

ТРИ КАРТИНЫ ЗДИСЛАВА БЕКСИНСКИ: КАК ВОЗМОЖНО ИСКУССТВО «ПОСЛЕ ОСВЕНЦИМА»

Статья посвящена анализу произведений известного современного польского художника Здислава Бексински, популярность которого постоянно растет. Его называют основателем «темного искусства». Здислав Бексински является ярчайшим представителем художественного стиля – польского сюрреализма. В статье исследуются общие философские и эстетические идеи Здислава Бексински, делается искусствоведческий анализ трех живописных произведений художника. Визуализированные идеи Здислава Бексински созвучны философским идеям Теодора Адорно, его размышлениям об искусстве «после Освенцима».

Ключевые слова: Здислав Бексински; сюрреализм; художественные идеи; произведение искусства.

Введение в творчество Здислава Бексински

Сегодня Здислав Бексински (Zdzisław Beksiński) (1929–2005) всемирно известен [1–3]. Его живописные произведения, скульптуры и фотографии, работы, выполненные в сложных художественных техниках, стоят на подвижной, но, тем не менее, существенной границе между элитарным искусством для знатоков и меценатов и популярным искусством, которое кочует из одного блога в другой, занимает большую нишу в различных социальных сетях. Произведения Здислава Бексински принимают за «свои» и представители «темных» молодежных субкультур, которые приветствуют любое inferнальное искусство (как древнее, так и современное), и мастера художественного авангарда, играющие с трансформациями человеческих лиц и фигур, с метаморфозами природных вещей и психологических состояний.

Творчество Бексински имеет глобальное значение, его произведениям поклоняются на всех континентах, где живут люди. Европейские, американские, азиатские поклонники творчества этого польского художника видят в нем мастера, адекватного нашему времени, редкого художника, который визуализировал границу между физическим и психическим мирами, соединил метаморфозы Истории и трансформации Природы и проявил все границы и все трансформации на бедном человеческом теле, в географии лица и в точках мира, где каждый однажды останется один на один с ужасами и страхами своими собственными и теми, что ежесекундно воспроизводит Вселенная.

Произведения Здислава Бексински – репрезентанты польского художественного сюрреализма. Это направление сегодня имеет всемирное признание, и такие мастера, как Здислав Бексински, вписали его во всемирный контекст. Художественные процессы XX и XXI вв. нельзя понять вне контекста художественных идей и концепций, которые принесли с собой польские художники-сюрреалисты [4–9]. К этому художественному направлению критики и искусствоведы причисляют таких художников, как Эдвард Окунь, Йозеф Мехоффер, Йозеф Мальчевский, Станислав Игнасий Виткевич, Генрих Фантазос, Томаш Сетовски, Яцек Ковальски (Йерка), Войтека Сьюдмака, Петр Наливайко, Ярослав Куковски. Часто ноты сюрреализма слышатся в творчестве Михала Свидера,

Бронислава Хромы, Эвы Пелло, Иоанны Сьерко-Филлипински. Представителями польского живописного сюрреализма называют таких художников, как Дариуш Твардош, Томаш Прадзински, Ярослав Куковски, Петр Адамчик, Яцек Липовцан, Влодзимеж Куклински, Дамиан Клацкиевич. Как сказано в одном интернет-блоге, где обсуждающие делились друг с другом иллюстрациями польских художников-сюрреалистов, «имя им – легион». Здесь мы снова встречаемся с «тёмными» реминисценциями библейских миров. И это делается по отношению к искусству католической страны, которая подарила миру святого папу Иоанна Павла II!

Простое перечисление огромного количества имен польских художников, которых так или иначе связывают с сюрреализмом в изобразительном искусстве, свидетельствует о том, что это художественное явление – польский живописный сюрреализм – действительно существует, имеет множество зрителей. Одни художники из этого списка крепко «сидят» в среде современного поп-искусства и участвуют в распространении польского направления глобальной массовой культуры. Шедевры других польских художников-сюрреалистов, сделанные с помощью сложнейших художественных технологий, репрезентируют мистирию человеческого духа, способного визуализировать скрытые и динамичные сущности мирового бытия [10–12].

Возможно, что причины расцвета сюрреализма в польском изобразительном искусстве удастся понять с помощью небольшого исследования творчества Здислава Бексински, который, несомненно, занимает самое первое и самое почетное место не только среди представителей данного направления, но и среди подавляющего большинства польских художников XX–XXI вв. Титул «величайшего современного художника» был присвоен Здиславу Бексински в конце 1970-х гг. знаменитым дизайнером фильма «Чужой», швейцарским художником Гансом Рудольфом Гигером, великим представителем фантастического реализма. Часто Гигера называют также художником стиля «dark visionary art». Характерной идейной особенностью этого стиля называют воспевание богоборческой линии, смешение «Света и Тьмы», художественный и политический троцкизм как идеологию бесконечных конструируемых потрясений и т.д. И художественные

произведения Здислава Бексински также «затаскивают» к себе люди, которые являются поклонниками «dark visionary art». В художественно-ориентированных социальных сетях (например, tumblr.com) можно увидеть, что сегодня «dark visionary art» набирает обороты и число его поклонников растет не по дням, а по часам. Это весьма влиятельное направление современной поп-культуры.

О творчестве Здислава Бексински писали такие исследователи и критики, как Tadeusz Nyczek, Anna Dmochowska и Piotr Dmochowski, Remigiusz Grzela, Liliana Śnieg-Czaplewska, Magdalena Grzebałkowska, Wiesław Banach, Artur Olechniewicz, Dorota Szomko-Osękowska, Katarzyna Winnicka. О его творчестве сегодня сняты 9 фильмов. Современный американский режиссер Уильям Меллоун использовал работы Бексински в своих фильмах ужаса, а мексиканский режиссер Гильермо де Торо утверждает, что его собственное творчество есть результат вдохновения творчеством Здислава Бексински.

Здислав Бексински изучал архитектуру в Техническом университете Кракова и завершил это обучение в 1952 г. Он вернулся в свой родной город Санок и даже какое-то время отдал строительству, работал инспектором по надзору. Очень скоро он оставил стройку и в первый период своего художественного творчества занимался современной фотографией, использовал технику фотоколлажа. В 1957–1960 гг. он был членом неформальной группы фотохудожников и работал вместе с Джорджем Левчински и Брониславом Шлабсом.

В этот же временной период он создал значительное произведение современных новаторских скульптурных работ. С начала 1960-х гг. Бексински начинает много работать в живописи. Сначала он создает абстрактные работы, но затем его стиль эволюционирует и преобразуется в особый фантастический реализм. Критики полагают, что наиболее плодотворным периодом в его творчестве были 60–80 гг. XX в., когда он создал большинство произведений, его прославивших, с которыми сегодня ассоциируется его творчество. Этот период принято называть «фантастическим».

Первая выставка работ З. Бексински прошла в Варшаве в 1964 г. Представители абстракционизма, которые ранее считали его одним из адептов абстрактного искусства, были разочарованы его работами и обвиняли его в «рenegатстве», однако все выставленные работы были проданы, его «фантастический» стиль в одночасье сделал его знаменитым художником. Честь «открытия» творчества З. Бексински как уникального художника принадлежит критику и организатору этой выставки Янушу Богускому.

В 80-е гг. XX в. Здислав Бексински приобрел известность в Западной Европе, Америке, Японии. Он был единственным польским художником, чья выставка прошла в знаменитой художественной галерее в городе Осака (Япония).

В начале 90-х гг. XX в. изменился общий вектор его произведений. Теперь это стали не многофигурные композиции с тщательно прописанными деталя-

ми, как в 60–80-е гг. XX в. В 1977 г. после сноса дома в Санок Бексински с семьей переезжает в Варшаву. С 1984 г. он часто живет в Париже. Его поклонник профессор университета Петр Дмочовски организует ряд выставок его произведений во Франции, Бельгии, Германии и Японии. С 1989 по 1996 г. существовала галерея в Париже, посвященная произведениям Бексински. Какое-то время в 90-х гг. XX в. была постоянная выставка в частных художественных музеях Восточной Европы, в Осаке (Япония). Хотя галереи в Осаке больше нет, но в Японии и сейчас находится около 70 картин Бексински.

В это время Бексински переходит к жанру портретов и крестов. Подробности и детали изображений уступают место лаконичности и даже особой монументальности. С конца 90-х гг. XX в. до своей трагической смерти от рук убийц в собственном доме Здислав Бексински занимался цифровой обработкой фотографий, использовал компьютер и ксерокс для технологий создания своих произведений. Но их общий «фантастический» стиль остался неизменным.

В 2001 г. Бексински сделал завещание, где указал, что его работы должен получить Исторический музей в Санок. При жизни художника музей получил 300 его произведений и после его смерти еще 20 художественных картин, тысячи графических произведений, рельефов, скульптур, мультимедиа, гравюр и фотографий. Сегодня это самая крупная в мире коллекция произведений Здислава Бексински. Исторический музей получил также в свое распоряжение все имущество художника, его квартиры и банковские депозиты.

Другие крупные собрания работ Бексински находятся в Ченстохове, где собраны его ранние произведения (фотографии и рисунки), во Вроцлаве, где хранятся его ранние абстрактные работы, в художественном музее Осаки. Самым крупным частным собранием его произведений является собрание Анны и Петра Dmochowskich (хотя некоторые работы из их собрания по судебному иску должны быть переданы в галерею в Санок).

В Польше выставки Здислава Бексински проходили с 18 марта по 18 апреля 2003 г., с 22 апреля по 16 мая 2004 г., с 16 октября по 26 ноября 2004 г., с 12 февраля по 06 марта 2005 г., с 22 апреля по 22 мая 2006 г. В конце мая – начале июня 2013 г. В вене в музее фантастики была организована выставка работ Бексински под названием «Темнота бессознательно». 18 мая 2012 г. Новая галерея Бексински в его родном городе Санок была торжественно открыта для посетителей.

Самооценка творчества Здислава Бексински

В одном из своих интервью 1989 г. Здислав Бексински сказал, что в юности на него большое влияние оказали произведения польского художника Артура Гроттдера [13]. Артур Гроттдер (1837–1867) известен не только своими художественными произведениями, но и романтическими легендами о своей жизни и любви. В польской художественной картине мира

Артур Гроттдер имеет высокий статус художника-патриота, подвижника, борца за независимость Родины. Легенда о рано умершем художнике-патриоте поддерживалась в начале XX в. теми общественными движениями Польши, которые ориентировались на польский национальный патриотизм и идеалы самопожертвования.

На первый взгляд художественный язык Артура Гроттдера радикально отличается от художественного стиля Здислава Бексински. Однако черно-белые произведения Артура Гроттдера из цикла «Литва» могут быть соотнесены с ирреальными персонажами изобразительного творчества З. Бексински (рис. 1).



Рис. 1. Артур Гроттдер, гравюра из цикла «Литва»

Возможно, что романтический культ художника-патриота А. Гроттдера, характерный для польской культуры XX в., способствовал формированию особого художественно-символического языка Здислава Бексински, где фантастичность, гротеск, трансформации «привычных» очертаний тел, лиц, пространств и культовых сюжетов в целом составляют сложный культурный текст, предполагающий, что зритель-реципиент будет формировать художественный образ в ситуации большой свободы, предоставленной ему художником через обращение к хтоническим знакам и символам, более древним и обращенным к глубинным культурным слоям реципиентов.

Для эстетики романтизма характерна художественная картина мира, построенная на концепте «двоемирие». Два мира сосуществуют одновременно. Но один из них доступен органам чувств всех людей, а другой открыт только художникам-гениям, ко-

торые рассказывают о своих видениях в художественных произведениях. Даже если Здислав Бексински не следовал принципам эстетики романтизма явно и непосредственно, то его собственное художественное творчество, несомненно, является открытием этого «второго, иного мира», который притягивает к себе столько зрителей во всем мире.

В этом же интервью Здислав Бексински назвал еще одно живописное произведение – «Остров мертвых» А. Беклина. И тут же добавил, что гораздо большее влияние на него во все периоды жизни имели литературные произведения Франца Кафки. Тема влияния идей, эстетики Франца Кафки на изобразительное искусство Здислава Бексински требует отдельного исследования. В данной статье мы просто зафиксируем, что об этом влиянии свидетельствует сам художник и что он определяет длительность и интенсивность этого влияния во все периоды своего творчества.

Произведение изобразительного искусства само по себе есть результат взаимодействия художника мастера и художественного материала [10–14]. В качестве художественного материала выступают не только природные или искусственные материалы, такие как камень, холст, краски, дерево, металл, пластмассы и т.д. Художественным материалом выступают психические процессы, внутренний опыт самого мастера. Художественным материалом также выступают философские идеи, концепции, эстетические системы. Но художественным материалом, который был воспринят и преобразован мастером, является опыт других художников, их стиль, их технические приемы, технологии создания художественного произведения. Большого внимания заслуживает в связи с этим свидетельство Здислава Бексински о том, что для него были значимы технические художественные открытия Бронислава Линке (Bronislaw Wojciech Linke).

В интервью 1989 г. Здислав Бексински говорит о том, что никогда не был за границей и творчество великих мастеров знает только по репродукциям. Важнейшим свидетельством о сути художественной философии самого Бексински является его тезис о том, что в его произведениях основное значение имеет форма, но не содержание. Тогда как зрители склонны видеть содержание – людей, страшные предметы (череп, распятия), деревья, пейзажи. С 1980 г., утверждает мастер, его художественные произведения определяются формой и архитектурой, но не содержанием. Содержательные образы были созданы художниками XIX или XX в., но Бексински интересуется только форма, причем незаконченная. Поэтому «обвинения» его старых соратников, с которыми он начинал утверждать концепцию польской абстрактной живописи, в предательстве, очевидно, несправедливы. «Содержание», полагает Бексински, в его произведениях приносят зрители, но не он сам. Может быть, поэтому он никогда не давал сам названий своим произведениям. Здислав Бексински полагает, что названия могут направить мышление зрителя не туда, куда хотел бы сам художник. Название художественного произведения уже задает его определенную ин-

терпретацию. Но каждое название художественного произведения укоренено в своем родном языке. И, вероятно, при переводе на иностранные языки название еще больше будет запутывать зрителя, уводя его всё дальше и дальше от самих произведений изобразительного искусства, о которых Бексински сказал: «Потому что я не знаю, что я нарисовал» [13].

Художественная философия Здислава Бексински кажется очень созвучной идеям другого великого художника польского происхождения, Казимира Малевича, автора эстетики супрематизма. Казимир Малевич писал:

«Художник освободился от всех идей, образов и представлений и проистекающих от них предметов. Такова философия супрематизма, выводящая искусство к самому себе.

Беспредметность Искусства есть Искусство чистых ощущений, это есть молоко без бутылки, живущее само по себе в своем виде, и оно не зависит от формы бутылки, которая вовсе не выражает его сути и вкусовых ощущений» (Казимир Малевич. Супрематизм) [15].

Итак, одним из своих учителей в области художественной техники З. Бексински называет Бронислава Линке (1906–1962). Для Бронислава Линке, которого называют представителем «метафорического реализма», была характерна смешанная художественная техника. Для одного и того же произведения Линке использовал акварель, цветные карандаши, гуашь, царапание по бумаге, коллаж, пастель и т.д. Наиболее известные произведения Бронислава Линке – это серия «Stones Cry», картины «Красный автобус» (рис. 2) и «Молитва убитого» (рис. 3).

Таким образом, именно свободное отношение к существующим художественным техникам, видимо, привлекло Здислава Бексински, а не какая-то конкретная техника или устойчивая сумма возможных художественных техник. Кроме того, обращает на себя внимание некая «зыбкость» выбираемых художественных техник, в которой, возможно, скрывается эстетика «эфемерности», поскольку в послевоенном мире ничего не имеет устойчивой формы, даже прошлое.



Рис. 2. Бронислав Линке, «Красный автобус», 1959–1961 гг.

Важным для моделирования художественного мировоззрения художника представляется свидетельство самого Здислава Бексински о том, что во время создания своих художественных произведений он слушает музыку таких композиторов, как Петр Чайковский, Франц Шуберт, Рихард Штраус и Мечислав Карлович.

Он специально оговаривает, что называет композиторов, творчество которых характерно для XIX в. Среди произведений современной музыки, которые он слушает, Здислав Бексински не выделяет авторов, но называет большие музыкальные направления – поп-музыку, heavy metal и hard rock. Когда-то, в самом начале исто-

рии европейской живописи, Леонардо да Винчи сказал, что музыка – это «сестра живописи». В эстетических системах И. Канта и Г. Гегеля по-разному выстраиваются иерархии искусств по отношению к Абсолюту. Если Г. Гегель видел вершину искусства в эпической поэзии, ближе всего стоящей к философскому понятию, выражающему суть Абсолюта, то И. Кант именно музыке, наиболее беспредметному искусству, отдавал первенство в постижении истины.



Рис. 3. Бронислав Линке, «Молитва убитого», 1942 г.

Среди современных поклонников творчества Здислава Бексински можно выделить много молодых людей, музыкальными кумирами которых являются произведения в стилях heavy metal и hard rock. Зрители-реципиенты, создающие художественные образы в процессе взаимодействия с живописными произведениями Здислава Бексински, – это современные молодые люди, которые воспринимают художественную философию художника как эстетику разрушения и трансформации. Разумеется, если совокупное творчество Бексински содержит произведенияобрази-

тельного искусства качества «шедевр», то для шедевров характерно присутствие не только во времени, современному жизни мастера, но и во вневременности, вернее, всевременности, когда выраженные идеи нашли своё единственное чувственное (живописное) проявление.

Искусствоведческий анализ трех произведений Здислава Бексински

Произведение 1985 г., масло, оргалит, 98 x 132 см (рис. 4).

На вертикального формата холсте изображен крест с распятым человеком на нем, расположенный в гористой местности. Каменная гора занимает почти половину пространства произведения по высоте. Сверху камни поросли травой. Зрителю открывается вид на вертикальную плоскость горы. В левом нижнем углу изображено темное раскидистое дерево с почти шарообразной формой кроны, по высоте оно составляет половину от высоты горы. На горе вдали также наличествуют несколько раскидистых деревьев. Между деревьями в правой части произведения расположена башня с конусовидным завершением, силуэт которой смутно прочитывается в небе. В самом низу каменной стены находится дверь, располагающаяся на центральной вертикальной оси произведения. Крест, установленный на вершине горы, располагается на центральной вертикальной оси, как и дверь в стене. Крест имеет Т-образную форму, горизонтальная его балка параллельна верхней кромке холста. На кресте изображен скелет распятого человека. Небо, являющееся фоном для креста, темное, неравномерное, сине-серое.



Рис. 4. Здислав Бексински, произведение 1985 г., масло, оргалит

Несмотря на множество казненных на кресте людей за всю историю человечества, после распятия Христа крест стал ассоциироваться именно с его смертью, чему способствовали также казненные апостолы, просившие, чтобы их кресты не были подобны Его кресту. Столь стойкая ассоциация изображения креста с распятием Христа, наличествующая в христианской традиции, позволяет с первого же взгляда предположить, что зрителю представлено распятие Христа. В таком случае возникают противоречия с каноном изображения распятия. Во-первых, казненный истлел; остались лишь кости, полностью освобожденные от плоти, выбеленные временем, светящиеся в темноте. Во-вторых, вокруг креста безлюдно, в то время как канон изображения распятия предполагает наличие нескольких персонажей: Богородицы, Иоанна, воинов и др. Суммируя данные противоречия, можно говорить о том, что в представленной картине мира Бог истлел, ни о каком воскрешении речи быть не может, следовательно, и о Втором пришествии тоже (а вместе с ним и Страшном суде и наступлении вечности). Бог умер, истлел, нагнетанию настроения безысходности способствуют также общий темно-синий тон произведения, изображение беззвездной ночи (конец света в прямом смысле), а также полное отсутствие людей. Конец света уже наступил, причем на это намекает также и Т-образная форма креста: в еврейском алфавите «тау» — последняя буква, ассоциирующаяся в том числе и с Концом Света.

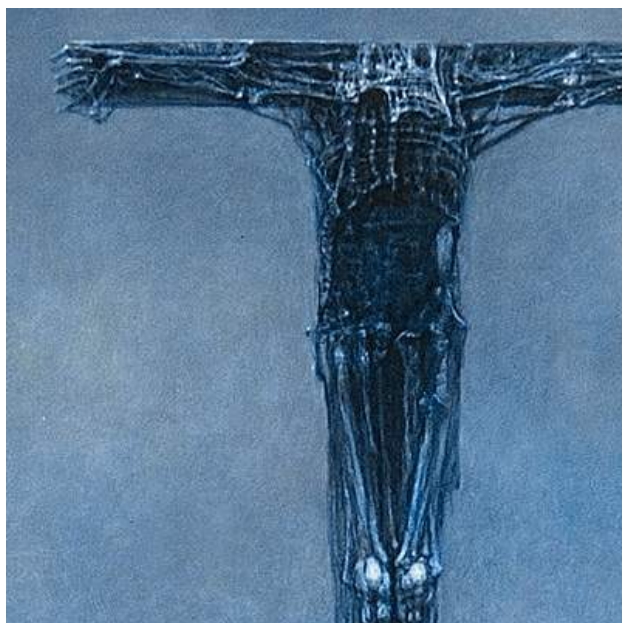


Рис. 5. Здзислав Бексински, произведение 1985 г., масло, оргалит. Фрагмент

Смерть Бога, повлекшая за собой Конец света, была не просто мученической, но предельно мучительной, о чем могут свидетельствовать фаланги пальцев рук, вцепившиеся в концы горизонтальной балки креста, и череп мертвеца, точнее, то, что должно называться черепом (рис. 5). Череп написан непривычным

образом, понять, что изображено, можно с помощью метода исключения и догадок. Так, очевидно, что это не теменная часть черепа (как могло бы быть, если бы нижняя челюсть касалась груди); это и не нижняя лицевая часть (как если бы голова была запрокинута назад); это лицевая часть черепа, изображенная фронтально. Но ни о каких правильных, симметричных формах речи не идет. Это искаженный череп, скорее похожий на плоскую маску с огромными глазами, перекошенным лицом и оскаленными зубами. Сложно представить, каковы должны были быть мучения, чтобы настолько исказилось не просто лицо, но кости черепа.

Сравнение размеров двери в каменной стене, деревье у подножия горы и на ней и скелета на кресте поднимает вопрос: кто же распял Бога, если люди ростом своим меньше длины его ступни? Кому оказалось это под силу? Какая сила оказалась сильнее божественной? Попытки помыслить, кто это мог быть, ужасающе по своей сути, поскольку осознание присутствия в мире сил, превосходящих божественные, катастрофично. Ведь в таком мире у и без того слабого человека, слабого и перед лицом бога, выбивают из-под ног последнюю опору, последнюю твердь. Если бог распят, значит, таинственные силы одержали верх над ним, это не было битвой, в которой погибли оба противника (нет поверженных тел, кроме распятого). То есть человек остался в мире один на один с силами, несоизмеримо превышающими не только человеческие, но и божественные. В такой ситуации уменьшение и без того мизерных сил человека происходит к тому же за счет неведения — кто противник, кто представляет величайшую угрозу, от кого или чего ждать неминуемой ужасающей гибели.

Произведение ориентировочно середины 1970-х гг., масло, оргалит (рис. 6)

На вертикальном полотне по центру представлена голова антропоморфного существа, занимающая большую часть пространства произведения. Фон, на котором представлена голова, темный, переходящий от черного сверху до черно-красного внизу. В верхней части произведения изображен не просто абстрактный черный фон, но черное небо с белыми точками звезд и тонкая полоска луны, находящейся в фазе последней четверти.

Голова может быть условно разделена на три части по вертикали. Верхняя часть, занимающая половину высоты головы, представляет собой коричнево-серо-черный объем, верх которого (наиболее светлая часть головы, освещенная, вероятно, луной) выглядит более-менее гладким и однородным, его средняя и нижняя части испещрены темными бороздами, провалами, наиболее крупный из которых представлен справа, в самом низу верхней части головы. По центру верхней части головы зияет крупное отверстие в черноту, посередине которой расположен белый круг, по размерам соизмеримый с представленной в верхней части произведения луной. Вся поверхность вокруг отверстия, вне зависимости от того, ровная она

или бугристая, покрыта сетью тонких красных, черных или белых линий, сплетающихся наподобие рисунка рек с притоками или кровеносных сосудов.

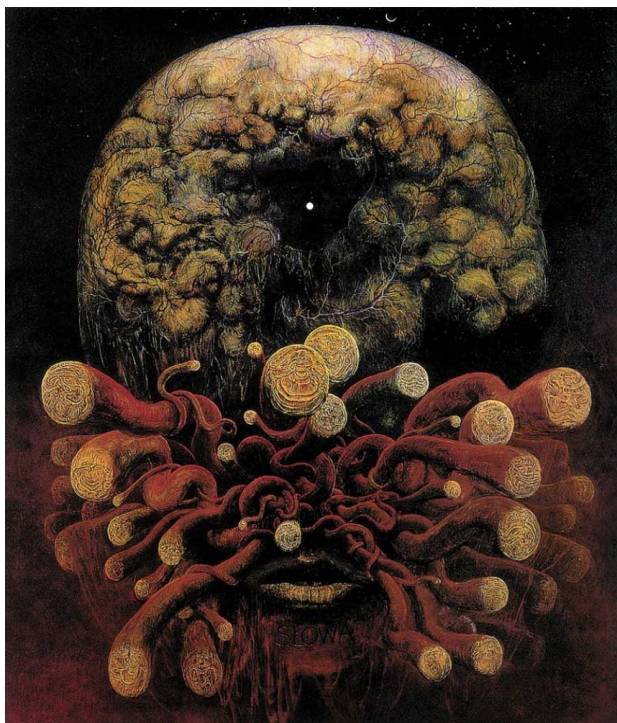


Рис. 6. Здзислав Бексински, Произведение середины 1970-х гг., масло, оргалит

Нижняя часть головы самая небольшая по размерам, это ромбической формы объем – подбородок и губы. Верхняя губа представлена темной, практически черной; нижняя – светло-коричневой. Рот слегка приоткрыт, нижние передние зубы просматриваются лучше верхних. Подбородок темно-красный, с него свисают петлями красные нити. На подбородке наличествует надпись «SLOWA» («СЛОВА»), буквы которой будто не написаны, а вырезаны, выбиты на твердой поверхности (о чем свидетельствует характерная светотень на первых трех буквах).

Средняя часть кардинально отличается от двух уже рассмотренных. Она представлена расходящимися от головы в разные стороны длинными темно-красными извивающимися отростками, круглыми в сечении. Отростки разной толщины: и толстые, и средние, и тонкие, оплетающие более крупные, сплетающие их. Отростки направлены от головы радиально, часть из них – непосредственно к зрителю. От отростков свисают красные нити, такие же, которые присутствуют в области подбородка. Каждый отросток оканчивается плоским круглым светло-коричневым срезом.

В процессе первичного описания произведения возник ряд несоответствий, объяснения которых могут привести к пониманию художественного образа. Для начала можно отметить несоответствия представленной головы стандартным канонам изображения антропоморфного существа. Во-первых, почему внутри головы изображена черная пустота со светящимся

кругом посередине? Во-вторых, отсутствуют шея, нос, уши, глаза; из атрибутивных частей лица наличествует лишь рот. В-третьих, сложным представляется понять, изображен голый череп, покрытый сетью кровеносных сосудов, или же сосуды проступают сквозь кожу. Отметим для себя эти вопросы и несоответствия, чтобы постараться по ходу дальнейшего исследования произведения дать на них ответы.

Проведем анализ более детально. Применение метода аналогии на основании схожести бугров верхней части изображенной головы по цвету и по форме с рельефом земной поверхности, а также по тому, что рисунок кровеносных сосудов напоминает рисунок ручьев и рек, позволяет заключить, что верхняя часть головы, черепная коробка аналогична Земле. Скорее даже – одной из планет космоса, в котором она и представлена (фоном для головы служит звездное небо с луной). Если принять в качестве исходной аналогии головы и планеты, то наличие луны в фазе последней четверти поднимает вопрос о месторасположении солнца. Но ни беглый взгляд на полотно, ни расчет того, где оно должно находиться, не приводят к его обнаружению. Создается впечатление, что солнца не существует. На этой планете перманентная ночь, разница лишь в том, лунная она или нет. Каково внутреннее строение «планеты»? Черепная коробка являетсяместилищем для мозга, поэтому логичным было бы ожидать увидеть внутри костей именно его. Но большое отверстие в черепе позволяет видеть лишь черную пустоту внутри и маленький белый круг в центре – своеобразное ядро. Чернота внутри подобна черноте космоса снаружи. Тогда луну снаружи можно уподобить круглому ядру внутри черепа (чему способствуют и их сопоставимые размеры). То есть существуют две луны: внешняя, мировая, которая может находиться в разных фазах; и луна внутреннего космоса, которая находится в полной фазе. Дня, солнечного света в таком устройстве мира не предусмотрено. Речь идет скорее о тотальной ночи, внутренней и внешней.

Остановимся на особенностях изображения лица. Как уже было отмечено ранее, на нем отсутствуют глаза, нос, уши. То есть органы, ответственные за такие виды чувств, как зрение, обоняние и слух. Тогда теоретически подвластными остаются лишь вкус и осязание. Но практически все оказывается не так просто. На возможность распознавания вкуса указывает наличие рта, к тому же он приоткрыт, виднеются зубы. Но с осязанием все обстоит сложнее: с одной стороны, оно осуществляется кожей, но уже было отмечено, что совсем не ясно, обтянут ли представленный череп кожей или же это только кости. Но с другой – отростки, направленные от головы радиально и заканчивающиеся светло-коричневыми срезами, как раз и могут брать на себя функции распознавания окружающей среды посредством осязания, особенно в условиях того, что чувств для этого распознавания осталось максимум два. Форма отростков позволяет предположить, что они способны не только с помощью рецепторов дать понять, что находится в ближайшей к голове зоне, но также и оплести нужный

объект, притянуть к голове для съедения, поскольку никаким другим образом с внешней средой общения происходить не может (наличествуют только рот и отростки-щупальца).

Здесь можно было бы и остановиться в рассмотрении органов чувств, но нельзя не отметить сходства, которые можно проследить между глазом и отверстием в лобной зоне черепа. Во-первых, в ряде традиций считается, что именно во лбу располагается третий, истинный глаз. Во-вторых, его форма четко обрисованного белого небольшого круга в отверстии во лбу не может не ассоциироваться с формой зрачка, одним из немногих абсолютно симметричных элементов человеческого тела. Но если круг внутри черепа ассоциировать со зрачком, возникает вопрос, почему же он тогда белый. Ответом может быть инверсия, оборачивание противоположностей. Если это так, то белый зрачок должен реагировать на поступающую в глаз тьму, а не свет. Это вполне может быть увязано с окружающей тьмой, тотальной ночью, о которой говорилось ранее. Ассоциирование белого круга со зрачком также вполне объясняет пустоту, наличествующую в черепной коробке, этом вместилище мозга. Мозг человека очень сложно структурирован, каждая отдельная зона в нем выполняет свою функцию, ряд из которых связан с анализом информации, поступающей от органов чувств. Но в рассматриваемом случае органы чувств наличествуют в своем минимуме. Более того, отростки-щупальца настолько похожи на змей, что кажется, будто они могут жить самостоятельной жизнью. К тому же представлена только голова, шея отсутствует, не говоря об остальном теле. Следовательно, мозг в его привычном объеме совершенно не нужен. Необходим лишь один глаз, зрачок, чтобы направлять, точнее – нацеливать отростки-щупальца на различные объекты. Принимая данное рассуждение, можно обратить внимание на то, куда направлен зрачок-прицел, и с некоторой долей ужаса осознать, что он направлен не куда-либо в сторону (тогда бы круг не был ровным), а точно на зрителя. Значит, отростки-щупальца получили сигнал притянуть к себе, чтобы никогда уже не выпустить, именно зрителя. Тогда оказывается, что и рот приоткрыт в предвкушении тебя, того, кто смотрит на картину.

Далее сделаем шаг в сторону канонов изображения мифических существ. В частности, изображение лишь головы, без шеи и остального тела, а также наличие извивающихся отростков отсылают нас к канону изображения Медузы Горгоны. Вместо волос у всех трех сестер Горгон были змеи, но только Медуза взглядом обращала людей в камни и сама при этом была смертной. Согласно мифам голова Медузы Горгоны даже после отсечения ее от тела продолжала обращать людей в камни. Но если проводить сравнение представленной в живописном произведении головы и канона изображения Медузы, необходимо отметить, что глаз в привычном понимании у головы нет, есть лишь белый зрачок, расположенный в центре черепной коробки. Следовательно, зрачок не только служит прицелом для щупалец, не исключено, что он обладает и умертвляющей силой. Этим может

быть объяснено, что отростки заканчиваются не головами змей, а всего лишь светло-коричневыми срезами: им яд для умерщвления уже не нужен, необходимо лишь подтянуть объект.

Но именно аналогия, проведенная с Медузой Горгоной, позволяет обнаружить, что картина мира, представленная автором, вовсе не исключительно ужасающа. Выход есть, и он перед зрителем, важно лишь правильно выбрать модель поведения. Несомненно, можно подвергнуться воздействию сначала зрачка-прицела, являющегося центром внутренней тотальной ночи, а затем щупальцами быть подтянутым ко рту для съедения. Но можно вспомнить, что голова Медузы после отсечения была прикреплена Персеем на щит, что послужило ему мощной защитой от врагов. С тех пор стало принято использовать изображение головы Медузы для защиты, ведь даже изображения, а не только сама голова, обладали большой силой. То есть данное живописное изображение можно воспринимать именно как Горгонею – своего рода талисман, способный защитить от пожирания, от тотальной ночи. О том, что перед зрителем не сама Медуза, а ее изображение, маска, могут свидетельствовать буквы «SLOWA», не написанные, а будто высеченные, вырезанные в твердом материале. Перед зрителем не изображение чего-то живого, а всего лишь реалистичная скульптурная маска. Но отнюдь не перед каждым зрителем, а перед тем, кто понимает и природу слов (именно они и есть змеящиеся отростки-щупальца), и механизм защиты от них (Горгонейон, а не Медуза Горгона, постоянное напоминание о существующей угрозе, являющееся одновременно лучшей защитой).

*Произведение ориентировочно начала
2000-х гг., масло, оргалит, 98 x 132 см (рис. 7)*

На вертикальном холсте на песочного цвета фоне представлен групповой портрет. Изображены три персонажа. Один из них, наиболее крупный, представлен сидящим на покатоj поверхности, вероятно, скамейки. Этот персонаж изображен в коричнево-сери-черной гамме. Его угловатые объемы позволяют полагать, будто это человек из камня. Лишь одна его рука – левая – написана, как рука обычного человека: она телесного цвета, прописаны кисть и фаланги пальцев. Но стоит отметить, что настоящей рука выглядит лишь ниже локтя. Хотя и на этой ее части наблюдаются два отверстия, не являющиеся атрибутами для нормальной руки: это прямоугольное небольшое и, вероятно, неглубокое отверстие почти под самым локтевым сгибом и глубокое, длинное и узкое, по длине занимающее более половины предплечья. Перпендикулярно расположенный к левой руке объем, находящийся выше локтевого сгиба, может быть воспринят как закатанный рукав. Темный персонаж сидит, опершись на выпрямленную левую руку и откинувшись назад. Его лицо, грудь, ноги слегка окрашены желтым светом, лучам которого он и подставляет свое тело, откинувшись назад.

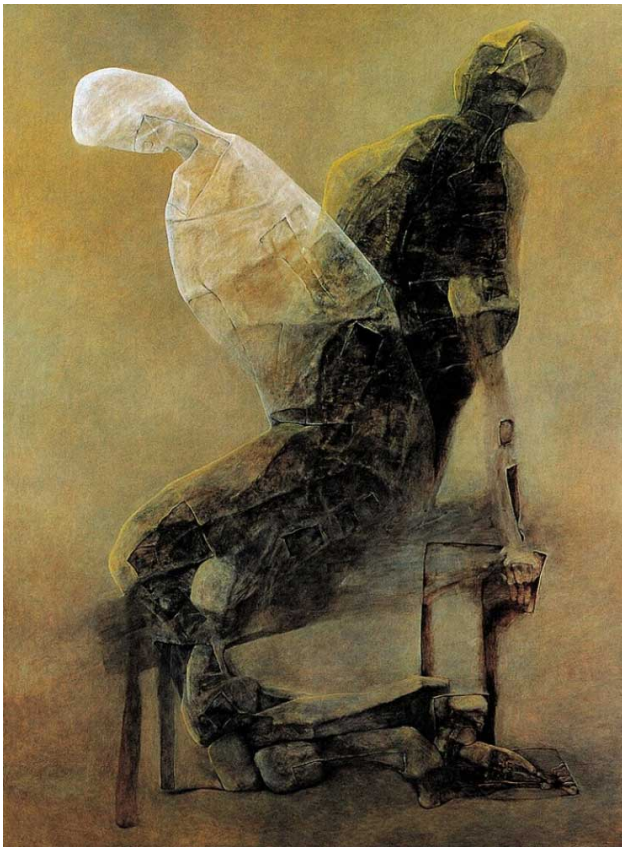


Рис. 7. Здислав Бексински, произведение начала 2000-х гг., масло, оргалит, 98 x 132 см

Другой персонаж, практически такого же размера, как и описанный первый, расположен ближе к зрителю (его изображение накладывается на изображение первого) на той же скамейке. Второй персонаж изображен прозрачно-белым: сквозь него просвечивают песочного цвета фон, а также каменно-темные объемы первого персонажа. Сидя на той же скамейке, светлый персонаж наклонен вперед, голова склонена по ходу движения. Обращает на себя внимание слитность этих двух персонажей воедино в районе таза и ног. Отдельные тела в этой области практически перестают быть отдельными, становясь единым целым. Руки у светлого персонажа не прописаны отдельно. Как и темный персонаж, светлый будто составлен из крупных угловатых объемов. Но каменным, в отличие от первого, он не выглядит; скорее укутанным в большой отрез ткани. Отсветов солнечного света на этом персонаже нет.

Сопоставление двух рассмотренных персонажей позволяет говорить о том, что изображены мужчина и женщина. Мужчина темный, рукав его темной одежды закатан, его тело составлено из более грубых объемов. Особенно разница в категориях «грубый» и «мягкий» заметна при сравнении лиц двоих: темное лицо угловато как в своей оконтуренности, так и в заполнении; светлое лицо нарисовано мягкими линиями. Женщина представлена в светлых одеждах, черты ее более мягки. Представленные мужчина и женщина находятся в довольно близких отношениях, на что указывают несколько фактов. Во-первых, тело женщины, располо-

женное рядом с телом мужчины, настолько прозрачно, что просвечивает последнее; они сливаются воедино. Во-вторых, ближе к зрителю в пространстве располагается женщина, но в наиболее близкой плоскости написана левая кисть мужчины, опирающаяся на скамейку. Таким образом, рука мужчины находится за спиной женщины, с одной стороны, символически защищая ее от воздействия внешней среды, с другой – демонстрируя свое покровительство, близкие отношения. В-третьих, на близость указывают одинаковые элементы на лицах в целом весьма различных персонажей – это косые, «андреевские», кресты, один из которых расположен на левой щеке женщины, второй – в левой височной области головы мужчины.

В процессе описания двух крупных персонажей возникает вопрос: что заставляет женщину отклоняться вперед, а не сидеть, подставив тело свету, повторяя позу мужчины, сливаясь с его фигурой полностью (метод идеализации позволяет говорить о том, что если бы женщина не отклонилась вперед, в силу своей прозрачности она была бы совершенно неотличима от фигуры мужчины)? Ответ можно обнаружить в том месте, куда, судя по положению головы женщины, направлен ее взгляд: вниз, около ног больших людей, представлен ребенок. Он сидит, вероятно, на камне, в противоположном направлении относительно людей на скамейке, его затылок и спина освещены тем же желтоватым светом, что голова, грудь и ноги мужчины. Ребенок сидит на крупном камне, слегка сутулясь, подавшись вперед. Перед ним лежат крупные продолговатые угловатые камни, по цветовому решению схожие с тем, как написан мужчина. Камни наложены друг на друга и образуют длинную невысокую кучу.

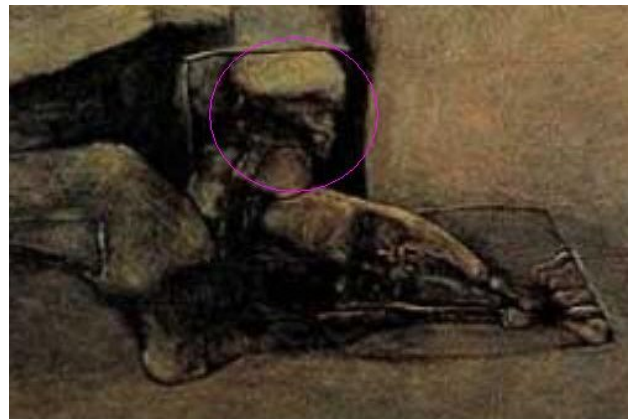


Рис. 8. Здислав Бексински, произведение начала 2000-х гг., масло, оргалит. Фрагмент

При более детальном рассмотрении камней можно обнаружить, что это не совсем камни: в правой нижней части отчетливо просматриваются кости ступни: фаланги пальцев, кости свода ступни, пятка. Возникают сомнения в том, точно ли ребенок сидит среди камней, а не среди костей? Более того, камень, расположенный над сводом стопы, имеет явные очертания черепа с крупной черепной коробкой (рис. 8). Понимают ли в таком случае ребенок и взрослые, что это кости? Обнаружив все четыре присутствующие в произведении

головы (мужчина, женщина, ребенок, череп), можно проследить за их взглядами и обнаружить, что они складываются в единую линию, которая заканчивается на фалангах пальцев ноги (рис. 9).

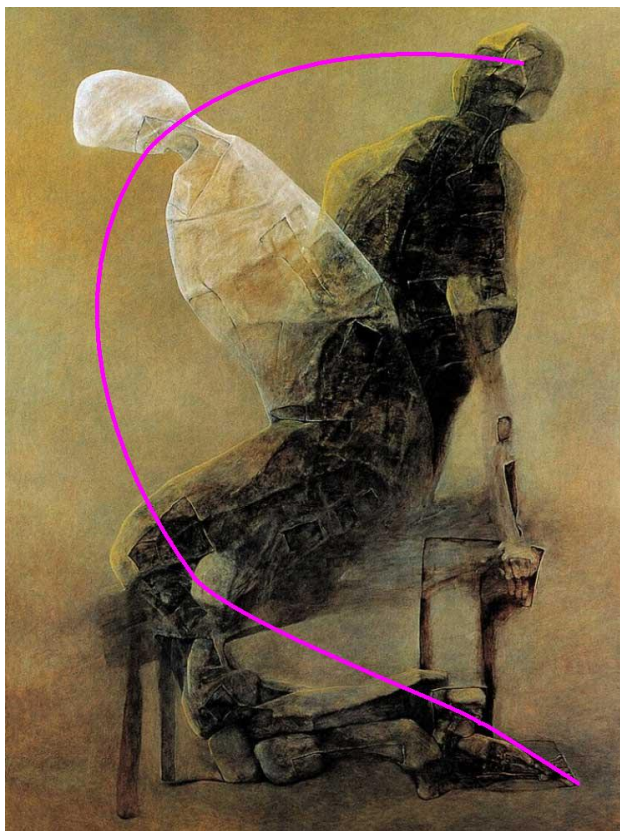


Рис. 9. Здислав Бексински, произведение начала 2000-х гг., масло, оргалит

В произведении можно увидеть и другое движение. На наличие его наталкивают изображения косых крестов на лицах мужчины и женщины, очевидным становится и третий, большой косой крест, образованный их телами. Если продлить одну из линий этого креста, проходящую через средокрестие на лице мужчины вдоль его корпуса, то можно довести ее вплоть до нижнего левого угла камня, на котором сидит ребенок. Другая линия вычерчивается от средокрестия на лице женщины вдоль ее корпуса и заканчивается на фалангах пальцев левой руки мужчины (рис. 10). Но получившийся косой крест не полон: он может быть достроен с помощью линии предплечья левой руки мужчины; взгляда мужчины, перпендикулярного собственному телу, параллельного лучам света; взгляда женщины вниз, на ребенка; камнями-костями, расположенными перед ребенком. Таким образом, можно выстроить не просто косой крест, а так называемый крючковатый крест, или свастику (рис. 11). Символ свастики предполагает движение, чаще всего в том направлении, в котором загнуты «руки» креста, т.е. в данном случае — против часовой стрелки. Мы уже прослеживали движение именно в этом направлении, начинающееся с головы мужчины, но оно остановилось на пальцах мертвой ноги. Движение свастики демонстрирует, что это не финальная точка, есть и следующий шаг, но он не опознаваем без обнаружения свастики.

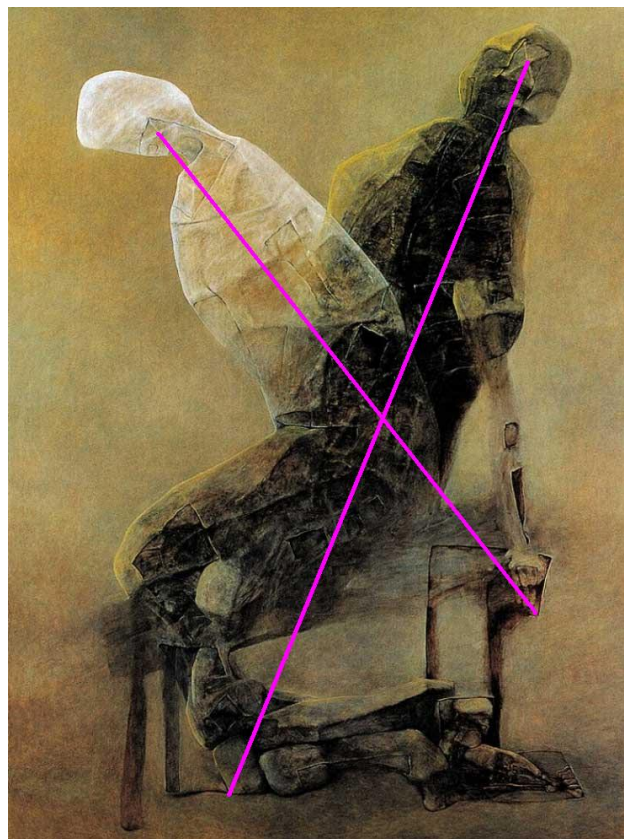


Рис. 10. Здислав Бексински, произведение начала 2000-х гг., масло, оргалит

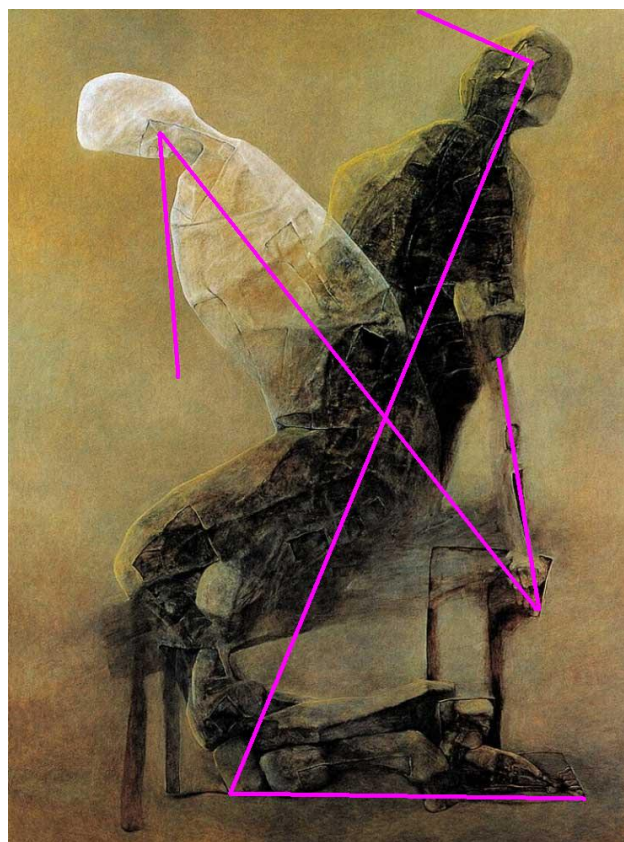


Рис. 11. Здислав Бексински, произведение начала 2000-х гг., масло, оргалит

Проанализировав отдельные части полотна, можно говорить о разной степени движения, свойственной им. Так, наиболее неподвижна грудка то ли костей, то ли камней, она неподвижна и мертва. Ребенок, сидящий на одном из камней, во-первых, является причастным к неподвижным костям-камням уже по факту расположения на одном из них; во-вторых, он слабо отличим по цвету от костей-камней, не сразу обнаружим; в-третьих, он недвижим, сидит в удобной расслабленной позе. То есть можно отметить, что ребенок хотя и неподвижен, как кости-камни, хоть он такого же цвета, как они, но при этом он живой. Забота о ребенке вырывает женщину из неподвижно-каменного состояния, она наклоняется, она совершает самое значительное движение из всех представленных персонажей. Она жива, она подвижна и она заинтересована, безразлична к ребенку. Мужчина, с одной стороны, кажется каменно-неподвижным, как ребенок, как кости-камни: он сидит, удобно опершись о скамью, он по цветовому решению совпадает с изображением ребенка и костей-камней. Но с другой стороны, он не только живой, он фактически самый живой из представленных персонажей – именно его левая рука не каменная, не прозрачная, а обычная рука обычного человека. Но возникает вопрос, почему это так, почему только рука? Для ответа на него следует обратить внимание на то, что он делает этой рукой: он не просто опирается позади себя на скамейку, чтобы удобнее было сидеть и греться в лучах света; он заводит эту руку за спину женщины, тем самым защищая ее, защищая тыл, одновременно он обеспечивает безопасность не только женщине, но и ребенку. Этот момент не становится ясным с первого взгляда на картину, зритель может и не дойти до него, решив, что мужчина в данном произведении – наиболее безразличный ко всему персонаж, ему нет дела ни до кого и ни до чего, он всего лишь каменный истукан. И только длительное погружение в произведение, детальный его разбор позволяют понять, что именно он и демонстрирует то, что может оживить камень: это забота, защита, причем, отнюдь не себя самого, а своей семьи, других людей.

Объединение рассмотренных работ З. Бексински может быть произведено следующим образом. В ситуации, когда Бог распят и не воскрес, когда у человека потеряна последняя надежда на спасение, когда его силы ничтожны перед лицом неизвестного ужасающего противника, в ситуации наступления Конца света, тотальной ночи, в которой активизируются чудовища (такие, как монструозные слова), все, что остается человеку – помнить об этой ситуации в каждый момент времени, понимать природу слов и угрозу, исходящую от них, и понимать механизм защиты от них; а также заботиться о близких, защищать их, тем самым не давая окаменеть от ужаса действительности ни себе, ни им.

Некоторые обобщения: «мыслить после Освенцима» – как это возможно?

Искусство, религия и философия – до какой-то степени равноправные формы явления сущности. В определенных точках континуума времени-

пространства сосуществуют разные формы явления одной и той же сущности. Представляется, что произведения изобразительного искусства Здислава Бексински в концептуальном поле едины с философскими идеями Теодора Адорно, которые немецкий философ, представитель франкфуртской школы, изложил в разделе «После Освенцима» его знаменитой книги «Негативная диалектика» [16. С. 322–333]. Теодор Адорно выразил философскую интуицию многих интеллектуалов, которые понимали, что «после Освенцима» нельзя более полагаться ни на критический разум, ни на результаты его работы как на отражение вечности:

«После Освенцима чувство противится такому утверждению позитивности наличного бытия, видит в нем только пустую болтовню, несправедливость к жертвам; чувство не приемлет рассуждений о том, что в судьбе этих жертв еще можно отыскать какие-нибудь крохи так называемого смысла; это стало объективностью после событий, которые приговорили к оскорблениям и насмешкам конструкцию смысла имманентности, как она разворачивается из трансценденции, полагаемой аффирмативно» [Там же. С. 322].

Катастрофой общественной (второй) природы, реальным адом, практическим злом были многие и многие реальные события XX в., но особенно те, что случились с людьми, когда смерть превратилась в технологию массового управления-уничтожения, когда индивид трансформировался в «экземпляр»:

«Убийство миллионов, совершенное аппаратом управления, превратило смерть в нечто ужасное; никогда еще смерть не пугала и не ужасала до такой степени» [Там же. С. 323].

Те, кто пережил войну и знал о том, что творилось в Освенциме, остается с чувством, что он случайно остался неубитым, что его вина заключается в том, что он остался живым.

«В награду за содеянное этого человека посещают мечты о том, что он не живет, а умер в газовой камере в 1944 г.; и все его существование сводится, в конечном счете, к химере, эманации безумного желания человека, убитого двадцать лет тому назад» [Там же].

Разумеется, говорит Адорно, что любые возвышенные понятия, любой намек на возвышенные идеи в поэтическом или ином искусстве «после Освенцима» невозможны. Все прежние идеи умерли. Ни один «духовный проект», ни один «духовный образ» не предотвратил Освенцима. И в этом, полагает Теодор Адорно, главный итог старой метафизики.

В интервью 1989 г. Здислав Бексински твердо заявляет о своем атеизме. И это притом, что формы его произведений всегда воскрешают в памяти множество христианских знаков и символов – от Богорождения до Апокалипсиса. Он говорит также и о том, что тот, кто сам пережил войну и кто потом видит, как она изображается в художественных произведениях (в кино) «эффективнее», чем на самом деле. И хотя в этом же интервью сам Здислав Бексински отвергает трактовку его произведений как написанных по мотивам страданий людей в концлагерях, то само по себе ускользание ясного смысла его произведений (нет названий, трудно

определить время, нет сюжета, нет содержания, художник не устаёт повторять, что только формы, одни только формы присутствуют в его произведениях) и

есть способ существовать искусству «после Освенцима», когда, как пишет Адорно, само упоминание имени Бога является клеветой по отношению к Нему.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Beksiński Zdzisław. Antologia Twórczości cz 1 – Fotografia.* Rzeszów : Fundacja Beksiński, 2007.
2. *Beksiński Zdzisław. Antologia Twórczości cz 2 – prace z lat 50. i 60.* Rzeszów : Fundacja Beksiński, 2011.
3. *Beksiński Zdzisław. Antologia Twórczości cz 3 – Okres Fantastyczny.* Rzeszów : Fundacja Beksiński, 2010.
4. *Jhukovskiy V.I. Modern Theory of Visual Art: Regional Project // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences.* 2014. Vol. 7. P. 1301–1311.
5. *Koptseva N.P., Reznikova K. Three painting by Albert-Charles Lebourg and philosophical foundations of impressionism of the last third of the XIX – first third of the XX centuries // SENTENTIA. EUROPEAN Journal of Humanities and Social Sciences.* 2014. № 1. P. 78–90. DOI: 10.7256/1339-3057.2014.1.10942.
6. *Nevolko N.N. The Visualization of Ethnic Theme in the Khakass Artists' Paintings and Graphic Works of Art // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences.* 2011. № 8 (4). P. 1109–1126.
7. *Семенова А.А. Визуализированная культура модернизированного социума // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 7. Философия. Социология и социальные технологии.* 2012. № 3 (18). С. 145–149.
8. *Ильбейкина М.И. Визуально-антропологическая специфика современных культурных практик // Современные проблемы науки и образования.* 2013. № 3. С. 452.
9. *Копцева Н.П., Либакова Н.М. Продуктивность гендерного подхода для современных культурных исследований // Современные проблемы науки и образования.* 2013. № 1. С. 400.
10. *Жуковский В.И., Копцева Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства.* Красноярск, 2004.
11. *Жуковский В.И., Копцева Н.П., Пивоваров Д.В. Визуальная сущность религии.* Красноярск, 2006.
12. *Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства.* СПб., 2011.
13. *Славомир Зигмунт. Интервью со Здзиславом Бексински 1989 г. URL: http://www.cialo-umysl-dusza.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=138:zdzislaw-beksinski-maluj-swoje-sny&catid=39:strefa-dobrych-myli-artykuy&Itemid=59*
14. *Koptseva N.P., Jhukovskiy V.I. The Artistic Image as a Process and Result of Game Relations between a Work of Visual Art as an Object and its Spectator // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences.* 2008. № 1 (2). P. 226–244.
15. *Философские взгляды Казимира Малевича на искусство и жизнь. URL: <http://www.nemchinovka-malevich.ru/TEXT/RUSSIAN/philosof.html> (дата обращения: 30.04.2015).*
16. *Адорно Теодор. После Освенцима // Негативная диалектика.* М. : Научный мир, 2003.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 29 сентября 2015 г.

THREE PAINTINGS BY ZDZISLAW BEKSINSKI: THE POSSIBILITY OF ART 'AFTER AUSCHWITZ'

Tomsk State University Journal, 2015, 400, 121–133. DOI: 10.17223/15617793/400/20

Koptseva Natalia P. Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: decanka@mail.ru

Reznikova Ksenia V. Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: decanka@mail.ru

Keywords: Zdzislaw Beksinski; surrealism; artistic ideas; artwork.

The article analyses works of a well-known modern Polish artist Zdzislaw Beksinski (1929–2005) whose popularity is constantly growing in the contemporary world. He is called the founder of the Dark Art. Since the 1980s, Zdzislaw Beksinski's work has become extremely popular in France, Japan and the United States of America. Zdzislaw Beksinski is a prominent representative of the Polish Surreal Art style of the 21st century. There is a distinct evolution in the artistic works of Zdzislaw Beksinski. From the outset, his works of art fell within the basic parameters of Abstract Art, however later signs and forms of his works kept growing more figural although the specificity of this thingness asks for a special philosophical and cultural analysis in the course of which decoding of signs, forms and symbols specific to the works of Zdzislaw Beksinski is to be carried out. The conceptual link of Zdzislaw Beksinski's aesthetics with Kazimierz Malewicz's Suprematist Art is revealed. The article considers general philosophic and aesthetic ideas of Zdzislaw Beksinski, and an art review of three paintings by this artist is carried out. The works of Zdzislaw Beksinski are examined in the context of the history of Polish Surreal Art of the 20th century. Three of his works are analysed: 1) a work of art created in 1985; 2) a work of art created in the 1970s; 3) a work of art created in the early 21st century. These works have no author's titles. The key idea of the works is revealed on the grounds of a semiotic and symbolic analysis of his three works. This idea can be worded as follows. In the situation when God is crucified and is not resurrected, when the last hope of salvation is lost to man, when all his might is paltry in the face of an unknown horrifying adversary, in the situation of approaching the Doomsday, the total night when monstrosities (such as monstrous words) are getting active, all that is left for man to do is to remember this situation at every moment of time, understand the origin of words and the menace coming from them, and understand the defense mechanism against them; as well as to care for his fellowmen, defend them so as not to let them or himself be turned into stone by the horrors of the reality. Not a single "spiritual project", not a single "spiritual form" prevented Auschwitz (Oswiecism). And this, as Theodor Adorno believes, is the main outcome of the old Metaphysics. At the end of the research, a conclusion is drawn about the inner conceptual link of Zdzislaw Beksinski's art ideas and Theodor Adorno's philosophical ideas. Theodor Adorno's reflections on the impossibility of art "after Auschwitz" are visualized in Zdzislaw Beksinski's works of art.

REFERENCES

1. *Beksiński, Z. (2007) Antologia Twórczości cz 1 – Fotografia.* Rzeszów: Fundacja Beksiński.
2. *Beksiński, Z. (2011) Antologia Twórczości cz 2 – prace z lat 50. i 60.* Rzeszów: Fundacja Beksiński.
3. *Beksiński, Z. (2010) Antologia Twórczości cz 3 – Okres Fantastyczny.* Rzeszów: Fundacja Beksiński.
4. *Jhukovskiy, V.I. (2014) Modern Theory of Visual Art: Regional Project. Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences.* 7. pp. 1301–1311.
5. *Koptseva, N.P. & Reznikova, K. (2014) Three painting by Albert-Charles Lebourg and philosophical foundations of impressionism of the last third of the XIX – first third of the XX centuries. SENTENTIA. EUROPEAN Journal of Humanities and Social Sciences.* 1. pp. 78–90. DOI: 10.7256/1339-3057.2014.1.10942.

6. Nevolko, N.N. (2011) The Visualization of Ethnic Theme in the Khakass Artists' Paintings and Graphic Works of Art. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 8 (4). pp. 1109–1126.
7. Semenova, A.A. (2012) Vizualizirovannaya kul'tura modernizirovannogo sotsiuma [Visualized culture of modernized society]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 7. Filosofiya. Sotsiologiya i sotsial'nye tekhnologii – Volgograd State University Bulletin. Series 7. Philosophy. Sociology and Social Technologies*. 3 (18). pp. 145–149.
8. Il'beykina, M.I. (2013) Visual antropology specifics of modern cultural practices. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya – Modern problems of science and education*. 3. pp. 452. (In Russian).
9. Koptseva, N.P. & Libakova, N.M. (2013) The productivity of the gender approach to humanitarian research. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya – Modern problems of science and education*. 1. p. 400. (In Russian).
10. Zhukovskiy, V.I. & Koptseva, N.P. (2004) *Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva* [The propositions of the theory of art]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University.
11. Zhukovskiy, V.I., Koptseva, N.P. & Pivovarov, D.V. (2006) *Vizual'naya sushchnost' religii* [The visual nature of religion]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University.
12. Zhukovskiy, V.I. (2011) *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva* [The theory of art]. St. Petersburg: ALETEYA.
13. Zigmunt, S. (1989) *Interview with Zdzisław Beksiński*. Available from: http://www.cialo-umysl-dusza.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=138:zdzisaw-beksinski-maluj-swoje-sny&catid=39:strefa-dobrych-myli-artykuy&Itemid=59. (In Russian).
14. Koptseva, N.P. & Zhukovskiy, V.I. (2008) The Artistic Image as a Process and Result of Game Relations between a Work of Visual Art as an Object and its Spectator. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 1 (2). pp. 226–244.
15. Anon. (n.d.) *Filosofskie vzglyady Kazimira Malevicha na iskusstvo i zhizn'* [Kazimir Malevich's philosophical views on art and life]. Available from: <http://www.nemchinovka-malevich.ru/TEXT/RUSSIAN/philosof.html>. (Accessed: 30 April 2015).
16. Adorno, Th. (2003) *Posle Osventsima* [After Auschwitz]. In: Adorno, Th. *Negativnaya dialektika* [Negative Dialectics]. Translated from German By E. Petrenko. Moscow: Nauchnyy mir.

Received: 29 September 2015