

# **СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ**

## **ЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ В ФУНДАМЕНТАЛЬНОМ АНАЛИЗЕ**

### **Абстракт**

Данный обзор посвящен обширному исследованию развития символизма, подготовленному группой авторов из нескольких стран.<sup>1</sup>

### **Ключевые слова**

Символизм, история искусства, современное искусство.

Большие коллективные монографии, посвященные определенным научным проблемам, стали достаточно редким делом. Причина этого заключается в том, что подобные издания не являются чисто издательским проектом: им предшествует совершенно отдельная исследовательская программа, длительная координация усилий целой группы людей с их сложным творческим взаимодействием. По существу дела, коллективные монотематические издания превращаются в виртуальные профильные научные институты, которые дают блестящие результаты интеллектуальной

<sup>1</sup> Символизм — новые ракурсы  
/ Ответственный редактор и составитель И.Е.Светлов. М.: Канон-плюс, 2017. 640 с., илл.

культуре определенного времени, а иногда превращаются и в доминанты культурно-исторического значения, которые мы называем классическими образцами. Редкость подобных изданий в наши дни определяется именно сложностью длительной координации людей, связанных с такой серьезной, последовательной и глубокой исследовательской работой.

Издание, обзор которого мы имеем честь представить в первом выпуске нашего альманаха, принадлежит именно к описанному выше типу. Конечно, станет ли оно классической доминантой в системе научных знаний о символизме в нашей стране, покажет время — ведь классическим называется то, что не теряет актуальности в течение очень продолжительного исторического периода — но рецензируемое издание имеет все необходимые предпосылки, чтобы стать таким явлением. Прежде всего, необходимые условия для этого обеспечены тем, что коллективная монография *«Символизм — новые ракурсы»*, изданная под редакцией *Игоря Евгеньевича Светлова*, является плодом длительного сотрудничества горизонтально интегрированной исследовательской группы специалистов — Межинститутской группы «Европейский символизм и модерн» — модератором деятельности которой являлся редактор и составитель представляемого труда.

Поэтому чрезвычайно важно отметить, что во *вводной части* издания передается атмосфера реальности и аутентичности подлинного интеллектуального общения, связанного с подготовкой материалов, представляемых участниками коллективной монографии научному сообществу. В таких случаях читателям важно знать, что они имеют дело не просто с суммой индивидуальных усилий, но с плодом работы коллективного разума, одновременно направленного на решение какой-то важной проблемы. Именно это дает тот «новый ракурс», который важен не отдельным людям, но интеллектуальной культуре в целом, поскольку

является результатом содержательного общения, взаимного обогащения и взаимного просветления участников коллективной познавательной работы. Поэтому очень показательно, что в самом начале, давая читателю представление о содержании труда в целом, редактор дает фундирующие представления об атмосфере, содержании и даже хронологии и топологии тематически определенного и интеллектуально многообразного общения, ставшего источником предлагаемого научному сообществу фундаментального и всестороннего исследования символизма.<sup>1</sup>

Издание имеет очень интересную и показательную композицию: четыре раздела монографии расположены и составлены так, чтобы представить материал последовательно с исторической и логической стороны, обеспечить всеобъемлющее представление о теоретических и художественно-практических аспектах символизма. Иллюстративный материал в высшей степени репрезентативен, удобно расположен в порядке текста.

В *первом разделе* текста рассматриваются некоторые сложные теоретические проблемы и художественные мотивы символизма. Здесь содержатся неожиданные факты и оценки, касающиеся взглядов и практик некоторых ключевых персоналий этого направления.

*Ирина Мишачева* посвящает свою статью мотиву огня

<sup>1</sup> Что бы ни происходило вот уже двадцать лет в устойчиво сложившемся или обновленном составе Межинститутской группы «Европейский символизм и модерн», мы собираемся в Государственном институте искусствознания, чтобы размышлять о европейском символизме как историческом, поэтическом, философском явлении. Обмениваемся мнениями, спорим, обсуждаем новые идеи и тексты с надеждой вникнуть в его особую атмосферу... С. 11. Здесь и далее указываются страницы реферируемого издания, указанного в подзаголовке настоящей статье. — С.Д.

в творчестве У. Тёрнера. Отмечая преемственность этого мотива в отношении многих предшествующих мировоззренческих и художественных позиций, автор справедливо и последовательно рассматривает повторяющийся акцентированный мотив огня и света в творчестве британского художника как формирование характерного художественного языка символизма, где деталь мыслится отдельно, неся на себе концентрированное значение. Когда зрителю предлагается рассмотреть такую деталь отдельно, она превращается в ключ к коду всего произведения. В этом смысле чрезвычайно показателен предпринятый автором тонкий анализ масштабной работы У. Тёрнера «Пожар в Лондонском парламенте» (1835, Музей искусств, Кливленд), где хроматические аспекты огня занимают почти всю площадь работы, делая ее практически нефигуративной и заставляя восприятие работать с абстрактными значениями этой стихии.

*Катарин Локнан* обращает свою публикацию к пейзажам Клода Моне. Они получают весьма необычную интерпретацию, достаточно редкую для исследований работ художника в контексте импрессионизма. Дискурс символизма позволяет взглянуть на творчество художника в ином контексте. Автор обращается к медитативным интересам Моне, связанным с традициями восточных религиозных и философских практик, приводя обширные материалы, отсылающие, в частности, к работам биографа художника Жоржа Клемансо, выдающегося французского государственного деятеля бывшего премьер-министром Франции в годы Первой мировой войны и даже в это время поддерживавшего личные контакты с Моне. Приведенные свидетельства позволяют взглянуть на пейзажи Моне как на акты внутреннего зрения и оценить их значение с этой «созерцательной», как справедливо называет это автор, стороны.

*Полина Токмачева* обращается в своей статье к влиянию прерафаэлитов на формирование художественного самосо-

знания будущих символистов, и, если говорить еще более широко, самосознание всего искусства новейшего периода истории. Здесь явно обнаруживается такая его черта, как склонность к воспроизводству в новых условиях, цитированию предшествующих, часто весьма отдаленных во времени прежних художественных приемов и практик. Прерафаэлиты, как никакое другое движение, отточили технологии такого цитирования, доведя его до уровня ассимиляции техник и конкретных методов работы исторического источника в своем собственном творчестве. Подобные «анахронические» практики, с одной стороны, привели к символизации исторических мотивов и созданию почвы для формирования символического художественного языка в принципе, но, с другой стороны, в более длительной перспективе стали одной из основ цитирования наследия прошлого как способа создания нового содержания, который в полной мере проявил себя в искусстве постмодернизма XX и начала XXI веков.

*Анна Флорковская* анализирует в своей публикации религиозные, философские и социальные процессы, происходившие в России рубежа XIX и XX веков. В этой статье обнаруживаются очень интересные факты, касающиеся сложного отношения традиционного и революционного в практике отечественного искусства этого времени. Выстроенные в один ряд, казалось бы незначительные факты, касающиеся известных деятелей российского искусства рубежа веков, показывают весьма интересную тенденцию развития. В необычном свете предстают в предложенном контексте, например, распространенные в Московском Художественном театре представление о театре как храме, понимаемые традиционно как метафорическое сравнение, концентрирующее внимание аудитории на исключительных функциях театра в обществе. Однако текст статьи показывает, что в среде Художественного театра существовало и непосредственно-аналогическое отношение к театральному дей-

ствию как храмовому, порожденное широко обсуждавшейся в художественном мире того времени идеей искусства как новой религии. Это дает совершенно непривычные коннотации не только символическим компонентам репертуара Художественного театра того времени, но и интерьеру, и общему пониманию его изначальной миссии. В таком же новом ракурсе предстают живописец Архип Куинджи и некоторые другие известные персоналии с «устоявшимися» инерционными историческими репутациями.

Статья *Ильи Проклова* посвящена «культовой» фигуре европейского модерна Густаву Климту, вернее — формированию аспектов его разносторонней славы. В центре внимания автора находятся исторические реалии внутренней жизни Венского Сецессиона и деятельности такой выдающейся фигуры, как Герман Бар, под влиянием которой сложились некоторые устойчивые мотивы оценки творчества Климта. Неотделимо от конкретного контекста статьи, относящейся к сложной проблематике символизма и модерна, в ней появляется содержание, представляющее значительный интерес для институциональной теории искусства, исследующей процесс присвоения статуса художественным творениям различными деятелями и группами арт-мира.

*Ирина Замятина* обращается к богатству архитектуры эпохи модерна, к многофункциональности значений выразительных элементов построек этой эпохи, в том числе и предполагавших изначально совершенно утилитарное использование. Изначально модерн предполагал создание совершенно новых параметров человеческого существования, в том числе новых аспектов самых привычных публичных сред. Автор обращается в своей публикации к такой характерной среде, как городской вокзал. Вокзалы эпохи модерна насыщены различными мотивами, определяющимися символическими элементами их конструкций: мотивами географических и культурных пространств, дороги, мощи технических средств передвижения, гармонии

физических и психологических аспектов перемещения во времени и пространстве. Последняя предполагает референции к архитектурным формам с соответствующими функциями — с европейской храмовой, в частности, средневековой архитектурой. В статье можно видеть, что не только театральное пространство, но и пространство более утилитарных функциональных назначений приобрело благодаря работе символически мыслящих авторов рафинированные интеллектуальные функции. Это — важный креативный урок для создателей современных сред различного назначения. Мы должны добавить к этому еще один важный вывод, вытекающий из чтения этой статьи: впечатляющее перепрофилирование многих функциональных пространств конца XIX — начала XX века в творческие кластеры, которое часто кажется случайной и вынужденной находкой, на самом деле таковой не является, поскольку большинство таких построек содержало в себе неотъемлемо инсталлированные в их конструкции символические элементы, и перенесение их в новый контекст просто сделало их значения более открытыми для зрительного восприятия. Такой вывод может стать основополагающим принципом при современной архитектурной работе с объектами подобного класса.

*Алла Вершинина* посвятила свое исследование одному символу: Горгоне Медузе в различных образных проявлениях этого символа в скульптуре значительного числа авторов и функциональных назначений. Использование приема предельной локализации исследования на хорошо определенном предмете дает возможность критической селекции конкретного материала для работы и делает сравнительный анализ аспектов символизации хорошо фундированным. В результате процедуры и выводы описываемой публикации могут быть по аналогии корректно перенесены в область анализа генезиса и циркуляции других символов.

*Второй раздел* монографии посвящен исследованию

культурно-географического распределения художественной практики символизма по территории Европы. Это позволяет получить действительно всеобъемлющее и очень конкретное представление о масштабе и богатстве содержания вклада этого направления в европейскую художественную культуру.

*Наталья Штольдер* описывает в своей статье аспекты развития символизма в Швейцарии, сконцентрировавшись на процессах, происходивших в живописи этой страны. Швейцария, где не было в свое время специализированной академии для подготовки художников, внесла в высшей степени заметный вклад в живопись символизма, дав миру таких известных и влиятельных художников, как Арнольд Бёклин, Фердинанд Ходлер, Карлос Швабе, Джованни Сегантини, Альбер Траксель, Куно Амье, Феликс Валлоттон, деятельность и произведения которых обсуждаются автором в статье. Следует согласиться с замечанием, сделанном в ее тексте, о том, что особенности и персоналии живописи этой страны в отечественном искусствоведении не изучались ранее в едином аутентичном контексте. Это делает весьма ценным содержащийся в ней обильный фактический материал, относящийся к этому контексту, часто впервые вводимый в научный оборот.

Статья *Натальи Нольде* также посвящена искусству швейцарского символизма, взятому на примере одной из ключевых персоналий — Карлоса Швабе. Живопись этого художника представлена всесторонне, в ее генезисе и влияниях, в публикации представлены детальные фактические данные для ее понимания и исторической интерпретации ее значения. В работе также затрагивается важная тема, касающаяся фундаментальной эстетической проблематики, тема одной из сложнейших для теоретического рассмотрения эмоций, существенные признаки которой выражаются в исторически сложившейся эстетической категории возвышенного. Трудность исследования возвышенного заключа-

ется в том, что эта интегральная эмоция очень изменчива в зависимости от культурно-психологического типа личности испытывающего ее человека. Составляющие возвышенного культурно-психологически конкретно, и с тех пор, как эта категория появилась в римской эллинистической культуре, представление о ее эмоциональных референциях менялись в европейской культуре несколько раз. В статье, посвященной Карлосу Швабе, речь идет об одной из последних по времени трансформаций подобного рода: о новых ощущениях возвышенного, возникших в европейской культуре перехода к новейшей фазе ее истории в преддверии эпохи доминирования ценностей технического и технологического характера, которая уже явственно давала о себе знать. Нюансы возвышенного символизма, о которых пишет автор в связи с анализом творчества Карлоса Швабе вносят весьма серьезный вклад в дискуссию о реальности и возможном характере эмоции возвышенного в культурной психике европейского человека новейшего времени.

Дальнейшая экспозиция истории символизма перемещается в Скандинавию, представленную статьей *Ксении Некрасовой* о самом известном норвежском живописце Эдварде Мунке и публикацией *Марины Ариас-Вахиль* о не очень широко известной живописной практике выдающегося шведского литератора Августа Стриндберга. В первой статье мы видим становление характерного типа экзистенциального сознания, который становится важным фактором общеевропейского движения к пониманию индивидуального человеческого существования, которое потом вырастет в философию экзистенциализма. Мунк выделяет эмоциональные элементы важнейших состояний существования, выражает их в динамической и хроматической форме, одновременно создавая символы эмоций, ставшие для европейского культурного самосознания визуальной навигацией в области внутренней психической жизни человека. Автор статьи точно передает эти намерения художника, сопровождая их тщательно ото-

бранным иллюстративным материалом. Вторая статья продолжает эту линию, представляя с новой стороны классика скандинавской литературы, важной частью эстетического опыта которого стало живописное выражение внутренних основ, породивших и его литературное творчество. «Пейзажи души» Стриндберга, как очень соответственно называет эти работы автор публикации, поражают своей живописной телесностью: основной выразительной силой становится здесь не изображение, а сам пигментирующий мазок, представляющий не только хроматически, но и рельефно как точная аналогия движений человеческой души. Живописная практика Стриндберга, детально представленная читателю, не только обогащает представление о литературном труде этого ключевого писателя Европы и развитии символизма как творческого самосознания, но и концентрирует внимание исследовательской аудитории на закономерности выделения в период становления новейшего европейского искусства художественного приема в качестве главного элемента, которому следует уделять внимание и собственно в творческой работе, и в ее интерпретации.

Статьи *Валентины Хаировой* и *Елены Федотовой* переносят нас в содержание сложного кросс-культурного процесса, характерного для этого времени в определенных частях Британии и получившего название Кельтского Возрождения. Романтизм породил практически во всех странах Европы стремление к этническим истокам их культур, к их очищению от позднейших внешних наслоений, связанных с привнесенными насильственно формами языка и укладов жизни. Британская островная культура переживала это в виде интеллектуальной реставрации некоторой частью творческого и научного сообществ изначальной кельтской культуры от привнесенного с континента «тевтонизирующего» влияния англо-саксов. Обе статьи содержат глубокий анализ этого движения как в Ирландии, так и в Шотландии, которой уделяется преимущественное

внимание, показывая религиозно-философские, мистические и художественные основы, определившие деятельность его важнейших представителей. Важнейшей фигурой в этом анализе в обеих публикациях становится Чарльз Ренни Макинтош, выдающийся мастер становящегося в это время отдельной областью творческой деятельности дизайна. Деятельность Макинтоша представлена всесторонне, затронуты все направления его творческих усилий, особое внимание уделено материалам и технологиям, которые он использовал в своей работе. Эти достоинства делают указанные статьи важнейшим источником не только историко-теоретического, но и прикладного характера, давая очень важные инструменты в распоряжение тех, кто работает в области проектирования архитектурных и предметных сред.

«Страноведческая» часть монографии представляет также важнейшие персоналии и художественные явления, связанные с укоренением и развитием символизма в Бельгии (*Елизавета Кутищева*), Испании (*Елена Калимова*, *Светлана Колотилина*), Венгрии (*Надежда Воронина*, *Янина Барабашова*), Польши (*Лариса Тананаева*, *Оксана Турбаевская*), Чехии (*Георгий Мельников*, *Елена Надеждина*), России (*Фатима Болтаева*, *Павел Павлинов*, *Яна Шклярская*, *Елена Наседкина*, *Светлана Михайлова*, *Людмила Ефремова*, *Ирина Обухова-Зелинская*). Во всех этих публикациях содержатся и интерпретируются ценные исследовательские факты о художественных процессах и персоналиях истории искусства соответствующих стран, некоторые из них могут стать для читателя подлинным открытием. Следует заметить, что в этом отношении не является исключением и Россия. Так в публикации Яны Шклярской изложены материалы настоящего научного расследования, восстанавливающие биографию и представляющие творчество редкого по выразительности художника Николая (Ника) Мамонтова, некоторые из репродуцированных работ которого (как, на-

пример, «У фотографа», 1920-е) являются несомненными шедеврами отечественного искусства.

В *третьем* разделе коллективного труда помещены статьи, приближающие проблематику символизма к современному искусству в том виде, в каком оно стало в относительно недавнем прошлом и каким, в известной степени, остается и в настоящее время. Здесь собраны публикации вовлекающие в себя интерпретации художественной формы и артистической коммуникации, которые характерны для искусства и теоретического мышления XX века, во многих случаях перешагнувшие затем и в XXI век.

Раздел открывается статьей *Александра Якимовича* об одной из наиболее репрезентативных в этом отношении фигур, какой является Василий Кандинский, как в качестве практикующего художника, так и в качестве теоретика. Статья написана словно в продолжение и развитие дискуссий о Кандинском, состоявшихся недавно в дни его юбилея в Московском государственном университете, Российской Академии художеств, Российском государственном гуманитарном университете и на некоторых других площадках. Автор обращается к ранним фазам творческого пути художника, истокам его интенций в поисках новых художественных форм и синтетических способов контакта с аудиторией. В публикации на основании сравнения различных фактов, относящихся к интеллектуальной и творческой биографии художника делается важный вывод о доминировании интереса к онтологической проблематике в течение всей творческой и исследовательской практики одного из основоположников современного искусства. Мы заметим, что влияние Кандинского на искусство XX века было многосторонним и беспрецедентным, и есть основания полагать, что его открытость бытию и забота о бытийствующих элементах существования во многом благодаря его творчеству стали характерным признаком дальнейшего развития искусства, в том числе и искусства постсовременного периода.

*Ивона Люба* рассматривает в своей публикации влияние теоретических обоснований символизма, сделанных Андреем Белым, на формирование супрематистской художественной парадигмы Казимира Малевича. *Давид Андриадзе* делает предметом исследования символистические рецепции, обнаруженные им в живописи Жоржа Руо и, тем самым, вносит новый аспект в рассмотрение ее значений, в дополнение к тем, о которых в свое время писали выдающиеся авторы, в числе которых был такой исключительный ценитель наследия художника, как Жак Маритен, посвятивший ему отдельное произведение. *Елизавета Линнаймаа* обращается к редким по красоте работам итальянского художника Гаэтано Превиати, передающим мотивы и композиционные приемы (например, в репродуцированной работе «Танец времени», ок. 1899) от итальянского Возрождения (в частности, фресок Микеланджело) к новейшему времени.

Умозрительные аспекты живописного символизма затронуты в статье одного из современных классиков отечественного искусствоведения *Валентины Крючковой*. Детально анализируя композиционную структуру работ Джорджо де Кирико из частных собраний автор показывает, как игра освещенных фигур и теней, сложные ассоциативные референции и сопоставления (как, например, в сравнении двух идущих на заднем плане фигурок людей с лежащей на переднем плане античной статуей в репродуцированной работе «Одиночество», б.д.) приобретает символическое значение. Автор подчеркивает принадлежность мирозерцательных значений творчества де Кирико его внутреннему художественному мышлению, а не пришедшим извне философским конструкциям, относящимся к такому формату теоретизирования, как метафизика. Для того, чтобы закрепить это отличие, в тексте подтвержден исследовательским материалом и системой последовательных аргументов, и, таким образом, введен в научный оборот специальный термин «*метаживопись*» (графика автора — С.Д.). Этот термин представляет

несомненный инструментальный теоретический интерес и может быть использован в оперативном эпистемологическом анализе многих произведений и практик современного искусства, так как де Кирико, чьи проанализированные в публикации работы относятся к первым двум десятилетиям XX века явным образом полагает начало тому внутренне метарефлексивному языку современного искусства, благодаря которому Дж. Кошут назовет его «искусством после философии». В рецензируемой публикации этот процесс зафиксирован историческими средствами в начальной фазе, что делает соответствующий ему термин хорошо верифицированным аналитическим инструментом исследования аналогичных метарефлексивных процессов в последующем современном искусстве.

В публикации *Елены Грибоносовой-Гребневой* затронуты сложные проблемы идентификации символистических элементов советского искусства 1920-годов, когда течения авангарда должны были мимикрировать под общий идеологический фон. Тем не менее, акцентированные детали, как бы существующие отдельно, формализация внешне совершенно «реалистических» элементов делает язык работ советских художников этого периода чрезвычайно интересным предметом анализа. Идентификация символистических элементов выразительности среди многообразных обязательных признаков реализма («реализмов», как точно обозначает это автор), без которых искусство не могло «принадлежать народу», делает эти элементы более отчетливыми, как всякий результат сравнительного анализа, и вносит новый содержательный вклад в понимание процесса визуальной символизации.

*Четвертая*, завершающая часть монографии подводит исследование символистических тенденций к их состоянию к искусству конца XX — начала XXI веков. Здесь собраны работы, исследующие процессы, остающиеся актуальными в искусстве настоящего исторического времени, в том числе

и в его текущих творческих укладах и практиках.

В статье *Аллы Коненковой* рассматривается неизвестная ранее и публикуемая в монографии в виде репродукций впервые графическая серия «Космос» выдающегося отечественного скульптора Сергея Коненкова. Транспарентная работа с цветом, использование чуть намеченных контурных линий придают работам отчетливо выраженный созерцательный, медитативный характер и позволяют трактовать различимые в работах фигуративные образы как символы, корелляты источников целостности космической гармонии, а не ограниченных и определенных физических субстанций. Эта серия, часть из которой выполнялась на Родине, а часть в Америке, несомненно включает в себе значительную область символизирующих космологически-космогонических тенденций, столь характерных для искусства XX века.

В большей части статьи *Андрея Золотова* анализируется творческий путь одного из самых заметных, таинственных и недооцененных художников отечественного изобразительного искусства конца XX и начала XXI веков Дмитрия Жилинского. Казалось бы, работы художника широко выставлялись, публиковались, музеефицировались в крупнейших коллекциях, он был действительным членом Академии Художеств и носителем различных почетных званий, и все-таки содержательно оценка его работ была неполной и, что еще важнее, контекстуально не очень соответствующей самому художественному характеру его работ. Прежде всего, мы должны заметить выходящую за пределы стандартов его времени мастерскую добротность его работы: внимание к характеру и качеству древесной основы, грунтовкам, пигментам, финальным покрытиям. Работы Жилинского очень основательны как артефакты с физической точки зрения и при развеске требуют значительных физических усилий, при том, что сама живопись их воздушна и кажется естественно сошедшей на поверхность без каких-либо долгих мучительных работ. Тем не менее, этот диссонанс очень

скоро приводит зрителя к концентрации внимания: он видит совершенно твердую четкость линий, обращает внимание на тщательно прописанные предметы и понимает, что они не могут не быть результатом длительного труда и целенаправленных раздумий. В предположениях о предметах этих раздумий художника у зрителя формируются представления об абстрактных значениях тщательно прописываемых художником человеческих фигур, лиц, предметов. С особой силой и характерностью это проявляется в работах Жилинского, посвященных деятелям искусства, аспектам их творческого труда. Автор отмечает, что в этом случае детализация черт лица, костюма, поз и движений становится элементами символического выражения принадлежности к искусству в целом, к его вневременной миссии. В этом смысле кульминацией анализа символистических тенденций творчества Жилинского становится предпринятый автором статьи разбор репродуцированной работы художника «Весна Художественного театра» (1996, Институт русского реалистического искусства). Многофигурная композиция, представленная в этой работе, полна значений и их нюансов, во многих случаях скрытых, если не иметь в виду их символистической интерпретации. Автор публикации справедливо указывает на это обстоятельство. В связи с разбором этой и других работ Жилинского, а также произведений некоторых других художников Андрей Золотов вводит новый классификационный термин «неосимволизм», существенно обогащающий аналитические возможности оценки символистических интенций в искусстве новейшего времени. Обоснованность введения этого термина предстает очевидной в свете аргументации автора публикации и прекрасно подобранного иллюстративного ряда.

*Анна Чудецкая* затрагивает в своей статье проблемы символического означения в работах близкого по времени к истокам творческого пути Дмитрия Жилинского периода «оттепели», еще раз демонстрируя общую устремленность

творческого поиска советских художников этого периода альтернативы чистому фигуративизму, одной из вариаций которой выступала символизация деталей. Эти сложные для исследования переносы акцентов от фигур к символам рассматриваются автором публикации на примере известных представителей этого периода развития отечественного искусства Дмитрия Краснопевцева и Владимира Вейсберга. В тексте проведен подробный анализ деталей работ, прекрасно аргументированный собственными наблюдениями исследователя и подтвержденный собранными и интерпретированными текстами, относящимися к творчеству указанных художников и артистической атмосфере того времени, о котором идет речь в статье. Публикация прекрасно иллюстрирована репродуцированными работами художников из различных, в том числе частных собраний.

Общая картина движения художников позднего советского периода к символизации подтверждена и другими работами этого раздела. Так, *Елена Инполитова* проводит в своей работе горизонтальный сравнительный анализ одного символического образа — образа быка — прошедшего сквозным мотивом через все творчество Александра Ситникова, одного из самых характерных отечественных художников этого времени. *Ксения Карпова* подробно рассматривает аспекты символизации в фигуративном формообразовании, свойственном живописной работе Гелия Коржева, вновь привлекая к себе внимание и вызвавшей оживленные публичные дискуссии после недавней большой ретроспективной персональной выставки работ мастера, предпринятой Государственной Третьяковской галереей.

Статьи *Красномиры Лукичевой* о творчестве Жана Дюбюффе и *Мариш Токаревой* о символических значениях работ Пола Нэша демонстрируют международный характер развития символистической линии в искусстве новейшего времени. Раздел завершается теоретическим обзором особенностей функционирования символов искусства в искус-

стве XXI века, предпринятым *Верой Лагутенковой* и исследованием символистических оснований проектирования сред в постсовременной архитектуре, предпринятым *Татьяной Малининой*, которые выводят общее обсуждение в разделе и монографии в целом на уровень теоретической оценки результатов, достигнутых этим направлением в искусстве и художественном мышлении на настоящий момент.

Коллективный труд «Символизм — новые ракурсы», осуществленный профильной межинституциональной исследовательской группой, представляет собой несомненное достижение в гуманитарных науках нашей страны и составляет прекрасное основание для развития успеха в целом ряде направлений научной работы. Это издание, отлично исполненное и с полиграфической точки зрения, может быть использовано в учебном процессе всех учебных заведений с направлениями подготовки гуманитарного профиля, оно обещает стать важным элементом их библиотечных собраний.

**SERGEY DZIKEVICH**

**EUROPEAN SYMBOLISM IN FUNDAMENTAL  
ANALYSIS**

***Abstract***

This review is dedicated to a comprehensive edition on symbolism prepared by a group of authors from different countries and institutions. All significant details of history, genesis, most of outstanding figures and creations are involved in the articles of this edition. Richly illustrated and brilliantly printed this book as real achievement among sources of its kind.

***Keywords***

Symbolism, history of art, contemporary art.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Symbolism — New Perspectives / Edited by I.E.Svetlov. Moscow: Kanon-plus, 2017. 640 p., with ills. Символизм — новые ракурсы