біріншісінен екіншісіне өтпелі қайтымсыз үдерісті өткізуді атқаратын сатыларды құрайды, бү дүниеден қайтқандардың жанын аруаққа теңеп, олар ата-бабалар рухына айналған. О дүниедегі тіршілік

басқа дүние деп қабылданып, ондағы ата-бабалар рухы кейінгі ұрпақтың «жебеушісі», «қорғаушысы» болады деп ұғынады. Дәстүрлі қоғамдық сана дүниенің бітетін және таусылатыны туралы оймен келісе алмайды. Өлім толық жойылуды білдірмейді, ол тек басқа күйге ауысуды ғана білдіреді. Яғни «аруақ» дегеніміз – уақыт пен кеңістік өлшемдерінен тыс, өлім процесінен кейінгі тәннен ажыраған адам рухының асқақтаған, сакральды мәңгілік феноменінің кейінгі ұрпақтарға «дем беруші» ғарыштық-онтологиялық-әлеуметтік ықпалды энергиясының мәңгі жасампаздығы деп түсініктеме беруімізге болады. Ал ата-баба рухы – осы энергияның тұтастанған көрінісі.

Қазақ суретшілерінің туындыларында өлімді адам мәйіті арқылы емес, оларды көбіне мазарлар мен балбал тастар арқылы бейнелеп көрсеткен. Қазақ дәстүрлі түсінігінде кейбір қайғылы хабарды тура айтпастан жанамалап, тұспалдап жеткізетін табу дәстүрлері бар. Осындай түсініктер қалыпты нормаларға айналып, ұлттық мәдениетіміздің өзіндік ерекшелігінің бірі ретінде қалыптасып, көркем шығармашылықтың негізгі бейнесіне айналды. Олар музыка, әдебиет және бейнелеу өнері салаларындағы мәңгі жалғаса беретін тақырыптардың бірі деп айтуымызға да болады. Сондықтан, жоғарыда атап өткеніміздей, тарихи тұлға немесе эпостық батырларды бейнелеудегі адам кейпінен рухтанғандықты, аруақпен байланысқан трансцендентальдылықты, өлім мен өмірді талғауға шығарған шекаралық жағдайды, мақсатты міндетке айналдырған қайтымсыз жігерді т.б. байқауға болады.

Г.В. Драч дайындаған «Мәдениеттану» оқулығында: «Архетиптер тұлғаның жалпы құрылымын және шығармашылық белсенділік оянған кезде немесе адамның жеңіп шыға алмайтын өмірлік кедергілер әсерінен ішкі конфликтілік жағдайына тап болғанда санада қалқып шығатын образдардың бірізділігін анықтайды» [11, 435 б.], – деп атап көрсетіп, мазмұны жағынан – архетип архаикалық образдар және күйзелістер, ал функционалды жағынан – адамның қоршаған дүние ортасына бейімделуінің алғашқы формасы екенін тұжырымдайды. Демек, жеке адам күйзелісінің архаикалық күйзелістер мен ұжымдық бейсаналылықтың тоғысу процесі жүріп отырады.

Экспрессионизм – үрейді әдейілеп көрсетеді және бұлар фовизм, сюрреализм сияқты ағымдарда да айқын көрініс тапқан. Экспрессионизм сыртқы бақылаудан ішке, жан дүниедегі болып жатқан үдерістерге үңілуге бағытталады жә-



не соңғысы бейнелеу өнеріне неғұрлым жақын. Экспрессионизм өмірдің тәжірибелерін деформациялайды, әдеттегі таныс пішіндерді бұзады. Бұл – шынайылыққа деген сенбеушілік: құбылыс пен мән арасындағы байланысқа күмән келтерді, мән мән болудан қалып, ол өзін жалаң деформацияланған пішінде ұсынады [12, 575 б.]. Кескіндемешінің шығармашылығы бейсаналықтың күшті қоймасына еніп, онда жеке және адамзаттық құндылықтардың синтезді үдерісінен шешімін табады. Бұнда З.Фрейдтің өнерде тек жеке бейсаналық қана емес, сонымен қатар К.Г. Юнгтің адамзаттық мәдениеттің архаикалы дәуірлеріне терең тамыр жайған, ұжымдық бейсаналық та бар дегеніне саяды. Өнер арқылы субъект құндылықтарды қайта қалпына келтіреді, жаңғыртады, осыдан, өнер эмоциялардан туындайды деген дәстүрлі түсінік тауады. Экспрессионистер тән мен жанның күрделі органикалық бірлігін пішін арқылы витализациялауды алға тартады.

Өнерді танып білетін гармониялы, тепе-теңдікке бағытталған сұлулық критерийі экспрессионистерде деформацияланды және ол жан күйзелісін бейнелейтін қысымның шегіне жетті. Сол себептен, пішін мен бейнедегі сұлулық жайында айту қиынға соқты. Экспрессионистердің көркем тілі «айқындауға» құрылды.

Кескіндемеде жарықпен, түспен, пішінмен эмоционалдылыққа жетеді, ал бұл бүгін көкейкесті мәселенің бірі. Олай дейтін себебіміз, бүгінгі өнер кескіндемеден алыстап, инсталляция, перформанс сияқты постмодернистік бағытты

ұстанып жүргендері де бар. Нормалар өзгереді. Өнердің шекарасы тұрақсыз. Дегенмен, «өнер қоғамдағы бар мәселелермен өмір сүреді. Өнер оларға назар аударады, ал, тоқтаған жағдайда өнерде құлдырау жүреді» [13, 62 б.].

Еуропада туылған модернизм Ресей, содан Қазақстан суретшілерінің шығармаларында көрініс тапты. Бұл заңды құбылыс. Кескіндеменің тілі қоғамдағы болып жатқан оқиғалар мен құбылыстарға жауап беретін қызметі болғандықтан, уақыттың мәселелерімен өзгеріп тұруы да қажет. Бүгін біз постмодернизмнің қақпанындамыз. Постмодернизмге дейін кескіндемеде түрлі бағыттар болды. Ол еуропалық өнердегі модернизм, Ресей мен Қазақстан бейнелер өнеріне әсері мен ұлттық мектептердің бағыты. Ал бүгінгі стильсіз кезең ұзақ сақталуы да мүмкін емес. Бұл кезең өнердегі жаңаша ізденістер кезеңі. Суретші Валерий Лукка: «Ресей – стиль жасау үдерісі жүретін орын емес. Орыс менталитеті әдеби орталықтанған. Ресейдің кескіндемесі бір нәрсеге бағынышты, үлкен нәрсенің қызметі, ол кенепте идеологиялық, кең мағынасында мәселені жеткізуші. Онда кескіндеме кескіндеме үшін деген жетістік жоқ. Осылардың бәрінен бөтен пішіндермен сусындау сезіледі. Орыс кескіндемесінің трагедиясы осында» [13, 63 б.], – деп орыс бейнелеу өнеріне тән пішіннің жоқтығын айтады.

Қазақстан өнеріне ресейлік өнердегі сияқты түрлі еуропалық измдердің әсері қатты бола қойған жоқ. Сондықтан Қазақстан кескіндеме өнері постмодернизм кезеңінде де өзінің ұлттық нақышы мен пішінін сақтап отыр.

#### Әдебиеттер

- 1 Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – 2-е изд., испр. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. – 408 с.
- 2 Валери П. Об искусстве. – М.: Издательство «Искусство», 1976.
- 3 Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. Часть 1. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 266-323.
- 4 Манин В. Не искусство как искусство. – СПб.: Издательство «Аврора», 2006. – 269 с.
- 5 Хайдегер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А.М. Михайлова. – М.: академический проект, 2008. – 528 с.
- 6 Греберт Р.. Краткая история современной живописи. – М.: Искусство XXI век, 2006. – 320 с.
- 7 Красавский Н.А. Эмоциональные концепты в русской и немецкой лингвокультурах. – Волгоград: «Перемена», 2001.
- 8 <http://www.moluch.ru/archive/43/5248/>.
- 9 Шуриан В. Фантастическое искусство. Серии «стили, течения и направления в искусстве». – TASCHN, 2006. – 94 с.
- 10 Хуземан Ф. Об образе и смысле смерти: пер. с нем. – М.: Энигма, 1997. – 144 с.
- 11 Культурология: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / под. ред. Г.В. Драча. – Ростов н/Д: Феникс, 2003. – 576 с.
- 12 Борев. Ю. Эстетика. – М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – 829 с.
- 13 Лукка, Валерий. Валерий Лукка: постмодернист и экспрессионизм [Текст] / подгот. Дмитрий Новик // Искусство. – 2010. – N 2/3. – С. 60-63.

**References**

- 1 German M. Modernizm. Iskusstvo pervoj poloviny HH veka. – 2-e izd., ispr. – SPb.: Izdatel'skij dom «Azbuka-klassika», 2008. – 408 s.
- 2 Valeri P. Ob iskusstve. – M.: Izdatel'stvo «Iskusstvo», 1976.
- 3 Gadamer H.G. Aktual'nost' prekrasnogo. Chast'1. Gadamer G.-G. Aktual'nost' prekrasnogo. – M.: Iskusstvo, 1991. – S. 266-323.
- 4 Manin V. Ne iskusstvo kak iskusstvo. – SPb.: Izdatel'stvo «Avrora», 2006. – 269 s.
- 5 Hajdeger M. Istok hudozhestvennogo tvorenija / per. s nem. A.M. Mihajlova. – M.: akademicheskij poekt, 2008. – 528 s.
- 6 Grebert R.. Kratkaja istorija sovremennoj zhivopisi. – M.: Iskusstvo HHI vek, 2006. – 320 s.
- 7 Krasavskij N.A. Jemocional'nye koncepty v russkoj i nemeckoj lingvokul'turah. – Volgograd: «Peremena», 2001.
- 8 <http://www.moluch.ru/archive/43/5248/>.
- 9 Shurian V. Fantasticheskoe iskusstvo. Serii «stili, techenija i napravlenija v iskusstve». – TASCHN, 2006. – 94 s.
- 10 Huzeman F. Ob obraze i smysle smerti: per. s nem. – M.: Jenigma, 1997. – 144 s.
- 11 Kul'turologija: uchebnoe posobie dlja studentov vysshih uchebnyh zavedenij / pod. red. G.V. Dracha. – Rostov n/D: Feniks, 2003. – 576 s.
- 12 Borev. Ju. Jestetika. – M.: Rus'-Olimp: AST: Astrel', 2005. – 829 s.
- 13 Lukka, Valerij. Valerij Lukka: postmodernist i jekspressionizm [Tekst] / podgot. Dmitrij Novik // Iskusstvo. – 2010. – N2/3. – S. 60-63.