



Деформация и уродство фигур в художественных изображениях

Д. А. Севостьянов

*Новосибирский государственный медицинский университет, Новосибирск, Россия
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru*

Аннотация: В статье рассматриваются причины появления в художественных изображениях уродливых, деформированных фигур. В исследовании применен междисциплинарный подход. В нем, помимо проблем искусствоведения и эстетики, затронуты вопросы психофизиологии изобразительного акта. Показаны пути и намеренного, и ненамеренного создания на картинах уродливых изображений как проявления высших и низших изобразительных моторик.

Ключевые слова: изобразительное искусство, деформации, уродливые изображения, изобразительная моторика, высшие моторики, низшие моторики

Для цитирования: Севостьянов Д. А. Деформация и уродство фигур в художественном изображении // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2024. Вып. 5 (886). С. 161–167.

Original article

Ugliness and Disfigurement of Figures in Artistic Pictures

Dmitry A. Sevostyanov

*Novosibirsk State Medical University, Novosibirsk, Russia
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru*

Abstract. The article examines the causes of the appearance of ugly, deformed figures in artistic pictures. The study uses an interdisciplinary approach. In addition to the problems of art criticism and aesthetics, it touches upon the issues of the psychophysiology of the pictorial act. The ways of both intentional and unintentional creation of ugly images in paintings as manifestations of higher and lower pictorial motor skills are shown.

Keywords: fine arts, deformations, ugly images, fine motor skills, higher motor skills, lower motor skills

For citation: Sevostyanov, D. A. (2024). Ugliness and disfigurement of figures in artistic pictures. Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 5(886), 161–167. (In Russ.)

ВВЕДЕНИЕ

Исследования в сфере изобразительного искусства неизбежно приводят нас к вопросу о том, каким образом и почему в нем появляются порой искаженные, деформированные, уродливые фигуры. В современном искусстве это отмечается особенно часто. Например, как пишет В. С. Глаголев, в нем «унижается, травмируется и искажается человеческое тело; искажается и душа человека (образ и подобие Бога), его устремленность к целостному восприятию мира» [Глаголев, 2009, с. 229]. Много говорится о том, что «художники не просто эстетизируют безобразное, но ставят его на более высокий пьедестал, который гораздо выше, чем пьедестал красоты» [Матюшова, 2013, с. 132].

Не только в современности, но и в искусстве прошлого можно найти немало подобных примеров. Х. Зедльмайер так описывает тенденции, проявлявшиеся столетие тому назад: «...Аспекты искаженного, измученного, сумрачно-подозрительного, непристойного, машинного, гнилостного и изуродованного – всё это проникает в различных дозировках как в экспрессионизм, так и в футуризм и сюрреализм. Теперь впервые под знаком античеловеческого и противоприродного оказывается не творчество отдельных художников, от которых можно было отмахнуться, как от чудаков, но «авангард» современного искусства. С 1885 года эти тенденции начинают свое распространение, после 1910 и особенно после 1920 года они побеждают» [Зедльмайер, 2008, с. 390–391].

Нередко встречаются попытки дать этому историко-культурное и психологическое объяснение. Так, например, А. Ю. Королева отмечает, что «женские образы искусства экспрессионизма с их порой намеренно уродливой деформацией пластического языка наглядным образом демонстрируют сложность духовных поисков немецкой нации накануне Первой мировой войны» [Королева, 2022, с. 455–456]. Пишут и про Ван Гога, что посредством изображения уродливых фигур он «вещает об уродстве существующего порядка вещей» [Демченко, 2020, с. 12]. Уродливые же изображения лиц на картинах Питера Брейгеля объясняются тем, что «это уродство представляет собой запечатленный художником отказ человека от лика как воплощения божественного замысла о нем» [Кекова, 2018, с. 8].

Природа таких искажений и деформаций составляет сложный, многоплановый, но при этом вполне законный и чрезвычайно интересный предмет для изучения. Он включает в себя не только содержательный, но и формальный аспект. В отношении последнего весьма востребован

междисциплинарный подход. Здесь приходится оперировать на стыке искусствоведения и эстетики, в плане рассмотрения идеи прекрасного и безобразного, а также психофизиологии изобразительного акта, без чего составить представление о природе уродств и деформаций в художественных изображениях не представляется возможным.

Говоря о художественных изображениях применительно к данному предмету, приходится объединить и рассматривать совместно произведения живописи и графики. Хотя эти виды искусства и обладают несколько разным инструментарием воздействия на зрителя, здесь следует вспомнить, что технически (и эстетически) в основе того и другого лежит рисунок, а уродливость и искажения главным образом затрагивают контур, абрис фигур, восходящий всё к тому же рисунку.

Итак, рассмотрим, каким образом и при каких условиях возникают подобные искажения и деформации, приводящие к появлению изображений, которые могут быть названы уродливыми или которые не заслуживают подобного наименования.

ЧТО ЕСТЬ УРОДСТВО?

Рассматривая затронутый здесь вопрос, уместнее всего ограничиться анализом изображения человеческих фигур. В самом деле, термины «уродство», «уродливый» касаются в основном изображения человека (изображения других живых существ мы не будем здесь затрагивать; в этом контексте они также могут рассматриваться, но они всё-таки составляют второстепенный предмет в изобразительном искусстве). Уродство предполагает наличие некоей нормы, от которой в данном случае происходит отклонение; для некоторых же объектов такой очевидной нормы, по-видимому, нет. Не приходится говорить, например, про «уродливые скалы» на какой-либо картине (или в жизни), поскольку, как объект созерцания, скалы именно своим разнообразием форм (не сводимым к какой-либо «норме»), по-видимому, в основном и интересны. Нелепостью выглядят разговоры о том, что на картине может оказаться «уродливая река» или «уродливое море», хотя само изображение и того и другого и может оказаться, скажем, вызывающе неумелым.

В рассматриваемой здесь проблеме представлены два аспекта: во-первых, это наличие эстетических норм для самого человеческого тела, и, во-вторых, степень близости изображенного к изображаемому прототипу. Можно со всей возможной достоверностью изобразить действительного (или вымышленного) уродца, а можно создать уродливое изображение, опираясь на несколько не уродливый прототип.

«Норма» и «пропорциональность» в отношении такого изменчивого объекта, каким является человеческое тело, сами по себе достаточно относительны. Не каждый человек соответствует канонам, которые призваны отображать идеальное, совершенное человеческое тело. Однако и не всякое отклонение от подобного канона непременно должно восприниматься как уродство. Условные границы нормы весьма обширны. Существуют всевозможные конституциональные различия, присущие как представителям разных народов и рас, так и отдельным людям в рамках каждой этнической группы. С другой стороны, следует вспомнить правило, согласно которому, если говорить о живых существах, любой урод продолжает оставаться представителем своего биологического вида.

Есть, конечно, и крайности. Так, избыточная худоба, превращающая тело человека в живой скелет, безусловно, выходит за рамки всяких норм, так же как и, например, запредельная тучность. Возможны врожденные и приобретенные деформации человеческого тела, также не вписывающиеся в понятие нормы его строения, а по поводу воздействия различных заболеваний на облик изображенных в живописи субъектов проводятся целые исследования [Монахов, 2008]. При этом не все подобные отступления от ныне воспринимаемой нормы, представленные в произведениях искусства, непременно должны трактоваться в качестве уродства; достаточно вспомнить, например, чрезмерно аскетичные изображения Иисуса Христа на картинах Иеронима Босха. Этот художник весьма часто и охотно изображал уродливые фигуры и даже в известном смысле отдавал им предпочтение; однако фигуру Спасителя он уж точно не собирался зачислять в данную эстетическую категорию. Следует еще упомянуть невероятно массивную фигуру Кумской Сивиллы, изображенную великим Микеланджело Буонарроти на фреске Сикстинской капеллы; эта дама с поистине богатырской мужской мускулатурой также, очевидно, ее автором в качестве нарочито уродливой не рассматривалась. Известны и другие примеры, ставшие уже хрестоматийными: пышнотелые женщины на картинах Питера Пауля Рубенса, так же как и весьма корпулентные русские красавицы Бориса Кустодиева, тоже не слишком вписываются в современные каноны женской красоты. Все эти примеры, конечно, не могут быть отнесены к категории проявлений уродства, хотя и составляют, разумеется, значительное отклонение от ныне бытующего антропологического идеала.

Уродство представляет собой не просто отсутствие телесной красоты или недостаток ее, но и такое соотношение видимых черт, которое не может оставить равнодушным, вызывая реакцию

отвращения. Иначе говоря, уродство выступает не как явление пассивное (нехватка чего-либо значимого, красоты в данном случае), но как вполне активное и самостоятельное.

Существует множество трактовок безобразного: здесь и бесформенность как аморфность, и асимметрия, и дисгармония; неправильность как понятие, и дефигурация как уродство [Рева, Цергой, 2018]. Эстетические представления о том, что может, а что не может считаться безобразным и уродливым, имеют собственную обширную историю. В современных публикациях можно найти целые антологии на данную тему [Погудина, 2019; Стругова, 2023]. Однако анализ этого вопроса составляет отдельное исследовательское направление, лишь косвенно связанное с рассматриваемой здесь темой.

ДЕФОРМАЦИИ ИЗОБРАЖЕННЫХ ФИГУР

Обратимся теперь к другой стороне создания изображений, а именно – к возможным отклонениям формы человеческих фигур, реализующимся непосредственно в изобразительном процессе. Эти отклонения не могут безоговорочно рассматриваться как некий брак в работе художника или как проявленная им небрежность. Степень этих отклонений позволяет проявлять выразительные свойства моторики художника, которые в противном случае были бы утрачены. Для того чтобы понять и оценить значимость таких отклонений, следует сделать некоторое отступление, которое, как уже говорилось ранее, обращено к психофизиологии изобразительного акта.

С этой точки зрения, любое произведение искусства (если речь идет о живописи или графике) представляет собой совокупность следов, оставленных в ходе определенной последовательности двигательных актов на изобразительной поверхности. Создание изображений (изобразительная деятельность человека), соответственно, в этом случае рассматривается как целенаправленное создание таких следов, с одной существенной оговоркой. Конечно, сам художник решает, какими следами собственных движений он должен удовлетвориться, чтобы считать данное изображение завершенным, и в этом состоит его осознанное решение; однако само создание этих следов далеко не всегда представляет результат контролируемого сознанием двигательного акта.

Мысль о том, что искажения в изображениях (в частности и прежде всего в изображениях человеческих тел) непременно носят характер осознанного действия, при котором полученное изображение всегда именно таково, каким оно замышлялось,

не декларируется, но повсеместно подразумевается, а иначе (как будто) и быть не может. В действительности же дело обстоит совершенно иначе.

Если рассматривать появление таких визуальных образов с позиций самого художника, то его субъективное представление, вероятно, будет таково, что появились эти образы хоть и с его непосредственным участием, однако помимо его собственной воли и его желания. Именно из такого ощущения возникало некогда распространенное представление о том, что данное произведение представляет собой результат некоторого деяния Всевышнего, в котором художник принимал участие лишь на правах пассивного орудия божественного проведения (или, выражаясь более современным языком, «он находится полностью во власти неподвластных ему иррациональных сил» [Матюшова, 2013, с. 132].

Все компоненты моторного акта художника, участвующие в создании художественного изображения, при максимально упрощенном подходе могут быть подразделены на высшие и низшие моторики. Высшие моторики осуществляются под неусыпным контролем зрения, а их результаты имеют безусловно осознанный характер; проявления низших моторик в изобразительном процессе такого контроля не предусматривают, и сознанием они непосредственно не контролируются [Бернштейн, 1990]. В работе художника результаты действия низших моторик могут быть лишь затем *санкционированы* сознанием (или, соответственно, отвергнуты и ликвидированы на готовом изображении).

Содержательное наполнение проявлений низших моторик состоит в непосредственном воздействии на эмоциональную сферу зрителя выразительных свойств протяженных изобразительных элементов (мазков, линий, контуров). Эти протяженные элементы представляют собой результаты определенных движений, и зритель, который и сам, конечно, совершает в своей жизни движения и осуществляет сенсорный контроль над ними, впитывает заключенный в них эмоциональный посыл, который не только бессловесен, но и не может быть в принципе выражен словами. Помимо этого, индивидуальная изобразительная моторика отображает в себе некоторые собственные свойства личности художника.

Следует оговориться: вышеупомянутыми выразительными свойствами обладает вовсе не всякая линия, не всякий протяженный изобразительный элемент. Будучи нанесен под строжайшим зрительным контролем, он таких свойств лишается, поскольку в нем уже не прослеживаются собственные проявления низших моторик.

Уместно привести аналогию: рукописный текст пишется тем или иным индивидуальным почерком.

Этот почерк может послужить материалом для графологического исследования, которое покажет индивидуально-психологические особенности данного субъекта (оставим в стороне действительные результаты подобных исследований; констатируем лишь, что такие исследования возможны). Этот почерк будет также, так или иначе, оказывать некоторое эмоциональное воздействие на читателя. Но если текст написан сугубо каллиграфическим почерком, таким как в школьных прописях, то для чтения такой почерк, безусловно, весьма удобен, однако графологу с ним решительно нечего делать: полезной ему информации он содержать не будет. И эмоциональное воздействие такого почерка, очевидно, также будет равно нулю. Если же взять противоположную крайность, при которой почерк настолько далеко отстоит от каллиграфического, что попросту перестал быть читаемым, то и в этом случае получить через него какую-либо полезную информацию о личности пишущего, равно как и воспринять от него эмоцию, тоже уже невозможно. Здесь виден лишь графический сумбур – и не более того.

И в художественном изображении строгое следование некоторым идеализированным канонам напрочь исключает ту выразительность, которая, как и в почерке при письме, реализуется через непосредственное проявление свойств низших моторик художника. Но вот полная, если можно так выразиться, разнузданность низших моторик уничтожает всякое изобразительное начало, а вместе с тем лишает и сами эти низшие моторики какого-либо эмоционального эффекта, поскольку для достижения этого эффекта необходимо, чтобы изобразительность всё-таки была. Об уродстве изображенных фигур приходится, в частности, говорить тогда, когда низшие моторики совершенно выходят из-под контроля автора изображения, а вместе с этим теряется и целостность образа. Всё это наблюдается и в том случае, когда художник, уверовав, что ему, как «творцу», решительно всё позволено, проявляет в этом отношении самонадеянность и безответственность, выставляя на суд публики подобного рода произведения, поскольку это «модно».

Таким образом, проявления эмоционального воздействия низших моторик покупается лишь ценой ослабления контроля со стороны сознания за протяженными изобразительными элементами, а следовательно, и наличием определенных отклонений от «идеальных» форм, посредством некоторых видимых деформаций изображенного. Такие деформации охватывают всё изображение в его деталях и перестают восприниматься именно в качестве деформаций. Просто это – «такое изображение». Оно не безобразно и не уродливо, оно своеобразно.

«НОВАЯ НОРМАЛЬНОСТЬ» В ИЗОБРАЖЕНИИ

Уомберто Эко, основательно анализирувавший тему уродливости в изображениях, приводит такую мысль: «...Если вся форма оказывается единообразно увеличена или уменьшена во всех своих частях – что демонстрируют персонажи Свифта, – ничего по-настоящему безобразного не рождается. Если же какая-либо часть выбивается из целого, отрицая нормальные соотношения, которые при этом сохраняются в прочих частях, возникает смещение и нарушение целого, что безобразно» [Эко, 2007, с. 154]. Однако речь в этом случае должна идти не только о равномерных изменениях геометрических размеров тел. Если весь подход к изображению настолько изменен, что, например, эмоционально окрашенные проявления низших моторик художника закономерно проявляются во всех частях изображаемой фигуры, можно видеть тот же результат: в изображении появляется своеобразная «новая нормальность», присущая именно этому художнику (и именно этому периоду его творчества). Даже и тогда, когда умышленно изображается некое заведомо уродливое и страшное существо, то и для него может создаваться своя «новая нормальность». «Объекты тератогенеза, – отмечает В. Н. Ткачёв, – также способны вызвать по меньшей мере впечатление сбалансированности частей, их таксономического соответствия, то есть, если речь идет об образе химеры, то все ее части – голова, крылья, хвост, когти – должны быть на понятных местах» [Ткачёв, 2023, с. 65]. А при изображении людей, а не чудовищ, это проявляется в полной мере.

Один из наиболее ярких примеров данного эффекта можно видеть в работах Амедео Модильяни. В них главное воздействие на зрителя оказывают как раз выразительные свойства линий. Совпадают ли абрисы фигур на картинах Модильяни с контурами фотографических изображений этих же людей, запечатленных на портретах? Нет, очевидно, не совпадают. Но являются ли эти портреты узнаваемыми, отображающими характерные черты изображенных там лиц? Да, являются. Выразительны ли они? Безусловно. Но если бы выразительной моторике было бы дано еще больше свободы, то, очевидно, узнаваемость этих портретов была бы утрачена, а вместе с этим утратила бы смысл и их выразительность.

Точно так же своеобразны (и весьма выразительны) человеческие фигуры на картинах «голубого» и «розового» периодов в творчестве Пабло Пикассо. Они отличаются и от принятого в обществе эстетического телесного идеала, и от фотографического воспроизведения человеческого тела, однако они соразмерны и по-своему гармоничны во всех

своих частях. И даже чудовищные (по распространенному мнению) образы, порожденные этим автором в период его увлечения кубизмом, «внутри себя» чаще всего вполне соразмерны сами себе.

Явственные отклонения от «правильности» изображения человеческого тела можно наблюдать и в фигурах, явленных нам на картинах Марка Шагала. Да, в линиях, образующих абрис тела, и здесь наблюдаются явные отклонения, конкретное выражение которых деформируют абрис фигуры; но природа их такова, что эти вновь созданные фигуры просто начинают жить собственной жизнью; в рамках их собственной природы они вполне «правильны».

Необходимо еще одно уточнение: диспропорции изображенных тел могут проявиться при создании карикатурного изображения. Так, многие карикатуристы, представляя, например, узнаваемые образы политических и общественных деятелей, изображают их фигуры с непомерно большими головами – именно для того, чтобы увеличить их узнаваемость, поскольку зритель, конечно же, помнит прежде всего лицо. Формально такая фигура может считаться уродливой, фактически же – нет, поскольку мир карикатурных героев, созданный художником, реализует и для них своего рода «новую нормальность»; в данной карикатуре (или в целом цикле карикатур) все персонажи изображаются именно так.

То же явление можно встретить и в других случаях. Например, на великолепных иллюстрациях Генриха Валька к книге «Незнайка на Луне» Николая Носова все сказочные персонажи тоже имеют диспропорционально большие головы. Вдобавок эти головы – практически шарообразные, за исключением Знайки, наделенного, напротив, чересчур вытянутой головой – на правах носителя «особенного ума». Но и это не делает их уродливыми, так как в отношении данных персонажей тоже действует «новая нормальность». Созданные с явным и нарочитым нарушением пропорций, фигуры эти – невероятно живые и выразительные, и уж, во всяком случае, они не вызывают чьей-либо спонтанной реакции отвращения. В то же время, если бы этот художник не стал создавать такую «новую нормальность», а ограничился созданием изображений с соблюдением всех привычных и традиционных пропорций, то уместно предположить, что такие изображения не вызывали бы иной реакции, кроме скуки. Таким образом, в изображении проявляется некоторая внутренняя логика, определяющая форму и соотношение его частей.

НАРУШЕНИЯ ВНУТРЕННЕЙ ГАРМОНИИ

Об уродливости живописных изображений приходится говорить в том случае, когда внутренняя гармоничность изображения оказывается

нарушенной, если одни части изображаемой фигуры сочетаются с остальными, другие же – нет. В этом случае присущая фигуре внутренняя уравновешенность теряется.

Подобные неприятности происходили иной раз и с великими мастерами живописи. Например, вспомним написанный Диего Веласкесом портрет Гаспара де Гусмана, герцога Оливареса (1624). На портрете, выполненном в полный рост, голова этого вельможи так мала, что буквально теряется на фоне огромного, массивного туловища и всей его высокой фигуры. Примечательно, что конный портрет этого же персонажа, выполненный 12 лет спустя, никакого подобного впечатления не производит; голова там вполне соразмерна прочим частям тела.

Такого рода проблема возникла и тогда, когда стараниями французского архитектора Ле Корбюзье был создан «Модульор» – человекоподобная фигура, построенная по принципам «золотого сечения» и призванная служить образцом для выстраивания соразмерной человеку предметной среды. Однако абрис и пропорции этой фигуры, что называется, вызвали вопросы; вот как отозвался на ее появление известный архитектор и искусствовед Г. Б. Борисовский: «Малюсенькая головка, тонкая шея, несуразно огромная кисть руки, колоссальные предплечья. Удивительно! Положить в основу пропорциональной системы не прекрасное человеческое тело, как это пытались сделать Поликлет – знаменитый греческий скульптор, Леонардо да Винчи,

Дюрер, Цейзинг и другие, а пропорции урода! Не менее удивительно то, что никто не заметил подобной несуразицы!» [Борисовский, с. 56]. Можно привести и другие примеры подобных, вероятно, ненамеренно созданных таковыми, но в действительности уродливых изображений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, следует различать уродливость изображения, определяющуюся свойствами реального (или вымышленного) персонажа, который здесь изображается, и уродливость как «эксцесс исполнителя», именно как результат изобразительной деятельности. В этом последнем случае проявленная уродливость не только не соответствует замыслу художника, а, по всей видимости, и противоречит ему. Однако возможен и другой вариант, когда художник осознанно создает конъюнктурные произведения, в которых видимая оригинальность и соответствие потребностям художественного рынка становится важнее наличия каких-либо художественных достоинств. В этом случае в таких произведениях действительно проявляется фактически ничем не ограниченная свобода создания эпатажирующих, на самом деле уродливых изображений, как результат преобладания низших мотивов над высшими. И тут становятся актуальными высказывания, приведенные во введении к этой статье.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Глаголев В. С. Западное искусство XX начала XXI века: последствия элиминации онтологии // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2009. № 2. С. 223–233.
2. Матюшова М. П. От аристократического эстетизма к аристократическому безобразию // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2013. № 4. С. 126–137.
3. Зедльмайер Х. Утрата середины / Пер. с нем. С. С. Ванеяна. М.: Прогресс-традиция; Территория будущего, 2008.
4. Королева А. Ю. Между «вырождением» и «возрождением». Женские образы в живописи новой вещественности // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2022. № 12. С. 450–459.
5. Демченко А. И. Модерн I (начало XX века) – магистрали художественного творчества. Очерк второй // Манускрипт. 2020. № 7. С. 9–15.
6. Кекова С. В. П. Брейгель, П. Филонов, Н. Заболоцкий: к типологии творческого метода // Вестник Саратовской государственной консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 7–12.
7. Монахов С. А. Ревматические болезни сквозь призму изобразительного искусства // Научно-практическая ревматология. 2008. № 4. С. 94–95.
8. Рева Г. В., Цергой Т. А. Эстетизация безобразного в искусстве // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2018. № 1 (212). С. 213–219.
9. Погодина Т. В. Безобразное как предмет искусства // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2019. № 1. С. 94–103.
10. Стругова Е. А. Эстетическая аналитика отвращения: историко-философский и содержательный аспект // Манускрипт. 2023. № 1. С. 38–44.
11. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990.
12. Эко У. История уродства. М.: Слово, 2007.
13. Ткачев В. Н. Тератогенез в архитектуре // Academia. Архитектура и строительство. 2023. № 3. С. 64–72.

14. Борисовский Г. Б. Эстетика и стандарт. М.: Издательство стандартов, 1983.

REFERENCES

1. Glagolev, V. S. (2009). Western art of the XX-early XXI century: consequences of the elimination of ontology. Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy, 2, 223–233. (In Russ.)
2. Matyushova, M. P. (2013). From aristocratic aestheticism to aristocratic ugliness. Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Philosophy, 4, 126–137. (In Russ.)
3. Sedlmayr, H. (2008). Utrata serediny = The loss of the middle. Translated from German by S. S. Vaneyan. Moscow: Progress-tradition. (In Russ.)
4. Koroleva, A. YU. (2022). Between "degeneration" and "rebirth". Female images in painting of new materiality // Actual problems of theory and history of art, 12, 450–459. (In Russ.)
5. Demchenko, A. I. (2020). Modern I (the beginning of the twentieth century) – the highways of artistic creativity. The second essay. Manuscript, 7, 9–15. (In Russ.)
6. Kekova, S. V. (2018). P. Brueghel, P. Filonov, N. Zabolotsky: on the typology of the creative method. Bulletin of the Saratov State Conservatory. Questions of art history, 2, 7–12. (In Russ.)
7. Monahov, S. A. (2008). Rheumatic diseases through the prism of fine art. Scientific and practical rheumatology, 4, 94–95. (In Russ.)
8. Reva, G. V., Cergoj T. A. (2018). Aestheticization of the ugly in art. Bulletin of the Adygea State University. Series 2: Philology and Art History, 1(212), 213–219. (In Russ.)
9. Pogudina, T. V. (2019). Ugly as an object of art. Proceedings of Tula State University. Humanities, 1, 94–103. (In Russ.)
10. Strugova, E. A. (2023). Aesthetic analytics of disgust: a historical, philosophical and meaningful aspect. Manuscript, 1, 38–44. (In Russ.)
11. Bernshtejn, N. A. (1990). Fiziologiya dvizhenij i aktivnost' = Physiology of movements and activity. Moscow: Nauka. (In Russ.)
12. Eko, U. (2007). Istoriya urodstva = The history of ugliness. Moscow: Slovo. (In Russ.)
13. Tkachyov, V. N. (2023). Teratogenesis in architecture. Academia. Architecture and construction, 3, 64–72. (In Russ.)
14. Borisovskij, G. B. (1983). Estetika i standart = Aesthetics and standard. Moscow: Izdatel'stvo standartov. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Севостьянов Дмитрий Анатольевич

доктор философских наук, доцент
доцент кафедры педагогики и психологии
Новосибирского государственного медицинского университета

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sevostyanov Dmitry Anatolyevich

Doctor of Philosophy, Associate Professor
Associate Professor of the Department of Pedagogy and Psychology
Novosibirsk State Medical University

Статья поступила в редакцию
одобрена после рецензирования
принята к публикации

23.02.2024
18.03.2024
09.04.2024

The article was submitted
approved after reviewing
accepted for publication