DOI: 10.15593/perm.kipf/2019.3.10

УДК 75.067"20"

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛ КАК НОСИТЕЛЬ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ

Л.Г. Сидорчукова

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, Пермь, Россия

О СТАТЬЕ

Получена: 04 мая 2019 г.
Принята: 13 сентября 2019 г.
Опубликована: 04 октября 2019 г.

Ключевые слова:

культура, культурная память, художественный символ, символизм, неосимволизм, полистилистика, приемы символизации, символика цветообозначений.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблемам исторической памяти, рассматриваемой не только как один из главных каналов передачи опыта и сведений о прошлом, но и как форма трансляции и актуализации смыслов истории культуры.

Концепция исторической, культурной памяти представляется актуальной в методологическом плане при осмыслении тенденций развития современного искусства, существенно обогащая палитру научных исследований историко-художественного характера.

Концептуально важными для настоящей статьи являются идеи Я. Ассмана, А. Варбурга, К. Гинзбурга, Э. Гомбриха, А. Васильева – исследователей, в идеях которых представлены различные стороны изучения феномена исторической памяти.

В рамках этого нового исследовательского поля, связанного с современной историографической ситуацией, представляется важным актуализировать роль художественного символа для понимания глубинного характера связей между различными культурно-историческими эпохами. Зафиксированные исторической памятью образы событий в форме различных художественных символов сохраняют и продуцируют «связь времен». Современное понимание сущности символа обусловлено его структурообразованием, функционированием и эволюцией в многообразных концепциях исследовательских школ.

Обращаясь к осмыслению категории художественного символа в пространстве социальной, культурной памяти, необходимо подчеркнуть ее историчность, проявляющуюся в том, что содержательная наполненность символики меняется во времени, а определенными своими сторонами она «обращена» в прошлое, «погружена» в историю. Традиционная символика в художественном пространстве современности создает новые тексты, образы, сюжетные схемы и новые семиотические формы.

Современная живопись представляет собой сложный конгломерат различных стилевых тенденций, нуждающихся в теоретическом осмыслении. На этом фоне неосимболистические тенденции, анализируемые в настоящей статье, выделяются достаточно отчетливо.

Эмпирическим базисом для написания статьи послужило творчество отечественных художников (М. Владимировой, А. Гаспаряна, В. Миронова), тяготеющих к символистической манере в современной живописи. Их работы в последние годы были представлены в экспозициях выставок Пермской художественной галереи и частных выставочных центров г. Перми.

В этом смысле важно не только представить результаты художественной рефлексии творчества заявленных авторов в рамках обозначенной темы, но и раскрыть смысловую наполненность выявленных в их работах символов как носителей исторической памяти.

© ПНИПУ

© Сидорчукова Любовь Георгиевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5644-774X>, e-mail: sidlg@mail.ru.

© Liubov G. Sidorchukova – PhD, Associate Professor, Department of Cultural Studies, Musicology and Music Education, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5644-774X>, e-mail: sidlg@mail.ru.

Эта статья доступна в соответствии с условиями лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ARTISTIC SYMBOL AS A CARRIER OF CULTURAL MEMORY IN THE WORKS OF MODERN ARTISTS

Liubov G. Sidorchukova

Perm State Humanitarian-Pedagogical University, Perm, Russian Federation

ARTICLE INFO

Received: 04 May 2019
Accepted: 13 September 2019
Published: 04 October 2019

Keywords:

history, culture, historical and cultural memory, artistic symbol, symbolism, new symbols, poly-stylistic, techniques of symbolization, symbolism of color names.

ABSTRACT

The article is devoted to the problems of historical memory considered not only as one of the main channels of transfer of experience and information about the past but also as a form of translation and actualization of the meanings of cultural history.

Methodologically the concept of historical, cultural memory is relevant in comprehension of trends in the modern art development, significantly enriching the palette of scientific research of historical and artistic nature.

Conceptually important for this article are the ideas of J. Assman, A. Warburg, K. Ginzburg, E. Gombrich, A. Vasiliev – researchers whose ideas represent different aspects of investigation of historical memory phenomenon.

Within the framework of this new field of research which is associated with the modern historiographical situation it is important to actualize the role of the artistic symbol for understanding the deep nature of relations between different cultural and historical epochs. The images of events recorded by historical memory in the form of various artistic symbols preserve and produce the "connection of times". The modern understanding of the essence of the symbol is represented by the study of this phenomenon, its structure formation, functioning and evolution in different systems by diverse concepts of research schools.

Turning to the comprehension of the category of artistic symbol in the space of social and cultural memory it is necessary to emphasize its historicity manifested in the fact that the content of symbolism changes over time, and certain aspects of it are "turned" into the past "immersed" in history. Traditional symbolism in the artistic space of modernity creates new texts, images, plot schemes and new semiotic forms.

Modern painting is a complex conglomerate of various stylistic trends that need theoretical understanding. Against this background neo-symbolic trends analyzed in this article stand out quite clearly.

The empirical basis for the writing of the article were the materials of creativity of domestic artists (M. Vladimirova, A. Gasparyan, V. Mironov), tending to the symbolistic manner in modern painting. Their works in recent years have been presented in the exhibitions of Perm art gallery and private exhibition centers of Perm.

In this sense, it is important not only to present the results of artistic reflection in relation to the creativity of the claimed authors within the designated theme but also to reveal the semantic fullness of the symbols identified in their works as carriers of historical memory.

© PNRPU

В последние десятилетия вокруг понятий социальной, культурной памяти формируется междисциплинарная исследовательская парадигма, которая позволяет увидеть различные культурные феномены и поля – искусство и литературу, религию и право – в новых взаимосвязях с обществом.

Как известно, феномен культурной памяти изучался немецким историком и филологом Яном Ассманом и получил развитие в его работах о связи культуры и воспоминания. Культура, по Ассману, отражает формы мышления, ментальности, духовную деятельность индивидов и групп в искусстве, символах, ритуалах, языке и формах организации жизни, конструируя их в образе мышления и разнообразных практиках. Поэтому историческую память можно понимать как форму трансляции и актуализации смыслов культуры [1].

Другой немецкий историк культуры начала XX века Аби Варбург, обращаясь к феномену культурной памяти, подчеркивал особую роль искусства как социального органа памяти, служащего для фиксации прошлого в настоящем. Важную роль в историко-художественной концепции Варбурга играл художественный символ, который понимался как носитель памяти [2].

Символ Варбурга – нагруженная историей, снабженная исходным смыслом форма, которая связана с воспоминанием, приметами, следами прошлого.

Исследователи научного наследия Варбурга обнаружили концептуальную близость его теории с идеями философа Ф.Т. Фишера, который понимал символ как связь образа и значения, выделяя определенные ступени в его развитии [3, с. 57]. Первоначальное значение символа, согласно трактовке Фишера, носит культово-магический характер. Образ и значение в этом случае связаны субстанционально. Например, хлеб и вино являются плотью и кровью Христа, а не просто обозначают их. На следующем этапе образ и значение логически обособляются. Символ превращается в аллегория, которая подлежит интеллектуальному осмыслению, а не сакральному переживанию. Переход от магически-одушевленного понимания символа к его интеллектуальному потенциалу осуществляется постепенно. Подобное прочтение было близко Варбургу. Культура в целом предстает у него «сообществом памяти», а исследование истории культуры – процесс последовательного припоминания значения символа, восхождение к архаическим истокам, создавшим тот или иной жест или образ.

С позиций современной науки далеко не все установки А. Варбурга могут быть применимы к исследованию современных культурно-художественных феноменов, но его программа изучения «образной памяти» важна для формирующейся культурологической парадигмы исследований искусства.

Пространство современного искусства чрезвычайно многообразно, насыщено большим количеством текстов и культурных ходов, в которых одновременно представлены и традиция с ее мифологическими, религиозными и этнокультурными элементами, и классическое наследие, и модерн, и постмодерн. Рассматривая искусство как пространство культурной памяти, важно актуализировать в методологическом плане идеи австрийского историка культуры Э.Г. Гомбриха, в которых обнаруживается живая связь между интерпретацией искусства прошлых эпох и современным художественным движением. Гомбрих акцентировал роль традиции в искусстве, демонстрируя, что художественное изображение реальности делается в буквальном смысле возможным лишь благодаря существованию других произведений искусства [4, с. 100].

Развивая концепцию культурной памяти, отечественный культуролог Ю.М. Лотман предлагал понимать под культурой надындивидуальный механизм хранения, выработки и передачи сообщений (текстов). В пространстве памяти культуры мыслитель выделял «память индивидуальную» и «память креативную» (творческую), понимая под последней память искусства и подчеркивая ее надвременный характер, поскольку она сохраняет прошедшее как пребывающее [5]. В своих работах исследователь рассматривал текстообразующие механизмы развития культурной памяти, характер их динамического включения в исторический процесс. В контексте концепции Ю.М. Лотмана особую значимость имела категория символа, о сложности понимания которой он писал: «Символ связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты» [5, с. 123]. Мыслитель отмечал, что истоки стержневых символов, проходящих через различные культурно-исторические эпохи, глубоко архаичны, так как являются свернутыми мнемоническими программами текстов и сюжетов, хранящихся в коллективной памяти. При этом он подчеркивал, что символ не может принадлежать какому-нибудь одному синхронному срезу культуры, так как он приходит из прошлого и уходит в будущее, вертикально пронзая этот срез. Тем самым утверждается идея значимости символов как наиболее устойчивых элементов культурного континуума.

Самым прямым выражением темы художественного символа в культурной памяти может быть направление символизма, зародившееся в искусстве еще в 80-е годы XIX века и проявившее себя в литературе, музыке, театре, но наиболее ярко – в живописи.

В реалиях современной живописи в не меньшей степени, чем в XIX веке, обнаруживается интерес и стремление авторов к символическому, усложненному изображению своих идей и впечатлений, тенденции к демонстрации фантастического, ирреального мира в противовес обыденному, прозаическому. При этом символистическая направленность не влечет за собой стилевой унификации, а обнаруживает разнообразие художественных решений, техник живописи и новаторских форм.

Свидетельством интереса исследователей к проблемам символизма явился коллективный научный сборник 2017 года «Символизм: новые ракурсы», в котором подчеркивается необходимость расширительного понимания символизма. Для целостного восприятия и истолкования современной художественной ситуации необходимо представление о символизме не только как о стилевом явлении определенного времени, но и как о «духовной наполненности самой художественной субстанции» [6, с. 544–545], поскольку в глубинах символизма и неосимволизма вызревают новые семиотические формы, новые интеллектуальные практики и когнитивные модели.

Загадочные художественные символы XIX века, являясь, по выражению Ю.М. Лотмана, «важным механизмом памяти культуры», переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного ее пласта в другой, в нашу современность.

Современный символизм обнаруживает двоякую природу символов. С одной стороны, мы наблюдаем повторяемость уже известных символов, напоминающих о других культурных эпохах, о вечных, архаических пластах культуры. С другой стороны, древний символ активно коррелирует с новым культурным контекстом, трансформируется в нем и трансформирует его.

Обратимся к конкретным примерам художественного творчества отечественных авторов, тяготеющих к символистической манере в современной живописи. Это художники, работы которых в последние годы были представлены в экспозициях выставок Пермской государственной художественной галереи (ПГХГ) и частных выставочных центрах Перми.

Хронологически они принадлежат к одному поколению: 80-е годы прошлого столетия были временем учебы, 90-е – началом деятельности, определением художественных интересов, 2000-е – обретением своего авторского «почерка», активной выставочной деятельности. Можно сказать, что художественные интересы и характеристики их живописи формировались в контексте поисков отечественного изобразительного искусства, как официального, так и «неофициального», неконформистского.

Рассмотрим в данном аспекте творчество московского художника Марии Владимировой, создающей живописные и графические циклы, отмеченные чертами символистической поэтики. Формальным поводом говорить о ней в настоящей статье послужило то обстоятельство, что работы художника были переданы в дар ПГХГ, тем самым пополнив коллекцию современного искусства. Эти картины составили основу персональной выставки Марии Владимировой «По обе стороны человека», проходившей в галерее в январе 2019 года.

Мария Владимировая – выпускница факультета живописи Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова (1988 г.), мастерская Таира Салахова.

«Меня интересуют различные религии, верования, символика мифов», – подчеркивает автор символистическую направленность своих работ, в которых смело сочетаются формообразующие элементы, стилевые и колористические традиции ориентализма и европейской культуры [7].

Символы античности, Египта, Вавилона, попавшие в поле зрения художника из глубин исторической памяти, оживают на картинах в новых образах. Благодаря особой живописной

технике и авторским приемам они получают современное звучание, вызывая яркие, поликультурные ассоциации зрителя.

Таковы работы «Молитва к Иштар» (1995 г.), «Мифическая птица» (2000 г.), «Плоды граната» (2002 г.), «Будда» (2003 г.), «Фрагмент с цветком лотоса» (2015 г.), «Фрагмент керамики» (2018 г.) и др.

«По обе стороны человека» – это история художника о том, как человеческий взгляд способен найти точку схода пространств, среди которых мы существуем. Исключение предлога «от» из названия не случайно, поскольку в противном случае воображение зрителя будет создавать два обособленных, независимых друг от друга пространства.

Раскрыть главную экспозиционную идею помогает принцип контраста, заложенный практически во всех работах Марии Владимировой. Так, цветовой строй живописных произведений строится на сопоставлении черного и белого. Характерный пример подобного контраста проявляется в полотнах «Кувшин в виде птицы», «Три фрагмента керамики» и «Белая ваза». Керамические сосуды и осколки выполнены подчеркнуто крупно, помещены на передний план. Их материальная бытовая вещественность определена контрастом черного и белого. Художник обособил эти предметы быта, и они обнаружили свой скрытый тайный смысл. Контрастный фон обнажил на них паутины трещин, сколы, проявил их непрочность и недолговечность, тем самым усиливая метафору хрупкости и бренности материального мира. Бесстрастная чернота фона в картинах «Пир», «Плоды граната», «Виноград» контрастирует с энергичными насыщенными красками земной жизни и природы.

Символика оттенков алого, багряного, пурпурного цветов обладает разнообразием смыслов, которые, будучи заключенными в поле картины, обращаются к метаинформации зрителя, порождая соответствующие ассоциации и чувства. Так, пурпурный, согласно исследовательским концепциям цветового символизма, является сложносоставным цветом в силу своих психофизических характеристик [8, с. 15]. Этот цвет замыкает собой цветовой круг, соединяя в себе по природе несоединимые части спектра (синее и красное). Используя религиозную природу пурпура в системе символики цветообозначений, автор теории хроматизма Н.В. Серов подчеркивал, что в византийской культуре, например, пурпурный цвет объединял вечное, небесное трансцендентное с земным. В этом цвете небесное и земное в соединении снимали свою противоположность. Кроме того, в архетипе различных оттенков пурпура сублимированы важные черты античных религий, а также православия [9, с. 81, 271].

Целая группа художественных образов представляет символы вселенского, космического начала. На картинах «Поверхность Луны», «Ночь» в пугающей, но манящей темноте космоса золотыми всполохами мерцают лунная поверхность и созвездия. Этот мрак пронзает человеческая молитва, которая устремлена ввысь с надеждой быть услышанной («Молитва к Иштар»). Введенные в картины фрагменты текстов усиливают ощущение соприкосновения с сакральным, запредельным.

Тема стремления к свободному полету в мировом пространстве пластически очень выразительно решена в символическом образе летающего ангела («Ангел над городом», 1991 г.), полотно с изображением которого было размещено в центре экспозиции высоко над лестницей входа.

Как отмечалось в исследовательской литературе по символизму, характерной чертой его живописного языка был особый акцент на организации живописной поверхности, а также смешивание приемов и техник [10]. Эти черты можно наблюдать и в творчестве М. Владимировой. В ее работах необычно фактурно выполнена живописная поверхность со сколами,

трещинами, шероховатостями, символизирующими древность, прошлое. Есть работы, выполненные в технике ассамбляжа («Будда», «Фрагмент с цветком лотоса»), они вызывают ощущение органичности, соразмерности используемых элементов.

В целом выставочное пространство объединило в себе символистические философско-возвышенные содержательные установки с глубинной эмоциональностью, а выверенность композиционных и колористических решений – с декоративностью [7]. Божественное и человеческое, космическое и земное, древнее и современное, контрастируя в живописных и графических произведениях художника, раскрываются в гармонии и полнотвучии мира, или, как сформулировал автор – «по обе стороны человека».

Другим ярким представителем современной символистической живописи является выпускник факультета Изящных искусств Санкт-Петербургского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (1993 г.), член Санкт-Петербургского Союза художников Армен Гаспарян.

Выставка картин этого автора была представлена пермскому зрителю в 2014 году.

А. Гаспарян разработал свой художественный язык, сочетающий в себе традиции классического искусства и новые пластические формы. Древние легенды и сказания, мифы оживают в его картинах, но при этом стилистика произведений, колорит – абсолютно современные. Художник обладает индивидуальной палитрой, его живопись кажется очень сдержанной по цвету, но в то же время она празднична. Трудно определить конкретный сюжет в большинстве его произведений, так же, как и эпоху, в них отраженную. Это, скорее всего, картины-притчи, зримое воплощение философских размышлений художника над проблемами бытия, над такими вечными категориями, как любовь и ненависть, добро и зло, смерть и рождение человека. Необычен и выбор героев его картин: короли, философы, христианские святые, рыцари, арлекины, шуты, герои античных мифов.

Иногда среди персонажей появляется женщина, но это всегда нежное, грустное и очень хрупкое создание. Работы Гаспаряна не обходятся без подтекста, который художник не скрывает, а, наоборот, четко прописывает прямо на холсте или бумаге – торопливым и неясным почерком на родном армянском языке. Его картины – это притчи, интригующие, заставляющие зрителя погружаться в мир далеких, подчас фантазийных ассоциаций.

Известный искусствовед М. Герман, характеризуя творчество А. Гаспаряна, подчеркивал, что в его полотнах «мотивы старинных легенд, призраки искусства былого оживают в картинах, странно, тревожно и празднично переливаясь в современную ритмику» [11]. Его персонажи, обремененные нынешней интеллектуальной сложностью, неотрывны от пластических и цветовых воспоминаний далекого прошлого, живущего в памяти поколений.

Работы Гаспаряна объединены в серии: «Знаки Зодиака», «Лабиринт», «Дерево жизни» и др.

Перед зрителем раскрывается галерея образов античной мифологии – прекрасная Андромеда, изображенная на фоне летящего с головой Медузы Персея; сладкоголосые сирены, создающие своим пением гармонию мира; одноглазый Полифем, олицетворяющий человеческие пороки. Художник не столько изображает мифологических героев, сколько напоминает о них, наделяя новым значением.

Мифологические символы, к которым обращается А. Гаспарян в своих работах, представляют собой особую категорию художественной символики, фундаментальность и глубину которой обнаруживают исследования специалистов по истории религии. Так, у М. Элиаде мы находим размышления о том, что мифологические символы способны «обнажать глубинные структуры Мира» и одновременно придавать «значение человеческому существованию» [12, с. 353].

В концепции культурной памяти Ю.М. Лотмана также есть замечание о том, что символы играют роль связующего моста из рационального мира в мир иррациональный [5, с. 146].

Например, миф о Троянском коне в одноименной картине привычно воспринимается как поучительная история победы, одержанной с помощью коварства. Художник же предлагает посмотреть на эту историю с другой стороны. Он изображает виновницу Троянской войны – Елену Прекрасную на фоне Троянского коня, брутальный образ которого символизирует захватническое мужское начало. Однако взаимодействие мужского и женского, силы и слабости, красоты и мужества в результате приводит к гармонии и равновесию. Конь и Елена как будто растворяются, отражаются друг в друге. Грива коня сплетается с локонами Елены, а прекрасный женский профиль становится частью лошадиной головы. В этом взаимопроникновении и равновесии мужского и женского начал таится красота и мудрость жизни, позволяющая мужчине и женщине двигаться в одном направлении.

Согласно концепции Аби Варбурга, ключевым элементом памяти западноевропейской культуры является «переживание Античности» («*Nachleben der Antike*») в последующие эпохи. Образы в изобразительном искусстве он понимал как «свернутые жесты, носители памяти, которые способны при определенных условиях высвободить заложенный в них энергетический потенциал» [3, с. 60–61].

Античные герои картин А. Гаспаряна будто «примеряют» свою выразительность из древнего «культово-мифологического репертуара», из его форм выражения чувств.

Один из центральных мифологических символов – лабиринт, изображение которого в разных вариациях и художественных решениях часто встречается в творчестве Гаспаряна. Символика лабиринта включает в себе идею движения, тайны, преображения. Уже сам процесс внимательного рассмотрения его работ может ассоциироваться зрителем с блужданием по лабиринту.

Согласно общепринятому в литературе толкованию этот символ понимается как вселенское препятствие, истощающее намерения ложными путями, подобиями, сложностями. Лабиринт испытывает и терпение, заставляя еще раз совершить попытку найти выход или сдаться.

Важный мотив символического звучания образа лабиринта связан с пониманием его как места мистериальных культов древности, обрядов посвящения, жертвенных церемоний. Архетипически прохождение по лабиринту связано с идеей возрождения, своеобразного путешествия от смерти к рождению. Семантически он связан с подземным миром и небом [13].

Для художника же важна не столько попытка обращения к традиционному символу, сколько возможность актуально представить символ как акт непосредственного переживания, как мост, соединяющий разные планы бытия.

В картине А. Гаспаряна «Лабиринт» зритель погружается в атмосферу таинства посредством образа Ариадны, профильно изображенной художником на переднем плане. Удивительной красоты женский образ ассоциативно вызывает в памяти произведения Леонардо да Винчи, Г. Климта, М. Чурлёниса.

Спиральная раковина улитки, изображенная художником на нижнем плане картины, может быть интерпретирована как естественный природный символ лабиринта. Можно увидеть в ней и знак медлительности, а в общем контексте картины она символизирует ожидание Тесея Ариадной, остановившееся время. В литературе встречается и прочтение этого символа как зримого изображения достаточно сложной системы гептады, в которой заключена тайна совмещения несовместимых пространств внутреннего и внешнего, двух принципов Бытия – духовного и материального [13, с. 415–416].

Для древних раковина была эмблемой человека, понимаемого как совокупность тела и души. Подобное прочтение символики раковины можно встретить у известного французского философа Гастона Башляра в «Поэтике пространства», где он подчеркивал, что с помощью этого символа оживляется «все наше существо, как моллюск оживляет раковину» [14, с. 183].

Глубокую символическую нагрузку несет и колорит картин, и сама техника, в которой они выполнены. С помощью сложного цветового спектра художник добивается эффекта мерцания, свечения. Введение сусального золота усиливает впечатление погружения в «иномирие». Колорит его работ напоминает «музейную живопись», рисунок – работы старых мастеров.

Специфика стиля автора, особенности его художественного языка находят выражение и в библейском цикле А. Гаспаряна.

В основе картины «Иаков и Ангел» сюжет о сне Иакова, в котором он видит лестницу и ангелов, идущих по ней. Символическое значение этого сна трактуется как связь божественного и земного. Образ Иакова, которому во сне является ангел, символизирует безграничные возможности человека и способность достичь больших высот. Не случайно фигура Иакова композиционно расположена в нижней части работы и выполнена в монохромной черно-коричневой гамме. Остальные две трети занимает живописно-разноцветное изображение ангела. Лестница указывает на путь человека к Богу, возможность движения вверх, от тьмы к свету.

В графической работе «Поцелуй Иуды» изображенная художником сцена предательства решена очень лаконично, путем развертывания напомнимания священного сюжета, вызывающего в воображении зрителя сложные сакрально-этические, эстетические и психологические ассоциации. Следуя средневековой художественной традиции, автор изображает Иуду в профиль, акцентируя лицо Христа, чтобы зритель почувствовал спокойствие, мудрость и принятие ситуации во взгляде Иисуса. Интересно колористическое решение картины. Выполненная в монохромной манере (как и большинство графических работ Гаспаряна), она вдруг взрывается красными цветовыми пятнами, символизирующими предстоящую жертву Иисуса. Особая графическая манера, представленная смешанной техникой, дала семантически сложный ахроматический строй библейской сцены. В преобладающих оттенках серого символически отражены и христианские каноны Средневековья о духовном бессмертии, победе духа над телом, и серый пепел траура, и неясность, неопределенность. А для характеристики образа Иуды серый цвет был выбран как символ «сферы зла в его повседневном воплощении» [9, с. 145].

Выстраивать образы, насыщенные сложной символикой, играя элементами разных стилей и направлений, трансформируя традиции, стремясь к синтезу реальности и мифа, сочиняя свои миры – в этом особенности художественного метода, характерные черты творчества московского художника Валерия Миронова. Он выпускник декоративно-оформительского отделения Народного университета искусств (1988 г.), имеет ряд высоких званий и регалий, являясь членом-корреспондентом международной Академии культуры и искусства, членом Творческого союза художников России, кавалером ордена «Служение искусству» Серебряной звезды. С выставкой своих картин художник был в Перми в 2015 году.

«В искусстве есть разные стили и направления, но подражать чьему-то стилю и направлению не хочется. Хочется не следовать чьим-то путем, а оставить свой», – поясняет свою позицию в творчестве В. Миронов [15]. Используя сложную технику древних мастеров, он создает образы, которым сам же дает определения в виде изречений.

Следует отметить, что фотографии работ В. Миронова и видеосюжеты о его выставках помещены на многочисленных сайтах и форумах в интернете. Показательно, что названия картин вызывают у зрителей живой интерес и обсуждаются так же активно, как и его картины [16].

Сочиненные художником фразы стилистически вписываются в полотна славянским шрифтом, что придает им декоративность и законченный смысл. Свои изречения он называет «мыслеформами». Вот некоторые из них: «Что вскормим, то и сразим», «Выбирая, познаем, что выбора нет», «Всяк горд от величия своего обличия», «Имеет всякий свою страсть, у всякой силы своя власть». Мыслеформы Валерия Миронова афористичны, они придают живописному высказыванию художника характер притчи и вызывают у зрителя множество нравственно-этических и эстетических аналогий и ассоциаций. Этот прием отсылает зрителя к традиции языка эмблемата, выработанного еще в Античности, а также к афористическим подписям на фресках, гравюрах и иконах Средневековья.

В других циклах работ Валерия Миронова, выполненных с элементами восточных художественных стилей и демонстрирующих отмеченный выше авторский прием, чувствуется влияние традиций восточного синкретизма слова и изображения, известного нам из китайского и японского традиционного искусства.

Художник объединяет свои работы в серии: «Образ мира», «Картины из дворца запретной мечты», «Шелест бамбука», «Вечные формы страстей», «Сны красных шаманов», «Свиньи под латынью» и др. Особенностью его творчества является широкий интерес ко многим культурам и художественным традициям. Так, например, «Шелест бамбука» выполнен с элементами японского художественного стиля, «Вечные формы страстей» – с элементами европейской традиции, в серии «Сны красных шаманов» несколько работ отражают экспрессионистическую манеру.

Обратимся к картине «Не то зло, что сразим, а то, что вскормим», которая входит в один из названных циклов.

На картине изображен молодой мужчина, стоящий в полный рост, вполоборота к зрителю. Он в металлических латах, с короной на голове, украшенной драгоценными камнями. Вместе с тем молодой человек экипирован не полностью, его ступни фактически босы. В его правой руке меч, лезвие которого лежит на плече и направлено острием вверх. Мужчина смотрит вниз, где у его левой ноги изображен дракон размером не больше ящерицы, присевший на задние лапы, а передними тянущийся вверх, широко раскрыв пасть, пытаясь ухватить маленькую рыбку, которую молодой человек держит в руке.

Образ изображенного героя воспринимается как собирательный, он не принадлежит ни к какой культурно-исторической традиции: некоторые атрибуты (латы и меч) принадлежат европейской культуре, алый плащ – православной, головной убор несколько напоминает эпоху шекспировских героев, лицо – восточного, монголоидного типа.

В контексте символизации, которую осуществляет художник, обращают на себя внимание элементы игры. Так, образ воина в картине совсем не воинственный, не героический в традиционном понимании и исполнении. Его меч на плече, а не в ножнах, при этом мужчина не замахируется им, т.е. фигура статично расслаблена и совсем не воинственна. Глаза прищурены, он как бы внутренне улыбается или даже смеется. А рыбкой в руке молодой человек скорее играет с дракончиком, да и величина последнего не позволяет назвать его драконом. Все вместе свидетельствует о несерьезном отношении главного героя ко второму персонажу картины, он не видит в нем никакой угрозы, даже скрытой. Вполне возможно, здесь художник пытается показать, что молодость зачастую не способна оценить будущую опасность, относясь к ней легко и безмятежно. Вспоминается также, что рыба – древний сакральный символ, акроним имени Христа в религиозной культуре христианства. Игра с маленькой рыбкой может пониматься как слабое место веры в современном мире, поглощенном играми постмодерна.

Как отмечалось выше, для живописи символизма характерно особое внимание к проработке фона и перспективным решениям.

Не являются исключением и работы, в которых используется сложная многослойная техника масляной живописи, применяемая Мироновым. В его картинах фоном часто становится фактурная (шероховатая с пятнами) поверхность, соотносящаяся с постмодернистскими художественными приемами, активно работающими не с изображением, а с фактурой.

Изображение на рассматриваемой картине низкая линия горизонта, земля, на которой расположены обе фигуры, занимает примерно $\frac{1}{4}$ площади полотна, перспектива отсутствует. Композиционное решение полотна позволяет зрителю вспомнить иконографию, изображение аналогичного сюжета в русских иконах – героическая победа Георгия Победоносца, архангела Гавриила над злом в виде змея (дракона). Тем самым художник не цитирует иконный образ полностью, а заимствует только некоторые определяющие его признаки. Если предположительно использовать в данном случае терминологию А. Варбурга, подобный прием современного живописца можно назвать «Pathosformeln» («формулы патоса»), т.е. парадигматически повторяющиеся жесты ушедших культур [2].

Создавая свой авторский миф, Валерий Миронов опирается на истоки средневекового раблезиански-карнавального смехового архетипа, наделяя его страстной дионисийской природой. В картинах средневекового цикла представлен как европейски-раблезианский, так и языческо-русский его вариант. В творчестве художника наряду с фантазийным ощущается ярко выраженное конструктивное начало, проявляющееся в своеобразной мифологии: от сотворения материи до средневековых миров, соединившихся в этнических ликах самобытных современных персонажей. В результате сложный полистилистический язык символов живописи В. Миронова придает философскую приподнятость над сюжетным временем его работ, формирует обоснование «связи времен».

Таким образом, при рассмотрении проблемы художественного символа в контексте теории культурной памяти применительно к творчеству современных художников символистической направленности обнаруживаются новые грани как в осмыслении иконографической, образно-семантической сторон живописи символизма, так и в определении формально-стилистических ее особенностей.

В творчестве каждого автора система символов образует динамическую, гибкую структуру, порождающую разнообразие смысловых значений и интерпретаций.

Интерес к художественному прошлому, изучение архетипов и «формул патоса» классического искусства, следование им и синтез данных образов с явлениями авангарда, модерна и постмодерна обусловили создание «интенсифицированной формы помнящей культуры» (Я. Ассман), которая приводит современных художников к переосмыслению самой природы символа. В новом языке символизма он понимается не как статичный семантический комплекс, но как жест, коммуникативный акт, рассчитанный на активную внутреннюю работу сознания воспринимающего зрителя.

Список литературы

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
2. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. – СПб.: Изд. дом «Азбука-классика, 2008. – 384 с.

3. Васильев А.Г. Теория социальной памяти Аби Варбурга в интеллектуальном контексте эпохи // *Время – история – память. Историческое сознание в пространстве культуры* / под ред. Л.П. Репиной. – М., 2007. – С. 38–71.
4. Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха // *Мифы – эмблемы – приметы. Морфология и история: сб. ст.* – М.: Новое изд-во, 2004. – С. 51–132.
5. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
6. Золотов А.А. Встреча в пути, или Неосимволизм. Художественная практика и подходы к понятию // *Символизм: новые ракурсы. Коллективный труд* / сост. И.Е. Светлов. – М., 2017. – С. 542–562.
7. По обе стороны человека [Электронный ресурс]. Пресс-релиз выставки в ПГХГ 29.11.2018–28.02.2019. – URL: <https://permartmuseum.ru/event/394> (дата обращения: 16.01.2019).
8. Сидорчукова Л.Г. Символика цветообозначений в современной хореографии (на материале балета Е. Панфилова «Ромео и Джульетта») // *Диалоги о культуре и искусстве: материалы VII Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием* (Пермь, 25–27.10.2017): в 2 ч. Ч. 1 / Перм. гос. ин-т культуры. – Пермь, 2017. – С. 12–18.
9. Серов В.Н. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. – СПб.: Речь, 2004. – 672 с.
10. Флорковская А.К. Формирование творческого метода художников «Голубой розы» [Электронный ресурс]: автореф. дис... канд. искусствовед. – URL: <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-tvorcheskogo-metoda-khudozhnikov-goluboi-rozy> (дата обращения: 12.02.2019).
11. Герман М.Ю. О творчестве художника А. Гаспаряна [Электронный ресурс] – URL: http://art59.ru/index.php?catid=1481&func=viewcategory&Itemid=0&option=com_datagallery (дата обращения: 03.03.2019).
12. Элиаде М. Мефистофель и андрогин. – СПб.: Алетейя, 1998. – 374 с.
13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / автор-сост. В. Андреева [и др.]. – М.: Астрель. Миф, 2001. – 576 с.
14. Башляр Г. Поэтика пространства. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.
15. Стефанов А. В луче творчества Валерия Миронова. [Электронный ресурс] – URL: <http://cigartime.ru/hobbies/prostranstvo/v-luche-tvorchestva-valeriya-mironova> (дата обращения: 27.03.2019).
16. Заманская В., Чиндин И. Художник не только лишь нашего времени (о В. Миронове) [Электронный ресурс]. – URL: <https://runivers.ru/philosophy/logosphere/485468/> (дата обращения: 28.03.2019).

References

1. Assman Ia. Kul'turnaia pamiat'. Pis'mo, pamiat' o proshlom i politicheskaiia identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti [Cultural memory. Letter, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity]. Moscow, lazyki slavianskoi kul'tury, 2004, 368 p.
2. Warburg A. Velikoe pereselenie obrazov. Issledovanie po istorii i psikhologii vozrozhdeniia antichnosti [The great migration of images. Research on the history and psychology of the revival of antiquity]. Saint Petersburg, Azbuka-klassika, 2008, 384 p.
3. Vasiliev A. Teoriia sotsial'noi pamiati Abi Varburga v intellektual'nom kontekste epokhi [The theory of social memory of Abi Warburg in the intellectual context of the era]. *Vremia – istoriia – pamiat'. Istoricheskoe soznanie v prostranstve kul'tury*. Ed. L. Repina. Moscow, 2007, pp. 38-71.
4. Ginzburg K. Ot Varburga do Gombrikha [From Warburg to Gombrich]. *Mify – emblemy – primety. Morfologiia i istoriia*. Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2004, pp. 51-132.
5. Lotman Ia. Vnutri mysliazhchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriia [Inside the thinking worlds. Man - text - semiosphere - history.] Moscow, lazyki russkoi kul'tury, 1999, 464 p.

6. Zolotov A. Vstrecha v puti, ili Neosimvolizm. Khudozhestvennaia praktika i podkhody k poniatiiu [Meeting on the road, or Neosymbolism. Artistic practice and approaches to the concept]. *Simvolizm: novye rakursy. Kollektivnyi trud*. Moscow, 2017, pp. 542-562.
7. Po obe storony cheloveka. Press-reliz vystavki v Permskoi gosudarstvennoi khudozhestvennoi galerei 29.11.2018- 28.02.2019 [On both sides of the person. Press release of the exhibition in Perm State Art Gallery 29.11.2018-28.02.2019], available at: <https://permartmuseum.ru/event/394> (accessed 16 January 2019).
8. Sidorchukova L. Simvolika tsvetooboznachenii v sovremennoi khoreografii (na materiale baleta E. Panfilova «Romeo i Dzhul'etta») [The symbolism of color terms in modern choreography (on the material of E. Panfilov's ballet Romeo and Juliet)]. *Dialogi o kul'ture i iskusstve: Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference*. (Perm', 25-27.10.2017). Perm', Permskii gosudarstvennyi institute kul'tury, 2017, part 1, pp. 12-18.
9. Serov N. Tsvet kul'tury: psikhologiya, kul'turologiya, fiziologiya [Color of culture: psychology, cultural studies, physiology]. Saint Petersburg, Rech', 2004, 672 p.
10. Florkovskaya A. Formirovanie tvorcheskogo metoda khudozhnikov "Goluboi rozy" [Formation of the creative method of artists "Blue Rose"]. *Abstract of Ph.D. thesis*, available at: <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-tvorcheskogo-metoda-khudozhnikov-goluboi-rozy> (accessed 12 February 2019).
11. German M. O tvorchestve khudozhnika A. Gaspariana [German M. Gaspariana About the artist A. Gasparyan], available at: http://art59.ru/index.php?catid=1481&func=viewcategory&Itemid=0&option=com_datso_gallery (accessed 03 March 2019).
12. Eliade M. Mefistofel' i androgin [Mephistopheles and androgyne]. Saint Petersburg, Aleteia, 1998, 374 p.
13. Andreev V. Entsiklopediia simvolov, znakov, emblem [Encyclopedia of symbols, signs, emblems]. Moscow, Astrel', Mif, 2001, 576 p.
14. Bashlyar G. Poetika prostranstva [Poetics of space]. Moscow, Ad Marginem Press, 2014, 352 p.
15. Stefanov A. V luche tvorchestva Valeriia Mironova [In the ray of Valery Mironov's works], available at: <http://cigartime.ru/hobbies/prostranstvo/v-luche-tvorchestva-valeriya-mironova> (accessed 27 March 2019).
16. Zamanskaya V., Chindin I. Khudozhnik ne tol'ko lish' nashego vremeni (o V. Mironove) [The artist is not only of our time (about V. Mironov)], available at: <https://runivers.ru/philosophy/logosphere/485468/> (accessed 28 March 2019).