

На правах рукописи

УДК 7.035.7 + 7.013

Яковлева Анастасия Сергеевна

**ОБРАЗНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПРОСТРАНСТВА
В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

Специальность: 17.00.09 – теория и история искусства

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2019

Диссертация выполнена на кафедре искусствоведения федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Научный руководитель: АРУТЮНЯН ЮЛИЯ ИВАНОВНА, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры искусствоведения федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Официальные оппоненты:

ЯКОВЛЕВА ЕЛЕНА ПАНТЕЛЕЕВНА, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств»

МЕРЕЖНИКОВ АНДРЕЙ НИКОЛАЕВИЧ, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»

Защита состоится 16 октября 2019 года в 18.00 на заседании Диссертационного Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Д 999.089.02, созданный на базе ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» и ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина РАХ» по адресу: Санкт-Петербург, наб. реки Мойки 48, корпус 6, ауд. 49.

С диссертацией можно ознакомиться в Фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена по адресу: 191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48, корп. 5. И на сайте университета по адресу:

https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000557.html

Автореферат разослан « » июля 2019 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор культурологии, профессор

Ольга Сергеевна Сапанжа

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование посвящено образной концепции художественного пространства в пейзажной живописи русского символизма конца XIX – начала XX века. В работе рассматриваются особенности символистского понимания пейзажа как изобразительного мотива и жанра, изучаются принципы хронотопического моделирования в пейзажной живописи, выявляются закономерности пространственно-временных построений в произведениях и особенности их визуального восприятия и эстетического переживания зрителем, предлагаются новые стратегии интерпретаций пейзажных композиций символизма. Кроме того, автором разрабатывается типология символистской образности, базирующаяся на мифологической категории «сакрального».

Актуальность диссертационного исследования

В современном искусствознании русский символизм обычно рассматривается в едином ряду разнообразных направлений многогранного искусства рубежной эпохи, нередко смешиваясь с иными, параллельными понятиями, что тем самым размывает критерии идентификации символистских произведений и их структурирование в целостной системе. Существует известная потребность в переосмыслении феномена символизма и его значения в общем культурном контексте, что позволит выстроить более чёткое представление об эстетических процессах в русском художественном пространстве конца XIX – начала XX века. Отход от историко-биографического исследования в пользу изучения внутренних закономерностей и тенденций искусства обусловлен актуальными запросами современного искусствознания. Назрела необходимость рассматривать символизм не как «историю имён», а как художественный феномен, в границах которого существуют определённые принципы формообразования и смыслополагания. Это позволит реструктурировать ранее известный художественный материал в соответствии с новыми достижениями науки, а также свести результаты предыдущих исследований к единой концептуальной платформе.

Символистская живопись формулирует принципиально иные по отношению к традиции XIX века формальные приёмы, обусловленные сменой риторической и коммуникационной систем произведений. Соответственно, картина символизма требует специфического, до сих пор не сформулированного подхода, отличающегося от исследования художественных парадигм, основанных на логико-понятийной системе немифологического, рационального свойства. Миф символизма зачастую рассматривается с точки зрения перевода его сложного текста в план уже готовой схемы определённого направления, что приводит к формализации самого феномена и значительной потери и даже искажению его смысла. Исследовательский взгляд, вскрывающий символистскую парадигму не снаружи, но изнутри, поможет обнаружить её более существенные и значительные моменты. Кроме того, это позволит изучить символистское понимание художественного пространства, которое обусловило специфические способы хронотопического моделирования, радикально отличающиеся от прежней традиции и эстетического опыта.

Одной из основных проблем символистских произведений становится осмысление прошлого и поэтика памяти. В данном случае происходит принципиальный отказ от исторической линейности и событийной однонаправленной последовательности в рамках непрерывного пространства-времени. Изучение мифологической темпоральной логики требует не только специфического подхода, но и особой терминологии, отделяющей её от времяисчисления в рамках рациональной парадигмы. Выявление нового подхода в осмыслении символизма не только позволит выстроить более ясную и определённую картину данного феномена в контексте порождающей его художественной ситуации, но и поможет обнаружить новые грани в изучении пространства и времени в живописи.

Следует отметить, что данное исследование ориентировано на выработку авторской теории, основанной на новом подходе к изучению символистских произведений. Соответственно, введение в научное поле ранее не изученных картин здесь не преследуется. Акцент ставится не на количестве и оригинальности исследуемого материала, а на способах его типологизации и интерпретации.

Степень изученности проблемы

Проблематика исследования лежит на стыке гуманитарных дисциплин: искусствоведения, эстетики, культурологии, философии. Соответственно, в ходе работы были изучены несколько корпусов литературы.

Проблема художественного пространства является одной из важнейших в истории культуры и искусства. Интерес к её изучению, который проявляли исследователи разных гуманитарных дисциплин, продиктован тем, что она обнаруживает основные особенности и свойства сознания определённой эпохи. Так, широкий и многоаспектный круг вопросов был освещён в сборнике «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» (1974). В нём были изданы статьи на тему пространственно-временных отношений в художественных произведениях (литература, изобразительное искусство, кино, музыка). Особое значение для данного исследования имели работы М.С. Кагана, Р.А. Зобова и А.М. Мостепаненко, Я.Ф. Аскина.

О композиционной структуре художественного пространства в живописи и особенностях её визуального восприятия писали в монографиях и статьях Н.М. Тарабукина (1928), Р. Арнхейма (1954), Л.Ф. Жегина (1970), Б.Р. Виппера (1970), Н.Н. Волкова (1977), Б.В. Раушенбаха (1975, 1980, 1986), Л.В. Мочалова (1983), С.М. Даниэля (1990) и др. В данных работах были сформулированы общие теоретические положения, а также основные принципы построения композиции, характерные для произведений той или иной эпохи. Однако образ пространства в искусстве русского символизма на сегодняшний день не подвергался глубокому исследованию. Вероятно, это происходило вследствие того, что живописный символизм не оформлен в искусствознании как самостоятельный феномен, имеющий чёткую структуру и определённые границы.

Культурологический подход к изучению художественного символизма, представленный трудами Е.В. Ермиловой (1989), М.А. Воскресенской (2005), представляет его как особый тип мировоззрения. Это погружает символизм в

сложную историко-культурную ситуацию рубежа веков, но не формулирует принципов работы с ним в сфере изобразительного искусства. В искусствоведческих трудах нередко механически переносятся выводы исследований литературного символизма на живописные произведения, что искажает ситуацию и значительно упрощает проблему. Такой перенос действительно возможен в общем культурном контексте, но требует значительного преобразования положений в соответствии с видом искусства. В трудах А.А. Русаковой (1995), О.Ф. Петровой (2000) исследование творчества мастеров, так или иначе причастных к символизму, не разрабатывает систему критериев их отбора и не создаёт единой концептуальной платформы. Идентификация символистских произведений на сегодняшний день носит подчас интуитивный характер, так как общая картина феномена не выстроена.

В монографиях, посвящённых творчеству художников, и книгах по общей проблематике искусства рубежной эпохи, чаще всего не учитывается кардинальная смена художественной картины мира в символизме, диктующая специфические способы риторики, коммуникации и смыслообразования. Актуальность мифологического сознания широко рассматривается в трудах А.Ф. Лосева (1930), Р. Кайуа (1938, 1939), М. Элиаде (1956, 1969), К. Леви-Стросса (1964) и многих других. В сборнике научных статей «Миф и художественное сознание XX века» (2011) обсуждается вопрос об активизации мифа в переходные эпохи истории в культурологическом и философском аспекте. Особенно ценными для данного исследования стали статьи Н.А. Хренова, А.А. Пелипенко, Е.А. Сайко, М.Н. Нащокиной. Также здесь следует выделить работу С.П. Батраковой «Искусство и миф: Из истории живописи XX века» (2015), в которой исследуются взаимосвязи неклассического языка живописи и мифомышления. Однако проблематика мифологем символизма здесь не затрагивается.

«Сакральное» как центральная категория мифологического сознания требует последовательного внедрения в сферу искусствознания для широкой разработки. На настоящий момент этот термин более всего изучен с точки зрения философии, антропологии, культурологии. Так, в книге С.Н. Зенкина «Небожественное сакральное» (2012) проведён глубокий анализ интеллектуальной истории «сакрального», выявляющий междисциплинарный подход к его изучению. В числе рассматриваемых авторов – Э. Дюркгейм, М. Мосс, Р. Отто, М. Дуглас, Ю.М. Лотман, М. Элиаде, Ж. Батай, Р. Кайуа и др. В случае символизма мы выбираем научную традицию, признающую и утверждающую амбивалентную природу «сакрального». Кризис логоцентрической картины мира и установление сверхчувственного начала в культуре рубежа XIX-XX веков в последовательной смене эпох широко аргументировали Е.М. Мелетинский (2000), Н.А. Хренов (2006), О.Ф. Смазнова (2007), И.А. Кребель (2010) и др.

Также была задействована литература по мифологии природы в историческом срезе её художественного понимания и воплощения. Здесь следует отметить труды М.Н. Соколова, посвящённые изучению мифологемы Рая в искусстве (2011, 2014), а также книгу О.С. Давыдовой про иконографию садов и парков в

творчестве художников символизма (2014) и труд Е.Е. Дмитриевой и О.Н. Купцовой «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай» (2008).

Таким образом, постановка проблемы настоящего исследования не только вносит новый аспект в изучение символизма, но и предпринимает попытку структурирования его материала в соответствии с достижениями гуманитарной науки.

Объектом исследования является пейзажная живопись М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова, А.Н. Бенуа (версальская серия 1905-1906) и К.А. Сомова (серия «Арлекинада» 1910-1912).

Предмет исследования – принципы хронологического моделирования, а также особенности построения темпоральной логики и механизмы актуализации памяти в пейзажной живописи русского символизма.

Цель исследования – разработать концепцию пространственной образности в пейзажной живописи русского символизма конца XIX – начала XX века.

Задачи исследования:

1. Сформулировать мировоззренческие основы и способы концептуального моделирования русского символизма, а также выявить механизмы художественного формообразования.
2. Проанализировать иконографический круг символистских пейзажных композиций.
3. Изучить принципы художественной риторики и коммуникации произведений символизма.
4. Провести анализ формально-стилистических приёмов живописных работ символизма, формирующих их хронологические параметры в различных образных моделях.
5. Проанализировать способы выражения положительного и негативного мифотворчества в символизме.
6. Изучить способы освоения прошлого и актуализации памяти в образном моделировании символизма.

Хронологические рамки исследования

Разворачивающийся на широкой платформе мифа феномен русского символизма не имеет чётких временных рамок своего существования в искусстве. В данном случае выделяется условный период его наибольшего расцвета и функционирования в изобразительном искусстве, который устанавливается между 1890 (появление картины М.А. Врубеля «Демон сидящий») и 1912 годами (серия символистских работ К.А. Сомова). В дальнейшем можно наблюдать проявления символизма, представленные в виде рефлексии уже с точки зрения авангардистских идей, или единичные прецеденты в творчестве отдельных художников.

Методология исследования

Изучение способов хронологического моделирования в мифологемах символизма базируется на комплексном и междисциплинарном подходе. Автором были изучены классические и новейшие труды в разных сферах гуманитарного

знания, таких как искусствоведение, культурология, философия, антропология, психология искусства. В ходе исследования применялась комбинация методов.

Для анализа композиционного построения живописных произведений и их колористического строя применялся *формальный* метод. *Иконографический* и *иконологический* методы позволили очертить основной круг пейзажных образов символизма и сформулировать принципы понимания и трактовки природы.

В процессе изучения феномена символизма использовался *историко-культурный подход*, который позволил обнаружить предпосылки и среду его формирования. В ходе изучения произведений применялся *семиотический анализ*, который позволил проанализировать символистскую картину как художественный текст, несущий изобразительное сообщение в рамках определённой коммуникационной модели. Проводился *анализ визуальной перцепции*, проблематизирующей эстетическое восприятие и переживание символистских работ.

Автор исследования опирается на теоретические положения А.Ф. Лосева, С.Н. Зенкина, Г.-Г. Гадамера, М.М. Бахтина, Дж. Агамбена, Е.М. Мелетинского, К. Леви-Стросса, Н.А. Хренова и др. Важное значение для данной работы имеют теории Ю.М. Лотмана в сфере семиотики, художественной риторики и коммуникации. Кроме того, используются, претерпев соответствующее переосмысление в силу специфики изобразительного искусства, ряд идей и определений парадигматической типологии литературного символизма А. Ханзен-Лёве. Междисциплинарность подхода обозначает пути интеграции и взаимодействия областей гуманитарного знания, что способствует внедрению результатов искусствоведческого исследования в широкое научное поле.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. Предлагается новое осмысление мировоззренческой основы символизма, обуславливающей его риторическую и семантическую структуру, что позволяет найти адекватные интерпретационные стратегии.
2. Вводится новая типология символистской образности, что разъясняет систему идентификации произведений, причастных к символизму.
3. Выявляются новые аспекты в изучении формальных способов создания художественного пространства в произведениях символизма.
4. Предлагаются новые подходы в анализировании пространственного переживания в символистской живописи.
5. Формулируются новые понятия темпоральной логики, расширяющие представления о хронотопических построениях в изобразительном искусстве и предлагающие новые стратегии в изучении актуальности прошлого в живописи.

Теоретическая значимость исследования заключается:

- в разработке теории концептуальной образности пространства в живописном символизме, которая позволяет сформулировать принципы идентификации символистских произведений;

- в создании новой типологии символистской образности и способов её хронотопического моделирования;
- в разработке алгоритма изучения понятия «сакрального» в живописи рубежа XIX-XX веков;
- в выявлении новых аспектов освоения и воплощения мифа в изобразительном искусстве рубежной эпохи;
- в формулировке новых понятий в темпоральной логике живописных произведений.

Практическая значимость исследования

Основные положения диссертации могут быть применены в дальнейшем изучении русского живописного символизма, а также использованы при работе над монографией по данной проблематике. Материалы исследования могут быть положены в основу каталогов произведений символизма, а также использованы при организации выставочных проектов. Кроме того, материалы исследования могут послужить основой специальных курсов по истории русского искусства конца XIX – начала XX века.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Комплексное изучение пейзажной живописи символизма выявило её значительное отличие от иных версий данного жанра, что выражается в соединении различных мотивов в произведении. Определяющим моментом становится их семантическая иерархия. В пейзаже символизма воплощается мифологическое «событие природы».

2. Изучение символистских работ показало, что их концептуальная образность формируется на основе реконструкции мифологического сознания в искусстве и воплощает способы освоения амбивалентной природы сакрального.

3. В ходе работы было установлено, что символизм представлен в русской живописи конца XIX – начала XX века в виде разворачивающегося в искусстве концептуального кода, воплощающего на мировоззренческих платформах панэстетизма и эстетизма мифопоэтическую и гротескно-карнавальную модель соответственно.

4. Концептуальный образ пространства символизма основан на положительной или негативной мифологеме и воплощает сакральное событие, которое может быть освоено как креативно, так и деструктивно. В обоих случаях формальное построение композиции, трактовка природного мотива, логика живописного текста и идейная образность подчинены не рациональной, а мифологической парадигме с соответствующими принципами формообразования и смыслополагания.

5. Изучение коммуникативных стратегий символистских пейзажных работ привело к выводу об установлении в произведениях автокоммуникации. Вследствие этого наблюдаются отсутствие нарративности, «сверхсемантизация», контрапунктивное сосуществование разнородных семиотических кодов в рамках одной композиции.

6. Исследование показало, что в произведениях символизма утверждается темпоральность, приобщающая к переживанию вечности. В мифопоэтической модели создаётся темпоральная логика «межвременья», в гротескно-карнавальной – «вневременья». В обоих случаях мастер взывает к преображающему действию сакральной памяти, восходящей от индивидуальной рефлексии к универсальному содержанию.

Апробация результатов исследования

Результаты диссертационного исследования были представлены в форме докладов на следующих научных конференциях:

- научно-практическая конференция молодых учёных «Культурная среда и культурные практики» (2017 г.);
- научно-практическая конференция «Культурное пространство России: генезис и трансформации» (2017 г.);
- научно-практическая конференция «Культурное пространство России: генезис и трансформации» (2018 г.);
- научно-практическая конференция молодых учёных «Культура и искусство: междисциплинарный подход» (2018 г.).

На тему настоящего исследования опубликованы 9 статей, отражающих последовательную разработку основных положений исследования.

Структура диссертации соотносится с поставленными целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трёх глав, девяти разделов, заключения, списка сокращений и условных обозначений, словаря терминов, списка литературы, списка иллюстраций и альбома иллюстраций. Объём диссертации – 247 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** определяются основополагающие параметры исследования: формулируется проблема, обозначаются цели и задачи, обосновывается предмет и объект исследования, обозначается актуальность и научная новизна, освещается список использованной литературы, указывается методология, представляется апробация и структура работы.

Глава 1. «Основы концептуальной образности в символистском произведении» посвящена преимущественно теоретическим проблемам и разработкам.

В разделе 1.1. «Актуальность мифа в живописных произведениях русского символизма» анализируется роль мифа в парадигме символистского искусства, способы его функционирования и формы художественного воплощения. Обсуждается проблема кризиса творческого самосознания, который обусловил перенос внимания живописца с индивидуального мира человека, наполняющего всё вокруг себя, на пространство и его возможности архитектурного моделирования. Окружающий мир в глазах художников обнаружил свою «субъект-объектную» расколотость. Восстановить его целостность можно было,

лишь вернувшись к сверхчувственному опыту мифотворчества. Символизм становится закономерным и органичным феноменом искусства, отвечающим надеждам своей эпохи. Реконструкция мифологического сознания означала преодоление, расширение, преобразование рациональности с целью достижения синтетического, всеохватного знания о мире. Разочарование в возможностях человеческого рационализма приводит к попыткам мастеров наполнить мир природы утраченной сакральной тайной. Важно подчеркнуть, что символистский пейзаж не тождественен фантастическому, так как подразумевает не альтернативную, но наиболее подлинную реальность, в которой стирается граница между измерениями бытия. В его пространственных построениях воплощаются все качества мифологического восприятия мира: одноранговость в смысле логической иерархии, нерасчленимость на признаки, однократность предметов, которая позволяет рассматривать разные объекты как один. Всё это находит подтверждение в формальном решении пейзажных композиций.

Далее анализируется понятие «сакрального» в рамках мифологем символизма и соответствующие способы его художественного воплощения. Исходная амбивалентность самого понятия «сакральное», как «наделённое божественной силой», «вызывающее трепетное восхищение» и одновременно «проклятое, запретное, опасное», создала возможность вариативного образного моделирования. Данная двойственность не только давала о себе знать в эстетическом переживании произведения, но и легла в основу разворачивания символистского кода в искусстве рубежа веков. Понимание «сакральности» в символизме основывалось на культе Красоты, что задавало требование к истинной, доподлинной реальности быть исполненной стихией прекрасного или стать её артефактом. Это обусловило то, что разрабатываясь символизм мог на основе двух мировоззренческих установок рубежа веков – панэстетизме и эстетизме. Амбивалентная неоднородность сакрального с необходимостью предполагала возможность (и даже необходимость) профанации, которая не уничтожала его, опрокидывая в сферу профанного, а переводила в игру. Соответственно, в рамках общей системы символистской концептуальности должна была существовать не только положительная, но и негативная образность. Разворачиваясь на панэстетической и эстетской платформе, символистский код сформулировал две основные модели – мифопоэтическую и гротескно-карнавальную. Попытка их синтеза была предпринята в произведениях метасимволистской модели, которая, по сути, знаменовала кризис данной парадигмы.

Моделирование символистского кода зависело от того, как художник структурирует гетерогенное пространство сакрального, то есть воплощает ли он положительную или негативную мифологему. В мифопоэтическом символизме воплощается положительная непосредственность реконструированного мифологического сознания, в котором мир воспринимается как бесконечное событие становления. Наиболее ярко и полно это воплотили произведения М.А. Врубеля и В.Э. Борисова-Мусатова. Гротескно-карнавальная модель символизма демонстрировала реконструкцию мифологического сознания в его негативной аксиологии. Создание образов предполагало разрыв единства сакрального события

по линии его мифической и ритуальной составляющих, перевод одной из них в сферу игры и гротескное утрирование другой. Наиболее яркими произведениями гротескно-карнавальной модели символизма стали версальская серия А.Н. Бенуа (1905-1906 гг.) и серия работ К.А. Сомова «Арлекинад» (1910-1912).

Кроме того, в разделе анализируются мифологические основания темпоральной логики символизма. В данном случае отрицается историческая линейность и непрерывная, однонаправленная последовательность событий. Актуализация памяти была призвана сломать детерминированный ход времени, воплотив событие, приобщающее к вечности. Врывающиеся в реальность, воспоминания преобразуют её пространственно-временную структуру, создавая сакральную событийностью вне профанной логики.

В разделе 1.2. «Иконография пейзажных композиций в русском символизме» анализируется иконографический круг мотивов в изображении природы, а также мотивировка выбора того или иного вида. Поднимается вопрос о понимании природы в сфере её непознаваемости и опасной загадочности, что характерно для художественной эпохи в целом. Проводится разграничение между пейзажем «фантастическим» и «символистским». Основными отличиями символизма в данном случае становятся приоритет доподлинной возможности, но не альтернативы; утверждение не вымысла, а сверхрационального знания, синтезирующего все сферы познания и одновременно выходящего за их пределы с помощью визионерской интуиции. Если «фантастический» пейзаж воплощает «пространство невозможного», то «символистский» – «пространство сакрального», в котором реальность преображена до своей бытийственной совершенной формы. Данное обстоятельство диктует определённые критерии в выборе и воплощении природного вида. Обычно он характеризуется, как отчуждённый, замкнутый в себе, закрытый для профанного действия человека (иногда даже опасный), отмеченный печатью инаковости, знаменующий наличие в нём Другого, преображённый запредельной красотой, наполненный концентрированным присутствием памяти. На практике это может выражаться в интересе к пространствам демонологического низа, что можно наблюдать в творчестве Врубеля: горное ущелье, тёмный лес, тихая заводь озера, заросшее болото и пр. Их трактовка и образное наполнение выходят за рамки романтической тяги к местам маргинальным и заброшенным, создавая событие пространственно-временного разлома, из которого возрождается древняя память мира. Другой стороной подобных хтоническим мотивов становится изображение празднества. Впускание в мир Хаоса через нарушение закономерного порядка как обновление витальных сил природы могло быть осмыслено как в положительном, так и в негативном аспекте. Деструктивность карнавального смещения выражается в мотивах серии «Арлекинад» Сомова, где перестановка верха и низа уже становится необратимой в своей застывшей мертвенности театральной маски. Празднество природы заканчивается её фактической смертью, обманувшей надеждой на возрождение.

Наряду с хтоническими в символизме присутствуют мотивы идиллического плана, нередко выражающие мифологему Золотого века. Здесь стоит выделить

изображение сада (парка), являющееся одним из устойчивых образов, связанных с категорией совершенного пространства. Иконография сада могла быть решена как в положительной, так и в отрицательной мифологеме. Однако в любом случае он становился воплощением определённой модели мира, который возрождался из прошлого. Другой вопрос, совершался ли акт сакрального креативного воспоминания или зависал в мучительной невозможности своего становления. Бенуа в версальской серии стремится возродить мир рационального торжества своих предков, настойчиво повторяя его ритуальное геометрическое построение, доводя до гротескных форм, но смысл мифа Версаля оказывается безнадежно утерянным. Вообще, утрата важного и томительное переживание его отсутствия является основополагающим моментом гротескного сознания. В положительной мифологеме грусть по ушедшему хотя и присутствует в атмосфере произведения, но не деформирует его пространства. Напротив, ушедший мир становится прекрасен тем, что уже находится в вечности и неприкасаем для изменчивой текучести времени. В творчестве Борисова-Мусатова образ сада воплощает сакральное пространство, где торжествует гармония космоса, к ритмам которого прислушивается заворожённый художник. Отдельно стоит сказать про иконографический мотив сада-лабиринта, встречающийся в символистских работах «мирискусников». Обилие пустот, зрительные ситуации подглядывания, «наталкивание» на одинокий предмет создавали пространственное переживание скитания, блуждания в поисках утраченного, что можно наблюдать в версальской серии Бенуа в целом. С другой стороны, изображение закоулков парка с уединившимися там любовными парами, причудливая многомерность, петляющие структуры в «Арлекинаде» Сомова легко коррелируются с образом чувственного парка-лабиринта, где в хитросплетениях эротической фривольности герой находил не только тайну любви, но и смерти. Говоря о суточных и сезонных измерениях в пейзаже, в символизме отдаётся предпочтение пограничным состояниям природы. Времена года и суток часто выступают в роли универсальных метафор жизни и смерти, торжества света или тьмы и т.д. Таким образом, в пейзажных произведениях символизма наблюдаются устойчивые критерии отбора и способы трактовки природных видов, продиктованные мифологемой сакральной пространства.

В разделе 1.3. «Коммуникативные стратегии символистской живописи» исследуется специфика художественной риторики и коммуникации живописи символизма, обусловленной мифологической основой её концептуальной образности. Пейзажное изображение в символизме не обладает всеми признаками визуального распознавания типичной или характерной для эмпирической обыденности ситуации. В этом смысле символистское произведение демонстрирует своеобразный тип риторического художественного текста, образованного путём многократного перекодирования исходного материала. В рамках одной композиции происходит столкновение различных семиотических языков, благодаря которым образуется неоднозначность и многомерность интерпретации. Внедрение в предметность синтагматических, асемантических конструкций орнаментального свойства, создаёт визуальное напряжение, ищущее

разрешение в выборе между условностью объёма и декоративностью абстракции. Невозможность однозначного решения приводит к активизации в процессе интерпретации поля индивидуальных ассоциаций, что размывает смысловую конкретику. Кроме того, изобразительный текст произведения не содержит в себе полного объёма информации, а представляет систему семантических «возбудителей», основные координаты которой способствуют информационному разрастанию и параллельным отсылкам к разнородным художественным источникам. «Сверхсемантизация» приводит к парадоксальной ситуации контекстуальной смысловой избыточности при вербальной недостаточности, что обуславливает нивелирование явной или скрытой нарративной составляющей и невозможность перевести изображение в эквивалентное литературное описание. Происходит своеобразное «онемение» картины. Художник больше не ориентирует зрителя в своём произведении, не распределяет его внимание на главные и периферийные части, не описывает выбранный вид в понятных терминах и логичной последовательности.

В целях реконструкции мифологического мировосприятия, для которого в высшей мере характерен монологический способ повествования, символизм устанавливает автокоммуникативную модель трансляции сообщения. С помощью суггестивного воздействия композиционного построения (ритм, цвет, масштаб, компоновка и т.д.) мастер стремится внушить переживание авторефлексии зрителю, чтобы вернуть его к самому себе, к глубоким основаниям его личности, активизировать его память, напомнить ему о важном смысле, который был известен, но теперь забыт и потерян. Произведение нацелено не на получение некоторого объёма количественной информации, а на качественное преобразование уже имеющейся, что в конечном итоге говорит о желании изменить зрительское мирозерцание в целом.

Однако если в мифопоэтической модели символизма пантеистическая установка синхронизировала и идентифицировала становящееся событие живописи с процессом восприятия, то в гротескно-карнавальная – эстетизм акцентировал завершённую рукотворность произведения-артефакта, которое в какой-то момент начинало само игриво рассматривать зрителя. В первом случае, утверждается длительность бесконечного созерцания мира, в процессе которого раскрываются творческие и человеческие основания личности, во втором, – происходит трансформация созерцательного события во вневременный миг напряжённого болезненного вглядывания в мир. Как правило, эстет, действующий в рамках символизма, гротескно утрирует оригинальность и самоценность авторской точки зрения. Часто он переворачивает ситуацию «зритель – произведение», создавая чудовищный образ ожившей череды зеркальных отражений, которая подсматривает за человеком.

В главе 2. *«Образ художественного пространства в пейзажах мифопоэтической модели символизма»* формулируются основные хронотопические принципы положительного мифотворчества символизма.

В разделе 2.1. *«Декоративная гомогенность пространства в художественной образности пейзажных композиций М.А. Врубеля»*

исследуются принципы декоративного построения композиции и их непосредственная роль в семантике и символистской образности произведений художника. Обсуждается проблема взаимоотношения мастера с природой и его понимание материи. Погружение взгляда в структурные лабиринты формы открывало живописцу неведомые конфигурации природных сил. Но, в конце концов, чем напряжённее был взгляд Врубеля, тем более непознаваемым становился объект его изучения. Природа всегда оставалась недоступной под натиском художника, молчаливо храня свою сакральную тайну. Соответственно, мир для Врубеля не обладал завершённостью в своей последней глубине и мог быть воплощён лишь в своём становлении. Далее – поднимается проблема визуального восприятия символистских картин мастера. Произведения художника требуют особой дисциплины глаза, особого напряжения взгляда, чтобы удержать рассыпающуюся на «мозаичные» грани форму. Невозможность однозначного выбора в пользу объёма и плоскости требует особой зрительской «абсорбации» (Курбановский), погружающей человека в состояние углублённой сосредоточенной созерцательности. Перцептивная концентрация призвана вернуть человека к самому себе в его постижении становящейся на его глаз бытийственности.

Спаянность фигуры и фона создаёт плотное, безвоздушное пространство, в котором все элементы сплетены в единое орнаментальное целое. В разделе анализируется роль декоративной гомогенности в общей семантической структуре произведения. Автокоммуникативная модель предполагала качественное преобразование информации, для чего в изобразительное сообщение о предмете вводится добавочный код, сдвигающий контекстную ситуацию и представленный в виде ритмических рядов синтагматического свойства (Лотман). Напряжение между смысловым содержанием предметности и условностью орнаментального начала создают семантическую ситуацию, в которой первичные значения объектов не исчезают, но размываются, приглушаются асемантическим характером своей декоративной, ритмично организованной фактуры. Внедрение упорядоченной абстракции в предметное изображение вызывает возрастание роли в его интерпретации широкого поля индивидуальных ассоциаций, нивелирующих смысловую конкретику. Перекодировка некоторой готовой информации о мире, образно знаменующая обнаружение «прекрасной первоматерии», имеет целью пробуждение индивидуальной зрительской рефлексии, в которой должна возродиться древняя Пра-память. Ведь организация по принципам синтагматики и орнаментальности характерна для мифологического текста, не в последнюю очередь с целью засекречивания несказанного, запретного смысла.

В результате последовательного анализа понимания художником орнамента в академический период и время его работы в киевских храмах, автор приходит к выводу, что для Врубеля сакральное пространство по преимуществу орнаментально. Это формально-структурное качество становится обозначением инаковости и отмеченности печатью запредельного. Орнаментальность как принцип построения композиции выражается в декоративной гомогенности пространства, в котором *каждый* элемент является равноправной частью единого

ритмического целого, превращающего живописную поверхность полотна в узорчатую материю. Спаянность фигуры и фона обусловлена нахождением их общего первопринципа, когда разнородные объекты рассматриваются как один, что характерно для мифологического сознания.

Декоративная «мозаичность» природной формы в работах мастера зачастую приводит к двойственной семантике, сводящей в одном объекте законченность и становление. Апелляция к миру в состоянии Хаоса, всеохватной слитности воплотилась в своеобразном «каменном начале» живописи Врубеля. Нерасчленённость органического и неорганического тела порождает «прекрасную первоматерию», блистающую своей запредельной красотой. Мотив драгоценных камней имел также значение сакрального сокровища, превращающего мерцающее живописное полотно в проявление чудесного. С «каменным началом» связана и мистификация света и цвета, создающая зачаровывающую драму отражённого таинственного излучения.

В разделе 2.2. «Музыкальность» как свойство живописной системы в пейзажных композициях В.Э. Борисова-Мусатова» изучается художественный язык символистских работ художника, адаптирующий музыкальные средства в живописные эквиваленты для выработки мифологической риторики. Анализируется общность функционирования музыкального и мифологического образов. Апелляция живописи символизма к свойствам музыки была вызвана стремлением выразить невыразимое, воплотить переживание вне рациональной наррации литературного описания. Сближение музыкального искусства с изобразительным в творчестве Борисова-Мусатова происходило на структурно-семиотическом уровне и сказалось, прежде всего, в смещении традиционного для XIX века соотношения формального выражения и идейно-образного содержания. В пейзажных композициях художника обнаруживается возможность превращения изображения в синтагматический, сверхупорядоченный, ритмически урегулированный текст, что в равной степени свойственно музыке и мифу. Более того, эта возможность не маскируется сюжетностью, но выступает на решающих позициях, не позволяя при этом изображению перейти в чистую абстракцию. Произведение становится не носителем полноценного смысла, а его возбудителем, провоцируя разрастание контекстов в сфере индивидуальных ассоциаций зрителя. Архитектоническая структура композиции не помогает выявлять образное содержание, а сама является кодом, реализующим бесконечный потенциал мифологического сообщения.

Художественное пространство, организующееся по принципам музыкальной логики, имеет многомерный и нелинейный характер. Оно выстраивается относительно плоскости по вертикали и горизонтали и имеет однонаправленное движение, словно разворачиваясь вдоль живописного полотна. Предметно-пространственная среда разделяется не на локальные признаки объёмной материи, а на составные куски единой декорированной живописной ткани. При этом недискретный характер изобразительного высказывания не позволяет рассматривать пространство как комбинацию отдельных локаций в рамках рациональной, причинно-следственной логики. Каждый элемент композиции

является равноправной частью художественного сообщения, неотделимой от целого без полной потери его смысла.

В разделе последовательно разрабатывается понятие «контрапунктического пейзажа» и его художественных вариаций в символистских работах Борисова-Мусатова. «Контрапунктический пейзаж» основывается на пространственном многомерном построении, в котором соединяются уровни-зоны по принципу не логического, а ценностного иерархического соотношения, образуя семантическое многоголосье. Пейзаж становится не сопроводительным фоном, а самоценным и уникальным мотивом, выступающим наравне с иными тематическими партиями. Проводя аналогию с музыкой, разрабатываются понятия «имитационного» и «контрастного» контрапунктического построения пространства, смысл которых заключается в различном соотношении взаимодействующих друг с другом ленточных зон.

Далее поднимается вопрос о понимании формальной категории ритма в контексте символистской живописи Борисова-Мусатова. Ритмическое построение знаменует не просто способ гармонического равновесия и комбинации, но пространственную прерывность. Ритм здесь говорит не о движении тел в пространстве, а о движении самого пространства и пронизывающего его сил. Принципы регулярности и многомерности в построении композиции предполагают синтетическое восприятие активного сотворчества созерцающего, способного собрать сложно структурированное изображение в одно разворачивающееся событие. Напоённое внутренними токами художественное пространство представлено в процессе своего гармонического становления. Замкнутое в себе, оно погружено в полную временную изоляцию, выстраивая свою собственную темпоральную логику. Затрагивается также вопрос об изобразительных лейтмотивах в символистских пейзажных композициях Борисова-Мусатова, способных не только объединять многомерное пространство, но и создавать модель мира, лишённого фрагментарности, случайности и хаотичности.

В разделе 2.3. «Поэтика памяти в мифопоэтической модели символизма» раскрывается проблематика осмысления времени и темпоральная логика положительной программы символизма на примере пейзажного творчества Врубеля и Борисова-Мусатова. В основе образной концепции сакрального пространства данных мастеров лежит идея об актуализации в событии настоящего обломков мифического прошлого, преобразующих реальность в креативном прозрении. Моделирование хронотопических характеристик в картинах Врубеля позволяет говорить не о конкретной фиксации в последовательной смене временных и пространственных состояний, но о протяжённости в «межвременье» становления. Мифическая со-бытийность и предметность символистского произведения находятся ещё не в вечности, но и не в длительности линейного времени, утверждая смыслообразование в процессе визионерского воспоминания. Художественное измерение живописной работы становится бесконечно творимым настоящим в непрерывном ожидании свершения. Событие произведения имеет способность начинаться вновь, когда время уже ушло. Вместе с тем оно не

характеризует какое-либо действие, но вновь и вновь проходит по своим составляющим, отсылая к иным явлениям уже в другом месте и другое время. Историческая конкретика материала, к которому обращался художник, размывалась панэстетическим стремлением распространять Красоту на весь мир, вне зависимости от того, в каком временном измерении он находится. Вечно притягательный идеал находится именно в зоне искусства, которое было вправе решать развернуть ли его ретроспективно, воплотить в современности или вдохновенно протянуть в будущее. Прошлое непосредственно переживается в настоящем, как то, что имплицитно присутствует до сих пор и может быть развёрнуто и вновь востребовано.

Для Борисова-Мусатова в рамках создания «пространства памяти» становится актуальным образ старой русской усадьбы, обращение к которому в целом очень симптоматично для эпохи конца XIX – начала XX века. В символистских пейзажах художника мотив заброшенности, оставленности, отчуждённости пространства парка сочетается с идиллическими нотами тоски по утраченному раю. Мастер наделяет усадебный ландшафт сакральными качествами, утверждая его как место личной, родовой и мировой памяти. Характерно, что преображённый воспоминанием натурный вид представляется для символиста более прекрасным в силу не только своей обращённости к совершенному прошлому, но и тем, что в таком состоянии он не затронут изменчивостью уходящего времени и приобщён к вечности. Воскрешённое воспоминание знаменует наступление «межвременья». Событие зависает в момент своего становления между двумя мгновениями и становится одновременно ожидаемым в грядущем и уже наступившим. Важным концептуальным мотивом в символистском творчестве Борисова-Мусатова становится воскрешение сакральной памяти во время процессуальных действий. Восприятие композиции и её внутренней динамики апеллирует к эстетическому эквиваленту визуального шествия, которое воздействует на зрителя суггестивно, стараясь передать и имплицитно внушить состояние припоминания. Таким образом, в рамках мифопоэтической модели символизма поэтика памяти осмысливается в рамках положительной мифологемы как воскрешение сакрального смысла бытия в момент «межвременья», протянутого в вечность.

В главе 3. «Художественное пространство в образности гротескно-карнавальной модели символизма» формулируются основные хронологические принципы негативного мифотворчества символизма.

В разделе 3.1. «Гротескный образ сакрального пространства в версальской серии А.Н. Бенуа (1905-1906 гг.)» анализируются способы освоения сакрального пространства в негативной мифологеме символизма, основанной на гротескном художественном сознании, на примере символистских работ художника. Рассматривается возможность игрового профанирования сакрального в контексте целостной системы символистской концептуальности. Гротеск в трактовке пространства Версаля позволял выявить смысловую многогранность, не скованную детерминированностью рациональной логики. Наделение неживых предметов качествами живых героев создавало причудливую вывернутость зеркального анти-мира. Значение гротеска раскрывается в его отношении к

смыслу, утрата или трансформация которого приводит к качественной деформации хронотопических измерений. Странность образа вызывает неоднозначную гамму эмоциональных откликов, не последнее место в которых отводится страху. Бенуа сталкивает противоречивые стороны бытия, формируя полисемантическую структуру художественной выразительности. Инверсия понятий «живое-неживое», «естественное-искусственное», «реальное-выдуманное» позволяет посмотреть на сакральный мир Версаля с иной стороны, внося в него элементы причудливости и странности.

Гротескные формы парка обнаруживают осквернённую чистоту сакрального, изломанного неверным способом ритуального обращения. Неправомерность эстетского жеста небрежности заключалась в утрировании геометрического построения парка, воплощающего торжество Рацио, которая теперь выворачивалась своей иной, тёмной стороной иррационального. Характерно, что попытка постижения сакральной тайны в рамках эстетского умонастроения оборачивается самоотчуждением, забвением себя, своих родовых основ. Однако это непознаваемое начало, грозящее ужасом забвения, настолько же прекрасно для художника, насколько и устрашающе недоступно.

В разделе рассматривается поэтика зеркальности в негативном мифотворчестве Бенуа. Она выражается не только в иконографических мотивах заледеневшей поверхности мёртвой воды, но и в особенностях композиционного построения. Переживание тайны в сакральном пространстве Версаля тесно связано с мотивом запретности, что выражается создании специфической зрительной ситуации «подглядывания», которая характеризуется заниженными точками зрения, фрагментацией, перекрытием первого плана предметом, сужением области обзора. Гротескный образ пространства не предполагает развития, становящейся динамики, что не позволяет встраивать его в целое, в контекст общей прогулки по парку. Он словно зажат между своей изначальностью и пределом своей данности, имея в виду не конкретную локацию Версаля, но выключая его из профанного мира вообще, переводя в иное измерение. Далее обсуждается проблема «пустого» пространства и связанная с ней тема «натюрмортности» версальского пейзажа. Наделение предметного мира странной «немотой», утаивающей заветное прошлое, в общем контексте «пустого» пространства создают атмосферу напряжённой тишины, в которой раздаются неясные шорохи и шептания. В конце раздела анализируется световое решение пейзажных композиций версальской серии.

В разделе 3.2. *««Карнавализация» многомерного пространства в серии «Арлекинада» К.А. Сомова»* изучаются способы гротескного освоения сакрального пространства, создающего образ «карнавального» анти-мира в контексте негативной мифологемы, на примере символистских работ художника. В разделе разрабатывается понятие «карнавализация» пространства, которое является частью негативной программы символизма и способом гротескного освоения сакрального. Она выражается в инверсии противоположных категорий, выворачивающей наизнанку некую исходную модель мироздания.

«Карнавальность» работ из серии «Арлекинада» характеризуется не столько иконографическими мотивами и театрализованной композиционной

выстроенностью, сколько самим пониманием и трактовкой многомерного пространства, не вписывающегося в границы рационально-понятийной логики. Речь идёт о нарушении действующих риторических условностей, размывании границы между вероятным и невероятным, о создании парадоксальной ситуации потенциальной невозможности, являющейся пародией на устоявшуюся законченную форму. В основе гротескных образов пространства Сомова лежит не индивидуальный каприз автора, а изнаночность как таковая. Профанация сакрального в карнавально-гротескных формах по сути не уничтожает его, а освобождает от застывшей условности и позволяет по-новому взглянуть на мир, почувствовав относительность всего существующего.

Далее последовательно изучается складывание образа многомерного пространства в эволюции художественных поисков Сомова. Разрушение всеохватного единства в пользу обманчивой многомерности не позволяет сакральному действию карнавала взойти к своей полноценной универсальности, как бы мучительно зависая в причудливых метаморфозах «театрализованного» пространства. Карнавальное нарушение границ и норм культивируется до идеала изощрённого хаоса и утончённой смерти, за которыми новое рождение не происходит. Тем самым Сомов заостряет трагичность ситуации, при которой возрождение утерянной связи с прошлым и обновление мира невозможно, в каких бы прекрасных формах не переживался миф, оказавшийся в отрыве от ритуальной серьёзности действия.

«Карнавализация» пейзажного пространства в символизме предполагает внутреннюю перекодировку семиотической системы, обусловленную соединением различных взаимно непередаваемых контекстов, создающих причудливое многоголосье. Актуализируя искусство прошлого, Сомов внедряет в свой крайне индивидуалистичный текст «чужой» материал, который не переводится на язык общей семиотики произведения, оставаясь инородным. Внедрение «чужеродного» элемента порождает причудливого «двойника», парадоксальная логика которого выстраивается не на соответствии, а на столкновении старых смыслов с новыми. Художник не стремится сделать прошлое родным и близким. Напротив, мир «Арлекинады» предстаёт как прекрасный в своей причудливости и маргинальности анахронизм, сотворённый эстетским жестом художника из обломков пленяющей его старины. Характерной особенностью «карнавализации» символизма является то, что он действует в пограничной зоне культуры, демонстрируя столкновение нарочитой искусственности с иррациональным, игриво прикрывающимся искусно выделанной маской.

В разделе формулируются основные способы «карнавализации» многомерного пространства: отвержение естественной красоты природы в пользу декоративной рукотворности и абстрактной знаковости, поэтика предметной неопределённости и совмещение в одном объекте разнородных начал, создание бесплотного двойника из фрагментов привлекающего мастера оригинала, освоение и описание совершенного мира в категориях отрицания и инаковости. Карнавальный смех, хотя и носит универсальный и освобождающий характер,

теряет возрождающую функцию и нередко сводится к иронической усмешке. Смешное начало всегда имеет обратную сторону страшного, и наоборот.

В разделе 3.3. «Осмысление прошлого в рамках гротескно-карнавальной модели символизма» исследуется темпоральная логика и актуализация сакральной памяти в негативной концептуальности символизма на примере работ Бенуа и Сомова. Для эстетской установки мастеров переживание соотнесённости с ушедшей эпохой было необходимо, помимо прочего, для утверждения легитимности эстетической ценности произведений. Отказ от линейной историчности обусловил иные точки отсчёта в обозначении параметров времени и его событийных длительностей, бесконечно оживающих в жесте искусства. Мотив утраты в версальской серии Бенуа сочетается с идеей дискретности времени и несовпадения реальности с блаженной памятью. Вспоминание, воскрешающее прошлое данного пространства, проецирует в настоящее ирреальность, но «обесмысливается» в своей основе, наделяя изображаемый мир мертвенной оцепенелостью, противопоставленной синтетичной текучести всеохватной жизни. Художник переводит временные категории («невозвратимое») в пространственные («запретное»), «замораживая» момент визуальной реальности и демонстрируя бесполезные попытки восстановления идеала. Стремление Бенуа прожить Версаль в прошлом повергает мир парка в оцепенелое состояние неподвижности, которое, подобно магическому наваждению, погружает мир в момент страшной остановки во времени. Мгновение самозабвения знаменует наступление «вневременья» в мёртвой точке событийных длительностей. Событие предстаёт уже в состоянии своей конечной завершённости и одновременно обещает неожиданную метаморфозу. Визионерское воспоминание здесь негативно, то есть вместо траектории вечного возвращения, заставляет время кружить вокруг пустого центра.

Умопостигаемая, ясно очерченная неповторимая игра эстета с готовыми артефактами организует миг напряжённого восторга, в котором осуществляется выход из сферы профанности и внезапный прорыв к запретной трансцендентности. Невозможность выйти за границы собственной художественной рефлексии обусловила понимание ушедшей эпохи исключительно через призму её искусства, доступного переживанию эстета. В «Арлекинаде» Сомова искусственно созданная надбудничность карнавального празднества фиксирует не столько реалии XVIII века или стилизацию под картины старых мастеров, сколько мгновение молниеносного воспоминания, отсылающего во «внемирную» область, которая визуализируется исключительно в компоновке артефактов эстетического опыта художника.

Возврат к «уже виденному и пережитому» когда-то «давно» и вместе с тем «никогда» пробуждает память ушедшего, одновременно активизируя силу авторского воображения, что создаёт креативное действие настоящего. Идея мастера состоит в воплощении не того, что достоверно возможно, а потенциально невозможно. Отсылая к условной эпохе, изображаемое событие выпадает из временного потока вообще. Актуализация былого разрушается под напором чувственных данных, заставляющих сомневаться в подлинности происходящего.

Вместо слияния временных длительностей в событие бесконечного становления в символистских работах Сомова мгновения оцепенелости внезапно сменяют друг друга в однообразном стуке часов, что формирует важный концепт мертвенной скуки. Парадигма невозвратного, проявляющаяся в бесконечных копиях и отражениях, демонстрирует негативную трактовку концепта вечного возвращения. Воспоминание о прошлом обозначается в краткости застывшего мгновения «вне времени» и знаменует несвершившееся событие сакрального в миге утончённого обмана.

Заключение содержит выводы и итоги исследования, а также перспективы дальнейшего изучения символистского искусства. Феномен русского символизма в искусстве конца XIX – начале XX века основывался на стремлении к реконструкции мифологического способа миропонимания, позволяющего достичь всеохватного, универсального знания о бытии. Иконографический круг мотивов, автокоммуниативные стратегии, принципы композиционного построения произведений обусловлены логикой мифологической парадигмы. Символизм в изобразительном искусстве является концептуальным кодом, разворачивающим поэтику «сакрального» на платформе панэстетизма и эстетизма, что привело к возникновению мифопоэтической и гротескно-карнавальной моделей образности. Решающим фактором в процессе моделирования становилось то, как художник структурирует гетерогенное пространство сакрального, исходя из своих мировоззренческих установок.

Мифопоэтическая модель символизма наиболее ярко представлена творчеством Врубеля и Борисова-Мусатова. В формировании хронотопических параметров их образов наблюдается стремление создать сакральное событие, воскрешающее прошлое в визионерском воспоминании и преображающее реальность запредельной красотой. Для пространства мифопоэтической модели символизма характерно: орнаментальное композиционное построение, декоративная гомогенность, тяготение живописного текста к синтагматике и семантическому многоголосью, структурирование по ценностно-иерархическому принципу, регулярность и многомерность в организации композиции. Иконография работ демонстрирует вариации мифологических мотивов древнего Хаоса и потерянного Рая.

Версальская серия Бенуа (1905-1906) и серия «Арлекинада» Сомова (1910-1912) являются яркими образцами гротескно-карнавальной модели символизма. В данном случае пространственные формы, созданные гротескным сознанием, знаменуют переживание утраты сакрального смысла. Организация пространства в гротескно-карнавальной модели символизма зависит от того, какую стратегию выбирает художник в создании негативной мифологемы. Основные приёмы построения пространства: форсирование конструктивных качеств, гротескная деформация, инверсия бинарных оппозиций, «карнавализация» пространства. В иконографии наблюдаются вариации пейзажа на тему искусственности, зеркальности, пустоты, обмана.

Временные параметры в произведениях символизма устанавливаются в соответствии с событием воскрешаемой сакральной памяти, смысл которой

недоступен в последней своей глубине, возвещает о первоосновах мира, опасен, полузабыт. Темпоральная логика символистских произведений характеризуется созданием ситуаций «межвременья» и «вневременья». В мифопоэтических произведениях возрождаемая память положительна и креативна – в отношениях между мгновением и вечностью устанавливается непрерывность и даже идентичность, сплетая их в единое бесконечно длящееся событие. В гротескно-карнавальных композициях актуализация сакральной памяти негативна и разрушительна – непрерывность мифического времени распадается на дискретные миги мёртвого оцепенения, образуя механическое непрекращающееся тикание мировых часов. Серийность работ подтверждает навязчивость авторской мысли, ищущей разрешения.

Список публикаций по теме диссертационного исследования:

- 1. Яковлева А.С. Проблема этического и эстетического в творчестве М.А. Врубеля: от Христа к Демону / А.С. Яковлева // Вестник СПбГУКИ. – 2016. – №3(28). – С. 146-149. (0,5 п.л.)**
- 2. Яковлева А.С. Проблема национальной художественной традиции в статьях Д.В. Философова и А.Н. Бенуа в журнале «Мир искусства» / А.С. Яковлева // Вестник СПбГУКИ. – 2016. – №4(29). – С. 132-135. (0,5 п.л.)**
- 3. Яковлева А.С. Эстетизм и декадентство в статьях журнала «Мир искусства» / А.С. Яковлева // Вестник СПбГУКИ. – 2017. – №3(32). – С. 150-152. (0,375 п.л.)**
- 4. Яковлева А.С. Художественное пространство в живописи русского символизма / А.С. Яковлева // Вестник СПбГУКИ. – 2017. – №4(33). – С. 135-138. (0,5 п.л.)**
5. Яковлева А.С. Образ Гамлета в творчестве М.А. Врубеля / А.С. Яковлева // Молодёжный Вестник СПбГУКИ. – 2013. – №1(2). – С. 132-134. (0,375 п.л.)
6. Яковлева А.С. Интерпретация романтического героя в автопортретах М.А. Врубеля / А.С. Яковлева // Молодёжный Вестник СПбГИК. – 2015. – №1(4). – С. 68-70. (0,375 п.л.)
7. Яковлева А.С. Символизация как художественный метод в русском искусстве рубежа XIX-XX веков / А.С. Яковлева // Молодёжный Вестник СПбГИК. – 2017. – №1(7). – С. 98-101. (0,5 п.л.)
8. Яковлева А.С. Предметно-пространственная среда в пейзажной живописи русского символизма / А.С. Яковлева // Вестник СПбГИК. – 2018. – №4(37). – С. 170-173. (0,5 п.л.)
9. Яковлева А.С. Поэтика памяти в пейзажах А.Н. Бенуа: версальская серия, 1905-1906 гг. / А.С. Яковлева // Вестник СПбГИК. – 2019. – №2(39). – С. 159-163. (0,625 п.л.)