

**Закиров Улуубек Анарбаевич**  
И.о. доцента кафедры ИЗО и дизайна КГУ им. И.Арабаева

**МАЙ БОЁГУ МЕНЕН ИШТЕЛГЕН ЖИВОПИСТИК ЧЫГАРМАЛАРДЫН ЖАНА  
ИСКУССТВОНУН ФИЛОСОФИЯСЫНЫН ЭСТЕТИКАЛЫК ЖАНА  
ТЕХНОЛОГИЯЛЫК АСПЕКТЕРИ**

**ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МАСЛЯННОЙ  
ЖИВОПИСИ И ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА**

**AESTHETIC AND TECHNOLOGICAL ASPECT OF LUBRICANT PAINTING AND  
PHILOSOPHY OF ART**

**Аннотация:** Бул макалада искусствонун философиялык жана анын бир бөлүгү болгон эстетикалык баалуулуктары катары белгиленүүчү өзгөчөлүктөр каралды. Искусствону ар тараптуу изилдөөгө алуу менен адамзаттын жашоого көз карашын туура жолго салуу менен бирге, искусствонун эстетикалык жана философиялык маани-мазмундары белгиленген илимий теориялык баалуулуктарын аңдап-түшүнүүгө жардам болуп калмакчы. Жалпы искусствонун, искусствонун философиясынын, искусствонун маданият алкагындагы негизги максаттары катары коюлган талаптарынын адам аң-сезимдерине жана жалпы коомчулукка болгон түздөн-түз таасир күчтөрү.

**Аннотация:** В статье рассмотрено изучение искусство со стороны философии искусства и ее как часть эстетического восприятия человека. Изучение искусства вырабатывает в человеке эстетическое восприятие действительности, способность к эстетическим оценкам и художественный вкус. Роль и влияние на философии искусства в эпохи средневековья и в эпоху возрождения. Какова подлинное цель искусства философии и теории истории искусства, культура искусства и его влияние на психику людей и общество.

**Summary:** in the article the study of art by art and philosophy as part of aesthetic perception of the person. The study of art develops in the human aesthetic perception of reality, the ability to aesthetic and artistic taste. Role and influence on the philosophy of art in the middle ages and the Renaissance. What is the true purpose of art philosophy and theory of art history, culture, art and his influence on the psyche of people and society.

**Ачык сөздөр:** эстетика, искусствонун философиясы, май боёгу менен иштелген живописин технологиясы, кабылдоо, көркөм даамы, орто кылымдагы көркөм өнөрү, мейкиндик, жекечелик, маданият, ренессанс, психология, теория, искусство.

**Ключевые слова:** эстетика, философия искусства, технология масляной живописи, восприятия, художественный вкус, искусство средневековья, пространство, индивидуальность, культура, ренессанс, психология, теория искусство.

**Keywords:** aesthetics, philosophy of art, technology of oil painting, perception, artistic taste, art of the middle ages, space, individuality, culture, Renaissance, psychology, theory of art.

Образ искусства воспринимаются ярко, живо, действуют на сознание и чувства, воспринимают определенное отношение к событиям и явлением жизни, помогают глубже и полнее познать действительность, содействуют расширению умственного кругозора. «У человека глядя на мир через искусство, воспитывается умение видеть типичное, характерное, обобщать наблюдаемые явления у природы». [1]

Красоту дальнего мира и величие мира горного художник Средневековья рисовать умел; но существует мир внутренний, самый сложный. Микрокосм (человек) был объявлен Ренессансом тождественным макрокосму (вселенной); Леонардо – ярчайший пример вездливости изучения вселенной, заключенной внутри человеческого тела, «Урок анатомии доктора Тульпа» Рембрандта рассказывает о том же. Занятия анатомией показали, что внешний мир не превосходит сложностью мир внутренний; но, помимо знаний о строении внутренних органов, которые можно нарисовать, существует знание интимного мира души. Масляная живопись стала визуальным выражением душевных эманаций.

То, что икона постулировала, масляная живопись показала в противоречивой сложности. «Директива (локальный цвет) может быть усложнена рефлексией (лессировкой, когда одним цветом прозрачно покрывают другой цвет), подвергнута сомнению (цвет может раствориться в общем тоне), измениться в процессе сопоставлений (валерная живопись сделала локальный цвет относительным: удаляясь в пространстве, цвет меняется) и вдруг вернуться из дальнего голубого пространства – неожиданным индивидуальным, ярчайшим цветом». [2] Так умеет Брейгель, выстроив подробно шкалу тональных градаций, вдруг вернуть локальный красный цвет – в самой удаленной перспективе. Не так ли поступает свободный человек: прежде чем принять на веру доктрину, подвергает ее сомнению, усложняет сопоставлением с другими теориями, проверяет опытом, понимает относительность любого знания – и лишь затем постулирует свое субстанциональное бытие, свободное лишь в связи с другой свободой. Это сопоставление свободных волей (ср. контрастная живопись) и понимание общественного единства (ср. перспектива и валерная живопись) и выражает масляная живопись Ренессанса.

Масляная живопись по отношению к темперной, станковая картина по отношению к иконе – явились тем же, чем явился протестантизм по отношению к Собору и Папе. Протестантизм (то есть, заново прочитанный Завет, переведенный с латыни на язык общины) заключается уже в самом феномене автономного, вышедшего из иконы образа. Собственно, масляная живопись выполнила роль национального языка – по отношению к латыни-темпере. Слово «протестантизм» в разговоре об очевидно католических художниках не должно смущать: речь идет, разумеется, не о конфессии, но об интенции к личному пониманию Завета, к чтению текстов без посредника. Евангелическая церковь в первые десятилетия своего существования была исключительно обаятельна для гуманистов. Разве всякий гуманист, пересказывающий Завет применительно к современной ему истории, не переводит Евангелие на свой диалект? Так, Франсуа Рабле предлагал свою Телемскую обитель, выстроенную под надзором католика брата Жана и католика Гаргантюа – для евангелистов. На воротах обителя написано среди прочего так: «Входите к нам вы, кем завет Христов от лжи веков очищен был впервые». Это адресовано непосредственно евангелистам, разумеется, но и шире: всякому мастеру, отваживающемуся рассуждать о вещах предельных – самостоятельно.

«Возникновение автономного живописного образа стало событием беспримерным в истории Европы. Усилие, которое однажды совершила европейская культура, противопоставив хрупкий образ иконы – монументальному искусству язычества, было велико». [3] Но еще более великим усилием стало создание смертного образа частного человека – поставленного вровень с монументом власти и символом веры. Это не образ Бога неумиряющего и неподвластного тлену. Это образ человека, уязвленного своей неизбежной кончиной, подверженного и болезням и страхам и, тем не менее – вопреки собственной бренности – дерзающего стоять на ветру истории в полный рост. Образ смертного входил в картину постепенно: донаторы пристраивались с краю композиции, располагались близ святых, у подножия трона Мадонны; горожане, современники художника, терялись среди волхвов у входа в пещеру; но постепенно смертный человек отважился заявить о себе громко, его изображение обособилось в портрет, сравнялось репрезентативностью с образом святого.

«Таким храбрым сделало человека пластическое искусство XV века. Можно называть это новое искусство – живописью, но речь о большем: живопись масляными красками стала предельным выражением личной автономии европейца. Масляная живопись есть материальное воплощение свободы отдельно стоящего человека».[4] Автономный образ связан, прежде всего, с переживанием уникальности и конечности собственного бытия. Изображение человека живет дольше самого субъекта и, тем самым, соотносит индивидуальный рассказ с религией – в этом великое искушение европейской персоналистской культуры. И впрямь: как мы представляем себе Рай? «Художники Средневековья не могли ответить на этот вопрос; мастера Ренессанса сказали определенно: рай – это то лучшее, самое дорогое, самое осмысленное, самое трепетное – что мы способны почувствовать сейчас: это наша способность любить, наша тяга к знанию».[5]

Дионисийским началом (если пользоваться метафорой Ницше) здесь выступает космос истории – который по отношению к одной конкретной судьбе становится непонятным как хаос. Организация космоса, в конце концов, непостижима человеческому разуму – в том случае, если бытие отдельного человека не приравнено в значении к космосу. Если человек бесконечно ничтожен и мал, тогда и космос невнятен и хаотичен. Картина – это то, что уравнивает человека в правах с историей. Иными словами, живопись масляными красками, сам процесс создания брэнного образа перед лицом небытия – это призыв к очеловечиванию космоса и это трагедия невозможности космос гуманизировать.

«Эразм Роттердамский, буквальный современник рождения масляной живописи, философ Северного Возрождения с его концепцией свободной воли («Диатриба, или Рассуждение о свободной воле») и Лоренцо Валла, философ итальянского Возрождения («Трактат о свободной воле»), есть прямые учителя масляной живописи; в случае Эразма это подчеркивается еще и тем, что именно Эразм инициировал переезд Гольбейна в Англию, изменив на века строй английской эстетики». [6] Мысль Эразма состоит в том, что человеком не рождаются, но становятся путем нравственного, прежде всего – правового, усилия. Общество возникает из совокупности воль свободных людей, причем условием для того, чтобы человек стал субъектом юридической и гражданской ответственности, является исключительно его свободная воля. Никакой манипулятивной деятельности (включая религиозное внушение) в отношении свободной воли Эразм не признавал.

Надо ли прояснять тот аспект, что художник Гольбейн потратил всю свою жизнь, рисуя портреты свободных людей – если угодно, творцов общества, – руководствуясь именно этой доктриной. Гольбейн оставил нам и портрет самого Эразма: слегка насмешливое и одновременно исключительно грустное лицо можно считать портретом самой живописи – понятой, как философия. Аугсбургский мастер выполнил портрет Эразма в Базеле, в 1514 году, когда он иллюстрировал «Похвалу глупости», книгу крайне веселую.

Впрочем, книга, лежащая перед самим Эразмом на картине, вряд ли памфлет – возможно, это «Оружие христианского воина», та книга, которая напомнит нам о странствующем рыцарстве. Эразм положил руки на книгу тем жестом, каким слепой отец в рембрандтовской картине трогает плечи блудного сына – с трепетом и счастьем, не веря и боясь спугнуть истину.

Манифестом масляной живописи, понятой как философия нравственного действия, является картина Джорджоне да Кастельфранко «Три философа», написанная примерно в те же годы, что и портрет Эразма – в 1506–1508 гг. Тогда же Микеланджело создает плафон Сикстинской капеллы. Волшебные совпадения цифр не случайны и не могут быть случайны: южный и северный художники приходят к единому пониманию живописи – как инструмента нравственного становления человека, гуманизации человека. На картине Джорджоне «Три философа» – на фоне прекрасной долины, простертой вплоть до дальнего города, в лесу – изображены три мудреца. То, что эти люди мудры, мы видим

сразу: это одна из особенностей зрения – отличать глупость и ум на взгляд; мудрецы не беседуют, точнее сказать, их спор, как у пифагорейцев, происходит в молчании. Скорее всего, их спор касается выбора направления пути – они стоят на распутье. Мы можем счесть их представителями разных конфессий: вот человек в чалме, возможно, мусульманин; вот старик, похожий на пророков Микеланджело, возможно, иудей; и вот христианин – юноша. Впрочем, равно приемлема версия трех наук: астрономии, математики, схоластики. Юноша занят измерениями природы, старик предъясвляет карту вселенной, человек среднего возраста сосредоточен на скрытой от нас мысли. Однако можно определить этих троих – как волхвов на дороге в Вифлеем; перед нами ни кто иные, как три мудреца, описанные апостолом Матфеем – персидские астрологи, маги и провидцы. Беда Достопочтенный наделил пришедших к Деве мудрецов именами Каспар, Балтазар и Мельхиор, а мудрецы эти (их иногда именуют королями) были астрологами, зороастрийцами. Геродот считал, что маги, поклонившиеся Деве с Младенцем, принадлежат к аристократической касте древней Персии, это исследователи небесных светил. Чалма среднего мужчины, Мельхиора, получает, таким образом, естественное объяснение – одного из волхвов традиционно изображают в тюрбане; нетерпеливый жест старика, предъясвляющего карту небосклона, понятен – ему кажется, он знает, как идти.

«Согласно преданию, в начале первого тысячелетия, во время царствия Ирода, было небесное знамение, определяющее начало новой эры – появилась комета. Астрологи, вычислившие по падающей звезде место, на которое траектория падения указывает, отправившись искать нового Царя Иудейского, дошли до Вифлеема». [7]

Один из магов (Каспар, согласно традиции, самый старый) исчисляет путь по заранее составленной карте неба, Мельхиор погружен в себя, а третий, Балтазар, занимается непосредственными расчетами – не доверяя уже написанному, делает вычисления сам – в руках у него циркуль и буссоль, он вычерчивает путь кометы. Астрологи, предрекающие начало новой эпохи – не сопоставляют земной опыт с известным прежде Законом, один лишь юноша Балтазар вглядывается в мир; тот факт, что он физическим обликом похож на Джорджоне и на коленях у него бумага, наводит на мысль о том, что перед нами – рождение живописи. Опытным путем, сплавления знания в едином действии, как точка схода разных течений философии – возникает масляная живопись.

#### **Список использованной литературы:**

1. Кон. И.С. Словар по этике. М.,1975. Стр.107.
2. Сокольникова Н.М. Основы композиции. М.,1998. Стр.30.
3. Курбатов Г.Л. Ранневизантийские портреты. Л.,1991. Стр.230.
4. Под общей редакцией: Кузминой М.Т; Мальцевой Н.Л. История зарубежного искусства. М.,1971. Стр.204.
5. Эудженио Г. Проблемы италянского возрождения. М.,1986. Стр.43.
6. Арган. ДЖ.К. История италянского возрождения. М.,1990. Стр.179.
7. Сокольникова Н.М. История изобразительного искусства. М., 2009. Стр.100.

**Рецензент: п.и.к., доцент Кутанова Р.А.**

---