

**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**  
**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ**  
**ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**  
**ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**  
**«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
**(СПбГУ)**

**Институт философии**

**Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики**

Зав. кафедрой Культурологии,  
философии культуры и эстетики  
д.ф.н. Соколов Б. Г.

---

Председатель ГАК, директор  
АНО «НИИ Стандартизации музейной  
деятельности», д.ф.н.,  
Шестаков В. А.

---

Выпускная квалификационная работа на тему:

**Символизм дома в немецкой живописи**

По специальности – 033000 Культурология

Специализация – «Культура Германии»

Выполнил студент

**Бигвава Анна Мурмановна**

Научный руководитель:

д.ф.н. профессор

**Соколов Борис Георгиевич**

\_\_\_\_\_ (подпись)

Санкт-Петербург  
2016 г

## Оглавление

Введение.....	2
1.Символизм как направление в культуре и живописи .....	6
1.1.Символизм и символ в семиотической трактовке.....	6
1.2.Особенности символистского метода.....	12
Выводы по первой главе: .....	17
2. Символизм в немецкой живописи.....	18
2.1.Символизм в работах немецких представителей изобразительного искусства .....	18
2.2.Символ как стилистическое средство в немецкой живописи в интерпретации дома.....	24
2.3. Новая вещественность.....	38
2.4. Бидермайер .....	43
Выводы по второй главе:.....	51
Заключение .....	54
Список использованных источников .....	58

## Введение

Символизм - философская концепция, построенная на основе интерпретации понятия символа как первооснове бытия, мышления, личности и культуры. Его высшая цель - это цель культуры - сотворение нового человека.

Символизм не столько дает системный ответ на ряд литературных, мировоззренческих или общественных вопросов, сколько в слове и сквозь слово вслушивается и всматривается в некие ведомые только ему одному сигналы и знаки, артикулирует вопросы, придает рельефность глубинному, развоплощает и перегруппировывает — вводит в сферу неясного, сумеречного, переливчатого, того, что Ф.Ницше, ключевая фигура в символизме и воплощение его парадоксальности, назвал ситуацией «размыва контуров».

В узком смысле символизм — эстетическое направление и художественный стиль в европейской культуре. Символизм подчеркивает примат творчества над познанием, возможность в художественном творчестве преобразовать образы действительности. Символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу.

Как в методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно.<sup>1</sup>

Наиболее общим кратким определением семиотики является «наука о знаках». Она включает изучение любого «медиума» как некоторой «знаковой системы». И термин «наука», как считают некоторые, также является не

---

<sup>1</sup> Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим.

вполне правильным, здесь следует говорить, скорее, об «изучении, исследовании» знаков, нежели о науке в том смысле, как мы говорим о биологии или физике как «науках».

Именно символизм дома и его атмосфера в работах немецких художников рассматриваемых направлений «Новой вещественности» и Бидермайера формирует определенное отношение автора к существующей действительности и его мнение в некотором плане исходит из происходящих событий в стране и мире. Таким образом, течения в живописи и характер дома и человека определены исторической составляющей, как окружающего мира, так и формирующейся действительности автора работ.

Особенности символизма дома и человека в немецкой живописи в данной работе имеют направления Новой вещественности и Бидермайера. Среди рассмотренных художников были проанализированы работы А. Канольдта, К. Мензе, Г. Шримпфа, Г. Даврингхаузена, Р. Дишингера, Карла Барта, Георга Гросса, Отто Дикса, Макса Бекманна, Эберхардта Вигенера, Карла Гросберга, Г. Ф. Керстинга, Л. Рихтера, К. Шпицвега.

Целью данной работы является рассмотрение символизма дома в живописи немецких художников.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи:

1. Изучить особенности символизма и символа в семиотической трактовке.

2. Рассмотреть особенности символистского метода.

3. Изучить символизм в работах немецких представителей изобразительного искусства.

4. Проанализировать символ как стилистическое средство в немецкой живописи в интерпретации дома.

5. Проанализировать символизм дома в работах немецких художников направления Новой вещественности.

6. Проанализировать символизм дома в работах немецких художников направления Бидермайер.

Во время написания дипломной работы были использованы методы теоретического анализа литературы.

Работа состоит из двух глав, где в каждой главе по два и четыре параграфа, а так же введения, заключения, списка использованных источников. В первой главе были подробно рассмотрены аспекты символа и знака в семиотическом пространстве, так же были рассмотрены и особенности символистского метода с указанием художественных особенностей интерьера и дома в живописи. Во второй главе рассматриваются как особенности символизма дома в работах немецких художников, так и основные направления с представлениями о реалистичности показа дома и жизни в работах немецких художников.

В настоящее время важность знаний о знаковости и символичности окружающей действительности определяет не только уровень образованности человека в той или иной области знаний, но и предоставляет способность видеть невидимое или зашифрованное художественным символом.

Сохранение и использование в изучении культуры позволяет не только повышать свою образовательную составляющую, но и способствовать сохранению, преумножению и передачи культурного кода для последующего поколения.

Использование различного рода методик для изучения культуры посредством символов и знаков определяет возможность разностороннего восприятия материала и улавливание тонкостей и особенностей изображения дома, человека в работах мастеров.

## 1. Символизм как направление в культуре и живописи

### 1.1. Символизм и символ в семиотической трактовке

Рассматривать историю символизма вне религиозного мировоззрения можно лишь в абстракции, и это касается не только христианства и не только средневековья. Универсальное и символическое долгое время было возможно лишь как религиозное или ведущее к таковому. В этом аспекте заслуживает внимания оценка истории культуры Н.А. Бердяевым, считавшим, что путь культуры – это путь дифференциации религиозного культа. Она начиналась в храме, ее первые творцы – жрецы.

Так или иначе, стиль мышления европейского средневековья определялся символикой и семантикой христианства, так же как и стиль самой жизни. Символичность унифицированного, канонизированного мировоззрения породила тот высокий уровень знаковости, на который поднялись и обыденное сознание, и наука – логика и философия, и нравственные требования и предписания (примером могут быть каноны рыцарства), этикет, и литература (толкование текстов, моралите), и цеховые уставы, и регламент всех сторон общественной жизни.

Современное общество исследователями характеризуется наличием крайней сложностью и напряжённостью культурных отношений.

В течение всего XX века преимущественным объектом философского интереса в западноевропейской культуре, независимо от мировоззренческой принадлежности мыслителя (будь то экзистенциализм или позитивизм в любом варианте) был – и остается в XXI веке – язык. Разумеется, эта мировоззренческая принадлежность накладывает отпечаток на результаты; но основные различия в исследованиях этого приоритетного объекта философствования состоят в методе. Приоритетным же методом в последней трети XX века, причем опять-таки у ученых разных направлений, от

аналитической философии до постструктурализма – стала семиотика, или общая теория знаков, в том числе знаков живописи и языка.<sup>2</sup>

Чарльз Сандерс Пирс, один из основателей семиотики, основывался на следующем определении семиозиса, данным Уильямом Оккамом: «Точно также, как произносимое слово по условному соглашению подставляется вместо вещи, так и акт сознания по своей собственной природе и без всякого условного соглашения подставляется вместо вещи, к которой оно относится»<sup>3</sup>.

Далее следует указать основные аспекты семиотической ситуации.

Композиционных элементов знаковой ситуации в классическом варианте – три: обозначаемый предмет (любой фрагмент действительности), его умственный образ любого порядка, носителем которого является субъект, и сам медиум – или медиатор-знак, также любого вида и происхождения. Субъект может рассматриваться эксплицитно, как адресат, респондент, интерпретатор, демиург, коммуникант и пр., и имплицитно, как обладатель умственного образа, более чем обычно понимаемого как значение знака.<sup>4</sup> Существуют разные варианты уточнения структуры знаковой ситуации.

Знак – организатор (формирует элементы сознания, разворачивает мысль линейно, придает ей пространственное воплощение); знак – медиатор (связывает члены знаковой ситуации); знак – феномен, а некоторые его разновидности – и ноумены (символы). Знак сужает, специфицирует идеальный образ, составляющий ядро смысла, до случайного признака (напр., «звездчатка»), до мельчайших деталей, функционируя как анализатор;

---

<sup>2</sup>Тайсина Э.А. Философские вопросы семиотики / Под ред. И.С. Нарского.–Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2002.–189 с. Репринт 2011

<sup>3</sup>Ockham W. Philosophical Writings. A selection ed. & transl. by Ph. Boener. Nelson. – Edinburgh, 1957

<sup>4</sup>Тайсина Э.А. Философские вопросы семиотики / Под ред. И.С. Нарского.–Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2002.–189 с. Репринт 2011

и наоборот, сгущает, уплотняет знание или восприятие, действуя, как синтезатор: таковы символы, сигналы, симптомы.

Следует подчеркнуть, что в сфере художественно-экспрессивного познания (искусство, литература, религия) существуют и функционируют все эти варианты знаково-символических средств; структура знаковых ситуаций в сфере культуры зависит от степени символичности искусства, вида искусства и т.д. Эта важная проблема должна являться предметом специального анализа.

Часто, стремясь к полноте картины, семиологи перечисляют в списке функций все, на что «способен» знак. О.С. Уварова, например, считает, что знак обладает познавательной, регулятивной, поэтической, эмотивной, металингвистической, презентивной, фатической и конативной функциями.<sup>5</sup> А ведь функция есть проявление свойства.

Знак и символ иногда рядопологаются; в действительности между ними есть родовидовая зависимость. Родовое сходство знака и символа проявляется в природе, структуре, основных свойствах, функциях. В нестрогой речи термины «знак» и «символ» иногда употребляются как синонимы, первый из которых экстенционально шире, чем второй. В современной литературе существуют развитые классификации символов; например, в работе В.В. Кима имеются его емкие характеристики.<sup>6</sup> В качестве подвидов символа выделены эмблемы, художественные символы, мнемонические и научные символы. Правда, нет особых препятствий тому, чтобы отнести мнемонические символы к художественным, ряд художественных – к эмблемам; отнесенность же знаков языка математики и

---

<sup>5</sup>Уварова О.С. Некоторые функции средств общения // Знак и общение. – Фрунзе: 1974

<sup>6</sup> Ким В.В. Семиотические аспекты системы научного познания. – Красноярск: 1987



логики к символам, вполне верная, нуждается в некоторой дополнительной аргументации.

Семиотический подход с начала XX века стал объективной реальностью исследований и в фундаментальных науках, и в теории художественного творчества. Объектами семиотических исследований в настоящее время служат любые искусственные и естественные знаковые системы: язык, миф, обряд, литература, кино, изобразительное искусство, музыка, а так же история, сам человек и феномен жизни. Такими общими для семиотики, культурологии и лингвистики являются вопросы изучения закономерностей визуального (пространственного) символизма.

В России на рубеже XIX – XX веков (в Европе несколько раньше) символизм был восстановлен как культурное течение, и символ вновь стал пониматься как нечто мистическое, сродни религиозному озарению. В отечественной науке уже ставший было широко используемым термин был дискредитирован, кроме того, резкой критикой «физиологического идеализма» И. Мюллера и «Теории символов» Г. Гельмгольца В.И. Лениным. Символ стал для многих исследователей «запретной зоной». Его упоминали обычно в связи с задачами типологии знаков либо в рамках исключаящего суждения, что (гносеологический) образ не является символом (знаком, иероглифом и т.д.).<sup>7</sup>

Символизм и импрессионизм в живописи, «серебряный век» русского искусства ищут тайный мистический смысл и взаимосвязь явлений. Конструктивисты соединяют художественное видение вещей с прежде казавшимся абсолютно противопоставленным ему технико-геометрическим, «машинным» конструированием их форм. Все это – поиск синтеза, возвращающий в культуру синтактическое начало. Но его возврат не есть простой повтор прошлого: вместо нерасчлененного и религиозно-

---

<sup>7</sup>Тайсина Э.А. Философские вопросы семиотики / Под ред. И.С. Нарского.–Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2002.–189 с. Репринт 2011

мистического понимания целого (мира, государства, народа и т.д.) создается его системная, аналитико-синтетическая трактовка, при которой учитываются как зависимость элементов-индивидов от структуры целого, так и их природа, взаимосвязь между собой и взаимодействие с целым.

Уже в прошлом веке термин «символ» стал вполне научным, а не просто обыденным понятием или прерогативой религиозного и художественно-экспрессивного отражения действительности. Предшествующие эпохи (в особенности средневековье) отличались высоким уровнем символизма, сопровождающегося мистицизмом – своего рода недоверием к знакам, символам, знамениям, иносказаниям и толкованиям, которое, усилившись, привело в эпоху Просвещения к своеобразному восстанию против инферентного содержания символики. Это ощущалось, например, в языковом строительстве: поиск простого, без украшений, ясного языка был ориентирован на достижение однозначной связи слова и понятия.

После эпохи романтизма символ становится все более употребительным. Достаточно вспомнить такое художественное течение, как символизм, базировавшийся на том, что мир непознаваем и имеются только отдельные намеки, символы, помогающие в нем ориентироваться. Появились различные философские и художественные школы, стремящиеся объяснить природу подобных образов. Некоторые из них объявляли, что действительность на самом деле не существует, что человек окружен символами, только ими и мыслит. Другие видели в них большую культурную традицию, которая, то затухая, то вновь пробуждаясь, проходит от древности через века. И наконец, ряд ученых говорил, что символические образы — архетипы, вечно существуют в душах людей, являясь их бессознательным опытом, проявляющимся в сновидениях, манере вести себя, образах искусства.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>Журнал научных публикаций. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jurnal.org/articles/2011/filos1.html>

Слово, знак, символ, язык внушают уважение. Эта тенденция, наметившаяся в XIX в., превращается в мощнейший фактор, формирующий облик культуры XX в. Провозглашается и быстро приобретает статус тривиальной истины идея мифологичности, символичности и знаковости всех человеческих представлений.

## 1.2. Особенности символистского метода

Символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством, это идея, объект, имеющий собственное содержание и одновременно представляющий в обобщённой, неразвёрнутой форме некоторое иное содержание.

Возникновение символов не случайно, оно связано с внешними признаками предмета и всегда отражает его глубинную сущность. Символы являются неотъемлемой частью человеческого мышления, сознания, лежат в основе человеческого ума.

Семиотика, как и логика (и в какой-то степени лингвистика и математика), имеет двойственный характер. С одной стороны, это инструмент, органон для любой науки, ибо любая наука использует знаки. (Как писали В.В. Виноградов и А.Ф. Лосев, каждая наука – в словах и о словах). Но инструментальный характер семиотики не мешает ей быть определенной теорией, раскрывающей причины явлений, законы развития своего предмета, выстраивающей систему, собственных принципов и категорий. Семиотике присуща своя аксиоматика, свои деления и определения, с которыми необходимо хотя бы немного быть знакомым, прежде чем рассматривать, каким образом семиотические проблемы приводят к философским.

В коммуникации предмет, о котором информируют, непосредственно не присутствует, его именование произошло раньше, о значении условились, и объективно новое в процессе коммуникации в отличие от исследовательской ситуации не возникает. Это позволяет абстрагироваться от первоначальной зависимости, идущей от объективно-реального (предмета) к идеальному (смыслу), и сконцентрироваться на связи смысла и материального, чувственно воспринимаемого «тела» знака. Тогда точкой отсчета становится знак как таковой, как форма выражения и транспортировки смысла. Ему приписывается значение; связь эта объясняется всеми возможными способами, включая и явные мистификации, сходные с

первобытной или средневековой фетишизацией символики (имени, амулета, герба, изображения мифического предка и т.д.), или же античными воззрениями на, допустим, математические величины как обладающие собственным бытием, срединным между вещами и идеями.

Способность «иметь значение» начинает рассматриваться как дефинитивное, субстанциональное свойство знаков, а коммуникативная функция – как первичная функция знаков вообще.

Если обратить внимание на реалистический идеал, то можно заметить, что существуют два подхода к его разрушению:

- 1) отказ от наблюдаемого мира как источника эмоций и поиск выразительности ненаблюдаемого;
- 2) отказ от сходного в наблюдаемом, т.е. от реальной феноменологической закономерности как источника переживаний.

Причем второй подход, в свою очередь, допускает две возможности:

- а) замена реальной феноменологической закономерности воображаемой, т.е. поиск выразительной фантастической закономерности; и
- б) отказ от феноменологической закономерности вообще и поиск выразительности неповторимого.<sup>9</sup>

Центральное место в мировоззренческой системе символизма занимает проблема выявления скрытой реальности и определение реализма. Критика научного видения мира была сопряжена с поиском новой интерпретации реального, а также с поиском смысловых оснований подлинного и свободного бытия личности, не желавшей считать себя отныне «выводной», дедуцируемой окончательно из всеобщей субстанции.

Символизм в поисках определения и выражения скрытой реальности положил, продолжил и еще больше обосновал идеалистические традиции в искусстве и культуре последующих художественных поколений. Пожалуй, наиболее наглядно это прослеживается в художественных направлениях, где

---

<sup>9</sup>Бранский В. Искусство и философия. М.1999

философская мысль начинает занимать центральное место, оказывая влияние тем самым на характер художественных средства выражения (линия, цвет, рисунок, и т.д.), последние иной раз достигают такого размаха, что становятся автономной (самодовлеющей) формой (абстракционизм, супрематизм, конструктивизм и т.п.).<sup>10</sup>

Концепция символизма нашла удивительное и выразительное средство для выявления трансцендентной действительности – символ. Он одновременно содержал в себе тайну и мог осуществить мечту о соединении миров необходимости и свободы – природы и нравственной деятельности. В образе-символе предметный образ и глубинный смысл выступают как два полюса, немислимые один без другого (смысл теряет вне образа свою очевидность, а образ вне смысла, с точки зрения символиста, становится простым подражанием предмету). Для символиста символ представляет собой органическое единство предметного начала и слова. В философско-эстетических построениях символизма эти два аспекта предстают в неразрывном единстве. Разведенные между собой они порождают «напряжение», в котором, по мнению ряда исследователей, и состоит сущность символа как элемента художественного мира. Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция: он не дан, а задан. Если продолжить мысль Гёте, который назвал символ образом, сфокусированным в зеркале духа и сохраняющим тождество с объектом, то можно сказать, что множественность употребления одного символа разными художниками, а также разное восприятие этого символа множеством читателей и порождают бесконечную перспективу бесконечных проявлений и воплощений данного художественного образа, а значит, и новых смыслов. Поэтому символизм сконцентрировал в себе суть

---

<sup>10</sup>Ильина Н.В. Формальный символизм художественного образа // Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых ученых, аспирантов и студентов. 2002.- С. 20-22

культурной жизни XIX века, передвинув роль философской мысли с периферии в центр. Таким образом, с точки зрения символизма, мир человека с его ценностями и смыслами, и есть подлинная культура, где личность приобретает свободу бытия, в отличие от сферы науки, где действует механизм внешнего воздействия или принуждения.<sup>11</sup>

История интерьера в доме и дома в целом в мировом изобразительном искусстве, начиная со времен искусства доисторической эпохи, вобрала в себя многозначное и полифункциональное содержание, претерпевшее различные истолкования во взаимосвязи исторического развития жанров: портрет, пейзаж, натюрморт. Большое внимание в творчестве художников зарубежного и отечественного изобразительного искусства уделялось интерьеру и дому как микрокосму человеческого бытия; интерьеру как форме выражения настроения; интерьеру как отражению историко-социальной, историко-культурной среды-эпохи изображаемого образа; интерьеру как совокупности атрибутики и деталей вещно-материального мира в передаче духовной или напротив, бездуховной стороны жизни человека, внутренних черт характера художественного образа и т.д.

Проблема интерьера в теории и практике живописи соотносилась с реализацией множества задач: композиционно-пространственного решения, художественного осмысления образов разных типов и характеров, человеческих судеб, жизни народа в их историко-событийных связях той или иной эпохи. Наряду с корифеями мирового изобразительного искусства западно-европейских школ (начиная с голландской школы живописи XVII века) и школы русского реализма (начиная с Венецианова и др.) примечательно и живописное искусство классика татарского изобразительного искусства профессора Рафикова И.В., в творчестве

---

<sup>11</sup>Ильина Н.В. Формальный символизм художественного образа // Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых ученых, аспирантов и студентов. 2002.- С. 20-22

которого интерьерные изображения и их фрагменты присутствуют в решении идейно-художественных задач многообразных живописных работ исторического, бытового, пейзажного жанров.

Во многом мастерство художника в решении интерьерных изображений дома отражается в умелом определении предметов главных и второстепенных и их творческой интерпретации в пространстве, нередко объединяющие в себя несколько пространственных объемов. Осмысление главных и второстепенных предметов в композиционном пространстве, органично связанных с расстановкой художественных акцентов (например, цветовых и др.) рассматривается в непосредственной соотнесенности с идейно-художественным замыслом.

Использование символа в изображении дома и интерьера носит символистский характер и определяет художественное осмысление образа, обстановки и ситуации на картине.



Выводы по первой главе:

На основании рассмотренного материала можно выделить некоторые значимые аспекты.

Композиционных элементов знаковой ситуации в классическом варианте – три: обозначаемый предмет (любой фрагмент действительности), его умственный образ любого порядка, носителем которого является субъект, и сам медиум – или медиатор-знак, также любого вида и происхождения.

Следует подчеркнуть, что в сфере художественно-экспрессивного познания (искусство, литература, религия) существуют и функционируют все эти варианты знаково-символических средств; структура знаковых ситуаций в сфере культуры зависит от степени символичности искусства, вида искусства и т.д.

Объектами семиотических исследований в настоящее время служат любые искусственные и естественные знаковые системы: язык, миф, обряд, литература, кино, изобразительное искусство, музыка, а так же история, сам человек и феномен жизни.

Символизм и импрессионизм в живописи, «серебряный век» русского искусства ищут тайный мистический смысл и взаимосвязь явлений. Центральное место в мировоззренческой системе символизма занимает проблема выявления скрытой реальности и определение реализма.

Концепция символизма нашла удивительное и выразительное средство для выявления трансцендентной действительности – символ.

Проблема интерьера в теории и практике живописи соотносилась с реализацией множества задач: композиционно-пространственного решения, художественного осмысления образов разных типов и характеров, человеческих судеб, жизни народа в их историко-событийных связях той или иной эпохи.

## 2. Символизм в немецкой живописи

### 2.1. Символизм в работах немецких представителей изобразительного искусства

Символизм в работах немецких авторов развивался со временем вместе с культурой. Смысловая структура символа многослойна и определяет тщательную работу и познание наблюдателя и исследователя.

Символы могут быть как абстрактными, такие как цифры, символизирующие определенные количественные, а также качественные отношения. Абстрактные символы определяют структуру цвета как самого символа.<sup>12</sup> В данном случае именно цвет оперирует языком символов. Именно гармонизация цветовых сочетаний и плоскостей собирает в себе общую символику того или иного смысла, загаданного автором. Цифровые символы и любые другие знаки, не обозначающие конкретные объекты, называются в семиотике конвенциональными — об их значении люди специально договариваются. Другие знаки могут быть индексальными — они ассоциируются с формой предметов, которые обозначают.

Таковы многие древнейшие символы изобразительного искусства, которые со временем входят в состав орнамента. Орнамент в изобразительном искусстве широко используется в оформлении дома как интерьера, так и оформление снаружи.

Круг распространенный солярный знак, символ Солнца; волна, меандр — знаки воды; зигзаг — молнии, грозы и живительного дождя; крест, свастика — символы огня. Но одновременно все эти простейшие геометрические знаки "символы самости — то есть целостности психического во всех направлениях, что указывает на взаимоотношение

---

<sup>12</sup>Абстракционизм. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kartinu.com/article/32.html>

человека с природой и на единственный в своем роде аспект жизни — ее конечную целостность".

Символ возникает в момент слияния плана содержания и плана выражения, иначе говоря — представления, сложившегося в сознании человека благодаря знаку и его изобразительной форме. В результате такого слияния знак, не изображающий конкретный предмет, становится его "представителем". В немецком языке для обозначения подобного явления существует специальный термин: «Sinnbild», который обычно имеет перевод как "символ", однако его буквальный смысл сложнее: sinn — чувство, смысл; bild — образ, изображение, если рассматривать перевод данного слова как смыслообразующее значение двух слов, имеющих свои значения.

Макс Клиндер вошел в историю европейского искусства как один из ярких представителей раннего стиля модерн. Его творчество является связующим звеном между символическим движением девятнадцатого века и начала развития метафизического и сюрреалистического движений двадцатого века.

Макс Клиндер родился в Лейпциге, 18 февраля 1857 года. Учился в Академии художеств в Карлсруэ и посещал классы берлинской академии. Был дружен с Арнольдом Бёклиным, испытал особенно сильное его влияние в годы пребывания в Риме. Жил Макс Клиндер в основном в Лейпциге, не считая лет, проведенных в Берлине, Париже и Риме. В 1892 году немецкий художник стал одним из создателей «Общества берлинских художников» и членом мюнхенского Сецессиона. Живописные произведения Клиндера в основном находятся в рамках "модерна" и мистических тенденций символизма. Он писал картины на мифологические, аллегорические и литературные сюжеты. В раннем живописном творчестве Макса Клиндера доминирует романтический историзм («Смерть Цезаря», 1879, Музей изобразительных искусств, Лейпциг). Позднее в работах художника возобладал своеобразный

«консервативный» модерн, полный поэтической, порой переусложненной фантазии, но сохраняющий традиционные приметы большой академической картины («Суд Париса», 1886-1887, Новая галерея, Вена; «Синий час» — с «бёклиновскими» по духу русалками на камнях среди моря, 1886-1890, Музей изобразительных искусств, Лейпциг; многофигурное «Распятие», 1890, там же; огромный триптих «Христос на Олимпе», 1897, Галерея австрийской живописи, Вена; триптих «Воспоминание о Париже», Новая галерея, Вена). В 1880-е немецкий художник испытал влияние живописи символистов.

Как и пейзажи фон Маре, Фейербаха, Бёклина, его картины населены аллегорическими или фантастическими существами.

Гораздо более новаторской явилась графика Клингера — рисунки, офорты и акватинты. Клингер создал свой графический стиль, законченный и индивидуальный. Графика стоит особняком в творчестве художника. Клингер считается настоящим мастером в этом жанре. Именно темные, демонические аспекты графических работ Клингера позволяют причислить его к одному из направлений сюрреализма. Сам мастер считал, что графические работы с их фантастическим и где-то символистским способом отображения представляемых реальностей сродни музыке. Сенсацию произвели уже два ранних цикла немецкого художника (оба — 1878), островыразительная «Серия на темы Христа» и Фантазии о найденной перчатке; последняя изо-повесть — о юноше, влюбившемся в странную одушевленную перчатку, — стала одним из ярких предварений сюрреализма.

С другой стороны, в цикле «Драмы» (1883) — с изображением событий революции 1848 года и трагедий городского «дна» — наметилась линия будущей социально-экспрессионистской графики. Можно сказать, что в своем творчестве художник сочетал острый интерес к жизненным социальным проблемам с фантастикой и мистикой.

Клингер внес также самобытный вклад и в скульптуру: он стремился возродить полихромную скульптуру, используя различные породы мрамора, золото, слоновую кость, бронзу, алебастр и раскраску. Для его пластики характерны мифологические ню («Саломея», 1893; «Кассандра», 1895, Музей изобразительных искусств, Лейпциг) и героизированные портреты (эпически-масштабный «Бетховен», 1902, там же; «Фр. Ницше», мрамор, 1904, Эрмитаж, Петербург).

Иногда Клингер сам создавал и рамы для своих картин, превращая их в сложные символические рельефы. В последние годы трудился над проектом колоссального монумента Р. Вагнеру, оставшегося неосуществленным. В Лейпциге открыт дом-музей художника.<sup>13</sup>

Символами часто называют образы и персонажи античной мифологии, элементы орнамента, аллегории, эмблемы. Следовательно, целесообразно разделять общее понятие символизма (в философском и психологическом смысле) и специально создаваемые символические формы (в отличие от общего понятия знака и частных форм аллегорий, эмблем).

Согласно классическому определению Дионисия Ареопагита (конец V в. н. э.), символы есть предметы, понятия или изображения, которые передают "истину Божественной сущности", не отображая Ее непосредственно, то есть представляют собой "несходные подобия".

В контексте конкретной изобразительной композиции либо литературном тексте символ конкретизируется посредством художественных тропов (метафор, метонимий, сравнений). Подобное явление в Средневековье именовали "symbolicnexus" (лат.) — "символической связью". Именно так обосновывал символичность христианской иконографии Исидор Севильский (570—636) в своем труде "Этимологии".

---

<sup>13</sup> Макс Клингер. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.aurea-art.ru/news?show\\_id=384](http://www.aurea-art.ru/news?show_id=384)

Следовательно, можно отметить, что символу присущи три основные свойства:

— расширение и углубление смысла единичного предмета с выходом за границы его собственного содержания;

— придание этому смыслу аксиологической ценности (в отношении к человеку);

— подвижность символического смысла (переходящая с одного предмета на другой).

В отношении изобразительного искусства оригинальную теорию символов разработал Э. Гомбрих в книге "Символические образы" (1972). Все видимые материальные формы являются результатом Божественного Творения, и их истинный смысл недоступен разуму человека. Но эти формы можно осознать символически, устанавливая связь видимого и невидимого.<sup>14</sup>

1. Первый способ установления такой связи издавна совершенствуется религиозным сознанием. Это путь "возвышения" обыденных предметов до их Божественного архетипа (прообраза). Такой способ мышления называют анагогией. Гомбрих называет его "мистическим".
2. Второй способ — консонансный, при котором художник устанавливает им самим придуманные знаки, соответствия, аналогии, предполагая их понятность зрителю. Классическими приемами консонансной иконологии является использование мифологических и библейских сюжетов, в которых легко прочитывается актуальный смысл.

Макс Бекман как представитель и участник движения «Новая вещественность» определяется как импрессионист. Несмотря на внушительный список художников, обогативших искусство авангардной

---

<sup>14</sup>Энциклопедия живописи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/slovar-impr3/121.htm>

живописи, имя немецкого экспрессиониста Макса Бекмана причисляют к немногим представителям этого творческого направления, в произведениях которых пророческие и экстатические мотивы были выражены столь ярко.

Францу Штуку вообще была близка идея взаимосвязи различных видов искусства, которую символисты взяли у романтиков. Это особенно заметно в интерьере его жилища, в декоративных панно, бронзовых скульптурах, декоративных чашах – наutilusах, в особом дизайне рам для своих картин.

Исследователи творчества Фогелера, изучая разные периоды жизни художника, совершают путешествие из эпохи символизма и модерна в конструктивизм. Это были совсем разные, не похожие друг на друга периоды, но образ усадьбы Баркенгоф не остался для Фогелера в прошлом.

Фогелер полюбил русскую столицу и даже стал проводить экскурсии для студентов по улицам Москвы. Удивительное чувство архитектуры, знание законов планировки средневековых городов позволило художнику составлять удивительные по занимательности и глубине экскурсионные маршруты.

2.2. Символ как стилистическое средство в немецкой живописи в интерпретации дома

Искусство архитектуры также начинается с расстановки камней. Французский историк искусства Луи Откёр (1884—1973) разработал оригинальную теорию символизма архитектуры, изложенную им в книге "Мистика и архитектура". Согласно его теории, формы круга и купола в древности имели хтоническое (подземное) значение. Затем те же формы стали выражать небесные знамения и, в конце концов, торжество христианской идеи.

Содержание менялось, а формы оставались прежними. Согласно концепции Дж. Фрэзера, гротескное изображение "Виллендорфской Венеры" с преувеличенными деталями представляет собой "буквализм" — начальный этап развития символизма изобразительного искусства, в котором общие идеи богини-прародительницы, матери-земли выражены подчеркиванием натуралистических деталей.

Символическое значение имеют не изображаемые предметы или идеи, а отношения форм и цветов, вызывающие у человека запредельные образы. Если форма остается просто формой, она не имеет художественного смысла. Художественное время отлично от физического. Изобразительное пространство в физическом смысле — мнимость, поскольку оно выражено лишь в воображаемых отношениях форм.

В композиции в качестве символа содержания выступает преобразуемая художником конструкция. Ритмические, масштабные, колористические отношения создают образы возвышенного, монументального, торжественного. Не случайно выражение "Число и символ есть абстрактная музыка, скрытая в изображении".

В христианской эстетике аллегорией отражения духовной реальности в формах изобразительного искусства является зеркало. В Первом послании Св. Апостола Павла к коринфянам эта аллегория звучит



применительно к изменившимся обстоятельствам евангельской истории: "Теперь мы видим, как бы сквозь тусклое стекло". Примером совмещения христианской и дохристианской символики в архитектурных формах является проект храма Христа Спасителя в Москве, разработанный в 1813—1825 гг. А. Л. Витбергом.

Всякий символ есть образ, поскольку в единичном выражает общее, и любой образ в определенной степени символ. Но между этими понятиями нет тождества. Художественный образ одновременно и уже и шире своего символического значения.

Например, изображение орла, атрибута Зевса, Юпитера, является символом военной мощи в искусстве французского Ампира, но орел — не только символ мощи, а лев — символ силы; изображения льва, львицы или львенка могут иметь в зависимости от контекста (композиции) разный смысл.

Подлинный художник, если он способен мыслить образно, в "капле воды увидит море", однако, помимо "общего в единичном", в художественных образах используют и другие способы выражения.

Анализируя символическую природу художественного мышления в разных творческих методах и исторических типах искусства, можно выстроить определенный ряд ступеней "восхождения" от конкретно-предметного содержания к наивысшему проявлению символичности. Конкретно-предметные изображения, или иконические знаки (в портретном и историческом жанрах живописи — индивидуализированные образы), составляют первую ступень. На второй находятся аллегории. Иногда классическую аллегорию называют "символом, спроецированным на поверхность изображения" либо "скрытым символизмом" (в качестве примера можно привести натуралистично написанные предметы в алтарных картинах). Эту особенность разъясняет Й. В. Гёте:

"Аллегория превращает явление в понятие и понятие в образ, но так, что понятие всегда очерчивается и полностью охватывается этим образом, выделяется им и выражается через него. Символ превращает явление в идею и идею в образ, но так, что идея, запечатленная в образе, навсегда остается бесконечно действенной и недостижимой, и, даже будучи выражена на всех языках, она все же останется невыразимой".

Аллегория основывается на внешнем, легко прочитываемом уподоблении формы идее; символ — на интуиции, видении, смутном ощущении. Поэтому аллегории сочиняют, а символы угадывают. Аллегория конкретизирует абстрактное, символ абстрагирует конкретное.

Аллегорические образы — обычный язык искусства Классицизма и Барокко. Иллюстрацией этого положения является текст письма выдающегося живописца П. П. Рубенса Ю. Сустермансу, по заказу которого художник писал картину "Бедствия войны" (1637—1638) для великого герцога Тосканского. Содержание картины является откликом на события Тридцатилетней войны в Европе 1618—1648 гг.

"Что же касается сюжета картины, — писал художник, — то он настолько ясен, что некоторых объяснений... будет совершенно достаточно... Главный герой — это Марс, который выходит из открытого храма Януса (Ваша Милость знает, что римский закон требовал, чтобы в мирное время этот храм был заперт) и шествует со щитом и окровавленным мечом, угрожая народу великими бедствиями и не обращая внимания на свою возлюбленную Венеру, которая, окруженная амурами и гениями, силится удержать его ласками и поцелуями. С другой стороны фурия Алекто, с факелом в сжатой руке, увлекает Марса. Рядом с ними неразлучные спутники войны — Голод и Чума. На землю повержена ниц женщина с разбитой лютней, это — Гармония, которая несовместима с раздорами и войной. Мать с младенцем на руках свидетельствует, что чадородие, материнство и милосердие задушены войной, развратительницей и разрушительницей всего. Ваша Милость найдет

там также зодчего, упавшего со своими орудиями... на земле под ногами Марса книгу и рисунки; этим я хотел указать на то, что война презирает литературу и другие искусства. Кроме того, там должен быть развязанный пучок копий или стрел с соединявшей их веревкой. Это фасции — эмблема согласия, равно как Меркуриев жезл и оливковая ветвь — символ мира; они также отброшены прочь. Скорбная женщина в траурной одежде под разодранным покрывалом, без драгоценностей и пышных уборов — это несчастная Европа... Она несет земной шар, поддерживаемый ангелом или гением и увенчанный крестом — символом христианского мира".

Примером более сложной интерпретации аллегорий-символов является опыт Ханса Зедльмайра (1896—1986), выдающегося австрийского историка и теоретика искусства, по иконологическому анализу картины Я. Фермейра (Вермера) Делфтского "Мастерская художника", которую Зедльмайр трактует в качестве "Аллегии живописи". В этой картине "наслаиваются друг на друга не только разнообразные способы усвоения произведения искусства посредством зрения, расположенные как бы „на переднем плане“, но и многочисленные значения того же произведения, которые всякий раз по-новому соединяются со своим наглядным гештальтом „в глубине“".

Внешний, буквальный смысл изображенного на картине Фермейра заключается в том, что показана обычная, с прозаическими приметами голландского дома "средней руки" мастерская художника, обстановка которой почти без изменений переходит из картины в картину у многих малых голландцев. В глубине комнаты — натурщица, которую изображает художник. Однако три пространственных плана картины задают символический тон: передний план — просцениум с кулисой драпировки — представляет как бы торжественное введение в тему, второй план с фигурой живописца — обыденная действительность (художник показан со спины почти плоским темным пятном) и третий — нежное, поэтическое видение: женская фигура подобно статуе замерла в необычном

одеянии с лавровым венком на голове, книгой и трубой в руках. Согласно классическому значению этих атрибутов, нетрудно догадаться, что девушка изображает Фаму. На столе перед натурщицей — раскрытый альбом для набросков (символ искусства рисунка) и гипсовая маска (согласно "Иконологии" Ч. Рипы — символ искусства живописи). На стене — карта Голландии. Таким образом, читается аллегория: "Искусство рисунка и живописи — слава Голландии". Однако в этой картине присутствует и третий, высший план, который выражен собственно живописными средствами: свет, тишина, покой, сияние гармонии. Как справедливо замечает Зедльмайер, "этот свет — подлинный предмет картины". Световая аура сосредоточена на лице Фамы. Примечательно "движение смыслов" этой "многослойной" картины. Вполне прозаические предметы обретают символическое значение, из них складываются аллегии, которые, в свою очередь, соединяясь, создают новое символическое целое. Однако картина Фермейера относится к жанровой разновидности "группового портрета в интерьере", поэтому ее символический смысл переходит в некий сниженный, камерный план. Такой план иногда называют "реалистической", или, более удачно, "чувственной аллегорией".

"Мастерская художника" Фермейера Делфтского отражает отношение к искусству малых голландцев XVII в. — по-ремесленному серьезное, обстоятельное, тихое и скромное, но весьма достойное занятие. Поэтому и "Фама" на картине не трубит в фанфары, подобно "Славам" римского или фламандского барокко на картинах Рубенса.

Символизм возможен и в искусстве пейзажа. Лучшим доказательством этому является удивительная картина Эль Греко "Вид Толедо", в которой действительный пейзаж возвышается досимволического образа вселенского пространства.

Отдельные атрибуты сюжетных картин и аллегорических статуй могут слагаться в эмблемы, элементы эмблем — превращаться в абстрактные знаки. Символизм иногда переходит в фетишизм.

В архитектуре купол, шатер, шпиль с художественной точки зрения являются образами Вознесения, торжества веры, устремления к небу. Как писал русский религиозный философ П. А. Флоренский,

"метафизический смысл... подлинной символики не надстраивается надчувственными образами, а в них содержится, собою их определяя, и самито они разумны не как просто физические, а как именно образы метафизические... непрерывность в переходе от чувственного к сверхчувственному так постепенна, что говоря... слова: свет, тьма, цвет, вещество — сам не знаешь, в какой мере, вот сейчас, имеешь дело с физическим, и в какой — с метафизическим... Действительно, описанные соотношения между началами мира физического имеют полное себе соответствие в соотношении начал бытия метафизического; оба аналогичных соотношения, в точности, как форма и отливка по ней, или как два оттиска одной печати, повторяют друг друга"

В приведенном отрывке одно слово является ключевым для понимания природы символизма художественного мышления в различных исторических типах искусства: "соответствие".

Символическое содержание изобразительных форм проявлялось в истории различным образом. Естественно, наиболее полно — в сакральном искусстве, например в Древнем Египте. Менее ярко — в классическом античном искусстве (по причине равновесия сверхчувственного и чувственного начал). Символическим по преимуществу является ранне христианское и средневековое искусство; своей вершины символизм достиг в архитектуре готического стиля, а затем, минуя искусство Итальянского Возрождения, в котором снова оказались влиятельными сенсуалистические (чувственные) тенденции, — в искусстве стиля Барокко, отчасти в Неоклассицизме второй половины

XVIII в. (поскольку в нем были сильны романтические тенденции) и, наконец, в художественном направлении Романтизма, влияние которого было особенно значительным в конце XVIII в.

Помимо этого существуют виды искусства, в которых сам процесс формообразования имеет символический характер. Так, в искусстве орнамента композиция складывается из элементов, утративших или изменивших свое изначальное содержание. Значение этих элементов в метроритмической структуре орнаментального ряда или раппорта в полном смысле слова символическое, поскольку оно не совпадает с их буквальным изобразительным смыслом.

Таковы орнаменты меандра, плетения, ламбрекенов, трельяжа.

Австрийский теоретик искусства Алоиз Ригль (1858—1905) в книге "Историческая грамматика изобразительного искусства" изложил концепцию возникновения символических форм в разных видах искусства. Под влиянием идей Ригля о "мистической художественной воле" как стремлении человека к установлению видимых связей с "имманентным" (внутренне присущим) складывалась культурологическая концепция М. Дворжака, рассматривавшего историю искусства как "совершенствование человеческого духа в преодолении материальных оков".

Другим видом искусства, средства которого символичны по природе, является графика.

Если изобразительные средства живописца и скульптора способны создавать видимое подобие предметов, то черное и белое в графике лишь условно передает пространственные и цветовые отношения изображаемых объектов.

Произведения декоративного искусства (в отличие от прикладного) имеют не действительную, а символическую утилитарную функцию — утилитарность в "снятом", преображенном виде.

Не случайно многие термины в этой области являются метонимиями (переименованиями), метафорами, синекдохами.

Наконец, стилизация (в отличие от стиля) также является одной из форм символического мышления.

Теория символизма в искусстве складывалась в период романтического движения второй половины XVIII—XIX в. Английский поэт-романтик Сэмюэл Тэйлор Колридж (1772—1834) считал символичность универсальным художественным свойством, средством "просвечивания" (лат. translucense) вечного, сущностного во временном, преходящем. В искусстве Романтизма символическое мышление представляет собой не просто иррациональную доминанту, а меняет свое значение.

Вначале в поэзии, а затем в живописи и графике символ начинает обозначать зримую, осязаемую дистанцию между иллюзией (формами материальной действительности) и бесконечной, непознаваемой реальностью. Под воздействием подобной идеологии развивалась "литературная" живопись прерафаэлитов, назарейцев, розенкрейцеров. Изобразительный эквивалент литературному символизму сумели найти дрезденские романтики 1810—1830-х гг.

К символистам причисляют странного швейцарского художника рубежа XVIII—XIX вв. Йохана Фюссли (Фьюзели, 1741—1825). Многие картины и рисунки этого художника действительно выходят за границы романтической эстетики того времени. "Визионист" Уильям Блейк (1757—1827) был литератором и "литературно мыслящим" рисовальщиком — дилетантом, безразличным к культуре изобразительной формы, но он предвосхитил некоторые тенденции стиля Ар Нуво рубежа XIX—XX вв.

Символисты конца XVIII — начала XIX в. вдохновлялись мистическими произведениями И. Босха, П. Брейгеля Старшего, Ф. Гойи.

Классиком символистской живописи стал швейцарский художник Арнольд Бёклин (1827—1901). Русский критик С. К. Маковский определил его творчество термином "интимный пантеизм".

Лучшие произведения немецких художников-символистов собраны в Берлинской Национальной галерее и галерее Шака в Мюнхене. В 1850-х гг. французский поэт Шарль Бодлер (1821—1867), друг, единомышленник многих французских живописцев, под влиянием мистических сочинений Э. Сведенборга обратился к средневековой теории "соответствий" (франц. *correspondances*) "видимого" и "подлинного мира". Согласно эстетической теории Бодлера, изобразительные средства живописи: краски, линии, как и слова в поэзии, звуки в музыке, — только условные знаки, символы душевного состояния художника, его мнемотехники (от греч. *mneme* — "память", *techne* — "мастерство, искусство"). Они ничего не изображают, а только символизируют мир идей.

Воображение художника — это не его воображение, и он не автор, а только поле для "бесцельной игры смыслов". В подобной эстетике, завершающей романтическую традицию, впервые ясно декларируется принцип бессознательного.

Термин "символизм" в качестве наименования определенной эстетической программы и течения в литературе ввел французский поэт Жан Морэас (1856—1910) в "Манифесте символизма" (1886). Парижане находились тогда под впечатлением полной мистицизма музыки Р. Вагнера. В 1869 г. П. Сезанн написал картину "Девушка у пианино" ("Увертюра к „Тангейзеру“").

Молодые живописцы постимпрессионизма Ж. Сёра, П. Синьяк, Л. Писсарро дружили с писателями-символистами П. Верленом, С. Малларме, А. Рембо, О. Виллье де Лиль-Аданом, Ш. Моррасом. Своеобразным откликом на манифесты писателей-символистов стала теория Ж. Сёра о символике вертикальных, диагональных и изогнутых линий, выражающих в картине неподдающееся описанию эмоциональное состояние художника. Если смысл изобразительного искусства заключается в том, чтобы не изображать, а выражать настроение, то и литература, и живопись уподобляются музыке, в частности музыке Вагнера. Так считали



французские символисты. Живописец Морис Дени видел гармонию красок в музыке К. Дебюсси, а его соратник по объединению Поль Серюзье искал "универсальный художественный праязык". Сёра не использовал термин "символизм", он называл свое искусство "синтетизмом", подчеркивая стремление к единению формы и цвета, логики и интуиции, изображения и выражения.

К символистам относят и Пьера Пюви де Шаванна (1824—1898), хотя его творчество ближе к классическому искусству, фрескам Итальянского Возрождения.

Однако пессимизм, элегические настроения и особенная пластика форм и линий, отсутствующая в искусстве Классицизма, позволяют соотнести его композиции с поэзией "парнасцев". По определению О. Виллье де Лиль-Адана, этот живописец создал особый Классицизм, в котором "линия отвергает сюжетный смысл перед мотивом универсальной архитектоники".

Французские живописцы 1890-х гг. находили подтверждение своим идеям в романе писателя-символиста Ж.-Ш. Гюисманса (1848—1907) "Наоборот" (1884). Болезненный эстетизм героя романа (и самого писателя) близок идеалам "эстетического движения" конца XIX в. в Англии. В книге "Современное искусство" (1902) Гюисманс изложил собственную теорию символизма, а в романе "Собор" (1903), подчеркивая иррациональные, мистические основы готического стиля в архитектуре, показал общие основы символизма Средневековья и "декадентского века".

Идеи символизма цветовых отношений провозгласил П. Гоген и его последователи, члены понт-авенской группы. Символистами считают таких разных художников, как Гюстав Моро (1826—1898) и Одилон Редон (1840—1916). Редон увлекался творчеством Ф. Гойи и рассказами Э. По. В 1890 г. он создал иллюстрации к сборнику стихов Бодлера "Цветы зла". Под воздействием поэтического образа женщины-цветка из поэзии Малларме художник писал собственные фантастические цветы. Его творчество считают

началом сюрреализма. Известно, что художник страдал психическим расстройством, свои кошмары он воплощал на полотне:

"Мне пришла мысль, — признавался Редон, — о создании новых существ... меня называли визионером, но для меня это реальность... я это вижу. Это у меня в глазах... бессознательное — это, быть может, единственная реальность".

Тенденции символического мышления проявились в различных художественных течениях периода Модерна рубежа XIX—XX вв., в особенности во флореальном течении (или стиле Ар Нуво), в национально-романтическом, в неопластицизме.

Элементами символизма отмечено творчество художников объединений "Мир искусства", "Голубая роза", журнала "Золотое руно". Московский символический журнал "Весы" с 1904 г. проповедовал достоинства "демонической графики" английского художника Обри Бёрдсли, а также живопись О. Редона. Издержки вкуса и дилетантизм Бёрдсли расценивали в качестве проявлений "символизма".

Символистскими считали салонные произведения Ф. фон Штука и экспрессионистские полотна норвежца Эдварда Мунка, неоимпрессиониста Э. Каррьера и многих других. В русской поэзии "серебряного века" 1900—1910-х гг. символизм выделяют в качестве отдельного течения. "Общим знаменателем" поэзии А. А. Блока, В. Я. Брюсова, В. И. Иванова, К. Д. Бальмонта, Ф. К. Сологуба, Д. С. Мережковского считали стремление заменить художественный образ символом.

"Символ есть образ, — писал А. Белый, — соединяющий в себе переживания художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу... Познание идей открывает во временных явлениях их безвременно вечный смысл... вот почему мы имеем дело с познанием интуитивным. Происходящее от греческого слова *Symballo* (соединяю вместе) понятие о символе указывает на соединяющий

смысл символического познания... В искусстве мы познаем идеи, возводя образ к символу. Символизм — это метод изображения идей в образах. Искусство не может отрешиться от символизма, который может быть то замаскирован (классическое искусство), то явен (романтизм, неоромантизм)".

Поэт и драматург В. И. Иванов разделил символизм на "реалистический", задачей которого является познание в действительности еще "более реальной действительности" (лат. *ensrealissimum* — "наиреальнейшее сущее"), и символизм идеалистический, "туманный" (лат. *A realibusadrealiora* — "от реального к реальнейшему"). Однако сам А. Белый писал в статье "Платформа символизма 1907 года":

"Символистскую школу я понимаю условно... не будучи школой, догмой, но тенденцией культуры, символизм пока живее всего себя отразил в искусстве...Символисты ни за, ни против реализма, натурализма, классицизма... они против школьных приемов, когда последние претендуют на монополию... Символизм для меня — реализм, он не противоречит реализму, а является протестом против кажущегося реальным... Я боролся с мещанским натурализмом, с метафизическим реализмом, формулу которого провозгласил Вячеслав Иванов в 1908 году: „От реальностей к более реальному“; он котировал идеалистом меня, потому что я издевался над подменой понятия „символа“ понятиями мистической геральдики...Символизм — самосознание творчества... в единстве формы и содержания".

Если принять такое объяснение символизма, то подлинным символистом в русской живописи периода Модерна является М. А. Врубель. "Невозможная анатомия" изображаемых им фигур, непомерно удлиненные тела, изломанные руки, небывало расширенные, мерцающие "нездешним блеском" глаза рассказывают не об идеальном, запредельном, не о небесной гармонии, а о вполне земной скорби и душевной боли.

В 1912 г. живописец К. С. Петров-Водкин написал картину "Купание красного коня", в которой довольно неожиданно эпизод из быта коневодов превратился в символ целой эпохи российской истории. Образность картины заключается не в цитировании символических атрибутов, а в мощном звучании красного цвета — реминисценции древнерусских фресок Андрея Рублева и Дионисия, ритма рельефов фриза Парфенона Афинского Акрополя, сияния византийских мозаик, пластицизма П. Гогена и А. Матисса. В 1914 г., когда разразилась первая мировая война, многие увидели в картине Петрова-Водкина "символизм русской национальности, исконного лика России".

В сравнении с подобным символизмом наивными и поверхностными выглядят рисунки У. Блейка, извращенными — композиции Ф. фон Штука и О. Бёрдсли, вялыми и анемичными — акварели М. Чюрлёниса. В 1910-х гг. надуманный символизм "игры смыслов" действительно закончился, и ему на смену приходила художественная образность контекстов и символических значений. Эти устремления были, в частности, удачно сформулированы в декларации объединения "Путь живописи".

Однако первая мировая война и революция в России, натиск тоталитарных режимов, последующее господство прагматизма, атеизма, нигилизма обеспечили благодатную почву для авангардизма, прервавшего классическую традицию. История всех видов искусства показывает, что тенденции символизма по-разному проявляются в разные эпохи, в различных художественных направлениях, течениях и стилях, в творчестве отдельных мастеров. Однако символизм не является ни художественным направлением, ни стилем, поскольку не имеет определенных "формальных носителей", по которым локализуют тот или иной художественный стиль.

В искусстве Модерна, в особенности в стиле Ар Нуво, мотив волны превратился в формообразующий элемент, способный

связывать в единую композицию архитектуру, роспись, рельеф, скульптуру, витраж: или мозаику.

Плавно перетекающие формы, как в древности, в крито-микенском искусстве, стали манией, идеалом, каноном красоты в жизни и в изобразительном искусстве Серебряного века. В 1897—1898 гг. немецкий архитектор А. Эндель создал фасад фотоателье "Эльвира" в Мюнхене. Фасад украшал рельеф с мотивом волны. Он стал "визитной карточкой" югендштиля (не сохранился). Русский скульптор А. С. Голубкина украсила горельефом "Волна", также в "стиле модерн", вход в здание Московского художественного театра, построенное по проекту архитектора Ф. О. Шехтеля.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>Символ. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://shdevrs.ru/materiali/501-simvol.html?showall=1>

### 2.3. Новая вещественность

Данное направление является течением в немецкой живописи 20-х годов двадцатого века. Оно было связано с волной неоклассицизма. Представители и мастера новой вещественности старались противопоставить бурному хаосу буржуазного общества и лихорадочному ритму жизни образы ясного мистифицированного предметного мира.<sup>16</sup> Художники "Новой вещественности" (А. Канольдт, К. Мензе, Г. Шримпф и др.) невольно выражали в своих произведениях ощущение отчуждённости отдельной личности от бездушной, механистической действительности. От "Новой вещественности" следует отделять мастеров, которые, утрируя её выразительные средства, придавая им характер сатирического гротеска, сознательно сообщали своему творчеству острокритическую социальную направленность (О. Дикс, Ж. Грос и др.).<sup>17</sup>

Немецкое понятие «вещественности» требует, впрочем, лингвистического комментария. На английский название движения традиционно переводится как «NewObjectivity» (иногда «NewSobriety»), и в этом акцентируется беспристрастность взгляда –нюанс, которого в немецком названии нет (и на который никогда не согласилась бы и советская критика, настаивавшая на необходимости страстного и ангажированного, а вовсе не объективного, взгляда). Немецкое слово «Sachlichkeit», которое в начале XX века уже имело определенную культурную историю (оно было лозунгом архитекторов Веркбунда), можно перевести и как «предметность», «деловитость», «трезвость», но наиболее точным переводом было бы, скорее всего, слово «фактичность». В конце концов, Sache – это не «предмет» (не

---

<sup>16</sup>Рейнгардт Л., "Новая вещественность" и риджионализм, в сб.: Модернизм, 3 изд., М., 1980

<sup>17</sup> Новая вещественность. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-drawing.ru/destinations-and-styles/1853-neue-sachlichkeit>

тот Gegenstand, который стоял в титуле журнала «Вещь»), но «факт», идея, абстрактное понятие.<sup>18</sup>

Таким образом, предметность и фактичность Новой вещественности определено продолжала дело дадаизма.

Восприятие действительности такой, какая она есть является основой данного направления.

Такое течение подразделялось на два направления:

1. Правое – Мюнхен, Карлсруэ – творчество Кирико и Валлотона.
2. Левое – Берлин, Дрезден.

Участниками течения являются многие художники. Далее представлены немецкие участники: Генрих Мария Даврингхаузен, А. Канольдт, К. Мензе, Г. Шримпф, Рудольф Дишингер, Карл Барт, Георг Гросс, Отто Дикс, Макс Бекманн, Эберхардт Вигенер, Карл Гроссберг.

Работы Макса Бекмана пронизаны отчетливой реальностью, которой он не мог осознавать, но всей душой впечатывался в душу человека. Вся красочность мира была сосредоточена в них, в этих голубых какаду и черных попугаях, которых он видел скачущими с ветки на ветку в зоопарке голландского города Дерентвин. Цвет для Бекмана был не аналогом чувства, а самим чувством. «Едва только я подумаю о сером, зеленом и белом или о черно-желтом, серно-желтом и фиолетовом, как меня охватывает трепет сладострастия», — писал он, вылепливая мощные руки и ноги своей «лежащей женщины». Но массы плоти и густые лужи цвета, как бы ни восхищали они его, никогда не были для Бекмана самоцелью, концом движения; отдав им должное, он стремился дальше, глубже, к скрытому под ними маленькому трепещущему язычку духа. Отгадывать вещи. Откапывать смыслы. Этот ежедневный пробив вглубь отнимал у него все силы.

---

<sup>18</sup>Разные вещи. Советская реалистическая картина в контексте «Новой вещественности» 1920-х годов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zagrekov.ru/rus/publications/scientific/document1038.shtml>

Работа Макса Бекмана «Большая семья» определяет реальное существование людей в тесных домах в большом количестве. На картине изображено порядка одиннадцати людей, это женщины и дети, люди везде, на диване, на полу, в воздухе. Люди старые и люди молодые, человек на человеке, человек за человеком. Представлены голые старики и дети. Худощавая фигура пожилой женщины исполненная в сером цвете. Не возможно рассмотреть ни интерьер жилища, ни какую-либо мебель, только теснота и ощущение нехватки воздуха в большом скоплении людей. Забитость дома, ощущение не домашнего уюта, а выживаемости человека.

Карл Гросберг определял город в своей пустынности, над человечности (взгляд художника слишком часто скользит по крышам, смотрящий находится в какой-то точке над пейзажем или даже парит над ним вместе с птицами), становится в какой-то момент рифмой машинному миру — такому же идеальному и завершенному. И не нуждающемуся ни в случайной фигуре, ни в тени, ни в силуэте.

Гросберговское очарование городом имеет не слишком много общего с задумчивым погружением в архитектурный пейзаж, столь свойственным Файнингеру. Акварельная легкость его городских видов казалась скорее мечтой о «золотом веке». Недаром так близок оказался Гросбергу «вечный город», где тот провел с любимой женой немало дней в 1930-м, когда получил «Римскую премию», дававшую право на поездку на виллу Массимо.

Как и другие художники того поколения, Отто Дикс глубоко переживал трагедию войны, на темы которой он исполнил около 600 рисунков, акварелей и гуашей. В 1914- 1919 он служил на русском и французском фронтах. Картины, написанные в 1920, отражают политический климат в Германии после окончания войны. Для них характерна удивительная смесь дадаистской техники.

Дикс был провозглашен лидером группы <Новая вещественность> (первая выставка в Маннгейме в 1925), но после 1930 художник отошел от этого направления в сторону более мягкой живописи (что проявилось даже в



новых работах на тему войны - 4 панно, 1929-1932, Дрезден, Картинная гал.), заимствуя сюжеты своих картин у старых мастеров (тема искушения св. Антония, св. Христофор, тема бренности жизни), где обнаженные фигуры отмечены странной поэтичностью образов Кранаха и особенно замечательны пейзажи, в частности, графические (<Идеальный пейзаж Хегау>, 1934, Ахен, частное собрание).

Образцом для Дикса с этого момента становятся старые мастера, методом – "интенсификация" их средств выражения, а целью – создание объективной картины окружающей его действительности.

К 1924 году относится его "Автопортрет с Музой". Дикс изобразил себя за работой: он пишет портрет своей Музы, но из под кисти его, как из под резца Пигмалиона, возникает не поэтический образ, а живое существо.

Это полуобнаженная, с гротескно изображенной грудью и копной развивающихся волос дьяволица или блудница вроде тех, кто искушает святого Антония на картинах мастеров Северного Ренессанса.

Лицо самого Дикса не выражает никаких эмоций – это напряжённое лицо художника, пристально изучающего натуру.

Эта злая Муза вела мастера по самым мрачным закоулкам жизни послевоенной Германии. Она приводила его в морги, где он внимательно и беспристрастно наблюдал разъятое на части человеческое тело на всех стадиях разложения, она направляла его в шикарные рестораны и грязные притоны, в публичные дома, где ему открывались все стадии человеческой деградации.

Работа Отто Дикса "К красоте", где центральная фигура - сам Отто Дикс, не содержит ничего красивого вообще. Стоя посреди борделя, он держит телефон в левой руке.

Правая сторона его лица находится в тени, в то время как видимый глаз (левой половины лица) обращен на нас подозрительно-настороженно и даже несколько угрожающе.

Единственные люди здесь, которые не похожи на куклы, - Дикс и маниакально усмехающийся черный джазовый барабанщик (с фрагментом американского флага, выглядывающего из его нагрудного кармана).

Потом, у себя в мастерской, Дикс запечатлевал на холстах эти страшные гримасы времени - делая это с предельной точностью старых мастеров. Его сцены в борделях, его изображения потерявших человеческий облик проституток, вызывали скандалы.

## 2.4. Бидермайер

Термин Бидермайер впервые был введен в искусствоведение в 1894 г. Г. Бёттихером в статье «Будущее орнамента на примере развития обоевого дела», а также был использован в 1922 г. П. Шмидтом в его книге «Живопись Бидермайера».

Бидермайер, согласно этимологической нагрузке термина, составляет органику немецкой культурной традиции<sup>19</sup> и образует некоторую параллель романтизму и одновременно «пересечение» с ним.<sup>20</sup>

Бидермайер демонстрирует эстетизацию мещанской малости быта, но в варианте так называемого «высокого бидермайера» особый акцент ставится на духовно-религиозной освещенности бытийных «малых дел», на том, что стилевым отличием такого рода искусства становится проявление «великого в малом»,<sup>21</sup> а малая форма в музыке, песенная прежде всего, почитаема не за обилие звукового-физической распространенности, но за одухотворенную красоту кратких символов, делающих узнаваемыми ссылки на возвышенные источники. Так сложился культ ноктюрна в фортепианной музыке, заявленный Дж.Фильдом в напоминание о ночном церковном пении Заутреней в виде трипсалмия.<sup>22</sup>

Салон как детище аристократического быта, освященного участием и поддержкой французских королей, духовных особ в Галликанской церкви, которая уничтожена была огнем Французской революции, нарастающая демократическая волна социальных и художественных пристрастий заклеяла как нечто «поверхностно-развлекательное», противопоставляя ему театрализованные выступления филармонического типа. Кучкизм в

---

<sup>19</sup>Сарабьянов Д. Бидермайер. Стиль без имен и шедевров // Пинакотекa, 1998, № 4, с.4-11

<sup>20</sup>Сарабьянов Д. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер // Русская живопись XIX века среди европейских школ, М., 1980, с. 72-92

<sup>21</sup> Бидермейер, Советский энциклопедический словарь, М., 1984, с. 138

<sup>22</sup>Уилсон-Диксон, История Христианской музыки, СПб., 2003, с. 50

России сложился на основе салонного творчества, но впоследствии участники данного объединения тщательно подчеркивали свою «несалонность», апеллируя к оркестрально-театральным эффектам выступлений на своих музыкальных собраниях.

Указанные качества салонной традиции генетически противостоят бидермайеру, но в условиях буржуазного прогресса оба названных культурных пласта оказались в *противостоянии симфонической-театральной публичности художественных выходов*. И их настигла сходная историческая судьба. Так, складывание модерна (Ар нуво) и символизма в конце XIX века откровенно базировалось (особенно что касается символизма) на традициях салона. Одновременно забота об эстетизации быта, участие в художественной оснащённости промышленного производства и в целом обращённость к искусству, впоследствии отмеченном термином «дизайн» (а это специфика и Ар нуво в Бельгии и Франции, Веркбунда в Австрии-Германии), роднит модернистские объединения с установками бидермайера. У немецкого исследователя Х. Хойслера (Heusler H., *Das Biedermeier in der Musik. Die Musikforschung. XII Jahrgang, Basel-Kassel, 1959; с. 422-431*) указана связующая фигура немецкого бидермайера и символистского салона: творчество Р. Вагнера.

Для живописи бидермейера (Г. Ф. Керстинг, Л. Рихтер, К. Шпицвег в Германии, М. Швинд, Ф. Вальдмюллер в Австрии) характерно тонкое, тщательное изображение интерьера, природы, бытовых деталей.

Людвиг Рихтер обратился к картинам, воссоздающим сцены патриархального быта немецкой провинции и деревни ("Свадебное шествие весной", 1847, Картинная галерея, Дрезден). Рихтер создавал задушевные, но несколько сентиментальные произведения, в которых идеализировал патриархальный быт немецкой провинции и деревни.

Неслучайно бидермайер связывают с буржуазным искусством, так как он выражает образ жизни среднего класса того времени. Этот стиль отличается удобством и функциональностью предметов, слегка

упрощенными и измененными классическими формами, отсутствием идеологии, приближенностью к потребностям человека.

Действительно, для бидермайера характерна поэтизация простых человеческих ценностей: домашнего уюта, семейного счастья, выражающих мировоззрение обывателя и мещанина. По своей сути бидермайер подражателен и провинциален. Тематика его произведений полна изображений сценок сельской жизни, идиллических пейзажей, что нередко подвергалось осмеянию и снобистскому презрению за упрощенность, отсутствие аристократизма и полета. В то же время его отличает эклектизм как следствие заимствования выразительных художественных элементов из различных эпох в угоду его заказчику - бюргеру.

Примером так же могут служить работы Рихтера, где в полной мере идет описание и представление дома и бытовой жизни сельского населения. Работа Рихтера «В своем доме хорошо самому» (1869) представляет работу, где изображено некоторое количество персонажей женщины и дети, в дверях своего дома стоит хозяин, при этом открыв только верхнюю половину двери. Данное свидетельство символизирует о некоторой невозможности впустить в свой дом путников, при этом человек готов к контакту с людьми. Сверху над дверью имеется надпись на немецком языке «Мое гнездо самое лучшее».

«Первый снег» (1840) обращает обывателя в крестьянский дом, где за распахнутой на улицу дверью идет снег, а в доме жизнь протекает своим чередом. Уют дома определен в теплоте красок и суровости погоды за дверью.

Следует отметить, что романтизация обыденного мира представляется в полной мере и определяет домашний уют не в наличие и богатстве материала, а в особенностях эстетических позиций.

В данном случае для бидермайера характерна поэтизация простых человеческих ценностей.

«Маленький пруд в Исполиновых горах» (1839) – едва ли не лучшая живописная работа Фридриха. В картине «Геновева в лесном уединении»

(1839-1841) Рихтер обратился к старой легенде о пфальц-графине Геновеве, оклеветанной перед мужем и изгнанной со своим ребенком в лес, где ее оберегали дикие звери, так что он стал для нее спасительным убежищем. Позже, когда ее невиновность была доказана, Геновева была возвращена в замок. Эта легенда была очень популярна в среде романтиков.

Совершенно особенной областью творчества Рихтера была его графика. С 1836 года он много и плодотворно работал иллюстратором, обращаясь к самым различным текстам. Но особенно прославился иллюстрациями немецких народных сказок и гравюрами на дереве для так называемых «семейных книг» с картинками, объединенными весьма характерными общими названиями: «Для дома», «Новый букет для дома», «Поучения и наставления», «Воскресенье» и т.д.. в этих книгах с особой задушевностью и подчас острой наблюдательностью художник воплотил повседневное существование мелких бюргеров, ремесленников, крестьян, их нехитрый быт, занятия, развлечения, радости, огорчения в смене времен года и дня, в тесном, но уютном домашнем мире или на фоне столь же уютных, чуть стилизованных пейзажей. Рисунок отличался простотой, но не примитивностью, был не чужд элементам гротеска, благодаря чему образы его гравюр никогда не приобретают сентиментальный или слащавый характер. Графические работы Рихтера имели огромный успех. Стиль этих работ получил развитие в искусстве многих более поздних

Работы Керстинга значительно более оригинальны «интерьерные» или «комнатные» портреты: «Каспар Давид Фридрих в своей мастерской» (1811), «Герхардт фон Кюгельхен за письменным столом» (1811) – в этих небольших картинах интерьер и фигуры равнозначны, специфически портретные задачи как бы уступают в них место поразительному умению художника воссоздать общую поэтическую атмосферу комнаты, одухотворенной присутствием человека, его мыслями и делами, казалось бы будничными, повседневными, но рождающими особую эмоциональную ауру. В них есть чувство защищенности, очень важное по смыслу, особенно если принять во внимание

время создания, как и чуть более поздняя «Вышивальщица» (1812), исполненная тончайшего поэтического очарования. Тревоги и волнения войны остаются за пределами замкнутого пространства его интерьеров. Свет играет важнейшую роль в передаче эмоциональной атмосферы. В интерьерах господствует ясная прозрачная гармония, а сам быт как бы поэтически очищается. И в этом отличие картин Керстинга от предметной избыточности большинства интерьеров бидермайера.<sup>23</sup>

Многообразен репертуар традиций, к которым обращаются художники бидермайера, - от голландской живописи XVII века и искусства рококо и сентиментализма до классицизма и ампира. В этом многообразии можно убедиться, сопоставив образно-стилистические истоки бидермайера с его заключительными фазами.

Особенное развитие получает в бидермайере бытовой жанр, который нередко взаимодействует с историческим и портретным (групповые, семейные в интерьере или на фоне приветливых пейзажей, воспевающие домашний уют, радость, семейные добродетели). Образы детей часто главенствуют - «Детский портрет» (1850) руки Фердинанда фон Райски, «Семейный портрет» (1821) Карла Бергаса или «Семья нотариуса Ж.А.Эльтца» (1835) Фердинанда Вальдмюллера.

Нередко исторические картины приобретают бытовой оттенок бидермайера – «Портрет императрицы Александры Федоровны» (1836) Франца Крюгера (Германия).

Наиболее полным выражением мира бидермайера стало творчество мюнхенского художника Карла Шпицвега. Не получил специального образования и только в 25 лет решил заняться искусством. Отсутствие академической выучки способствовало его самостоятельному развитию. Шпицвег был искусным рисовальщиком, о чем свидетельствуют не только

---

<sup>23</sup>Бидермайер в Германии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lektsiopedia.org/lek-23672.html>

его многочисленные иллюстрации в мюнхенских «Летучих листках», но и его живопись. Вначале несколько суховатая, она в дальнейшем обнаруживает растущее внимание к цвету и световым эффектам, большую мягкость исполнения. Обычно его картины бессюжетны и посвящены несложным эпизодам жизни мелких бюргеров. Его герои - чаще немолодые, одинокие, чудаковатые люди, беспомощные перед жизненными ситуациями, но преданные своим увлечениям и привязанностям («Друг кактусов», «Книжный червь»). Шпицвег подчеркивал забавные, комические или убогие черты облика своих героев.

Шпицвег в свое работе «Книжный червь» (1850) определяется дух интимности и домашнего уюта. В данной работе прослеживается тонкое и тщательное изображение элементов интерьера.

Погружение в семью, поиск романтики в обычных семейных радостях определяет дух и стиль не только работ Шпицвега, но и дух направления бидермайера. Идеализм работы «Книжный червь» Шпицвега определена в радостях маленького человека. Шпицвег писал чудаков-обывателей, которым он сам и был. Работа «Книжный червь» повествует о человеке, стоявшем на лестнице, подставленной к книжному шкафу оформленному не только по одной, но и переходит в другую стену от потолка до пола. Чудак стоит на лестнице и держит в руках порядка двух книг в каждой руке, одна под локтем и одна зажата между ног. Орнамент шкафа оформлен в растительном стиле и имеет надпись сверху «Metaphysik». Это нелепый старый любитель философии, читающий, стоя на лестнице у книжных стеллажей, фолиант с надписью "Метафизика". Автор изображает библиофила, который кроме своей библиотеки никого и не видит. В своем роде это насмешка над консервативными настроениями, царившими в Европе в период Революций 1848-1849 гг.

В картине «Бедный поэт» (1839, Мюнхен, Новая пинакотека) это лежащий на расстеленном прямо на полу матрасе сочинитель в ночном колпаке, не обращающий внимания на быт и поглощенный лишь



творчеством. С юмором и теплотой написаны и образы смотрящего на свои колбы алхимика (ок. 1860, Штутгарт, Художественная галерея), наблюдающего за светилами звездочета (1860, Мюнхен, частное собрание).

В полотне «Писец» (ок. 1880, Мюнхен, Новая пинакотека) маленькая фигурка писца, отворившего окно, окутана светом и воздухом, преобразившими скромный интерьер. Художник не случайно часто избирает для своих полотен удлиненные вертикально или горизонтально форматы полотен. Это помогает ему передавать световоздушное пространство, окутывающее фигуры. К подобным форматам часто прибегали пленэристы 1840—1860-х годов.

Высунувшись из окна, наблюдает за своей кокетливой соседкой в доме напротив житель типичного немецкого дома под черепичной красной крышей и настурциями перед окном; любопытство и уважение выражают фигурки жителей, наблюдающих прогуливающих или марширующих по городу гусар в ярких синих мундирах или проезжающую карету, за которой бежит хвост уличных мальчишек.

Все эти детали приносят особое очарование безыскусственности в изображение провинциального быта. Большим успехом пользовались полотна из серии «Вечный жених» (ок. 1860), в которых изображены сцены ухаживания немолодого и неловкого бюргера за очаровательными горожанками. Особую занимательность придают им фигуры любопытных соседей, выглядывающих из окон и дверей соседних лавочек.

Таким образом, бидермайер охватывает разнообразные сферы культуры, включая образ жизни, манеру поведения. В то же время его не всегда удается обнаружить в «чистом виде» и определить его взаимоотношения с другими тенденциями эпохи.

Бидермайер связан с романтизмом, но отличается от него ограниченностью и узостью проблематики. Сфера интересов этого искусства сосредоточена на узком пространстве частной жизни, сведена к повседневности. Герой бидермайера довольствуется малым, но это малое

поэтизируется и приобретает идиллический характер. В этом бидермайер и соприкасается с романтизмом. Вместе с тем, обращение к предметному миру – к природе, несет в себе если не черты, то предощущение реализма. Правомерно рассматривать бидермайер как явление переходное от романтизма к реализму и как самостоятельный культурно-художественный феномен.

Ни в одной стране бидермайер не получил столь широкого распространения и не сохранял так стойко свои позиции на протяжении сравнительно долгого времени, как в Германии.

Выводы по второй главе:

На основании представленного материала можно сделать некоторые выводы.

Символизм в работах немецких авторов развивался со временем вместе с культурой. Смысловая структура символа многослойна и определяет тщательную работу и познание наблюдателя и исследователя.

Таковы многие древнейшие символы изобразительного искусства, которые со временем входят в состав орнамента. Орнамент в изобразительном искусстве широко используется в оформлении дома как интерьера, так и оформление снаружи.

Символ возникает в момент слияния плана содержания и плана выражения, иначе говоря — представления, сложившегося в сознании человека благодаря знаку и его изобразительной форме. В результате такого слияния знак, не изображающий конкретный предмет, становится его "представителем".

Следовательно, можно отметить, что символу присущи три основные свойства:

- расширение и углубление смысла единичного предмета с выходом за границы его собственного содержания;
- придание этому смыслу аксиологической ценности (в отношении к человеку);
- подвижность символического смысла (переходящая с одного предмета на другой).

Символическое значение имеют не изображаемые предметы или идеи, а отношения форм и цветов, вызывающие у человека запредельные образы. Если форма остается просто формой, она не имеет художественного смысла.

Художественный образ одновременно и уже и шире своего символического значения.

Анализируя символическую природу художественного мышления в разных творческих методах и исторических типах искусства, можно

выстроить определенный ряд ступеней "восхождения" от конкретно-предметного содержания к наивысшему проявлению символичности.

Представители и мастера новой вещественности старались противопоставить бурному хаосу буржуазного общества и лихорадочному ритму жизни образы ясного мистифицированного предметного мира. Художники "Новой вещественности" (А. Канольдт, К. Мензе, Г. Шримпф и др.) невольно выражали в своих произведениях ощущение отчужденности отдельной личности от бездушной, механистической действительности.

Таким образом, предметность и фактичность Новой вещественности определено продолжала дело дадаизма.

Бидермайер, согласно этимологической нагрузке термина, составляет органику немецкой культурной традиции и образует некоторую параллель романтизму и одновременно «пересечение» с ним.

Для живописи бидермейера (Г. Ф. Керстинг, Л. Рихтер, К. Шпицвег в Германии, М. Швинд, Ф. Вальдмюллер в Австрии) характерно тонкое, тщательное изображение интерьера, природы, бытовых деталей.

Неслучайно бидермайер связывают с буржуазным искусством, так как он выражает образ жизни среднего класса того времени. Этот стиль отличается удобством и функциональностью предметов, слегка упрощенными и измененными классическими формами, отсутствием идеологии, приближенностью к потребностям человека.

Действительно, для бидермайера характерна поэтизация простых человеческих ценностей: домашнего уюта, семейного счастья, выражающих мировоззрение обывателя и мещанина. По своей сути бидермайер подражателен и провинциален.

Следует отметить, что романтизация обыденного мира представляется в полной мере и определяет домашний уют не в наличие и богатстве материала, а в особенностях эстетических позиций.

В данном случае для бидермайера характерна поэтизация простых человеческих ценностей.

Особенное развитие получает в бидермайере бытовой жанр, который нередко взаимодействует с историческим и портретным (групповые, семейные в интерьере или на фоне приветливых пейзажей, воспевающие домашний уют, радость, семейные добродетели).

Бидермайер связан с романтизмом, но отличается от него ограниченностью и узостью проблематики.

## Заключение

Таким образом в первой главе были подробно рассмотрены аспекты символа и знака в семиотическом пространстве, так же были рассмотрены особенности символистского метода с указанием художественных особенностей интерьера и дома в живописи.

На основании рассмотренного материала можно выделить некоторые значимые аспекты.

Композиционных элементов знаковой ситуации в классическом варианте – три: обозначаемый предмет (любой фрагмент действительности), его умственный образ любого порядка, носителем которого является субъект, и сам медиум – или медиатор-знак, также любого вида и происхождения.

Следует подчеркнуть, что в сфере художественно-экспрессивного познания (искусство, литература, религия) существуют и функционируют все эти варианты знаково-символических средств; структура знаковых ситуаций в сфере культуры зависит от степени символичности искусства, вида искусства и т.д.

Объектами семиотических исследований в настоящее время служат любые искусственные и естественные знаковые системы: язык, миф, обряд, литература, кино, изобразительное искусство, музыка, а так же история, сам человек и феномен жизни.

Символизм и импрессионизм в живописи, «серебряный век» русского искусства ищут тайный мистический смысл и взаимосвязь явлений. Центральное место в мировоззренческой системе символизма занимает проблема выявления скрытой реальности и определение реализма.

Концепция символизма нашла удивительное и выразительное средство для выявления трансцендентной действительности – символ.

Проблема интерьера в теории и практике живописи соотносилась с реализацией множества задач: композиционно-пространственного решения, художественного осмысления образов разных типов и характеров,

человеческих судеб, жизни народа в их историко-событийных связях той или иной эпохи.

В данной главе были рассмотрены как особенности символизма дома в работах немецких художников, так и были рассмотрены основные направления с представлениями о реалистичности показа дома и жизни в работах немецких художников.

На основании представленного материала можно сделать некоторые выводы.

Символизм в работах немецких авторов развивался со временем вместе с культурой. Смысловая структура символа многослойна и определяет тщательную работу и познание наблюдателя и исследователя.

Таковы многие древнейшие символы изобразительного искусства, которые со временем входят в состав орнамента. Орнамент в изобразительном искусстве широко используется в оформлении дома как интерьера, так и оформление снаружи.

Символ возникает в момент слияния плана содержания и плана выражения, иначе говоря — представления, сложившегося в сознании человека благодаря знаку и его изобразительной форме. В результате такого слияния знак, не изображающий конкретный предмет, становится его "представителем".

Следовательно, можно отметить, что символу присущи три основные свойства:

- расширение и углубление смысла единичного предмета с выходом за границы его собственного содержания;
- придание этому смыслу аксиологической ценности (в отношении к человеку);
- подвижность символического смысла (переходящая с одного предмета на другой).

Символическое значение имеют не изображаемые предметы или идеи, а отношения форм и цветов, вызывающие у человека запредельные образы. Если форма остается просто формой, она не имеет художественного смысла.

Художественный образ одновременно и уже и шире своего символического значения.

Анализируя символическую природу художественного мышления в разных творческих методах и исторических типах искусства, можно выстроить определенный ряд ступеней "восхождения" от конкретно-предметного содержания к наивысшему проявлению символичности.

Представители и мастера новой вещественности старались противопоставить бурному хаосу буржуазного общества и лихорадочному ритму жизни образы ясного мистифицированного предметного мира. Художники "Новой вещественности" (А. Канольдт, К. Мензе, Г. Шримпф и др.) невольно выражали в своих произведениях ощущение отчужденности отдельной личности от бездушной, механистической действительности.

Таким образом, предметность и фактичность Новой вещественности определенно продолжала дело дадаизма.

Бидермайер, согласно этимологической нагрузке термина, составляет органику немецкой культурной традиции и образует некоторую параллель романтизму и одновременно «пересечение» с ним.

Для живописи бидермейера (Г. Ф. Керстинг, Л. Рихтер, К. Шпицвег в Германии, М. Швинд, Ф. Вальдмюллер в Австрии) характерно тонкое, тщательное изображение интерьера, природы, бытовых деталей.

Неслучайно бидермайер связывают с буржуазным искусством, так как он выражает образ жизни среднего класса того времени. Этот стиль отличается удобством и функциональностью предметов, слегка упрощенными и измененными классическими формами, отсутствием идеологии, приближенностью к потребностям человека.

Действительно, для бидермайера характерна поэтизация простых человеческих ценностей: домашнего уюта, семейного счастья, выражающих



мировоззрение обывателя и мещанина. По своей сути бидермайер подражателен и провинциален.

Следует отметить, что романтизация обыденного мира представляется в полной мере и определяет домашний уют не в наличие и богатстве материала, а в особенностях эстетических позиций.

В данном случае для бидермайера характерна поэтизация простых человеческих ценностей.

Особенное развитие получает в бидермайере бытовой жанр, который нередко взаимодействует с историческим и портретным (групповые, семейные в интерьере или на фоне приветливых пейзажей, воспевающие домашний уют, радость, семейные добродетели).

Бидермайер связан с романтизмом, но отличается от него ограниченностью и узостью проблематики.

Итак, теоретическая значимость работы позволяет оптимизировать поиск изучения методики и так же тема важна для исследования направлений в немецкой живописи и особенностей описания дома в живописи немецких художников.

Таким образом, можно отметить, что практическая значимость работы заключается в том, что работа предназначена в первую очередь для студентов культурологической специальности при подготовке к практическим занятиям и углубленном изучении знаковости и символичности живописи.

Исследования в данной работе, как и сама работа, могут быть использованы в педагогической деятельности при осуществлении обучения курсу культурологии и истории культуры.

## Список использованных источников

1. Абстракционизм. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kartinu.com/article/32.html>
2. Бидермейер, Советский энциклопедический словарь, М., 1984, с. 138
3. Бидермайер в Германии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lektsiopedia.org/lek-23672.html>
4. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. - М: Республика, 1994
5. Бранский В. Искусство и философия. М.1999
6. Горелов, Р.Г. Рисунок и живопись интерьера / Р.Г. Горелов. - М.: Искусство, 1978
7. Журнал научных публикаций. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jurnal.org/articles/2011/filos1.html>
8. Ильина Н.В. Формальный символизм художественного образа // Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых ученых, аспирантов и студентов. 2002.- С. 20-22
9. Ким В.В. Семиотические аспекты системы научного познания. – Красноярск: 1987
- 10.Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. - С. 129-132
- 11.Макс Клиндгер. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.aurea-art.ru/news?show\\_id=384](http://www.aurea-art.ru/news?show_id=384)
- 12.Мечковская И.Б. Семиотика: Язык. Культура. Природа. // Курс лекций.М.: 2008
- 13.Михайлов А. В. Обратный перевод: Русская и западно-европейская культура. Проблемы взаимосвязей / А. В. Михайлов. М.: Языки русской культуры, 2000
- 14.Мичальский, Sergiusz. *Новая объективность*. Кельн: Бенедикт Ташен. 1994

- 15.Новая вещественность. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.art-drawing.ru/destinations-and-styles/1853-neue-sachlichkeit>
- 16.Разные вещи. Советская реалистическая картина в контексте «Новой вещественности» 1920-х годов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.zagrekov.ru/rus/publications/scientific/document1038.shtml>
- 17.Рейнгардт Л., "Новая вещественность" и риджионализм, в сб.: Модернизм, 3 изд., М., 1980
- 18.Сарабьянов Д. Бидермайер. Стиль без имен и шедевров // Пинакотека, 1998, № 4, с.4-11
- 19.Сарабьянов Д. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер // Русская живопись XIX века среди европейских школ, М., 1980, с. 72-92
- 20.Символ. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://shedevrs.ru/materiali/501-simvol.html?showall=1>
- 21.Скрипник К.Д. Семиотика: книга для студентов/ Автор-составитель Скрипник К.Д. – Ростов-на-Дону: РИО Ростовского филиала Российской таможенной академии, 2000
- 22.Тайсина Э.А. Философские вопросы семиотики / Под ред. И.С. Нарского.–Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2002.–189 с. Репринт 2011
- 23.Уварова О.С. Некоторые функции средств общения // Знак и общение. – Фрунзе: 1974
- 24.Уилсон-Диксон, История Христианской музыки, СПб., 2003, с. 50
- 25.Шорохов, В.Е. Основы композиции: учеб. пособие / В.Е. Шорохов. М.: Просвещение, 1979
- 26.Энциклопедия живописи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://www.bibliotekar.ru/slovar-impr3/121.htm>

- 27.Юрченко Т. Г. Бидермейер / Т. Г. Юрченко // Литературоведческая энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: «Интелвак», 2001
- 28.Ockham W. Philosophical Writings. A selection ed. & transl. by Ph. Boener. Nelson. – Edinburgh, 1957
- 29.Reimertz St. Max Beckmann: Biographie. München: Luchterhand, 2003