

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.38>

Малеко Елена Валерьевна

Особенности трактовки художественного образа-символа в связи со сменой культурно-исторических эпох

В статье рассмотрены особенности трактовки образа-символа в связи со сменой культурно-исторических эпох. Представлен обзор мнений отдельных авторов об образах-символах в теоретических исследованиях. Выявлена и исследована проблема интерпретации глубинных смыслов художественных образов на примере изучения образа коня (лошади), получившего широкое воплощение в мировом искусстве. Обозначена необходимость контекстного анализа, вскрывающего различные смыслы образа-символа, что способствует более объективному восприятию языка искусства в целом.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/2/38.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 2. С. 204-208. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 72.03

Дата поступления рукописи: 16.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.38>

В статье рассмотрены особенности трактовки образа-символа в связи со сменой культурно-исторических эпох. Представлен обзор мнений отдельных авторов об образах-символах в теоретических исследованиях. Выявлена и исследована проблема интерпретации глубинных смыслов художественных образов на примере изучения образа коня (лошади), получившего широкое воплощение в мировом искусстве. Обозначена необходимость контекстного анализа, вскрывающего различные смыслы образа-символа, что способствует более объективному восприятию языка искусства в целом.

Ключевые слова и фразы: культурно-историческая эпоха; искусство; изобразительно-выразительные средства; образ-символ; конь (лошадь).

Малеко Елена Валерьевна, к. филол. н., доцент

Магнитогорский государственный технический университет имени Г. И. Носова

elena.maleko@yandex.ru

Особенности трактовки художественного образа-символа в связи со сменой культурно-исторических эпох

Искусство является феноменом культуры, заключающим в себе мир художественных образов. Именно они создают особую действительность, специфическую реальность, воспринимаемую как мир художественного произведения. Уровень восприятия играет важную роль в бытовании образов искусства, так как каждый из них осмысливается и интерпретируется через индивидуальное миропонимание. Следствием всегда становится вариативность художественного образа, многоаспектность его трактовки.

Отметим, что художественный образ не должен восприниматься как удвоение объекта реальности. Он является результатом выражения духовно-ценностных отношений к этой реальности, объективированных с помощью языка какого-либо вида искусства. С этих позиций художественный образ помогает осмыслить мир природы и результаты человеческой деятельности, ход истории и духовные устремления разных поколений. Мы можем представить художественный образ в двух аспектах: во-первых, как уникальный способ освоения мира; во-вторых, как способ передачи художественной информации.

Происхождение и семантика образов не являются однородными. Так, в образной системе искусства выделяются особые образы-символы. Художественное творчество разных времен и народов дает нам такие примеры, как образ Солнца – символ верховного божества, жизни; образ льва – символ царской власти и силы. Изображение человеческого черепа воспринимается как символ смерти, быстротечности жизни; деньги (монеты) служат символом всего бренного, материального и т.д. Специфика данных художественных образов определяется тем, что, являясь самостоятельными, они заключают в себе какую-либо глубокую идею. Такие образы раскрываются только через сопоставление с другими понятиями. Художественные образы-символы предполагают, что в них наличествует некий скрытый смысл, который им самим не тождествен. Данные образы условны, так как являются порождением художественного сознания, и, одновременно, жизненноподобны, так как выполняют важную коммуникативную функцию.

Неоднозначность образов, сложность путей их формирования и развития определили важную научную проблему. Она заключается в том, что художественный образ является воплощением мыслей и чувств автора произведения – конкретной исторической личности, а потому его смысл становится понятным только в контексте определенной культурно-исторической эпохи. Особенно важно это положение тогда, когда речь идет об образах-символах, трактовка которых вскрывает существенные глубинные смыслы. Однако существование значимых для человечества образов часто продолжается за рамками породивших их эпох. Как изменяются семантические характеристики образа-символа в этом случае? Путь таких изменений мы и попытались проследить в данной статье.

Целью предпринятого нами исследования стало рассмотрение особенностей трактовки художественного образа-символа в связи со сменой культурно-исторических эпох. Нам было важно понять, что изменяется в существующем образе с течением времени: внешние описательные характеристики и изобразительно-выразительные средства, при помощи которых они создаются, или же внутреннее семантическое наполнение, образующее глубинный смысл.

На эти вопросы мы хотели бы ответить, решив ряд исследовательских **задач**. Во-первых, рассмотреть теоретические работы, посвященные осмыслению художественных образов-символов, представив мнения их авторов по данному вопросу. Во-вторых, проанализировать особенности бытования и интерпретации подобных образов на конкретном примере – образе коня (лошади), который особенно часто встречается в искусстве различных культурно-исторических эпох, выступая как образ-символ. В-третьих, обозначить конкретные трансформации, происходящие с художественным образом-символом в связи со сменой эпох и поколений авторов.

В основу исследования был положен анализ работ по теории и истории изобразительного искусства. Для более глубокого изучения проблемы возникла необходимость частичного обращения к искусствоведческому анализу, который позволил выявить исторические изменения в использовании изобразительно-выразительных средств, применяемых художниками-творцами для создания образов-символов. Генетический метод был важен для прояснения истоков происхождения образа-символа «конь», который стал показательным примером семантической трансформации в связи со сменой историко-культурных эпох.

Актуальность проведенного исследования была во многом определена необходимостью прояснить логику формирования и развития образного строя мирового искусства. Оценивая значимость художественного опыта предшественников, важно понять смысл «сквозных» образов-символов, которые находят воплощение в искусстве разных эпох и народов.

Научная новизна исследования заключается в том, что автором статьи был предложен оригинальный подход к интерпретации образов-символов, запечатленных в произведениях мирового искусства. На наш взгляд, объективное понимание генетических основ и глубинного смысла образа-символа наступает только тогда, когда история его существования прослеживается исследователем от эпохи к эпохе при непосредственном обращении к культурному контексту. В этом случае возможно прояснение различных смыслов, которые с течением времени наполняют один и тот же образ-символ в разных культурных традициях, определяющих различные культурные контексты. На примере образа коня (лошади), часто встречающегося в мировом искусстве, мы смогли доказать, что контекстные смыслы одного и того же образа-символа могут оказаться диаметрально противоположными.

В понимании природы образа-символа мы отталкивались от его сущностных характеристик, определенных еще Г. В. Ф. Гегелем в работе «Эстетика»: «...данное для созерцания внешнее существование, которое не берется таким, каким оно непосредственно существует ради самого себя, а должно пониматься в более широком и общем смысле» [5, с. 14]. О символе как о чувственной форме, отсылающей к более глубокому содержанию, Гегель писал довольно часто. По мнению философа, в своей форме символ всегда содержит указание на скрытый в нем глубинный смысл.

Необходимо упомянуть о том, что на рубеже XIX–XX веков образы-символы стали предметом горячего обсуждения сторонников нового направления в искусстве – символизма. Символ становится целью творчества, потому что он воспринимается как знак высшей реальности. Для символистов сакральный, глубинный смысл символа был очевиден. По этому поводу В. И. Иванов писал: «И освобождение материи, достигаемое искусством, есть только символическое освобождение» [6, с. 221]. В этом смысле символ сближает земное и небесное, Бога и человека.

Русский религиозный философ П. А. Флоренский указывал на общность образов-символов в различных культурах. Он упоминал о некоем единодушии священных книг, мудрецов и мистиков в языке символов. Символ, по мысли философа, «недрится» [14, с. 125] в наших основах, что и дает понимание его смысла.

Таким образом, философская оценка образа-символа отчетливо сформировалась уже к концу XIX – началу XX столетия. В ней можно выделить несколько аспектов, касающихся понимания данного образа в искусстве. Природа символа вечна, интернациональна, сакральна вследствие глубинного смысла, содержащегося в нем, что выводит символ на новый уровень восприятия, где рациональное уступает место интуитивному.

Проведенный нами анализ работ в области теории и истории искусства позволяет говорить о том, что интерес к образам-символам в современном искусствоведении и в культурологической науке остается достаточно высоким. Большинство авторов интересуется общим вопросом о трансформации символа в связи со сменой культурно-исторических эпох. Так, например, В. И. Бугаев рассматривает образы-символы в живописных произведениях русских художников XIX – начала XX века – В. М. Васнецова и М. А. Врубеля. Исследователь приходит к выводу, что «художественная культура конца XIX – начала XX в. характеризуется возрождением и развитием славянского символа» [3, с. 219]. Исследователь подчеркивает тенденцию сохранения образов древнеславянской мифологии в искусстве классической эпохи и рубежа веков, где они обретают новый символический смысл. Кроме того, мы обнаружили целый ряд других подтверждений того, что внимание современных исследователей к образам-символам оказывается особенно пристальным. Изучению значения библейских образов-символов для последующих поколений посвящена статья О. И. Краснова [9]. К рассмотрению образов-символов в искусстве прошлого и настоящего в последние годы обращены работы таких авторов, как В. В. Котлярова, А. В. Трифонова [8], А. О. Кадурина [7], Субх Иман [13]. Суммируя авторские мнения, мы можем говорить о том, что образный строй искусства в своей основе был сформирован нашими предшественниками. Более того, образы прошлого остаются значимыми и для современного творчества, но в новом культурном контексте обретают новое значение в результате иной интерпретации. В этой тенденции сохраняется общее стремление искусства заключать в своих образах глубинные смыслы, которые раскрываются реципиенту не только на рациональном, но и на интуитивном уровне восприятия.

Собственное исследование образа-символа мы построили на конкретном примере – образе коня (лошади), который можно встретить в шедеврах мирового творчества в самые разные эпохи в различных видах искусства. Отметим, что первые изображения коня (лошади) появляются в живописи палеолита. Европейские пещеры Альтамира и Ласко изобилуют рисунками лошадей, в которых летят стрелы и копыя. Это красочные, натуралистичные одиночные изображения, по которым мы можем судить о том, что долгое время лошадь не была приручена человеком, а воспринималась им как промысловое животное, на которое можно было охотиться в дикой природе. Считается, что лошадь была одомашнена только к началу IV тысячелетия до н.э. Данные археологии свидетельствуют о том, что в период от второй половины IV и до конца III тысячелетия до н.э. домашняя лошадь стала частью культуры многих народов Евразии. Человек научился использовать это животное как средство передвижения, в военных целях и в сельском хозяйстве в качестве тягловой силы (неслучайно на месте поселений наших далеких предков было обнаружено такое приспособление для одомашненной лошади, как ярмо). Действительно, лошадь могла дать человеку пищу, стать средством передвижения, облегчить возделывание земли. Лошадь была сильнее и выносливее человека, а, как известно, наши предки преклонялись перед качествами, превосходившими их собственные возможности. Научные данные подтверждают тот факт, что лошадь была в числе тотемных животных, а значит, ее образ уже в глубокой древности становится сакральным.

Особый смысл, которым человек наделяет образ коня (лошади), обнаруживается в искусстве древних цивилизаций. Так, в мифологии и изобразительном искусстве древних греков мы встречаем образ кентавра –

получеловека-полуконя. Существуют различные предположения о его происхождении. Наиболее объективные данные, предоставленные археологами, указывают на то, что древние греки, еще не приручившие лошадь, контактировали с народами степи, у которых верховая езда уже стала возможным средством передвижения. Именно поэтому человек, восседающий на коне, представлялся древнему сознанию диковинным созданием, в котором всадник выступает в нерасторжимом единстве с животным. В древнегреческих мифах кентавры описаны как дикие существа, в них оказывается очень сильным животное начало, в чем также проявляется древний тотемизм (животное – первопредок, а человек – существо, происходящее от животных). Прimitивные изображения кентавров, созданные в мелкой пластике или в технике рельефа, встречаются и на Кикладских островах, и в искусстве средневековой Руси (в том числе и в мотивах вышивки), что свидетельствует о межкультурных контактах народов античного мира с соседними народами. Однако наибольшее количество изображений кентавров было создано именно древними греками уже в период с VIII в. по VI в. до н.э. Разновидностью таких изображений может служить «антропокентавр», у которого вместо передних лошадиных копыт мастер изображал человеческие конечности. Задние же копыта оставались лошадиными. В числе древнейших изображений, выполненных в скульптуре, «Антропокентавр с веткой-деревом в руке» (Греция, VIII в. до н.э.), многофигурная композиция «Два кентавра выдранными с корнями деревьями убивают Кенея, вождя лапифов» (Греция, архаический период ок. V в. до н.э.), «Антропокентавры» (барельеф храма Афины в Ассосе, Анатолия, VI в. до н.э.; в настоящее время – Бостон, Музей изящных искусств). Скульптурные формы этого периода еще достаточно примитивны, лишены знания анатомических подробностей в изображении человека и животных. Несмотря на это в них ощущается внутренняя сила, которую кентаврам дарует сама природа. Общий со скульптурными изображениями смысл заключают в себе и древнегреческие вазовые росписи: «Кентавр Хирон» (чернофигурный стиль, роспись ойнохойи, VI в. до н.э.), «Фол, Геракл и кентавры» (чернофигурный стиль, роспись скифоса, ок. 580 г. до н.э., Коринф). В вазописи древних греков больше изящества, близости к натуре, экспрессии, что помогает художникам раскрыть идею о кентаврах как о существах, превосходящих людей своей силой.

В более позднее время мастера Древней Греции обращаются к теме соперничества между людьми и кентаврами. В эпоху классики появляются сцены борьбы кентавров и людей, наполненные бурным движением, заключающие множество фигур, представленных во всей своей весомой телесности. Одним из первых в Древней Греции такие композиции представил Фидий, создавший совместно со своими учениками рельефы Парфенона в Афинах. На метопах древнегреческого храма можно было увидеть сцены битвы кентавров с лапифами – представителями мифического племени. Всему изображенному здесь свойственны естественность и торжественность. На языке греков-язычников рассказ о противоборстве кентавров и людей звучит как повествование о противостоянии человека грозным и могучим силам природы. И человек не сдается, демонстрируя высшим силам свое могущество и решимость установить на земле определенный порядок.

У древних римлян, желавших власти над миром, образ коня получает новое осмысление. В их скульптурном творчестве появляется новый жанр – конный монумент. Сохранившейся и дошедшей до нас конной статуей, созданной в Древнем Риме, является статуя Марка Аврелия, представляющая императора, восседающего на коне (176 г., бронза, Дворец консерваторов Капитолийских музеев). Марк Аврелий – император-философ, отличавшийся удивительной мудростью. Он разбирался в науках и искусстве так же, как знал и понимал жизнь человеческой души. Правитель Древнего Рима спокойно и уверенно восседает на своем коне, управляя им одной рукой. Конь остановлен решительным движением всадника и ждет позволения продолжить свой мерный шаг. В этом монументе мы можем обнаружить разные смыслы. Несомненно, что он является зримым воплощением культа императорской власти в Древнем Риме. Но в нем сокрыт и более глубокий смысл, понятный человеку той далекой эпохи. Конь символизирует мир природы, а всадник – мир людей, культуру, подчинившую своему порядку разгул природных стихий.

Идея о превосходстве разума над природными стихиями, подчинения всего сущего законам культуры раскрывалась через противостояние и, одновременно, нерасторжимое единство всадника и человека. Именно поэтому конный монумент стал образом-символом, прочно закрепившимся в европейском, а затем и во всем мировом искусстве. Прежде всего, к идее превосходства человека над миром природы обратилась эпоха Возрождения. В этот период создаются известнейшие конные монументы: конная статуя Гаттамелаты (Эразмо де Нарни) (1443-1453 гг., Падуа) скульптора Донателло, конный монумент кондотьера Бартоломео Коллеони (1479-1488 гг., Венеция), выполненный Андреа Верроккьо. В последующие столетия конные статуи активно устанавливаются в российских городах, подчеркивая силу абсолютной власти правителя, воинскую доблесть, проявленную в сражениях, значимость личности для общества. Всемирную известность обрел конный памятник Петру I (1710-1740-е гг.), созданный Карло Бартоломео Растрелли в лучших античных традициях и установленный перед Михайловским замком в Санкт-Петербурге. Сенатская площадь северной столицы России немыслима без конного монумента Этьена Мориса Фальконе, также посвященного Петру I (1782). Независимо от того, где установлен скульптурный памятник, его общая идея, глубинный смысл остается неизменным: торжество человеческого разума, культуры над покорившейся природой. Образом-символом всех природных стихий остается конь, остановленный на бегу, вздыбленный на задние копыта волевым движением руки всадника.

Рассмотренные нами примеры произведений изобразительного искусства, где образ коня получает глубокий символический смысл, восходят к языческой традиции уподобления этого благородного и в то же время дикого и сильного животного всей природе.

В истории искусства мы можем обнаружить и совершенно иное прочтение образа-символа «конь» («лошадь»). Очевидно, что он был осмыслен и в рамках христианского вероучения, противопоставившего себя язычеству. Так, образы кентавров не исчезают из средневековой христианской символики, но означают уже

человека, который не сумел преодолеть своей животной природы, разрывающегося между добром и злом. Изображение кентавра становилось символом необузданных страстей, воплощением самого дьявола.

Необходимо вспомнить о том, что в библейском «Апокалипсисе» конь представлен как символ божественной кары, которая будет послана людям в судный день. Здесь особенно значимо упоминание цвета животного. Кони, которых описывает Иоанн Богослов в своем «Откровении», имеют белый, красный, черный и «бледный» (как вариант, «пепельный») цвет. Они воспринимаются верующими символически, означая «Мор», «Войну», «Голод» и «Смерть» – главные бедствия человечества, погрязшего в грехах. Конь становится образом устрашающим, повергающим в смятение всех, кто забыл о заповедях Бога и презрел божественный порядок, установленный на земле. Кони «Апокалипсиса» – это символы «судного дня», второго пришествия Христа, возмездия, наступающего человека за грехи.

В искусстве XX века библейские образы обрели новое осмысление в связи с современными данному столетию событиями. Кони Апокалипсиса получают оригинальное воплощение в символистских художественных фантазиях. Так, по обычной улице города скачет «Конь блед» из одноименного стихотворения В. Я. Брюсова (1903) – символ гибели уходящей России и, одновременно, ее новой культуры, которая станет порождением жестокого и кровавого XX столетия [11]. В преддверии революции К. С. Петров-Водкин пишет «Купание красного коня» (1912). Звучный цвет картины явился предзнаменованием кровавых революционных событий 1917 года в России. Могучий конь, едва сдерживаемый всадником, красным заревом пронесется по всей стране – таково предсказание художника, образно представившего русский апокалипсис [12]. Отметим, что в этих образах, созданных на рубеже XX-XXI веков, сохраняется названный в Библии цвет («бледный», «красный»), выразительность, экспрессия, но изменяется контекстное значение. Скачущий конь – это уже не символ божественной кары, а воплощение революционных катаклизмов, которые не миновали Россию в период смены столетий.

Таким образом, проведенное исследование позволило нам сделать следующие **выводы**.

Во-первых, существующие на сегодняшний день теоретические работы, посвященные интересующей нас проблеме, чаще всего рассматривают образ-символ в рамках отдельно взятой культуры или отдельного временного этапа. Так, среди исследований, связанных с изучением образа-символа «конь», мы можем назвать в основном те, которые созданы на материале, представляющем конкретную культурную традицию. Например, К. И. Куликов рассматривает символ коня в древнеудмуртском мифологическом искусстве [10]. М. Ф. Альбедиль анализирует этот образ-символ в рамках древнеиндийской мифологии и ритуала [1]. О. В. Галут находит основы культа коня в памятниках культуры античной Горгииппии [4]. Исследователь Д. Асрориён рассматривает данный образ-символ только на материале прошлых эпох – в мифологии, письменных и археологических источниках [2]. Такой подход, на наш взгляд, не дает возможности составить объективное представление о существующей проблеме, связанной с многозначной трактовкой образов-символов. Мы считаем, что в процессе анализа необходимо привлечение разнообразного контекстного материала, отсылающего к различным историко-культурным эпохам для прояснения наиболее полного и глубокого смысла подобных образов.

Во-вторых, на примере образа-символа «конь» нам удалось выявить две различные тенденции в его осмыслении. Первая из них уходит корнями в языческо-тотемистические представления, отождествляющие коня с миром природы. Вторая тенденция рождается в русле христианского вероучения, формирующего представление о коне как о символе Божьей кары, воплощенной в образах «Апокалипсиса». Именно эта тенденция получила некоторую трансформацию в произведениях искусства начала XX столетия, где конь воспринимается как символ всепокрушающих, разрушительных сил, исторических и политических изменений, меняющих судьбу каждого человека.

В-третьих, анализ художественных произведений, в которых представлен образ коня (лошади), позволил определить общие тенденции, связанные с воплощением образов-символов в мировом искусстве. Мы находим очевидное подтверждение тому, что интерпретация, художественные средства воплощения, экспрессивность и особенности восприятия таких образов полностью зависят от эпохи, культурной традиции и мировоззренческих позиций ее представителей. Контекстное прочтение трансформирующегося образа-символа позволяет обнаружить глубинный смысл, который вложил в него автор, что, несомненно, способствует более объективному восприятию языка искусства в целом.

В заключение нам хотелось бы отметить, что предпринятое исследование может стать важным звеном в процессе обоснования эстетических основ образной системы искусства, а также в поиске культурных смыслов, заключенных в наиболее распространенных в мировом искусстве образах.

Список источников

1. Альбедиль М. Ф. Конь/лошадь в древнеиндийской мифологии и ритуале // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме / Российская академия наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: Кунсткамера, 2014. С. 51-64.
2. Асрориён Д. Конь в мифологии, письменных и археологических источниках // Вестник Таджикского национального университета. 2017. Т. 1. № 3: в 7-ми ч. Ч. 7. С. 28-33.
3. Бугаев В. И. Славянские образы-символы женственности в русской художественной культуре конца XIX – начала XX в. // Вестник славянских культур. 2015. № 3 (37). С. 215-221.
4. Галут О. В. Культ коня в памятниках культуры античной Горгииппии // Культурная жизнь Юга России. Социальная память. Актуализация. Модернизация: материалы II Международной научно-практической конференции. Краснодар: КГИК, 2017. С. 82-87.
5. Гегель Г. Эстетика: в 4-х т. М.: Искусство, 1969. Т. 2. 328 с.
6. Иванов В. И. Борозды и межи. М.: Мусагет, 1916. 359 с.

7. **Кадурина А. О.** Этапы развития символов в архитектуре и искусстве сквозь призму веков // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. 2014. Т. 7. № 7. С. 14-18.
8. **Котлярова В. В., Трифонова А. В.** Искусство этнических символов как древний способ коммуникации // Аллея науки. 2019. Т. 1. № 5 (32). С. 312-316.
9. **Краснов О. И.** Образное наследие Писания // Аналитика культурологии. 2016. № 1 (34). С. 17-25.
10. **Куликов К. И.** Символ коня в древнеудмуртском мифологическом искусстве // Удмуртская мифология / отв. ред. М. Г. Иванова, Т. Г. Владыкина. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2004. С. 29-35.
11. **Малеко Е. В.** Основы формирования духовной культуры России первой половины XX века // Мировоззренческие основания культуры современной России: сб. материалов VI Международной науч. конференции / под ред. В. А. Жилиной. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2015. Вып. 6. С. 136-138.
12. **Малеко Е. В.** Особенности «рубежного мировосприятия» и русская символистская эсхатология // Мировоззренческие основания культуры современной России: сб. материалов V Международной науч. конференции / под ред. В. А. Жилиной. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2014. Вып. 5. С. 101-105.
13. **Субх Иман.** Форма и содержание символа в современном искусстве // Университетский научный журнал. 2019. № 48. С. 137-145.
14. **Флоренский П. А.** У водоразделов мысли // Символ. 1992. № 28. С. 123-216.

Specificity of Artistic Image-Symbol Interpretation in the Light of Change of Cultural-Historical Epochs

Maleko Elena Valer'evna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Nosov Magnitogorsk State Technical University
elena.maleko@yandex.ru

The article examines peculiarities of image-symbol interpretation in the light of change of cultural-historical epochs. The paper presents a survey of the existing views on images-symbols. The problem of interpreting the deeper meanings of artistic images is identified and analysed by the example of the horse image, which is widely used in global art. The author emphasizes the necessity for the contextual analysis that reveals image-symbol meanings, which promotes more objective perception of artistic language.

Key words and phrases: cultural-historical epoch; art; descriptive and expressive means; image-symbol; horse.

УДК 7.011

Дата поступления рукописи: 16.12.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.39>

Статья посвящена интерпретации творчества Алессандро Маньяско (1667-1749) в контексте теории модернизма Теодора Адорно. Автор анализирует искусство итальянского художника сквозь призму различных теоретических концепций франкфуртской школы – ритуала покорения природы, рационального иррационализма, новой архаики, кризиса смысла – и сравнивает подходы Адорно с другими модернистскими подходами к искусству (Клемент Гринберг, Вернер Хофман). Автор приходит к выводу, что «модернистские стратегии» Маньяско, тенденцию к автономизации формального начала в его творчестве следует рассматривать с точки зрения постструктуралистской модели деконструкции, предшественником которой выступает Теодор Адорно.

Ключевые слова и фразы: Алессандро Маньяско; Вернер Хофман; Клемент Гринберг; Теодор Адорно; модернизм; теория искусства.

Рыков Анатолий Владимирович, д. филос. н., к. искусствоведения, доцент
Санкт-Петербургский государственный университет
a.v.rukov@spbu.ru

Алессандро Маньяско и теория модернизма Теодора Адорно

Творчество Алессандро Маньяско, выдающего итальянского художника рубежа XVII-XVIII вв., традиционно рассматривается в контексте проблем позднего барокко, раннего рококо и предромантизма. Вместе с тем экстраординарный характер его художественной индивидуальности позволяет анализировать его искусство в более широком контексте зрелой модернистской теории искусства. **Целью** данной работы является изучение творчества Маньяско в контексте теории искусства Теодора Адорно. Искусство итальянского художника не становилось предметом исследования в данном ракурсе, в то время как именно социальный символизм в специфическом варианте «Эстетической теории» Адорно не только позволяет раскрыть существенные особенности стратегий Маньяско, но и пролить новый свет на «модернистские», предромантические и барочные направления в искусстве XVII-XVIII вв.

В связи с «живописью мазка и пятна» Маньяско можно говорить об автономизации формальной стороны искусства, полным или частичном отказе от миметической функции. Объективный мир исчезает в вихре мазков: ценители и знатоки «покупают» не сюжет, а своеобразную манеру художника. Его художественный почерк полностью заслоняет собой предмет изображения, хотя в его искусстве речь идет, разумеется, о более тонкой дифференциации, чем простая оппозиция содержание-форма.