

Тюгаева Ксения Олеговна

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК МИХАИЛА ШВАРЦМАНА

В статье рассматривается природа символического языка в живописном творчестве М. Шварцмана, с помощью которого художник творит диалог со зрителем. Находит обоснование понятие "символ" и его проявление в иератическом искусстве в качестве образа, который формируется в сознании зрителя в момент постижения пластического творчества художника. Символический язык анализируется как на примере пластического (изображения), так и вербального (названия к изображениям) творчества Шварцмана, которое в совокупности раскрывает замысел произведений мастера. Следовательно, выводится положение об иератическом знаке как символе, через образный язык которого зритель познает смысл, таящийся в иератической живописи, проблема интерпретации которой существует по настоящее время.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/11-2/47.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (37): в 2-х ч. Ч. II. С. 188-190. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/11-2/

© 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: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7.036

Искусствоведение

В статье рассматривается природа символического языка в живописном творчестве М. Шварцмана, с помощью которого художник творит диалог со зрителем. Находит обоснование понятие «символ» и его проявление в иератическом искусстве в качестве образа, который формируется в сознании зрителя в момент постижения пластического творчества художника. Символический язык анализируется как на примере пластического (изображения), так и вербального (названия к изображениям) творчества Шварцмана, которое в совокупности раскрывает замысел произведений мастера. Следовательно, выводится положение об иератическом знаке как символе, через образный язык которого зритель познает смысл, таящийся в иератической живописи, проблема интерпретации которой существует по настоящее время.

Ключевые слова и фразы: М. Шварцман; нонконформизм; иература; символ; знак; образ; символический язык; пластическое; вербальное; невербальное.

Тюгаева Ксения Олеговна

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
ksss@list.ru

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК МИХАИЛА ШВАРЦМАНА ©

Михаил Шварцман – московский художник не так давно ушедшей эпохи. Скрытность его личности и загадочность иератического искусства породили общую ситуацию минимального их исследования в XX веке. В связи с тем, что в настоящее время для изучения творчества Шварцмана предоставляются новые условия (выпускаются книги, осуществляются выставки), для исследования появилась возможность, позволяющая расширить представление об иератической живописи и ее сакральной сущности.

В данной статье природа символического языка иератической живописи Шварцмана впервые рассматривается в наибольшей степени масштабно. Автором работы анализируются как вербальные и пластические компоненты творчества, их символическое воплощение на основе мировоззрения художника, так и влияние на постижение смыслового значения произведений, трактовки иератического искусства на основе образно-символического восприятия иератических знаков созерцателем.

Изучение личности и творчества Шварцмана выявило проблему, по которой невозможно четко определить грань, где проходило разделение тенденций в послевоенном искусстве нонконформизма, так как, развиваясь в рамках уже постмодернистских тенденций, послевоенная живопись синтезировала как современные влияния, так и опыт авангарда [2, с. 100]. Однако исследования литературы по искусству XX века показали, что результатом синтетического переосмысления авангарда и современных художественных концепций в искусстве 1960-х годов явилась символическая тенденция, на основе которой символизм проявлялся не только в изображении, но и формировался в мировоззрении на основе философской эстетики символизма, которая наиболее ярко проявилась в творчестве мыслителей: А. Белого, В. Иванова, В. Брюсова, В. Соловьева [6, с. 104].

Знаковое, информативно насыщенное искусство характерно для многих художников, развивавших такую тенденцию, пытавшихся вместить в формулу картины свою внутреннюю философию. Но если многие художники стремились пропагандировать свое искусство и творчество своих единомышленников, то демиург Шварцман склонялся к одиночеству [9, с. 140]. Создавая и претворяя в жизнь по-своему иррациональное, «абсолютное», глубоко символическое, иератическое искусство, художник утверждал его как универсальный язык будущего, явившийся вехой на пути к новому языку в искусстве третьего тысячелетия.

Шварцман – создатель новой уникальной теории под названием «Иератизм» (от древнегреческого *hieros* – «священный», «знаковый»). Воплощением иератической теории являются его работы – «иературы», которые «есть знак и как знак есть свое молчаливое имя» [7, с. 38]. Предназначение этих знаков – достижение главной идеи теории: передача в пластической массе посредством символического языка иерархического построения мирового устройства. Поэтому знаковые шедевры переносят зрителя в атмосферу загадочности, тайны, возможно, непостижимой и вместе с тем отмеченной печатью мудрости древних сакралистических изобразительных форм начал бытия человеческого.

Становление мировоззрения Шварцмана прошло долгий и сложный путь на основе религиозно-философской эстетики конца XIX – начала XX века, поэтому, изображая предметы и явления материального мира, он отстраняется от конкретики их воспроизведения, интерпретирует как явления из другой реальности и устремляет сознание зрителей к смысловой сущности знака через символ.

Пластическое выражение иератического языка – невербальный знак, который подразумевает сокрытый в нем символ.

Символ (от греческого *symbolus* – знак, опознавательная примета) [1, с. 607] в искусстве есть образ и знак, несущий и аллегоричность, и свое вещественное наполнение, и широкую, лишенную строгих границ, возможность истолкования. Он таит в себе глубинный смысл, светится образом, знаменуя иную действительность. А «сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое явление целостный образ мира» [Там же]. Однако символы – это не изобретения людей, а некие знамения. Они наделены комплексом значений, по-разному раскрывающихся на различных уровнях бытия и сознания. Главная задача символа – открывать тайну тем, кто способен ее понять. Поэтому «смысловая структура символа рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего» [Там же].

Символ дорожит своей материальностью, верностью вещам, и любое словосочетание или само слово, как, например, «Утро», рождает в сознании красочные образы: рассвет, трава, покрытая каплями росы; раскрывающиеся бутоны цветов, готовые к новому дню; легкий ветерок и восходящее Солнце. Но это лишь номинация, процесс соотношения языкового элемента с обозначаемыми явлениями или предметами, которые установажены историей жизни человека на Земле. Такое выражение реальной действительности было чуждо Шварцману – наоборот, он ведёт нить от земной реальности к высшей, иной, изображая, например, в иературе «Утро» (1985) не рассвет на горизонте, а его символическое воплощение в знаке. Художник условно передает пространственные и цветовые отношения зримого мира в мощной структуре, ее сложном ракурсе и в обратной перспективе. Пространство картины кажется саморасплывающимся, в котором не на горизонте (то есть в центральной части оргалита, что непривычно), а, наоборот, почти в нижнем правом углу плоскости возникает яркий цветовой или, скорее, световой удар: свет колеблется, неоднороден, нет чисто белой или желтой краски, он будто переливающееся пламя солнечного луча, намекающее на рождение нового дня. Так художник Шварцман преобразовывает действительную реальность в целях ее изменения в реальность иного типа, которая находит свое выражение в сознании зрителя только через символический знак.

Искусство, основанное на символах, вполне утверждает свой принцип, когда разоблачает в сознании вещи как символы. Оно представляет окружающую действительность знаменательной, раскрывая в ее вещах символы как знамения иной действительности. Другими словами, искусство позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных [5, с. 538].

Геометрическое строение знаков, сложное перспективное построение композиций иератур выводит образный строй на уровень архитектурных форм, где можно обнаружить купол, свод, шатер, которые с художественной точки зрения являются образами Вознесения, торжества веры. Христианское искусство, средневековое искусство по преимуществу являются символическими, и своего апогея символизм достигает именно в архитектуре, где в образе изобразительного искусства синтезируется все представление человека о вере. Религиозное мирозерцание, всеобъемлющее и стройное, как готический храм, определяло место каждой земной и небесной вещи в рассчитанно-сложной архитектуре своего иерархического согласия. Соборы вырастали поистине как некие «леса символов». Живопись служила всемирной книгой для познания вещей божественных [Там же, с. 543].

Однако нельзя сказать, что у Шварцмана своды и купола знаменуют именно Вознесение, так как символ есть знак или означенное. То, что он означает или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея как символ значит только «мудрость», а крест как символ – только «жертву испительного страдания». Иначе символ – простой иероглиф. Если символ – иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный [Там же, с. 537]. Поэтому конкретных определений и расшифровок своим работам Шварцман не давал, он лишь говорил о том, что все иератические работы как большой и сложный собор, его нельзя разделять, поскольку он является символом единого мирового устройства, который воплощен в невербальном знаке и выражается через иератический язык.

В творчестве Шварцмана под понятием «иератический язык» следует понимать язык символический (запечатанный в невербальном знаке), который является своего рода поэзией, указывающей созерцателю на некий смысл, таящийся за прямым значением слов.

Однако, обращаясь к иературам Шварцмана, символическое начало можно обнаружить не только в пластическом их выражении, но и в вербальном (названии работ). Наименования работ соединяют в себе переживания автора, духовный опыт, откровения и истолкования черт, взятых из природы и окружающей действительности, наталкивая зрителя на образный строй понимания структур.

Все иературы носят названия, связанные с божественной, религиозной средой, мировым устройством или окружающей природой и жизнью человека: «Праотец» (1974-1977), «Начало мудрости» (1977), «Обретенное пространство» (1983-1985), «Горькие травы» (1977-1986), «Веер» (1970-е). Следует уточнить, что это не стремление заменить художественный образ символом, вербальным (названием) или невербальным (формой знака), это познание идей, которое открывает во временных явлениях их безвременно вечный смысл и проявление образа, каким чувствует его художник.

Шварцман интерпретирует все, что близко и понятно простому человеку, и создает видимое подобие окружающих вещей, предметов, явлений, условно передавая пространственные и цветовые отношения изображаемого. Поэтому вполне прозаические объекты, предметы и явления окружающей действительности обретают символическое значение, из них складываются аллегории, которые, в свою очередь, соединяясь, создают новое символическое целое. Тем самым иератические конструкции не несут собой действительную функцию, а, наоборот, в преображенном виде стремятся к ее символической сути.

Если сравнить иератическое искусство Шварцмана с творчеством других художников, обращавшихся к символическому языку в живописи, то, конечно, это будет художник М. А. Врубель. В своих произведениях художник занимателен как рассказчик и переносит сознание зрителей в атмосферу загадочности, в таинство древних мозаик и фаянсовых портретов. Особое положение среди картин Врубеля занимают те, в которых символическая реальность рождается из самого живописно-образного видения художника. Такого не знал никто из его предшественников, и именно символическое видение мира роднит работы Врубеля с иературами Шварцмана. Строение живой формы, которое изучал Врубель, разлагая ее на грани, логически строя ее, подобным образом проявляется и в творчестве Шварцмана, который создавал знак из линий, граней, геометрических структур, выявляя кристаллообразную форму. Также в живописных работах просматривается общность рассыпающейся предметности мира, и оба они стоят словно на грани извечно «шевелиющегося хаоса» [4, с. 59].

Из вышесказанного следует, что непреодолимая жажда Шварцмана постичь основы основ, желание приобщиться к нереальному, во все проникнуть и создать образ непостижимой, но обетованной земли или мира, небывалого в мирской жизни человека, воплощается как в символическом видении окружающей действительности автора и методе создания произведения, так и в символическом языке иератических произведений, основой постижения которого является знак.

Таким образом, иератические знаки – символические образы. Шварцман наполняет их «возвышенным содержанием и идеалистическим состоянием пластическую форму, идею которой зритель понимает, возводя образ к символу» [3, с. 139], постигая вечное священнотаинство – иерархическое устройство мира. Такого рода язык, выраженный как пластически, так и вербально, навсегда останется бесконечно действенным, потому как знак, воплощенный в единстве формы и содержания, – часть жизни и природы существования человека; он (знак) заставляет зрителя обращаться к образному мышлению, самосовершенствованию, самопознанию и несет собой постижение бытия. Следовательно, в творчестве Шварцмана символический язык в форме невербального знака имеет ярко выраженный характер, и именно он трактуется художником как новый язык третьего тысячелетия.

Список литературы

1. **Аверинцев С. С.** Символ // *Философский энциклопедический словарь* / под ред. Л. Ф. Ильичева, П. Н. Федосеева, С. М. Ковалева, В. Г. Панова. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 607-608.
2. **Асеева Е. Е.** Послевоенное абстрактное искусство в России (1950-1980): дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2002. 170 с.
3. **Белый А.** Арабески. М.: Мусагет, 1911. 501 с.
4. **Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике.** Л.: Искусство, 1976. 383 с.
5. **Иванов В.** Собрание сочинений: в 4-х т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. 850 с.
6. **Кабанова Л. И.** Символизм и авангардизм: к проблематике преемственности в отечественной культуре // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов: Грамота, 2011. № 8. С. 103-105.
7. **Михаил Шварцман.** СПб.: Palace Editions, 2005. 448 с.
8. **Сарабьянов Д. В.** Символизм в авангарде: некоторые аспекты проблемы // *Искусствознание.* 2001. № 1. С. 310-315.
9. **Турчин В.** «Вторая школа абстракции» в Москве: 1950-1960-е годы. Судьбы, имена, художественные поиски // *Вопросы искусствознания.* 1996. № 1. С. 115-151.

M. SCHWARZMAN'S SYMBOLICAL LANGUAGE

Tyugaeva Kseniya Olegovna

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences

ksss@list.ru

The article considers symbolical language in M. Schwarzman's pictorial creativity, by which means the artist creates dialogue with the viewer. The notion "symbol" and its manifestation in hieratic art as an image, which is formed in the viewer's consciousness at the moment of the perception of the artist's plastic creativity are substantiated. Symbolical language is analyzed both by the example of Schwarzman's plastic (images) and verbal (images names) creativity, which in aggregate reveals the idea of the artist's paintings. Consequently the thesis on hieratic sign as a symbol that helps the viewer comprehend the sense of hieratic painting, the problem of which interpretation still exists at the present time, is put forward.

Key words and phrases: M. Schwarzman; non-conformism; ieratura; symbol; sign; image; symbolical language; plastic; verbal; non-verbal.