

ОБРАЗ ВНУТРЕННЕГО АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ВИНСЕНТА ВАН ГОГА

Авдеева Юлия Николаевна, Дегтяренко Ксения Александровна, Колесник Мария
Александровна, Пчелкина Дарья Сергеевна, Шпак Анна Андреевна

Сибирский федеральный университет
Россия, 660041, Красноярск, пр. Свободный, 79

E-mail: yulia-avdeeva2406@mail.ru

akseniya.krupkina@mail.ru

masha_kolesnik@mail.ru

pchelkina.ml@mail.ru

annahey@gmail.com

В статье представлен обзор основных концептуальных положений постимпрессионизма с целью определения художественного и социокультурного контекста творчества Ван Гога и анализ исследовательской литературы о его творчестве, демонстрирующий многообразие подходов к изучению наследия художника. Статья содержит анализ трех произведений Винсента Ван Гога, созданных в 1888 году: «Спальня в Арле», «Интерьер ресторана в Арле» и «Ночное кафе». Эти произведения, относящиеся к одному периоду творчества художника, выбраны для исследования того, как Ван Гог через построение иллюзорного внутреннего архитектурного пространства передает разного рода психологические состояния и репрезентирует субъективную картину мира. Статья содержит результаты философско-искусствоведческого анализа указанных произведений художника, визуализирующих личное и общественное пространство, выводы о значении и роли интерьерного жанра в творчестве Винсента Ван Гога.

Keywords: Ван Гог, живопись, постимпрессионизм, произведение искусства, трагизм, эпистолярное наследие, символический капитал произведения, интерьер, внутреннее архитектурное пространство, композиция.

Концептуальные основы постимпрессионизма и его роль в современном искусстве

Многие исследователи искусства, в том числе американский историк искусства Джон Ревалда (1912-1994) (Revalda, 1996), началом постимпрессионизма считают последнюю выставку импрессионистов в 1886 году, где впервые проявили себя неоимпрессионисты, а также публикацию во французской газете «LeFigaro» в этом же 1886 году статьи «Манифест символизма» Жана Мореаса (Chudov, 2018; Stoyan, 2015). Закончился этот этап началом нового XX века, в искусстве – рождением кубизма, явившегося началом развития современного искусства. Французский поэт, стоявший во главе символистов Стефан Малларме (1842-1898), говоря о причинах возникновения символизма, акцентирует свое внимание на отсутствие стабильности в обществе, которое не в силах дать начало стабильному искусству, размытие границ социальной организации волнует умы и порождает процесс индивидуализации в области искусства (Шлуз, 2005). Много позже французский исследователь Жан-Николь Иллуз (1964-) также подчеркивает наличие отражения в развитии французской литературы сложной социально-политической ситуации во Франции конца XIX века, связанной с драматической ситуацией становления республики (Шлуз, 2005).

Постимпрессионизм характеризует этап, следующий за импрессионизмом, в рамках которого создают свои произведения художники, работающие в разных стилистических и идейных направлениях, принадлежащие собственному индивидуальному творческому пути, но имевшие непосредственное влияние импрессионистов, в том числе на состав палитры, технику, композиционное решение и др. Первостепенным творческим импульсом художники конца XIX века считали идею, которая имела воплощение в окружающей природе, а основную роль отводили воображению, отражению собственных рассуждений и видения мира, в отличие от импрессионистов, которые отталкивались в своем творчестве от наблюдения природы и запечатления чудесного мгновения, разворачивающегося в окружающем мире здесь и сейчас. Постимпрессионисты преобразовали в своих творческих стремлениях наследие импрессионизма, придерживаясь его революционных в мире искусства идей, выходящих за рамки академизма, и еще в большей степени трансформировали границы визуального восприятия.

Интерес к зрительскому восприятию, оптическому воздействию продолжает развиваться в работах постимпрессионистов (Ж. Сёра, П. Синьяк, А.-Э. Кросс, Л. Писсаро и др.), основывается уже на достижения науки: психофизиологические особенности цветового восприятия; теория цвета Э. Шеврейдля, О. Руда, Г. Гельмгольца и

других ученых; открытия в области оптики (Veimann, 1965). Поль Сезанн, работая в жанре пейзажа и натюрморта, делал попытки переосмысления множества жизненных форм в рамках стереометрии, контрастного сопоставления формы и цвета. Поль Гоген обращается к, разрабатываемой в то время во французской литературе, программе символизма и отходит от достижения зрительного впечатления в произведении, выдвигая на первый план постижение идейного наполнения, окутанного тайной прошлого. Специфика такой формы искусства как плакат берет свое начало в творчестве Анри де Тулуз-Лотрека, работавшего над психологической выразительностью, динамическими моментами в образах персонажей, представленными через экспрессивные и гротескные формы. Искусство Винсента Ван Гога, полагаясь на уникальный эмоционально-выразительный художественный язык, присущий творчеству автора, выражает проблему нравственности и духовности в современном ему человеке, состояние окружающего художника мира, собственное эмоциональное мироощущение.

Постимпрессионизм, отражая современные ему настроения времени, связанные с развитием современного общества и переоценкой ценностей, поисками новых смыслов, послужил толчком развития художественной культуры рубежа XIX-XX веков и явил собой предтечу таких направлений современного искусства, как фовизм, экспрессионизм, кубизм, символизм, живопись модерна, искусство плаката и т.д.

Д. Ревалда также проводит параллель между постимпрессионизмом и разнообразными художественными течениями в работах мастеров конца XX века, в частности поставангардом и постмодернизмом. Основными художниками конца XIX века, задавшими во многом важнейшие тенденции в развитии искусства грядущего века и современного искусства в целом, являются: Винсент Ван Гог, Поль Гоген, Жорж-Пьер Сёра, Поль Сезанн, Анри де Тулуз-Лотрек, Анри Руссо.

Классические и современные исследования творчества Винсента Ван Гога

Внимание исследователей к творчеству Винсента Ван Гога, так же как и признание его творчества, стало набирать обороты многим позднее после его смерти. Большинство исследований приходится на начало XXI века. Несмотря на первоначально распространенное представление о художнике, как о неуравновешенном и душевнобольном человеке, современные исследователи признают его уникальную, методичную, целеустремленную натуру живописца. Ван Гог восхищает своей настойчивостью в труде, он полагал, что целью существования должно быть не достижение личного счастья, а постоянное созидание и стремление оставить после себя что-то великое. Он так же считал, что для того, чтобы стать великим творцом, не

обязательно иметь талант, для этого нужно много и усердно работать. И он работал, несмотря на все удары судьбы и непризнание его творчества современниками. Чрезвычайно упорно на протяжении всей жизни Ван Гог отстаивал во всем свою точку зрения и взгляды на искусство. Живопись была для него не просто смыслом жизни и призванием, она была самой этой жизнью, которую он не просто «срисовывал», но проживал каждый ее миг по-своему.

Обращаясь к изучению жизни и творчества великого художника, исследователи затрагивают самые разные стороны этого вопроса: противоречивые моменты его биографии и творческих периодов, трагическую тематику его жизни и творчества, специфику технологии живописи, символизм творчества, вклад в дальнейшее развитие искусства, современный культурный отклик на творчество художника (диалог культур), влияние японизма на творчество Ван Гога, специфику периодов его творчества и анализ отдельных произведений.

Первую, еще прижизненную статью о художнике написал молодой литератор Альбер Орье и озаглавил ее как «Одинокие. Винсент Ван Гог». В этой статье он указал на двуединую природу личности Ван Гога, который с одной стороны, является великим живописцем, упоенным своим искусством, а с другой – страстным верующим, мечтателем, который живет прекрасными идеями, утопиями и мечтами. Будучи адептом символизма, Орье охотно причисляет художника к этому направлению и пишет: «Он, несомненно, прекрасно понимает свойства материальной реальности, ее значение и красоту, но наряду с этим, и в большинстве случаев, он считает эту упоительную материю лишь неким чудодейственным языком, предназначенным для выражения Идеи». Однако сам Винсент в своем отклике на эту публикацию оспаривал ее содержание. Он полагал, что автор статьи приукрасил, подогнал под свои идеалы его образ и представил как романтического гения-одиночку. Ван Гог писал в своем письме к брату: «Я так дорожу правдой и поисками правды, что мне, в конце концов, легче быть сапожником, чем музицировать с помощью цвета» (VanGog, 2018). И он не считал себя одиночкой в своем деле, он полагал что действует заодно со многими, пусть даже и не занимая ведущую первостепенную позицию в обществе и искусстве.

Стоит отметить, что более ранние исследования, приходящиеся на последние десятилетия XXвека, были проведены преимущественно зарубежными исследователями и имели психоаналитический характер. Так, среди наиболее распространенных вопросов и, надо сказать, довольно сомнительных и противоречивых, стали вопросы о различных психопатологиях художника и их отражении в творчестве (Rahe,1990;Morrant, 1993; Lemke,Lemke, 1994;Blumer, 2002); о ксантопсии и преобладании желтых тонов (Arnold,Loftus,

1991); о его зависимостях (Lee, 1981; Berggren, 1997) и суицидальных наклонностях (Mehlum, 1996; MontejoGonzalez, 1993); о подробностях конфликта с Гогеном и его последствиях (Runyan, 1981); о мученическом существовании Ван Гога, заклеянного «позором» общества (Benezech, Addad, 1984). В целом в этот период существует немало работ, связанных и с анализом самой жизни и творчества художника (Stoun, 1988; Uolleis, 1998).

Для начала XX века стало характерным обращение к Ван Гогу как к великому живописцу, оставившему неоценимое уникальное наследие, его признание вышло за пределы искусства. В научном и литературном сообществе становится всё меньше однобоких суждений о нем, как о непризнанном самоучке и отверженном мученике, страдающем психическими расстройствами. С жизнью и творчеством Ван Гога в ином свете знакомят нас такие исследователи, как Н.А. Дмитриева (Dmitrieva, 1984), А. Перрюшо (Perryusho, 1987), Е. Weissman (Weissman, 2008), М. Гордеева (Gordeeva, 2009), А.В. Голенков (Golenkov, 2011), М.М. Дробышева (Drobysheva, 2014), Н. Эник (Enik, 2014), Н.В. Кузова (Kuzova, 2015), А. Савичев (Savichev, 2016), Е. Гордеева (Gordeeva, 2017), О.Ю. Жарина (Zharina, 2019).

Большой интерес представляет работа Я. Белошапкиной (Beloshapkina, 2013), которая проанализировала основные характеристики творчества Ван Гога и самые значительные этапы его жизни. Автор отмечает, что для художника важнейшим средством выразительности и создания настроения был цвет. Ван Гог считал, что посредством цвета можно раскрыть душу персонажа, и каждый цвет имел для него глубокое символическое значение. Кроме того, художник много размышлял над психологическими свойствами колорита, сформировал целую систему, обобщив опыт лучших колористов прошлых лет. Белошапкина так же рассматривает мотивы, движущие силы творчества Ван Гога и выделяет из них самые сильные – сочувствие и сострадание к человеку. В каждой работе заложена частица души самого художника: «... чем совершеннее становилась живопись, тем меньше душевных сил оставалось у художника. Жизнь покидала Винсента, перетекая в его картины».

Так, личность Ван Гога была предметом исследования А.С. Филипповой (Filipova, 2014), которая предприняла попытку сконструировать психологический портрет художника. Она указала на то, что нам не следует однозначно судить о Ван Гоге, что его жизнь имела очень парадоксальный и противоречивый характер. Он не обладал естественно данным талантом, но стал великим живописцем, у него не было дара красноречия, но его письма к брату, ставшие литературным наследием, потрясают. Отмечается, что Ван Гог испытывал большую тягу к людям, хотел быть ими услышанным и понятым, однако в большинстве случаев был отвергнут, его попросту избегали. Это

объясняется тем, что в своем творчестве и служении идеям гуманизма, он между тем не желал играть навязанные социальные роли, оправдывать ожидания, слепо выполнять поручения заказчика и следовать модным тенденциям. Филиппова также указывает на то, что спустя несколько лет после смерти Ван Гога один предприимчивый немец поспособствовал появлению псевдонаучных монографий о жизни и творчестве живописца, в которых его образ намеренно искажен. Художник предстает в образе полубезумного, беспечного романтика, изгоя, глубоко несчастного человека, который попал в вереницу жизненных обстоятельств и от него ничего не зависело. Филиппова же критикует такую позицию, ссылаясь на то, что Ван Гог был прагматичным, трудолюбивым и целеустремленным человеком, у которого каждый предпринятый шаг был хорошо обдуман.

Очень глубоко подошла к анализу творчества Ван Гога в своей объемной теоретической работе Е. Мурина (Murina, 1978). Она указала на то, что при изучении творчества художника на первый план выходит не столько историко-художественная, сколько человеческая сторона, а именно «социальная трагедия новатора, обреченного на непонимание и гибель». Впоследствии моральный авторитет этого «художника-человека» обусловил не только распространение влияния собственных художественных открытий Ван Гога, но и в целом победу новой живописи. Кроме того, обращается внимание на так называемый психологический феномен: постоянное рефлексирование художником своей жизни, самого себя и своей деятельности. Это бросает яркий свет на особенную природу личности и уникальность искусства Ван Гога, который будучи человеком глубоко духовного склада, культивировал сам себя, строил свою жизнь, руководствуясь сознанием несоответствия собственной человеческой сущности окружающему миру.

Современные исследователи так же уделяют много внимания особенностям уникальной технологии живописи, графике, символизму, онтологическому статусу искусства Ван Гога. Так, Е.Р. Котляр и Ф.С. Эмирусейнова (Kotlyar, Emiruseinova, 2017) анализируют уникальный метод работы художника с масляной краской, особенную манеру наложения мазка, которая делает его произведения узнаваемыми. Так же авторы проводят параллель между содержанием произведений художника и идеей гуманизма, которая отразилась в фигурах и цветовых решениях. А.А. Иевлева и С.А. Храпугина (Ievleva, Khrapugina, 2019) подробно описали технику живописи, особенности цветового решения, попытались объяснить жанровую ограниченность художника и исследовали его эпистолярное наследие.

А.Ю. Пучкова (Puchkova, 2016) обращает внимание на то, что уникальная техника живописи Ван Гога сложилась из его принципиального уклонения от следования

традиций, от правильного и пропорционального прорисовывания. В своем творчестве он руководствовался собственными чувствами и эмоциями, он не пытался копировать то, что видит, в каждую картину и в каждый ее художественный образ он вкладывал душу. Людей изображал в их единстве с природой, избегая мягких грациозных прорисовок. Они изображались резкими острыми линиями, вследствие чего напоминали скалы. Изображая же элементы природы, он в свою очередь пытался наделить их душой, отражать их по подобию фигуры человека. Таким образом, он хотел отразить всю правду реальной жизни, которую он, пропуская через самого себя, выражал в искусстве, без ее идеализации и прикрас, тем самым вдохновляя людей на это новое искусство.

Н.С. Родионов (Rodionov, 2017) исследовал особенности творчества Ван Гога в разные этапы его жизни для того, его задачей было проследить, как менялись произведения и какие факторы повлияли на манеру работы на каждом этапе. Д.Н. Луганцев (Lugantsev, 2017) обратился к вопросу специфики графики Ван Гога, проанализировал ряд графических произведений и пришел к выводу, что они не менее впечатляющи, чем картины, выполненные маслом. К теме техники и художественной манеры художника обращались так же Е. Диченко (Dichenko, 2015), А. Касьянов (Kas'yanov, 2019).

С.А. Шульц (Shul'ts, 2018) интересовался вопросом об онтологическом статусе искусства на примере нескольких художников. Говоря о Ван Гоге, он обращается к исследовательскому опыту М. Хайдеггера и А. Перрюшо. Речь идет о том, что какая-либо вещь изначально конституируется искусством, а не наоборот. Эту идею очень ярко поясняет Хайдеггер в своих комментариях к картине Ван Гога «Башмаки»: «На картине Ван Гога совершается истина. Это не значит, что нечто наличествующее верно срисовано, но здесь открывается дельность башмаков – изделия, и таким образом сущее в целом, мир и земля вихпротивоборствовании, оказывается в несокрытости». Таким образом, искусство является смыслозадающей сферой мировой исторической жизни, а сам художник становится ее «законодателем». В этом контексте Перрюшо так же развивает идею замены людей вещами в творчестве Ван Гога: «На его парижских полотнах люди появляются очень редко. Но если появляются – это просто разноцветные тени. Подлинная жизнь протекает где-то в другом месте. ... Винсент пишет ... пару своих бориначских башмаков, залепленных грязью, изношенных от долгой ходьбы, – эти милые его сердцу башмаки кажутсяодушевленными существами, которые смотрят с картины человеческим взглядом» (Perryusho, 1987). Позднее эта идея была названа Х. Ортегой-и-Гассетем идеей «дегуманизации искусства» в качестве признака современного искусства.

Е. Санникова (Sannikova, 2019) раскрывает довольно интересную тематику арт-рынка – месте взаимодействия культуры и экономики. Она развивает идеи Дэвида Тросби (Trosbi, 2013), который разработал концепцию «экономики креативности» и полагал, что одновременно существует физический рынок художественных произведений и рынок идей. Физический рынок задает произведениям искусства экономическую ценность, а рынок идей – культурную. Санникова применяет его модель художественного производства к произведениям Ван Гога и выводит такую категорию как «символический капитал», который обуславливает экономическую цену произведения.

И.Н. Сачков и М.А. Чистяков (Sachkov, Chistyakov, 2019) выявили три признака, позволяющие отнести какой либо процесс в сфере искусства к синергетическому. То есть речь идет о современной тенденции формирования эволюционно-синергетических парадигм, в рамках которых рассматривается возникновение самоорганизующихся структур, лавинообразный характер процесса развития и существование предсказуемости этого процесса. Поиском такой синергетики в произведениях Ван Гога и занялись авторы. Они выявили и обосновали синергетический характер не только его творчества, но и парадигмы формирования признания и коммерческого успеха.

Т.Ю. Пластова (Plastova, 2012) посвятила одну из своих работ исследованию творчества А.А. Пластова в контексте европейского искусства и пришла к выводу, что на его мировоззрение и становление живописной системы оказало существенное влияние творчество и эпистолярное наследие Ван Гога. Автор находит множество параллелей в содержательной стороне живописи художников и указывала на то, что Ван Гог стал настоящим вдохновителем для Пластова, который делал его свободным, давал силы и уверенность в своей правоте.

О.В. Строева (Stroeva, 2014) обращается к набирающей обороты в эпоху технической воспроизводимости теме размножения образов в современной культуре. Речь идет об изменении восприятия самого феномена искусства, разрушилось представление об уникальности объектов культуры. На примере выставки, организованной в Москве под названием «Ван Гог. Ожившие полотна» она иллюстрирует изменившийся статус искусства в современном обществе. С развитием технологий изменился способ бытия произведений искусства, они теперь могут быть экранной копией или симулякром, предметом обихода или развлечения. Автор говорит о том, что категория прекрасного утрачивает свою главную особенность – неутилитарность, и становится по большей части экономической категорией.

Некоторые исследования вызывают интерес своим интересным ракурсом проблематики: если обычно в изучении культуры и искусства предыдущего столетия

бытует идея трансляции новых смыслов из европейской культуры в русскую, то некоторые современные исследователи действуют от обратного. Так, М.В. Харыбина (Kharybina, 2019a) целью своего исследования ставит выявление диалогической специфики коммуникации художественных культур Западной Европы и России рубежа XIX-XXвв., генерирующей новые смыслы. На примере базовых для творчества Ван Гога и Л.Н. Толстого, смыслообразующих структур были установлены похожие художественные концепции без непосредственного воздействия русской культуры на творчество европейского художника. Наиболее значимым источником воздействия отмечается именно эпистолярное наследие Ван Гога. Среди схожих идей отмечено обращение к идеалу простоты, христианской культуре, образу природы как гармонизирующего начала. Харыбина в другом своем исследовании так же прослеживает диалог культур, проведя параллели между творчеством Ван Гога и Ф.М. Достоевского (Kharybina, 2019b). Есть и другие примеры современных исследований параллелизма культур, где задействована личность великого художника: Е.В. Ровенко (Rovenko, 2016), Е.М. Кокурина (Kokurina, 2006), Т.Б. Трофимова (Trofimova, 2009).

И, разумеется, на сегодняшний день мы имеем множество работ, связанных с анализом конкретных произведений Ван Гога: Р. Harold, M.D. Blum (Harold, Blum, 1956), J. Margolis (Margolis, 2002), М.В. Балан (Balan, 2007; Balan, 2008), Е.А. Дворецкая (Dvoretzskaya, 2016), G.L. Groom (Groom, 2016), Д.А. Каримов, В.М. Сердюченко, П.С. Волкова (Karimov, Serdyuchenko, Volkova, 2018), Е.А. Полякова, Т.В. Мотова (Polyakova, Motova, 2019), Е.А. Елина (Elina, 2019) и многие другие.

Таким образом, со второй половины XXвека наблюдается нарастающий интерес к жизни и творчеству Ван Гога российский и зарубежных исследователей из разных областей: искусствоведов, психологов и психотерапевтов, культурологов, философов, социологов, медиков и даже музыкантов. Мы видим, как меняется характер этих исследований, начиная от анализа различных психических расстройств Ван Гога к выявлению уникального живописного, литературного и жизненно-бытийного наследия. Ван Гог стал вдохновителем не только для последующих художников, но и зрителей своих произведений. Своей исключительной самобытностью, волей, настойчивостью, принципиальным движением против всего «правильного», предписанного и модного, он показал, что каждый человек способен оставить после себя нечто великое, даже если он не был изначально наделен талантом.

*Философско-искусствоведческий анализ произведений Винсента Ван Гога
«Спальня в Арле» (1888 г.).*



*Рис.1 «Спальня в Арле», Винсент Ван Гог (1888 г.)
холст, масло; 72*90 см.*

Произведение «Спальня в Арле» (Рис. 1) было задумано Винсентом Ван Гогом в 1888 г., о чем свидетельствует его переписка с братом Тео Ван Гогом и художником Полем Гогеном. Письма содержат и два первых наброска будущего произведения. Также известны две копии, сделанные самим художником в 1889 г. Все эти эскизы и картины, цитаты из писем по поводу замысла картины и его осуществления, безусловно, необходимо привлечь для анализа данного произведения.

Актуальность проведения философско-искусствоведческого анализа этого произведения обусловлена тем, что традиционно в исследовательской литературе оно рассматривается с позиции правильности атрибуции (Brettell, 1986), выступает в качестве материала в разговоре об идеях и методах работы художника (VanTilborgh, 2012; Hendriks, 2011), а также как предмет для рассуждений об особенностях построения иллюзорного пространства в творчестве Ван Гога (Ward, 1976; Neelan, 1983), специфике цветовой гаммы (Saggio, 2011). Данная серия также интересовала исследователей как пример мотива интерьера, который является постоянным в творчестве художника и имеет особое эмоциональное и психическое значение в его творчестве, также произведения рассматриваются в связи с биографией мастера (Groom, 2016; Scillia, 2004). В нашем же

анализе важно определить особенности архитектурного пространства в творчестве художника.

Ван Гог в одном из своих писем писал следующее: «После болезни я пересмотрел свои полотна, и лучшим из них мне показалась моя спальня...» (23 января 1889 г.) (Ван Гог, 2001, с. 610), что дает основание полагать, какую важную позицию в своем творчестве отводил Ван Гог «Спальне в Арле».

Что же представляет собой произведение, упоминания о котором встречаются в письмах художника с определенной периодичностью? На первый взгляд, все очень просто: представлена небольшая комната с двумя дверями слева и справа и одним окном в глубине, низким скошенным потолком, с расставленной мебелью и развешанными на стенах предметами.

Комната отличается простотой и аскезой, здесь минимум предметов: массивная грубая деревянная кровать с двумя подушками и одеялом на ней, два тяжелых деревянных стула, туалетный столик с туалетными приборами на нем, зеркало, полотенце, вешалка с развешанной одеждой и шляпой. Среди картин один пейзаж, два портрета и два карандашных наброска. В центре же полотна нет ничего, оставлено пустое, свободное пространство.

Цветовая гамма также лаконична, все строится на сопоставлении чистых локальных цветовых пятен с явной доминантой теплых оттенков желтого, коричневого, красного и оливкового в нижней части полотна и холодных в верхней части: голубые, синие и зеленые цвета стен, дверей и оконных рам. Цветовая композиция выстраивается в соответствии с теорией о парах дополнительных цветов, а именно на отношениях красного и зеленого, синего и оранжевого, желтого и голубого, причем план построения ее описан в письме Ван Гога к Полю Гогену: «Для моей декорации я сделал новое полотно размером в 30 – мою известную уже Вам спальню с мебелью из некрашеного дерева. Мне было бесконечно приятно писать этот интерьер, выполненный без всяких ухищрений, с простотой а ля Сёра, плоскими и грубыми, пастозными мазками: бледно-лиловые стены, блеклый, приглушенно красный пол, кресла и кровать – желтый хром, подушки и простыня – очень бледный лимонно-желтый, одеяло – кроваво-красное, умывальник – оранжевый, таз – голубой, окно – зеленое. Как видите, с помощью всех этих очень разных тонов я пытался передать чувство абсолютного покоя. В картине только одна нотка белого – ее создает зеркало в черной раме. (Мне просто захотелось внести четвертую пару дополнительных цветов)» (1888 г.), (Ван Гог, 2001, с. 798). Что важно, так это то, что данные цветовые соотношения рожают не конфликт, а наоборот, позволяет лучше

высветить сущность каждого цвета, тем самым порождая гармоничное единство всей композиции.

Теперь можно сосредоточиться на описании отдельных предметов, наполняющих комнату, среди которых своими размерами и положением выделяется кровать. Спинка кровати буквально выпирает на зрителя, демонстрирует свою неприступность, воспринимается как довольно высокая ограда. Сама кровать деревянная (как отмечает художник – «из некрашеного дерева»), массивная, тяжелая, заполняет почти половину пространства комнаты. Поставлена она таким образом, что часть ее слегка выпирает так, что немного перегораживает вход в комнату. Все это связывает данный элемент картины с идеей защиты, охраны, своеобразной крепости или стража. Кровать содержит мягкое, светлое, теплое: постель именно так и показана, красный – теплый, экспрессивный. Подушки и одеяло олицетворяют мир грез, снов, фантазии и воображения. Таким образом, сущность этого предмета интерьера проявляется в качестве надежного ограждения мира грез от внешних вторжений.

По своему характеру в облике очень похожими на кровать являются два стула: они тоже массивные, тяжелые, выполнены из простых материалов, ничем не замаскированных. Оба стула развернуты в сторону кровати, оба очень похожи, даже ракурс и разворот одинаковые. Также как и через кровать, через эти предметы проявлены функции защиты, поскольку стул слева перекрывает вход, обозначенный дверью. Как стража, охраняющее нечто сокровенное. Преграда, создаваемая ими, не непреодолимая, но она все же существует и обозначается.

Туалетный столик также простой, с одним ящиком, грубо сделанный. На нем едва намечены контуры следующих предметов: два кувшина, таз, стакан, щетка и два флакона (в следующих двух версиях все предметы становятся более конкретными, оплотненными). Все эти предметы обозначают пространство чистоты и очищения, связанные с водой. Чуть впереди перед столиком полотенце, также отмечающее переход в пространство очищенное.

Зеркало является таким предметом, с которого в общем-то и начинается разглядывание предметов, развешанных на стенах. Представлена ровная прозрачная гладь зеркала, в которой ничего конкретно не отображается, зато потенциально может отразиться все, что угодно. Зеркало здесь – чистая, незамутненная поверхность.

Окно в зеленой раме и с зеленоватыми же стеклами слегка приоткрыто, причем внутри комнаты. Это высокое окно четко задает вертикаль, окончания которой мы не видим. В письме художника к брату после перечисления предметов, наполняющих комнату говорится: «Вот и все, что есть в этой комнате с закрытыми ставнями» (с.580).

Окно тоже здесь интерпретируется как ограждение от внешнего мира. В этой картине моделируется изолированное пространство. Но с другой стороны, нечто готово проникнуть сюда, оконные створки вот-вот откроются под напором неведомой силы.

Вешалка располагается прямо за спинкой кровати, на ней развешаны три куртки и шляпа в самом углу. Все вещи, представленные здесь, имеют одно предназначение – укрывать и защищать. Шляпа, судя по цвету, должна быть соломенной, что подкрепляется также и тем, что Ван Гог создал ряд автопортретов именно в таком головном уборе. Этот предмет буквально выжжен солнцем, пропитан его энергией.

Развешанные на стенах картины явно свидетельствуют о том, что здесь представлена не просто спальня как место отдыха, но и спальня как мастерская, место, где появляются и получают свое воплощение идеи художника. Интересно рассмотреть, какие именно произведения получают свое место в данном пространстве.

Над изголовьем кровати во всех трех вариантах картины и наброске в письме к Гогену располагается пейзаж, причем в первом и втором варианте явно просматривается силуэт дерева в центре. Во всяком случае показано природное пространство. Исключением является только набросок к брату Тео, в котором впервые художник формулирует идею своей будущей работы: здесь над изголовьем изображен портрет, который исследователи творчества идентифицировали как «Портрет матери художника», выполненный в октябре 1888 г. Портрет матери в данном контексте может быть трактован как олицетворение животворящей, способной к порождению силы, воплощенное в женском образе. Смена портрета на пейзаж означает что те же силы получают более универсальную трактовку и подчеркивают скорее не индивидуальный аспект личности художника, а универсальный.

На стене справа развешаны в нижнем ряду два карандашных наброска, изображенных предельно обобщенно, так, что невозможно определить, что именно на них изображено. Но в верхнем ряду представлены два портрета, причем в случае с первым вариантом специалистом удалось провести их атрибуцию. Это портреты людей, с которыми Ван Гог достаточно близко общался: портрет Эжена Боша (Eugène Boch) («Поэт») и портрет Поля-Эжена Милле («Любовник»). Эжен Бош известен поддержкой бедных непризнанных художников, среди которых был и Ван Гог. Поль-Эжен Милле известен тем, что 1888 г. подарил Ван Гогу серию гравюр на дереве Укиё-э и несколько картин, выбранных Тео Ван Гогом, кроме того, он брал у художника уроки рисования в обмен на то, что иногда отвозил некоторые его картины в Париж к брату. Таким образом, здесь изображены портреты тех, кто близок по духу самому мастеру, тех, кто оказывает ему поддержку и помощь.

Интересно, что в последующих вариантах картины, художник изображает на стене свой автопортрет.

Анализ изображенных предметов по отдельности и в небольших группах, показал, что большинство из них выступает в качестве знаков, несущих идею защиты, укрытия, покровительства, кроме того, другая часть изображенных предметов связана с идеей очищения как обязательного этапа, отмечающего вхождение в данное пространство.

Зеркало и окно вместе являют знак проявления непроявленного прежде (стекло как гладь, способная отражать и преображать). Вообще оконные стекла здесь изображены цветными, приобретшими зеленый цвет от ставень снаружи. Но пространство, изображенное на полотне можно охарактеризовать как светлое, и единственным его источником может быть только окно, которое, будучи снаружи закрытым ставнями, не могло бы пропускать свет. Однако логика физического мира здесь нарушена, и отсветы оливкового цвета, аналогичные тем, что присутствуют в оконных стеклах, появляются практически на всех предметах мебели. Цветные стекла в очень высоком вытянутом по вертикали окне вызывают аналогию с витражным оформлением готических церквей, отчего все пространство картины получает сакральный характер, что также подчеркивается указанием на совершение омовения, подобно тому, как это делается в религиозных культурах в актуализированной или же символической форме.

Еще одним важным моментом в общей композиции является то, что внимание зрителя неизбежно будет фокусироваться на изголовье кровати, что достигается рядом средств, в частности, именно здесь находится центр схода многих линий, а четко обозначенная линия угла получает свое продолжение в ребре ножки кровати, что позволяет выстроить композиционную ось, делящую все иллюзорное пространство на две части почти по центру. Можно сказать, что вокруг и от этой оси выстраивается все пространство (Рис. 2). Фиксация внимания на изголовье важно, поскольку здесь оно являет собой центр мыслительной деятельности (прямо над спинкой кровати еще, соприкасаясь с композиционной осью располагается изображение шляпы, что также работает на идею о главенстве этого места в пространстве комнаты). Таким образом, кровать – это не просто предмет мебели, но знак места, являющегося источником творческих замыслов, видения спящего здесь буквально воплощаются в его произведениях, развешанных прямо над и вокруг изголовья.

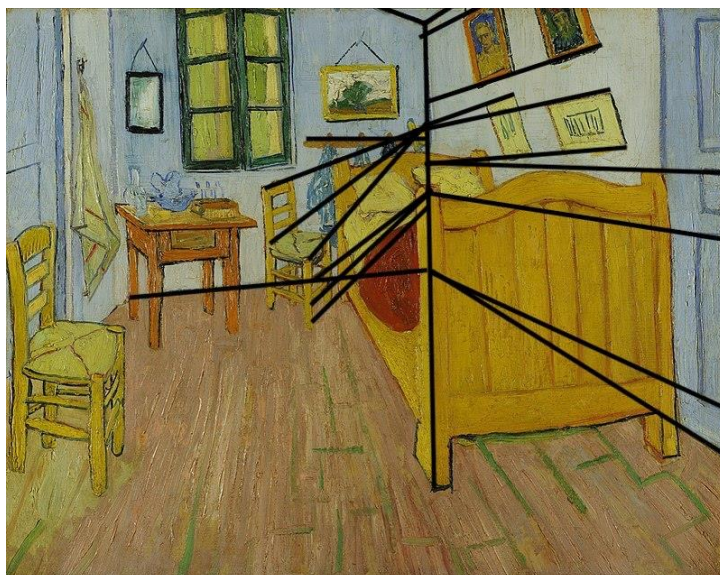


Рис.2 «Спальня в Арле», Винсент Ван Гог (1888 г.)

Стулья, изображенные в картине, как уже было сказано, похожи между собой по ряду признаков. Оба они находятся во взаимодействии с другими изображенными предметами, как бы выстраивая и обозначая пространство для беседы. Но в случае со стулом у кровати, это взаимодействие является более очевидным, здесь выстраивается диалог с предметами, олицетворяющими сущность живущего в этой комнате человека, для которого претворение грез в чувственные формы явно имеет очень важное значение.

По-другому обстоят дела со вторым стулом, который расположен на входе в иллюзорное пространство комнаты. Линии перспективы, которые конструируют этот предмет, имеют одну точку схода, и располагается она в узкой щели, образуемой створками окна (Рис. 3). Таким образом, выявляется еще один важный композиционный центр. Учитывая то, что окно является знаком сакрального пространства, то и диалог здесь предлагается выстраивать скорее со сверхъестественными силами.



Рис.2 «Спальня в Арле», Винсент Ван Гог (1888 г.)

Иллюзорное архитектурное пространство, выстраиваемое Ван Гогом, призвано создать модель мира художника, в котором может оказаться только человек с чистой душой, способный с большим вниманием и бережностью отнестись ко всем составляющим этого мира. Важно и то, что мир творчества, мир идей и фантазий художника невероятно хрупок при всей кажущейся простоте. Представлена не просто комната, а место священнодействия, в котором все обыденные и привычные вещи способны трансформироваться в нечто, принимающее характер сакрального.

«Ночное кафе» Винсент Ван Гог (сентябрь 1888г).



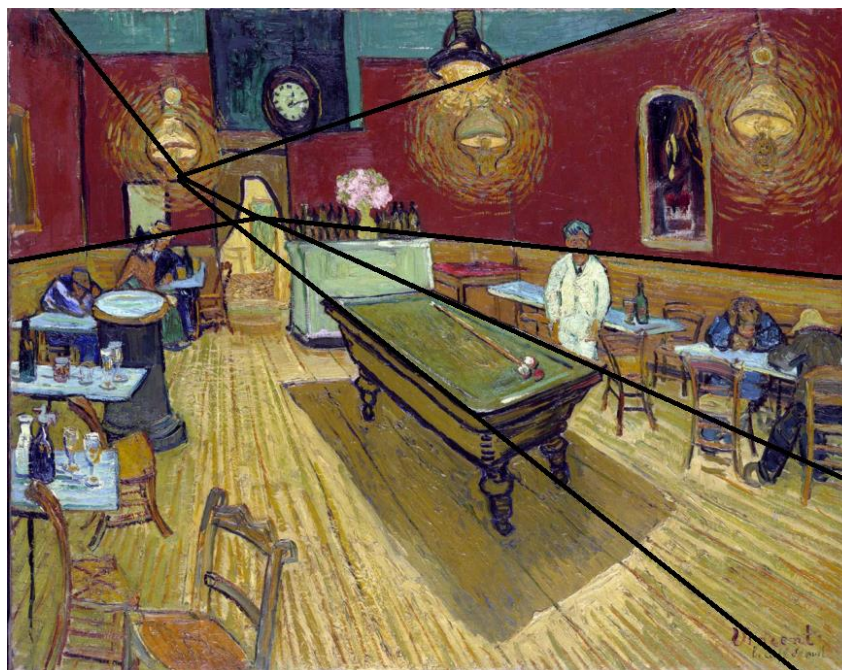
Рис.4. «Ночное кафе» Винсент Ван Гог (сентябрь 1888г)

Изученность произведения искусства Винсента Ван Гога «Ночное кафе» в основном происходит через анализ исторического контекста творчества художника приходящегося на пребывание им в городе Арль (Najfi, 2016). Или же исследуется колорит произведения, так как сам художник в своих письмах к брату Теодору Ван Гогу часто затрагивает именно данную сторону произведения (VanGog, 2010).

Зачастую произведение «Ночное кафе» определяется продолжением произведения «Сеятель»: ««Мысль о «Сеятеле» по-прежнему не выходит у меня из головы. Такие утрированные этюды, как «Сеятель», а теперь «Ночное кафе», обычно кажутся мне дрянными и жутко уродливыми, но когда я чем-нибудь взволнован, например, статейкой о Достоевском, которую прочел здесь, они начинают мне представляться единственными моими работами, имеющими серьезное значение» из писем к брату Теодору Ван Гогу (Gasheva, 2006). В данном случае делается опора на трагизм восприятия окружающей действительности.

В данной статье рассматриваются образы внутреннего пространства в творчестве художника, после произведения «Спальня в Арле» следующим произведением наиболее репрезентативным при изучении внутренней архитектуры пространства является «Ночное кафе».

Произведение Винсента Ван Гога «Ночное кафе» создано в период пребывания им в Арле в сентябре 1888 года. Произведение камерное и имеет размеры 70*89 сантиметров в периметре. Камерность произведения говорит об интимном характере взаимодействия с ним. Композиционное построение произведения указывает на использование перспективного построения пространства изображения помещения и имеет одну точку схода в фигуре крайней левой лампы (Рис. 5). В то время как некоторые предметы мебели имеют по две точки схода по закону перспективного построения. Использование перспективы построенной по двум точкам можно рассмотреть на примере с фигурой бильярдного стола. Одна из точек находится в пространстве выхода из кафе с противоположной к зрителю стены и захватывая ее сходится на фигуре лампы, вторая в свою очередь сходится на пустом пространстве стены и включает в себя владельца кафе, а так же бутылку алкогольного напитка и далее точка непосредственно находится за пределами произведения.



*Рис. 5. «Ночное кафе». Винсент Ван Гог (сентябрь 1888г)
(Перспективное построение)*

Фигура бильярдного стола является центральной и имеет диагональную направленность из правого нижнего угла в верхний левый угол. Использование такой перспективы даёт эффект приближенности к зрителю фигуры бильярдного стола и стульев, которые тоже имеют по две точки схода в том же горизонтальном направлении, что и бильярдный стол. Все произведение пронизано большим количеством четких вертикальных линий, таких как углы комнат, дверные и оконные проемы и прорисованные доски деревянного пола, спинками стульев и ножками фигур столов. Горизонтальные линии, в свою очередь, подчеркиваются декоративным разделением стен на желтую и красную части, кубическим строением помещения, наличие горизонтальных линий потолка, ритмичностью ламп и фигурой прямоугольного прилавка. Точка зрения художника как и зрителя находится напротив входного пространства в кафе.

Характер линий можно отметить как изогнутые и не всегда в произведении они четко выверены, что может говорить об эмоциональном написании произведения. Нечеткость и динамичность линий и теней создают эффекты изменения в пространстве. Так, например, на стене с выходом и фигурой прилавка с левой части в левом нижнем углу большее количество теней, нежели в противоположном правом нижнем углу. За счет такого расположения тени создается эффект искажения пространства.

Наличие перспективного построения с такой точкой схода в пространстве позволяет оптически зрителю пребывать в произведении искусства, что подчеркивается и не полным изображением фигуры стула развернутым в сторону зрителя.

Произведение выполнено в технике масло на холсте, что позволило художнику использовать яркие локальные цвета. Говоря о цвете необходимо отметить слова самого художника: «В этой картине я пытался выразить неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом. Комната кроваво-красная и глухо-желтая с зеленым бильярдным столом посредине; четыре лимонно-желтые лампы, излучающие оранжевый и зеленый. Всюду столкновение и контраст наиболее далеких друг от друга красного и зеленого; в фигурах бродяг, заснувших в пустой, печальной комнате, - фиолетового и синего. Кроваво-красный и желто-зеленый цвет бильярдного стола контрастирует, например, с нежно-зеленым цветом прилавка, на котором стоит букет роз. Белая куртка бодрствующего хозяина превращается в этом жерле ада в лимонно-желтую и светится бледно-зеленым», «Цвет нельзя назвать локально верным с иллюзорно-реалистической точки зрения; это цвет, наводящий на мысль об определенных эмоциях страстного темперамента». (VanGog, 2010) В данном случае контраст построен на сочетании зеленого и красного цветов и их оттенков, они являются противоположными, то есть создается комплиментарная, активная схема, согласно теории цвета Йоханнеса Итена (Johannes, 2001). По такой схеме цветов получается очень активное, эмоциональное и насыщенное сочетание. У Винсента Ван Гога такое сочетание трактуется скорее как агрессивное.

Закономерность расположения светлых цветовых пятен можно определить через повторяющиеся элементы потолочных ламп, они создают триаду светлых пятен. Все произведение построено на контрасте светлых и темных цветовых пятен, что является продолжением использования контрастных, противоположных цветов. Но желтый и зеленые цвета близки в спектре цветов.

Таким образом, можно отметить наличие сильной диагональной линии в композиции и отсутствие главных горизонтальной и вертикальной осей. Все они имеют равнозначное друг другу значение. Все пространство построено по законам линейной перспективы. Характер линий динамичный и указывает на эмоциональную составляющую при написании произведения. Ритмичность светлых цветовых пятен представлена только в верхней части произведения. Присутствует цветовой контраст в произведении и по мнению художника такой контраст зеленого и красного вызывает эмоцию пагубного пути жизни, сумасшествия и страсти.

Обращаясь к изображенным антропоморфным персонажам можно выделить фигуры Владельца кафе, Сидящих за столом женщины и мужчины, Мужчины за столом в

согнутой позе и пары мужчин за столом в согнутой позе. Экстраполируя к описанию произведения самим художником, в данном произведении представлены бродяги, девушка легкого поведения со своим компаньоном и владелец кафе. Выбранный колорит представляет эмоции человеческих страстей, общество представленное в произведении так же представляет страсти, так например в данном случае представлен образ жизни бродяжничества, при котором человек не имеет какой-либо определенной опоры в жизни. Человек в данном случае находит пристанище в ночном кафе, месте где на краткий миг он останавливается на одном месте. Страсть прелюбодеяния представлена фигурами сидящих за столом женщины и мужчины. В произведении женщина находится с мужчиной за столом, она сидит к зрителю в профиль, в то время как мужчина обращен в фас. Персонажи направлены частично к зрителю, что вовлекает его в водоворот происходящих событий. Персонаж мужчины за столом в согнутой позе так же представлен в пол оборота к зрителю, но поза его закрыта, она знаменует усталость. Про персонажей представляющих пару мужчин за столом в согнутой позе можно сказать что они сидят друг напротив друга один из них повернут к зрителю другой же полностью отвернут и мы видим его лишь со спины. Фигура «владельца кафе» максимально сильно открыта зрителю, персонаж представлен стоящим во весь рост. Можно сделать вывод о том, что персонажи открыты зрителю, они вовлекают его в живописное пространство и активно с ним взаимодействуют. Отдельно можно упомянуть их одеяния, в основном состоящие из тканей синих цветов, которые являются холодными.

Персонажи, представляющие не антропоморфные фигуры также важны для рассмотрения. Обращаясь к персонажам более конкретно необходимо рассмотреть центральную фигуру бильярдного стола с шарами для игры. В данном случае он имеет зеленый цвет, монументален, массивен и вписан в общее перспективное построение, на бильярдном столе лежит шар - биток, им выполняется удар по другим шарам. Игроков вовлеченных непосредственно в игру нет, наличие на столе трех шаров в таком расположении указывает на окончательную фазу игры. Кий в свою очередь лежит по направлению от зрителя. Игра в данном случае в соотношении с композиционным диагональным движением являет динамику движения человека, определенный выбор. В данном случае выход за пределы «ночного кафе», через виртуальное пространство игры, предлагаемой зрителю. Динамичное диагональное движение с левого верхнего угла вниз в теории искусств имеет нисходящее значение. Диагональ двунаправлена и опирается одной частью в правый нижний угол, другой в выход из кафе, тем самым приглашая зрителя пройти по данному пути. Рядом с бильярдным столом находится персонаж «владелец кафе» в приглашающем жесте. В сочетании фигуры

бильярдного стола, фигуры владельца и фигуры зеленой бутылки рядом с персонажем владельца представленного в приглашающем жесте, возникает момент искушения зрителя.

Фигура часов находится над фигурой прилавка и показывает четкое время - пятнадцать минут первого, ночное время, время смены дня. Часы находятся в том же пространстве, что и выход, знаменуя переходное состояние.

Такие элементы как картины на стенах, ваза с цветами, прилавков и различная утварь имеют второстепенное значение для осмысления и первостепенное для построения цветового контраста.

В произведении представлено трагическое человеческое состояние и зрителю предлагается войти в него различными художественными приемами. В особенности перспективными решениями построения пространства через линейную перспективу и точку схода смещенную влево, что позволяет создать иллюзию того, что зритель только вошел в помещение. Выдвижению на первый план большого монументального объекта, в данном случае бильярдного стола, и в совокупности с другими персонажами дающего приглашение принять участие в данном трагическом, губящем душу действии. Пространство выхода из «ночного кафе» диагонально и сохраняет возможность покинуть данную трагичность, страстность, агрессивную атмосферу и пагубное влияние такого образа жизни человека убивающего его телесную и духовную составляющие. Важнейшим элементом в произведении является цвет, и именно столкновение противоположных контрастных цветов и выбор динамичных линий для выражения большей эмоциональной страстности и трагичности в произведении.

Подводя итог, произведение изобразительного искусства «Ночное кафе» Винсента Ван Гога вовлекает зрителя в трагический мир страстей и эмоций и предлагает человеку пережить эмоциональное состояние и найти выход из него. Пройти путь безысходности и найти духовное освобождение от жутких человеческих страстей.

Выбор такого изображения внутреннего архитектурного пространства способствует наибольшему проникновению в происходящее в произведении изобразительного искусства действие.

«Интерьер ресторана в Арле», Винсент Ван Гог (август 1888 г.).



Рис.6. «Интерьер ресторана в Арле», Винсент Ван Гог (август 1888 г.)

*холст, масло; 54*64 см.*

В отличие от произведения «Спальня в Арле», репрезентировавшего личное внутреннее пространство, «Интерьер ресторана в Арле» и «Ночное кафе» посвящены интерьерам общественным. Актуальность анализа данного произведения основано на его неизученности: оно не является известным произведением, ему не посвящены исследования искусствоведов – преимущественно его упоминают в ряду живописных работ, посвященных интерьерному жанру.

«Интерьер ресторана в Арле» относится к числу произведений, созданных Ван Гогом в Арле, и был написан в августе 1888 г. Оно небольших размеров – 54*64 см – камерность габаритов предполагает более интимный характер взаимодействия с ним. Формат тяготеет к квадратному (с некоторым преобладанием ширины), что говорит не о повествовательном характере произведения с последовательным разворачиванием движения, а скорее о более статичной, фиксированной репрезентации образа.

Интерьер неличного пространства репрезентирует особенность общественных отношений, социальное устройство общества и т.п. Что представляет собой интерьер ресторана в Арле и какие аспекты социальной системы он репрезентирует?

Внутреннее устройство ресторана лаконичное, как и сюжет произведения, близко аскетичному: диагонально расположенные пять длинных узких столов со светлыми столешницами. Три первых стола не заняты посетителями – задвинуты стулья, практически отсутствует посуда, не считая нескольких бутылок для воды и вина и стакана. Дальние же заняты большим количеством людей, погруженных в трапезу, на столах стоят цветы, задняя стена декорирована картинами. Женщина идет по направлению к центру стола.



Рис.7. Интерьер ресторана в Арле», Винсент Ван Гог (август 1888 г.)

Композиционное устройство (рис.7) произведения основывается на диагональных линиях, идущих из нижнего правого угла, которые персонажно визуализированы краями узких продольных столов ресторана, а точка схода этих линий находится за пределами произведения, что визуально выводит и смотрящего за его границы. Статичность композиции придают вертикальные линии, представленные стоящими на столах стеклянными сосудами, вазами, фигурами посетителей.

Диагональные линии иного направления (рис. 8) образуются двумя группами персонажей: 1) стоящими вазами на удаленных друг от друга столах, их точкой схода является цветочная ваза; 2) бутылками для вина и воды и идущей женщиной. Эти треугольники перспективных линий направляют взгляд зрителя и как бы «втягивают» его внутрь композиции, и он оптически пребывает внутри произведения. Через

композиционные линии пограничное состояние зрителя – он и пребывает в произведении, но в то же время оно направляет выйти за свои пределы.



Рис.8. Интерьер ресторана в Арле», Винсент Ван Гог (август 1888 г.)

Колористическая гамма строится по принципу контраста: светло-охристые цветовые пятна и темно-коричневые расположены рядом и благодаря этому максимизируют восприятие обоих оттенков; голубые и красноватые оттенки, редкие зеленые цветовые пятна визуальнo чередуются и также способствуют яркому проявлению друг друга, т.е. создается комплиментарная схема согласно теории цвета (Johannes, 2001). Охристые и темно-коричневые цвета расположены преимущественно горизонтально, а голубые, красноватые и зеленые создают вертикальные акцентные цветовые пятна. Однако, колористически более богато изображен задний план ресторана.

Передний план представлен частью пустого стола – без приборов, посуды – и зрителю дана прямая точка зрения, как если бы он занимал позицию посетителя. Далее находятся два светлых узких и длинных стола, за которым нет ни одного посетителя – на них стоят лишь пустые бутылки, ваз с цветами нет, стулья задвинуты. За вторым столом есть знаки недавнего присутствия человека – бутылка вина и рядом стоящий стакан. Третий наименее расположен к посетителям, людям – он обставлен меньшим количеством стульев и на всю длину стоит одна бутылка для воды, отсутствуют цветы, он выглядит наиболее пустынным. Четвертый и пятый столы практически сливаются в один: между ними слабо виден проход, посетители расположены единой массой от одной границы произведения до другой. Эти два стола декорированы вазами с цветами, стены позади них – картинами.

Антропоморфные персонажи прописаны обобщенно, широкими мазками локальных цветов, они скорее представлены как некая персонажная группа. Единственный антропоморфный персонаж, решенный в более индивидуализированном виде, это идущая женщина, она выделяется характером движения – представлена вертикально, чем обращает на себя внимание, динамикой и направлением движения, более детально прописанной одеждой, которая напоминает форму сестры милосердия.

Контрастная светлая поверхность столов выделяется и воспринимается как разделители всего пространства. Первые три ряда – безжизненная территория, в которой отсутствует не только человек, но и косвенно связанные с ним знаки – вода в декантерах, приборы, цветы. За вторым столом хоть и сидел человек, но без компании, и другой посетитель не оживил эту часть пространства. Это своеобразная зона отчуждения. В то время как четвертый и пятый столы – эпицентр жизни ресторана. Именно задний план произведения самый оживленный: большое количество посетителей, погруженных в трапезу, идущая женщина, цветы в горшках, картины, развешенные по стенам. Важно отметить, что цветы в этом ресторане горшечные, которые вероятнее можно наблюдать в домашних интерьерах. Образ женщины ввиду сходства с сестрой милосердия может выступать неким символом жизни, спасения, человечности.

Интерьер в этом произведении выступает как рефлекс социальных и психологических состояний. Визуально объединяемые в один столы, люди, изображенные как масса, домашние растения работают на создания образа общности, единства, жизни. В то время как первые столы создают образ одиночества, отчужденности, пустоты. Светло-охристые столы, яркие и выделяющиеся из всего колорита, напоминают развилку дорог, и посетителю, зрителю предложен выбор – присоединиться к общему или остаться одному.

Заключение

Творчество Винсента Ван Гога развивалось в рамках художественного направления постимпрессионизм, декларирующего принципиальность развития авторской манеры и репрезентации индивидуальной картины мира. Как и многие представители этого направления, Ван Гог опирался на достижения импрессионизма и различные мировые традиции в частности японскую графику однако, трансформировал их ввиду субъективного визуального восприятия. Его живописная техника, представленная динамичными короткими мазками, является одной из самых узнаваемых, цвет в произведениях преобладает над формой за счет чего создается искажение некоторых элементов пространства. Линия наряду с цветом в творчестве художника формируют ярко выраженный эмоциональный настрой, отображающий психологическое состояние автора. Эмоционально-выразительный художественный язык автора служил для отображения нравственных и духовных вопросов.

Проведенный анализ научной литературы показал, насколько всесторонне изучено творчество Ван Гога как представителями отдельных направлений, так и в рамках междисциплинарного подхода. Исследовательский интерес к искусству мастера интенсивно развивается и не угасает – изучаются взаимовлияние биографических событий и особенностей творчества, авторская манера и ее новаторство, уникальность технических аспектов создания произведений, символизм в искусстве Ван Гога, влияние на творчество последовавших за ним мастеров и т.п. Можно отметить постепенное нарастание числа исследований, пытающихся представить более объемный образ художника взамен образу творчески одаренного человека с непростой судьбой и отягощенного психическими расстройствами. Всестороннее изучение жизнетворчества порождает большое количество работ ученых и в начале XXI века.

Интерьерный жанр в искусстве Ван Гога с раннего периода творчества занимал значимое место. Предметы внутреннего убранства и архитектурное пространство не являлись формальным изображением объектов материального мира, они становятся символами психологического состояния, знаками эмоционального настроения. Винсент Ван Гог обращается к изображению и личных, и общественных внутренних пространств. Однако, тяготеющей к квадратному формат и камерность габаритов работ с представленными интерьерами общественных заведений способствуют их восприятию как личных, устанавливается более интимный характер взаимодействия с ними. Философско-искусствоведческий анализ выбранных произведений показывает, что интерьеры в произведениях этого мастера являются пространством преображения. Так,

например, обычная, спальня получает статус места священнодействия, места сакрального, места совершения таинства творчества. Пространство кафе может выступать и в качестве места, где человек полностью может погрузиться в переживание конечности своего бытия, наполненного сложными эмоциями, но, одновременно с тем, это и то место, в котором человек способен преобразиться и освободиться от тяготящих его страстей. Либо же в произведении ставится выбор, основанный на сложном психологическом переживании привязанности к одиночеству и стремлению к соучастию в социуме, как это предлагается в «Интерьер ресторана в Арле». Через композиционное устройство и колористическую систему зритель настраивается на определенное эмоциональное состояние, причем произведения, написанные в течение трех месяцев 1888 года, демонстрируют состояния диаметрально противоположные по своему накалу: один создает ощущение радости, способствует переживанию счастья, другой порождает ощущение трагизма положения, безысходности, третье – чувство отчужденности и одиночества. Однако, за счет использования дополнительных цветов, характера линий и нарушений линейного построения перспективного пространства, оптически зритель может выйти из тех состояний и уйти от них. Внутренние пространства в произведениях Ван Гога не доминируют, не властвуют над зрителем, а предлагают смотрящему самостоятельно сделать выбор.

References

Andronova, I.O. (2014) Inter'erkakprostranstvo, napolnennoemagiey I nastroeniemnaprimerezhivopisi SSHA iRossiiXX veka[Interior as a space filled with magic and mood on the example of painting in the USA and Russia], *In Dostizheniyavuzovskoyнауки [Achievements of higher education science]*, 8, 28-33.

Arnold, W.N., Loftus, L.S. (1991). *Xanthopsia and van Gogh's yellow palette*, 5, (5), 503-510.

Balan, M.V. (2007). Panoramyjpejzazh v tvorchestve Van Goga [Panoramic landscape in the works of Van Gogh], *In Trudy Sankt-Peterburgskogogosudarstvennogouniversitetakul'turyiiskusstv [Proceedings of the St. Petersburg State University of Culture and Arts]*, 176, 49-69.

Balan, M.V. (2008). Evolyuciyaobraza v portretah Van Goga [The evolution of the image in the portraits of Van Gogh], *In Trudy Sankt-Peterburgskogogosudarstvennogouniversitetakul'turyiiskusstv [Proceedings of the St. Petersburg State University of Culture and Arts]*, 178, 15-22.

Beloshapkina, YA. (2013). Otnadezhdy k otchayaniyu [From hope to despair], *In Iskusstvo [Art]*, 3, 22-39.

Benezech, M., Addad, M. (1997).Van Gogh, the stigmatized man of the society, *In Ann. Med. Psychol.*, 142, (9), 1161-1171.

Berggren, L. (1997) Drugs and poisons in the life of Vincent van Gogh, *In Sven. Med. Tidskr.*,1, (1), 125-134.

Blumer, D. (2002). The illness of Vincent van Gogh, *In Am. J. Psychiatry*, 159 (4), 519-526.

Brettell, R. R. (1986). Van Gogh's Bedrooms at Arles: the problem of priority, *In Museum Studies*, 12 (2), 137-151.

Devid, Trosbi. (2013). *Ekonomikaikul'tura [Economics and culture]*, Moscow, Izdatel'skijdomvyshejshejskolyekonomiki, 254 p.

Dichenko, E. (2015). *Hudozhnik v 100 kartinah.Vinsent Van Gog [An artist in 100 paintings. Vincent Van Gogh]*, Moscow, 96 p.

Dmitrieva, N.A. (1984). *Van Gog: CHelovekihudozhnik [Van Gogh: Man and Artist]*, Moscow, 400 p.

Drobysheva, M.M. (2014). Obrazgenial'nojlichnostiVinsenta Van Goga v predstavleniyahrossiyan: sravnitel'nyjanaliz v raznyhsocial'nyhgruppah [The image of the brilliant personality of Vincent Van Gogh in the views of the Russians: a comparative analysis in

different social groups], *In Privolzhskijnauchnyjvestnik [Volga Scientific Bulletin]*, 11-2(39), 111-117.

Dvoreckaya, E.A. (2016). Van Gog. ZHelytecvety [Yellow flowers], *SbornikstatejMezhdunarodnojnauchno-prakticheskoykonferenciimolodyhuchenyh, posvyashchennaya 65-letiyu FGBOU VO Penzenskaya GSKHA [Collection of articles of the International scientific-practical conference of young scientists dedicated to the 65th anniversary of the FSBEI HE Penza State Agricultural Academy]*. Penza, 207-209.

Elina E.A. (2019). Sposobyhudozhestvennogospriyatiya v yazykovejforme (naprimereinterpretacijkartin V. Van Goga) [Methods of artistic perception in linguistic form (on the example of interpretations of paintings by V. Van Gogh)]. *V sbornike: Polilogisinteziskusstv: istoriyaisovremennost', teoriyaipraktika. Epohi - stili - zhanryMaterialy II Mezhdunarodnojnauchnojkonferencii. [In the collection: Polylogue and synthesis of arts: history and modernity, theory and practice. Eras - styles - genres Materials of the II International Scientific Conference]*, St. Petersburg, 39-41.

Enik, N. (2014). *Slava Van Goga. Opytantropologiiivoskhishcheniya [Glory to Van Gogh. The experience of anthropology of admiration]*. Moscow, V-A-C press, 384 p.

Filippova, S.A. (2014). Byt' samimsoboi: psikhologicheskiiportretVinsenta Van Goga [Be Yourself: A Psychological Portrait of Vincent Van Gogh]. *Mezhdunarodnayanauchno-prakticheskayakonferentsiya «Chelovek.Iskusstvo.Vselennaya» [International scientific-practical conference "Human. Art. The Universe"]*. Sochi, 288-304.

Gasheva N. N. (2006) Vzaimodejstviehudozhestvennyhkonceptij F. M. Dostoevskogoi V. Van Goga [The interaction artistic concepts of F. M. Dostoyevskij and V Van Gog] *In: VestnikNovGU*, 36, 4 p.

Golenkov, A.V. (2011) Vinsent Van Gog: patograficheskijocherk. [Vincent Van Gogh: A Pathographic Essay], *In Medicinskayapsihologiya v Rossii [Medical Psychology in Russia]*, 1.available at: [http:// medpsy.ru](http://medpsy.ru).

Gordeeva, E. (2017). 8 faktov o Van Gogeiliprichinypolyubit' hudozhnika [8 facts about Van Gogh or reasons to love the artist], *In BeatrisZHurnal [Beatrice Magazine]*, available at: <http://beatricemagazine.com/8-facts-about-van-gogh/>.

Gordeeva, M. (2009). *Velikiehudozhniki.Vinsent Van Gog [Great artists. Vincent Van Gogh]*, Moscow, 48 p.

Groom, G. L. (2016). *Van Gogh's Bedrooms*, *In Yale University Press*, 166 p.

Harold, P., Blum, M.D. (1956). Van Gogh's Chairs, *In American Imago*, 13, (3), 307-311, 313-318.

Heelan, P. (1983.) *Space-perception and the philosophy of science*. Berkeley: University of California Press, 383 p.

Hendriks, E. et al. (2011). A comparative study of Vincent van Gogh's Bedroom Series, *In Studying old master paintings: technology and practice*. In: *The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Post prints, Archetype*, 237-243.

Hulsker, J. (1988). Bedroom problems *In Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 18 (4), 257-261.

Ievleva, A.A., Hrapugina, S.A. (2019). Van Gog i ego vklad v razvitieiskusstva [Van Gogh and his contribution to the development of art]. *Razvitielichnostisredstvamiiskusstva [Personal development through art]*, Saratov, 180-186.

Itten, J. (2001). *Iskusstvoformy [Art of forms]*. Moscow, IzdatelD.Aronov, 138 p.

Itten, J. (2001). *Iskusstvoformy [Art of forms]*. Moscow, IzdatelD.Aronov, 138 p.

Karimov D.A., Serdyuchenko V.M., Volkova P.S. (2018). Van Gog. "Bashmaki": opytinterpretacii [Van Gogh. Sabatons: Interpretation Experience]. *V sbornike: Aktual'nyeproblemysovremennogosociokul'turnogoprostranstvaMaterialyMezhdunarodnojnauchno-prakticheskoykonferencii [In the collection: Actual problems of the modern sociocultural space Materials of the International scientific-practical conference]*, 166-169.

Kas'yanov, A. (2019). *PoiskiVinsenta. Stil' itekhnika Van Goga [Searches for Vincent. Van Gogh style and technique]*, available at: https://artchive.ru/publications/1934~Poiski_Vinsenta_Stil_i_tekhnika_Van_Goga

Kharybina, M.V. (2019a). Dialog kul'turRossiiEvropyrubezhaKhIKhi XX vekov (naprimeretvorchestva F. M. Dostoevskogoi V. Van Goga) [The dialogue of cultures of Russia and Europe at the turn of the XIX and XX centuries (on the example of the works of F. M. Dostoevsky and V. Van Gogh)]. *MaterialyMezhdunarodnoinauchno-prakticheskoiikonferentsii «Dialog kul'turitsivilizatsii» [Materials of the International scientific-practical conference «Dialogue of cultures and civilizations»]*. 210-216.

Kharybina, M.V. (2019b). Problematika «dialogakul'tur»: tvorchestvo V. Van Gogaikhudozhestvennayakontsepsiya L.N. Tolstogo [The problems of the "dialogue of cultures": the work of V. Van Gogh and the artistic concept of L.N. Tolstoy]. *TezisydokladovezhegodnoikonferentsiiCtudencheskogonauchnogoobshchestva MGLU [Abstracts of the annual conference of the Student Scientific Society of MSLU]*. Moscow, FGBOU VO MGLU, 39-40.

Kim, J. H., Yoon, J. E. (2012). *A Study on the Spatial Characteristic Reflection on Vincent van Gogh's' The Bedroom at Arles*, 21 (5): 244-253.

Kokurina, E.M. (2006). Marina Tsvetaevai Vinsent Van Gog. Zhazhda Solntsa [Marina Tsvetaeva and Vincent Van Gogh. Thirst for the Sun]. In *Vestnik Universiteta Rossiiskoi Akademii Obrazovaniya [Bulletin of the University of the Russian Academy of Education]*. 2, 54-59.

Kotlyar, E.R., Emiruseinova, F.S. (2017). Osobennosti unikal'noy tekhnologii zhivopisi Vinsenta Van Goga [Features of Vincent Van Gogh's unique painting technology]. In *Tavrisheskiy nauchnyy obozrevatel' [Tauride science columnist]*. 10 (27), 85-89.

Kuzova, N.V. (2015). Zhizn' itvorchestvo Vinsenta Van Goga [he life and work of Vincent van Gogh]. In *Molodoi uchenyi: Iskusstvovedenie [Young scientist: Art criticism]*. 16 (96), 462-465.

Lee, T.C. (1981). *Van Gogh's vision. Digitalis intoxication*, JAMA, 245, (7), 727-729.

Lemke, S., Lemke, C. (1994). *The psychiatric disease of Vincent van Gogh*, *Nervenarzt*, 65, (9), 594-598.

Lugantsev, D.N. (2017). Osobennosti grafiki Van Goga [Features of Van Gogh's graphics]. In *Materialy mezhdunarodnogo nauchnogo foruma ob uchayushchikhsya «Molodezh' v nauke i tvorchestve» [Materials of the international scientific forum of students "Youth in science and creativity"]*. Gzhel, GGU, 86-89.

Mahlina, S. (2009). *Semiotika kulturnykh povsednevnykh zhizni [In Semiotics of everyday life culture]*. St. Petersburg, Alteya, 232 p.

Margolis, J. (2002) Patrick Heelan's Interpretation of van Gogh's "Bedroom at Arles", In *Hermeneutic Philosophy of Science, Van Gogh's Eyes, and God. Boston Studies in the Philosophy and History of Science*, Springer, Dordrecht, 225 p.

Mehlum, L. (1996). Suicidal process and suicidal motives. Suicide illustrated by the art, life and illness of Vincent Van Gogh, In *Tidsskr. Nor. Laegeforen*, 116 (9), 1095-1101.

Montejo Gonzalez, A.L. (1993). Implication of lead poisoning in psychopathology of Vincent van Gogh, In *Act. Luso Esp. NeuroPsiquiatr. Cienc. Afines*, 25 (5), 309-326.

Morrant, J.C. (1993). The wing of madness: the illness of Vincent van Gogh, In *Can. J. Psychiatry*, 38, (7), 480-484.

Murina, E. (1978). *Van Gog [Van Gogh]*. Moscow, Nauka. 382 p.

Najfi S. (2016) *Van Gog*. T. 2, Saint Petersburg, Azbuka, 668 p.

Perryusho, A. (1987). *Zhizn' Van Goga [Life of Van Gogh]*. Moscow, Raduga, 383 p.

Plastova, T.Yu. (2012). Vinsent Van Gog – Arkadii Plastov: paradigmabytiya zhivopisnaya traditsiya [Vincent Van Gogh - Arkady Plastov: The Paradigm of Being and the Picturesque Tradition]. In *Vestnik MGKhPA [Bulletin of MGHPA]*. Moscow,

Moskovskayagosudarstvennayakhudozhestvenno-promyshlennayaakademiya. S.G. Stroganova. 1 (2), 90-97.

Polyakova, E.A., Motova, T.V. (2019). Van Gogh "Zvezdnayanoch". Istoriyaodnogoshedevra [Van Gogh "Starry Night". The history of a masterpiece]. In *Perspektivyrazvitiyatekhnologiiobucheniyaizobrazitel'nyhdistsiplinam v VUZakh [Prospects for the development of technology for teaching fine disciplines at universities]*. Penzenskiigosudarstvennyiuniversitetarkhitekturyistroitel'stva, 31-37.

Puchkova, A.Yu. (2016). TvorchestvoVinsenta Van Gogai ego vklad v iskusstvo [Creativity of Vincent Van Gogh and his contribution to art]. In *SbornikstateiMezhdunarodnoinauchno-prakticheskoi konferentsii «Novyeinformatsionnyetekhnologii v nauke Nov. vremeni» [Collection of articles of the International scientific-practical conference "New Information Technologies in Science New.time"]*. Volgograd, NITs «Aeterna», 274-275.

Rahe, R.H. (1990). Psychosocial stressors and adjustment disorder: van Gogh's life chart illustrates stress and disease, *In J. Clin. Psychiatry*, 52, 13-19.

Rodionov, N.S. (2017). IstoriyarazvitiyakhudozhestvennoilichnostiVinsenta Van Goga [The history of the development of the artistic personality of Vincent Van Gogh]. *Materialy VIII Mezhdunarodnoinauchno-prakticheskoi konferentsii «Naukaiobrazovanie» [Materials of the VIII International Scientific and Practical Conference "Science and Education"]*. Moscow, Izdatel'stvoPero, 12-16.

Rovenko, E.V. (2016). Vinsent Van Gog iOdilon Redon kakposledovateliEzhenaDelakrua. Printsipy "omuzykalivaniya" zhivopisi [Vincent Van Gogh and Odilon Redon as followers of Eugene Delacroix. The principles of "musicization" of painting]. In *V prostranstvesmyslov [In the space of meanings]*. 447-456.

Runyan, W.M. (1981). Why did Van Gogh cut off his ear? The problem of alternative explanations in psychobiography, *In J. Pers. Soc. Psychol.*, 40, (6), 1070-1077.

Sachkov, I.N., Chistyakov, M.A. (2019). Mir kul'tury: iskusstvo, nauka, obrazovanie [The world of culture: art, science, education]. In *Sborniknauchnykhstateiitvorcheskikhrobot [A collection of scientific articles and creative works]*. Chelyabinsk, YuUrGIlm. P.I. Chaikovskogo, 8, 109-117.

Saggio, A. (2011). The Bedroom by Vincent van Gogh: symbols, autobiographical images and perspective distortions, *In Disegnareideeimmagini – ideas images*, 22 (43), 12-25.

Sannikova, E. (2019). Simvolicheskii kapitalVinsenta Van Goga v kontekstekontseptsiiekonomikikul'tury D. Trosbi [The symbolic capital of Vincent van Gogh in the context of the concept of cultural economics D. Trosby]. In *Universum:*

Filologiyaiiskusstvovedenie [Universum: Philology and art history]. 3(60), available at: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/7061>.

Savichev, A. (2016). Znakomstvo s tvorchestvom Vinsenta Van Goga [Acquaintance with the work of Vincent Van Gogh]. *Materialy Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma obuchayushchikhsya «Molodezh' v nauke i tvorchestve» [Materials of the International Scientific Forum of Students "Youth in Science and Creativity"]*. Gzhel'ski gosudarstvennyi universitet, 611-613.

Scillia, D. G. (2004). Vincent Van Gogh's Five Bedrooms at Arles: An Analysis of Creative Copies, *In Imaginatio Creatrix, Springer, Dordrecht*, 461-476.

Shul'ts, S.A. (2018). V. Van Gog - K. Gamsun - M. Khaidegger (k voprosu ontologicheskogo statusa iskusstva) [Van Gogh - K. Gamsun - M. Heidegger (on the ontological status of art)]. *In Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya [Bulletin of the Russian State Humanitarian University. Series: Literary Studies. Linguistics. Culturology]*. 135-140.

Sokolov, M. (1986). *Inter'er v zerkale zhivopisi: zametki o obrazah i motivakh v russkom i sovetskom iskusstve [In Interior in the mirror of painting: notes on images and motifs in Russian and Soviet art]*. Moscow, Sovetskiihudozhnik, 228 p.

Stoun, I. (1988). *Zhazhdazhizni [Thirst for life]*. Moscow, Izdatel'stvo Pravda, 480 p.

Stroeva, O.V. (2014). Van Gog i fenomen razmnozheniya obrazov v sovremennoy kul'ture [Van Gogh and the phenomenon of reproduction of images in modern culture]. *In Nauka i televideniya [Science of television]*, 11, 157-164.

Trofimova, T.B. (2009). I. Turgenev i L. Tolstoy v pis'makh Vinsenta Van Goga [I. Turgenev and L. Tolstoy in letters to Vincent Van Gogh]. *In Spasskiy vestnik [Spassky Herald]*. 16, 121-126.

Uolleis, R. (1998). *Mir Van Goga [Van Gogh World]*. Moscow, Izdatel'stvo Terra, 192 p.

Van Gog, V. (2001). *Pis'ma [Letters]*. St. Petersburg, Azbuka, 848 p.

Van Gog, V. (2018). *Pis'ma k bratu Teo [Letters to brother Teo]*. Moscow, AST, 477 p.

Van Tilborgh, L. et al. (2012). Weave matching and dating of van Gogh's paintings: An interdisciplinary approach, *In The burlington magazine*, 154 (1307), 112-122.

Ward, J. L. (1976). A reexamination of Van Gogh's pictorial space, *In The Art Bulletin*, 58 (4), 593-604.

Weissman E. (2008). Vincent van Gogh (1853-1890): the plumbic artist, *In J. Med. Biogr.*, 16, (2), 109-117.

ZHarina, O.YU. (2019). Van Gog: v chem genij etogo hudozhnika? [Van Gogh: what is the genius of this artist?]. *Sbornik materialov mezhdunarodnoy nauchno-*

prakticheskoi konferencii. Kul'turaiiskusstvo [Collection of materials of the international scientific-practical conference. Culture and art], Krasnodar, 55-57.