

Санкт-Петербургский государственный университет

ЕРЕМЕЕВА Мария Станиславовна

Выпускная квалификационная работа

***Символы и образы в немецкой культуре XX века
(символизм, акционизм, медиа-арт)***

Уровень образования бакалавриат
Направление *51.03.01 «Культурология»*
Основная образовательная программа *СВ.5041.2018 «Культурология»*
Профессиональная траектория *«Культура Германии»* (с изучением
немецкого языка)

Научный руководитель:
профессор,
Кафедра русской философии и культуры,
д.филол.н.
Маковецкий Евгений Анатольевич

Рецензент:
доцент
Кафедра философии и религиоведения,
Факультет философии, богословия и религиоведения,
Русская Христианская Гуманитарная Академия,
кан.филол.н.
Коваль Оксана Анатольевна

Санкт-Петербург

2022

Содержание

Введение	3
Глава 1. Теоретические подходы к изучению символа	6
1.1. Природа символа по А. Ф. Лосеву	7
1.2. Э. Кассирер. Символы, как высшие человеческие символы	9
1.3. Сновидения и божественные откровения	12
1.4. Значение символов в изобразительное искусство	14
1.5. Симулякры Ж. Бодрийяра и массовая культура	17
1.6. Ж. Бодрийяр о современном искусстве	22
Глава 2. Символы и образы в немецком и австрийском искусстве	26
2.1. Основные проблемы немецкого символизма	28
2.2. Особенности немецкой школы	30
2.2.1. Живопись Франца фон Штука	31
2.2.2. Реалистичный позитивизм Макса Клингера	33
2.3. Основные отличия австрийского символизма	35
2.3.1. Феномен Густава Климта	36
2.3.2. Символизм в творчестве Эгона Шиле	38
2.4. Символы в акционизме и медиа-арте	39
Заключение	44
Список литературы	47
Приложение	50

Введение

Вслед за масштабным лингвистическим поворотом в конце двадцатого века произошел иконический поворот. Формула «*iconic turn*» была выдвинута швейцарским искусствоведом Готфридом Бемом¹ в 1994 году. Согласно результатам теоретического осмысления произошедшей в культуре трансформации, ярко выраженной чертой иконического поворота является изменение статуса образа. Теперь образ рассматривается, в первую очередь, как специфический медиум, обладающий собственной логикой формулирования смысла, отличной от лингвистической. Образы и передаваемые ими смыслы стали вездесущими и чрезвычайно значимыми факторами культуры в последние десятилетия. Современное общество постоянно поглощает визуальный «контент», генезис и функционирование которого имеют символическую природу. Именно поэтому необходимо изучить визуальную культуру с точки зрения символов и знаков, заключенных в ней.

В современном обществе, обществе потребления, так называемые вторичные потребности человека формируются и удовлетворяются посредством рекламы. Известно, что в рекламе как эксплуатируются взаимосвязи устоявшихся символов, так и разрабатываются новые ассоциативные связи. Именно в необходимости осмысления нового модуса функционирования символов в современной культуре мы видим важный аспект актуальности исследования. Разумеется, разработка современного модуса функционирования символов невозможна без понимания теории символа и рассмотрения иных, предшествующих, модусов функционирования символа в культуре. В качестве такого примера в настоящей работе

1. Bohm G. Wiederkehr der Bilder// Was ist ein Bild/ G. Bohn (H.g.). München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. S. 13.

используется практика использования символов в немецком и австрийском искусстве XX века.

Объектом данного исследования является немецкая и австрийская культура двадцатого века.

Предмет исследования – символы и образы в немецком и австрийском искусстве XX века.

Основные задачи исследования заключаются в:

- анализе актуальных теорий символа и символизма в культуре;
- апробации теории символа на примере работ выдающихся художников-символистов, а также их последователей;
- исследовании практики использования символов в искусстве немецкого и австрийского символизма;
- анализе практике использования символов в акционизме и медиа-арте.

Для достижения цели и решения поставленных задач в исследовании были использованы методы, широко применяемые в культурологии, а также подходы, применяемые в гуманитарных науках в целом. В частности, для экспликации положений, содержащихся в работах классиков философской, обществоведческой и психологической мысли и касающихся теории символа, мы обращались к историко-философской методологии. При анализе символического аспекта в творчестве немецких художников была привлечена искусствоведческая методология. Для описания действующих факторов немецкой культуры XX века были задействованы сравнительно-исторический и семиотический методы.

Выводы из исследований в области философии, искусствоведения, филологии и психоанализа использовались нами для определения места и роли символа в культуре. В частности, в трудах А. Ф. Лосева была разработана природа символического образа. Психоанализ З. Фрейда и К. Г. Юнга позволил в ином свете увидеть символ и оценить его место в человеческой психике. Концепция симулякров Ж. Бодрийера дополнила понимание теории

символа и позволила актуализировать теоретические положения в условиях современной массовой культуры.

Исследование трансформации символов в немецкой культуре XX века позволило описать значение символов в искусстве немецкого и австрийского символизма, в акционизме и медиа-арте. В этой части нашего исследования был дан искусствоведческий анализ работ таких немецких и австрийских художников, как Г. Климт, Э. Шиле, Ф. Фон Штук, М. Клингер. Мы пришли к выводу, что именно искусство символизма стало основной средой для развития образов в немецкой культуре XX века.

На основании разбора основных теорий символа и анализа символического содержания в произведениях художников-символистов нами была предпринята попытка анализа символической составляющей в таких формах реализации современного искусства как акционизм и медиа-арт. Преобразование и переосмысление различных символов представителями данных направлений знаменует начало новой эпохи в истории развития символических образов. Многие искусствоведы сходятся во мнении, что каждой эпохе необходимы свои символы. Она их порождает. Так какие символы у нашей эпохи? Возможно рассмотрение творчества современных художников поможет нам хотя бы отчасти ответить на данный вопрос.

Материалы данной работы прошли апробацию в рамках преддипломной практики в виде проекта мультимедийной онлайн выставки, разработанного для Фондохранилища Государственного Эрмитажа.

Глава 1. Теоретические подходы к изучению символа

Обращаясь к изначальному понятию символа (σύμβολον — гостевая табличка), необходимо упомянуть, что табличку разбивают на две части. Одна часть остаётся у человека, который принимает у себя гостя, другая же отдаётся самому гостю. Такая практика была распространена из-за того, что не каждый странник мог отплатить взаимной гостеприимностью в ближайшее время. Однако потомки гостя могут рассчитывать на безопасность и кров, так же, как и потомки изначальной принимающей стороны. Исходное значение указывает на выстраивание определенных жизненных моментов. Здесь мы наблюдаем единство раздельности, присутствия в другом как в некоем целом.

Предлагаю выделить две группы символизма:

1. Культурный символизм. Каждая культура обладает номенклатурой своих символов. Например, красный цвет на Востоке несет в себе радостный смысловой оттенок, в то время как в Западных странах данный цвет интерпретируется в тесной связи с чем-то опасным. Культурный символизм монтируется в человеческое сознание посредством обучения или осознания. Необходимо понимание символического значения явления, которое зачастую может быть правильно интерпретировано только членами данного культурного сообщества. Здесь мы обращаемся к универсальным символам по Юнгу. Например, вода мать, крест – символическое пространство, которое обозначает в сознании европейца очень многое.

2. Индивидуальный символизм. Можно привести довольно простой пример. Автобусная остановка – знак указывающий на возможность воспользоваться транспортом с определенными правилами. Однако данное место может быть связано с личным воспоминанием и тогда оно приобретает другое символическое значение. Другим примером служат талисманы. Для людей некоторые объекты значат нечто большее, чем просто предмет (любимая чашка, счастливая рубашка).

То, что мы перед собой видим не только понимается по-разному, но и понимается исходя их тех смыслов, которые мы вкладываем. Данные смыслы индивидуальны. Схватывание смыслов, конституирование реальности происходит мгновенно. Анализ и расчленение происходит намного позже.

Для дальнейшего исследования зафиксируем три важных момента в понимании символа. Во-первых, символизм связан с коннотативным значением, которое подразумевается или выражается символом; во-вторых, примем деление символов на две группы: культурные символы и индивидуальные символы; в-третьих, символ играет важную роль в конституировании реальности.

1.1. Природа символа по А. Ф. Лосеву

В работе А. Ф. Лосева «Аксиоматика знаковой теории языка» особое внимание уделяется следующим аксиомам: 1. «Всякий знак предполагает, что существует нечто вне знаковое обозначаемое и уж тем более нечто означаемое или означающее². Всякое обозначение требует для себя своего собственного вне знакового носителя³. Из этого следует, что у каждого знака, а перед обращением к более комплексному понятию, такому как символ, надо обговорить значение, как бы тавтологично ни звучало, знака, должно быть означаемое и означающее. То есть знак, есть отражение чего-то, что существует в действительности. Но это не отражение какого-либо конкретного предмета или явления, а совокупность представлений и образов о данном предмете или явлении⁴. Например, возьмем дорожные знаки. Они должны быть, в первую очередь понятны всем без исключения, во-вторых, не должны

2 Лосев А. Ф. Аксиоматика знаковой природы языка // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во Мск. Ун-та. С. 34

3. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. С. 27

4. Степанов Ю. С. Семиотика» 1971 С. 23

быть двусмысленными, в-третьих, должны быть зафиксированы в каком-либо источнике, то есть в правилах дорожного движения. Если же возникнет ситуация, что тот или иной знак утратит свое предназначение и его перестанут понимать в правильном значении его следует заменить на более понятный. Иначе дело обстоит с символами. У символов есть возможность трактоваться по-разному в зависимости от контекста, но при этом не теряя своего значения. Хотя здесь речь идет скорее о том, что одно и то же понятие или состояние можно выразить различным набором символов, которые, что не исключено, могут трактоваться представителями разных культур по-разному.

А. Ф. Лосев пишет, что значение знака есть знак, взятый в свете своего контекста⁵. Поэтому и применительно к знакам необходимо обращать внимание на контекст. По Ю. М. Лотману, сначала знак не отделен от означающего орудия⁶. Так, например, перед трактиром может висеть окорок, который не только является предметом еды, но и указывает, что «здесь можно отобедать». Когда знак выступает уже в виде слова, то этим самым уже происходит полное отчуждение знака от везданного носителя. По Ю. К. Лекомцову, знак есть выражение, определенным образом сконструированное⁷. Теория Ю. К. Лекомцева интересна тем, что он делит знаки на три типа. Первый тип знаков – знак-изображение (icon). То есть соответствие его объекту прямое и носит характер непрерывного, например рисунок дерева и дерево. Вторым типом знаков – знак-индикатор (index). Соответствие между ними не непрерывное, неоднозначное, например, дым — индикатор огня. И наконец, третьим типом знаков, по Ю. К. Лекомцеву, является – знак-символ (symbol). Здесь мы говорим о дискретном характере соответствия. Как пишет А. Ф. Лосев, можно сколько угодно спорить с подобной рода типологией знака, но она представляется довольно интересной и достаточно определенно

5. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. С. 61

6. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. С. 62

7. Там же С. 64

свидетельствуют как о степени смысловой насыщенности знака, так и о сближении знаковости и символичности, когда символ является только определенно обобщенной знаковостью⁸.

Наконец мы переходим к тому, что имел в виду сам А. Ф. Лосев под понятием символа. В чем же заключается природа символического образа? Термин символ по разного рода причинам потерял в настоящее время всякое ясное содержание. Исследователь предлагает ограничиться наиболее понятной и наиболее простой установкой. Первый вопрос, который встает у исследователей языка, почему метафора не есть символ. Так, например, небо у Пушкина, которое дышит осенью, тоже есть символ определенной поры года. На это можно ответить следующим образом: всякая метафора имеет значение сама по себе и указывает только на самое же себя⁹. В этом отношении символическая образность гораздо богаче любой метафоры. И богаче тем, что имеет не только свое значение, но и «свидетельствует о чем-то другом, субстанциально не имеющем ничего общего с теми непосредственными образами, которые входят в состав метафоры»¹⁰.

Таким образом, А. Ф. Лосев выделяет в символе следующие аспекты. Во-первых, символы могут трактоваться по-разному в зависимости от контекста, но при этом не теряя своего значения. Во-вторых, всякий символ имеет собственное значение и значение, которое не связано с конкретным образом.

1.2. Э. Кассирер. Символы, как высшие человеческие символы.

Эрнста Кассирера — известного немецкого философа, одного из лидеров марбургской школы неокантианства, можно с полным основанием считать зачинателем символического направления в философии. Именно он

8. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. С. 240

9. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. С. 439

10. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. С. 439

первым подчеркнул огромное значение для философской мысли проблем анализа символизма, выдвинутых развитием науки конца XIX — начала XX вв. Кассирер был одним из немногих современных философов, кто своевременно обратил внимание на такую характерную и важнейшую особенность в исследованиях культуры как применение структурно-функциональных методов. При исследовании феномена культуры он считает необходимым использовать такое понятие как анализ-становление (Werden-Analyse). Как пишет исследователь К.А Свасьян в этом термине скрещены две крайности: крайность развития и крайность изоляции¹¹.

В отличие от других неокантианцев, которые изучали проблемы гносеологии, теории и истории науки, Кассирер исходит из факта существования культуры, куда наряду с наукой он включает язык, миф, религию и искусство.

По Кассиреру, культурная действительность наличествует лишь в символических формах¹². Факт культуры есть факт наличия разнообразных символических форм, которыми мы конструируем мир. Язык, миф, религия, наука, искусство суть формы символа. В связи с этим Кассирер не перестает подчеркивать, что предметом научного исследования является только форма и что речь идет о нахождении принципа формообразования, или о построении самой реальности.

В символической функции, полагает Кассирер, открывается сама сущность человеческого сознания — его способность существовать через синтез противоположностей. Во-первых, в символе сознание прерывает и фиксирует свое непрерывное течение. Во-вторых, оно может явить нам свое внутреннее идеальное содержание только через внешний, чувственно

11. Свасьян К.А. Философия символических форм Э. Кассирера. Ереван, 1989. С. 93.

12 . Багаутдинова Е. Л. Миф как символическая форма в культурологической концепции Эрнста Кассирера дис. канд. культурол. наук: 24.00.01. - Москва, 2000–159 с.

ощутимый материальный субстрат. При этом само придание значения — это не просто фиксация готового смысла, а его создание, сотворение. В-третьих, чувственная единичность, не переставая быть таковой, представляет сознанию в единстве значения всеобщее и многообразное¹³.

Символическая функция как фундаментальная функция сознания реализуется в трех основных типах, которые в онто- и филогенетическом плане являются ступенями ее эволюции - в «функции выражения», «функции изображения», «функции значения».

Символы — это высшие ценности человеческой культуры. Усваивая старые и творя новые символы, человек выражает духовно - смысловое в материально-чувственном, динамичное в стабильном, многое в едином, но тем самым он добивается индивидуальной свободы и «бессмертия», поскольку таковые мыслимы только через включение культуры посредством освоения и умножения человеком общезначимых человеческих ценностей.

Важной особенностью символических форм является то, что они представляют собой живые и развивающиеся системы, которые аккумулируют и транслируют исторический опыт человечества. Феномены культуры в концепции Кассирера не противостоят человеку, отчуждая от него, а представляют жизнь на этапе, когда естественная история трансформировалась в культурную историю человечества¹⁴.

Итак, Э.Кассирер отмечает, что человек «животное символическое». Поэтому, присущая человеку символическая функция признак

13 . Багаутдинова Е. Л. Миф как символическая форма в культурологической концепции Эрнста Кассирера дис. канд. культурол. наук: 24.00.01. - Москва,2000–159 с.

14 . Багаутдинова Е. Л. Миф как символическая форма в культурологической концепции Эрнста Кассирера дис. канд. культурол. наук: 24.00.01. - Москва,2000–159 с.

универсальности и единства сознания на всем историческом пути развития человечества.

Э. Кассирер определяя символ как чистую функцию мысли, чистое духовное выражение, осмысление чувственного. Важно понимать, что попытки десимволизации обречены на неудачу, так как преодолеть символ мы можем не иначе как символически. Согласно Э. Кассиреру символы — это высшие ценности человеческой культуры. Кроме того, особенность символических форм заключается в том, что они живые и развивающиеся системы, которые аккумулируют и транслируют исторический опыт человечества.

1.3 Сновидения и божественные откровения

Теперь хотелось бы обратиться к работе К. Г. Юнга «Человек и его символы». Мне видится важным проследить взаимосвязь между тем какие образы возникают в человеческом сознании и какие существуют их интерпретации. Кроме того, без понимания, как возникают те или иные символические образы у человека невозможно дальнейшее изучение символов в нашей повседневности. Благодаря психоанализу можно попытаться определить каким образом возникают символические образы у человека.

Под символом К. Г. Юнг понимает термин, название или даже образ, обладающий помимо своего общеупотребительного еще и особым дополнительным значением, несущим нечто неопределенное, неизвестное¹⁵. В то же время, определяя знак К. Г. Юнг пишет, известные сокращения ООН, ЮНЕСКО, торговые марки, не имея значения сами по себе, они стали узнаваемы в ходе употребления. Подобные слова по сути не символы, а знаки, лишь называющие объекты, которые за ними закреплены. Интересно, что при использовании таких известных и определенных терминов, как государство,

15. Юнг К. Г. Человек и его символы С.19

деньги, здоровье или общество, люди улавливают общий смысл значения данных слов, но понимают их «более-менее»¹⁶. Восприятие разнится в зависимости от культурного уровня человека, но при этом даже максимально схожие по всем параметрам люди будут понимать значение слова немного по-разному.

Итак, вернемся к выявлению различий между знаком и символом. Знак всегда меньше, чем представляемое им понятие, тогда как символ всегда включает в себе больше, чем его очевидное и сразу приходящее на ум значение. Более того, символ — это естественный и спонтанно возникающий продукт¹⁷. Ни один человек не может взять рациональную мысль и придать ей с помощью логических усилий «символическую форму».

К. Г. Юнг обращается к изучению сновидения и соответственно их символической наполненности. Сны спонтанно порождают символы, поскольку сами случаются, а не изобретаются насильственным путем. К. Г. Юнг указывает, что именно поэтому они (сновидения) являются основным источником всех наших знаний о том, что входит в понятие «символичность»¹⁸. Стоит отметить, что символы появляются не только во сне, но и в любых других психических проявлениях. Психоаналитик замечает, что бывают символические чувства и мысли, действия и ситуации. Иногда даже создается впечатление, что даже неживые объекты взаимодействуют с подсознанием, создавая повторяющиеся символические ситуации¹⁹.

Кроме того, существует ряд символов (в том числе и важнейшие из них), которые по своей сути и происхождению являются не индивидуальными, а коллективными. Главным образом это религиозные образы. Их возникновение верующие соотносят с божественными «откровениями». Скептики

16. Там же С. 46

17. Юнг К. Г. Человек и его символы С. 62

18. Юнг К. Г. Человек и его символы С. 63

19. Там же С. 63

категорично утверждают, что их просто придумали. К. Г. Юнг не согласен ни с той, ни с другой позицией. С одной стороны, скептики правы в том, что в течение многих столетий, а может даже и веков символы и концепции являлись объектом пристальной и сознательной работы по их совершенствованию. С другой стороны, утверждение верующих не лишено истины, так как первоисточники символов настолько глубоко сокрыты под таинственным покровом прошлого, что кажется, что они имеют нечеловеческое происхождение. По К. Г. Юнгу в действительности такие символы и есть порождение «коллективных представлений», первобытных снов и творческих фантазий, которые никем преднамеренно не были выдуманы²⁰. Так у христиан есть символ креста, и он несет известную многосмысловую нагрузку. Если же он стоит в тексте после инициалов того или иного человека, это означает, что данный человек умер. Таким образом для правильного толкования символа необходимо понимать не только историю его возникновения, хотя бы в общих чертах, но и представлять контекст, в котором данный символ находится.

Для дальнейшего исследования зафиксирует следующие положения К. Юнга относительно теории символа. Во-первых, символ — это термин, название или даже образ, обладающий помимо своего общеупотребительного еще и особым дополнительным значением, несущим нечто неопределенное, неизвестное. Во-вторых, знак всегда меньше, чем представляемое им понятие, тогда как символ всегда включает в себе больше, чем его очевидное и сразу приходящее на ум. В-третьих, символ — это естественный и спонтанно возникающий продукт. В-четвертых, символы могут появляться не только во сне, но и в любых других психических состояниях человека. В-пятых, символы могут быть индивидуальными и коллективными.

20. Юнг К. Г. Человек и его символы С. 65

1.4. Значение символов в изобразительном искусстве

История символов показывает, что символическое значение может присутствовать в чем угодно: в природных объектах, животных, людях и т. д. Фактически весь космос является потенциальным символом. Для иллюстрации природы и характера использования символов в искусстве А. Яффе отобрала три повторяющихся образа: камень, животное и круг. Каждый образ имеет устойчивое психологическое значение как в самых ранних проявлениях человеческого сознания, так и в самых изощренных проявлениях искусства XX века²¹.

В первобытных сообществах даже необработанные камни имели сакральное и символическое значение, они были местами обитания духов, применялись в культовых обрядах, были в качестве пограничных столбов или в роли объектов религиозного поклонения. Такое использование позволяет рассматривать их как первичную форму скульптуры. Эта попытка придать камню выразительность, отличную от той, которую ему присвоила природа изначально. Так, например, для Иакова камень был составной частью откровения. Он был посредником между ним и богом. (И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником. Кн. Быт. 28,18). Люди пытались также выразить, с помощью придания новых форм, то, что называется душой камня. Во многих случаях эта форма повторяла человеческие черты. Таковы древние менгиры — каменные столбы с грубыми человеческими лицами. Придание камню тех или иных живых черт свидетельствует о проецировании на него подсознания того или иного человека.

Первые изображения животных датируются ледниковым периодом (60–10 тыс. лет до нашей эры). В конце прошлого столетия они были обнаружены в пещерах Франции и Испании. Но лишь в начале двадцатого столетия археологи поняли их исключительную важность и начали исследовать их

21 Яффе А. Глава 4. Символы в изобразительном искусстве С. 309

значение. Почти все известные рисунки эпохи палеолита отличаются натуралистичностью. Но тут важно подчеркнуть, что, по мнению А. Яффе, им была присуща еще символическая функция. Кроме того, большое количество мифов связано с принесением в жертву животных. Что же касается символа круга, здесь, где бы ни появлялся символ круга: в примитивном культе солнца или в современной религии, в мифах и снах, в мандалах и градостроительных планах городов – он всегда указывает на единственно наиболее сущностный аспект жизни — ее завершенность. Один индийский миф о мироздании повествует, что бог Брахма, стоя на огромном тысяче-лепестковом лотосе, охватывал взглядом сразу четыре стороны света. Такой обзор был своего рода подготовкой, необходимым определением местонахождения перед началом работы по созданию мира. Аналогичная история рассказывает о Будде. В момент его рождения с земли поднялся цветок лотоса. Будда встал на него, чтобы обозреть пространство в восьми направлениях (лотос — 8 лепестков и вниз, и вверх). Пространственную ориентацию Будды и Брахмы, можно рассматривать как символ потребности человека в психической ориентации²². Здесь вспоминаются медитативные практики, которые в качестве инструментов использовали, например мандалы. Это особенно характерно для Тибетского ламаизма. Как правило мандалы представляют космос и его связь с божественными силами.

В христианском искусстве можно встретить немало изображений мандалы. Например, нетрадиционное изображение девы Марии в центре круглого дерева, символизирующего неопалимую купину. Наиболее распространёнными мандалами в христианском искусстве являются те, где Христос изображен в окружении четырех евангелистов. Их прототипами являются древнеегипетские изображения бога Гора и его четырех сыновей²³.

22. Яффе А. Символы в изобразительном искусстве С. 320

23. Там же С. 323

В архитектуре мандала тоже играет важную роль, но ее часто не замечают. Она входит в план как мирских, так и культовых сооружений почти во всех цивилизациях. Например, роза на фасаде средневекового собора. Однако центральным символом христианского искусства является не мандала, а крест или распятие. Вплоть до эпохи Каролингов обычной формой был равносторонний крест.

Кажется, что этот хаос современного искусства все еще не преодолен. А. Яффе видит, что необходимо, чтобы в ближайшем будущем искусство обрело гармонию, а это возможно только в одном случае, если человеческая психика, а именно психика творца, художника найдет правильный путь в беспросветном мире фантазий и предрассудков. Данная статья была написана в середине двадцатого века и мне кажется, что современное искусство только маленькими шажками приближается к новому идеалу. Очевидно, что древние идеалы красоты забыты, техника нет, просто они утратили свою актуальность, ведь искусство всегда было отражением состояния общества.

1.5. Симулякры Ж. Бодрийера и массовая культура

Некоторые ученые считают, что концепции постмодернизма утратили свою актуальность и уже наступила следующая стадия развития общества. Однако, многое из того, что было описано постмодернистами только происходит или даже еще не произошло.

В первую очередь надо обозначить основные понятия, которые использует Ж. Бодрийер. Это симулякр и симуляция. Философ пишет о трех фазах развития образа. Первая, образ отражает фундаментальную реальность. Вторая, он маскирует отсутствие фундаментальной реальности. И третья он вообще не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром в чистом виде²⁴. Итак, в первом случае, мы можем

24. Бодрийер Ж. Симулякры и симуляция С. 15

говорить о том, что образ – «доброкачественное» проявление, так как репрезентация имеет сакраментальный характер.

Во втором – «злокачественное»: как пишет Ж. Бодрийяр – носит вредоносный характер. В третьем случае он лишь создает вид проявления: «характер чародейства». Здесь речь идет уже не о проявлении чего-либо, а о симуляции. Решительный поворот заключается в переходе от знаков, которые скрывают нечто, к знаку, которые скрывают, что за ними ничего нет. Как считает философ, если первые отсылают к теологии истины и тайны, что также является частью идеологии, то вторые открывают эру симулякров и симуляции.

Интересно проследить некоторую тенденцию применительно к современной массовой культуре. Так, по Ж. Бодрийяру, когда реальное больше не является тем, чем оно было, ностальгия присваивает себе все его смысловое содержание. Примером может послужить повсеместное появление ремейков культовых фильмов. Режиссёры не стараются придумать новые истории и найти новые смыслы, они используют современные технологии для улучшения качества изображения оставляя исходный сюжет. Очевидно, что человечество знает много вечных тем, которые перерабатывались разными авторами. Но здесь речь идет об идентичном произведении, с незначительными изменениями в сюжете. Главные изменения касаются либо технической части производства фильма, либо актерского состава, который тоже может меняться в зависимости от норм новой этики.

В концепции Ж. Бодрийяра речь идёт о порядке симулякров. Симулякры первого порядка — это подделки, имитирующие нечто. Например, дворянская шпага, как альтернатива рыцарскому мечу. Она имеет ряд преимуществ в использовании и при этом сохраняет свой статус. В то время как, например, револьвер так и не стал символом королевской власти, так как не нес в себе связи, пусть даже номинальной, с мечами эпохи феодализма. Симулякры второго порядка представляют собой промышленные изделия, выполняющие определенную функцию. Тут стоит сказать и о конвейере (серийном

производстве), и о замещении ручного труда для удовлетворения человеческих потребностей. Что же касается симулякров третьего порядка, тут надо сказать о том, что они представляют из себя, например, товары или услуги, необходимость которых привита людям с помощью средств массовой информации и моды. Такие вещи недолговечны, но срок их службы определяется не степенью изношенности, а опять же модными веяниями. Таким образом, весь наш современный мир соткан из своеобразных симулякров и имитаций реальности.

Ж. Бодрийяр называет прекрасной моделью всех переплетающихся между собой порядков симулякров – Диснейленд²⁵. Это прежде всего место игры иллюзий и фантазий: пираты, принцессы, мир будущего и т. д. Причина популярности данного вида досуга как раз состоит в том, что парки предлагают посетить этот воображаемый мир наяву. Философ, однако, отмечает, что посетителей гораздо больше притягивает социальный микрокосм, «религиозное наслаждение» миниатюризированной Америки со всеми ее достоинствами и недостатками. Отсюда возможность (которой воспользовался Л. Марен в книге «Утопики. Игры пространств») идеологического анализа Диснейленда, как «дайджеста американского образа жизни»²⁶.

Ж. Бодрийяр утверждает, что такое идеологическое построение служит прикрытием симуляции третьего порядка. То есть, Диснейленд «служит» для того, чтобы скрыть, что Диснейлендом на самом деле является вся «реальная» Америка. Речь идет уже не о ложной репрезентации реального (идеологии), а о том, что реальное перестало быть реальным, и таким образом спасти принцип реальности. Диснейленд претендует на то, чтобы быть детским, со своей присущей инфантильностью. Чтобы казалось, что весь остальной «реальный» мир лишен этой инфантильности, хотя это не так. Ж. Бодрийяр

25. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции С.25

26. Там же С. 26

пишет, что в обществе избыточного массового потребления заново изобретается дефицит, аскетизм. Но как мы понимаем эти понятия приобретают смысл симуляции. Так как обеспеченный житель ограничивает себя в продуктах питания или в покупке мебели, не из-за отсутствия средств, а из-за идеи о необходимости жизни в новой парадигме.

Необходимо также разобрать подход Ж. Бодрийера к средствам массовой информации, так как зачастую именно этот канал связи использует устоявшиеся символы и создает новые в современном обществе. Философ пишет: «Мы находимся в мире, в котором становится все больше и больше информации, и все меньше и меньше смысла»²⁷. В связи с этим возможны три гипотезы. Первая — информация продуцирует смысл, но оказывается неспособной компенсировать резкую потерю смысла во всех областях. Попытки инициировать смысл через возникновение всё новых медиа оказываются тщетными. Вторая — нет никакой связи между инфляцией информации и дефляцией смысла²⁸. Сфера информации сугубо инструментальная, техническая. Либо напротив, согласно третьей гипотезе, между этими двумя явлениями существует строгая корреляция в той мере, в какой информация разрушает смысл. Тем самым оказывается, что потеря смысла напрямую связана с действиями медиа и масс-медиа. Ж. Бодрийер больше симпатизирует третьей гипотезе, но указывает, что она идет вразрез с общепринятым мнением. Так как социализацию повсеместно измеряют через уровень восприятия сообщений СМИ. Таким образом по Ж. Бодрийеру медиа — это не исполнительные механизмы социализации, а как раз наоборот-имплозии социального в массах²⁹.

Что касается рекламы, то реклама и пропаганда приобретают свой полный размах со времен Октябрьской революции и мирового кризиса 1929

27. Там же С. 144

28. Там же С.145

29. Там же С. 150

года. Обе, как пишет Ж. Бодрийяр, являются языком масс, порожденные массовым производством идей и товаров. Постепенно пропаганда превращается в маркетинг идей-сил, политических партий с их «брендами» и «имиджами». ³⁰ То есть в нашем обществе больше не существует строго раздела между экономическим и политическим, так как две эти сферы используют один и тот же язык. Наиболее интересным аспектом рекламы является ее исчезновение, ее растворение как специфической формы. Она уже не является средством передачи информации о товаре или услуге. Как пишет Ж. Бодрийяр, если в определенный момент товар был своей собственной рекламой, то сейчас сама реклама стала товаром³¹. В первую очередь, задача рекламы не рассказать о товаре или услуге, а рассказать о бренде. Создать определенный сторителлинг вокруг своей продукции. Из-за огромного выбора товаров современный потребитель покупает ту или иную вещь не потому, что она лучше по каким-то качественным параметрам, а потому, что покупателю известен данный бренд и он ему доверяет.

Как уже указывалось выше, реклама создает потребность в тех товарах и услугах, без которых человечество обходилось всю свою историю. Кроме того, реклама создает новые символы. Так, например, после Второй мировой войны ювелирные предприятия терпели убытки. И вдруг возникла идея совместить бриллиантовое кольцо и традицию помолвки. С этого времени не только рекламные объявления заполнились красивыми изображениями с мужчиной на одном колене и кольцом с бриллиантов в руках, такое же поведение стали показывать в фильмах. Здесь можно вспомнить и знаменитую песню, которая исполнила Мерлин Монро «Лучшие друзья девушек — это бриллианты». Так за несколько лет у женщин сформировалась сетка связь между предложением и бриллиантовым кольцом, и такое кольцо стало символом и залогом счастливой супружеской жизни.

30. Там же С. 159

31. Там же С. 163

Ж. Бодрийяр расширяет символическую теорию, добавляя понятие симулякра. Так, симулякры третьего порядка — знаки, которые скрывают, что за ними ничего нет. В то же время философ отмечал, что симуляция спасает принцип реальности. Она не ложная репрезентации реального, а выражение того, что реальное перестало быть реальным. Кроме того, Ж. Бодрийяр считает, что реклама играет с базовыми потребностями человека имплицитно в них новые смыслы. Реклама продает в первую очередь именно эмоции, а не товар и создает новые символы.

1.6. Ж. Бодрийяр о современном искусстве

В книге «Совершенное преступление/Заговор искусства» Ж. Бодрийяр весьма категоричен в своих высказываниях о современном искусстве. Так, подавляющее большинство современного искусства занимается апроприацией банальности, обыденности возводя все это в систему ценностей и идеологию³². За всеми этими бесконечными инсталляциями и перформансами, как пишет автор, нет ничего, кроме игры в компромисс одновременно с нынешним положением вещей и всеми предшествующими формами из истории искусств. «Исповедание не оригинальности, банальности и ничтожности, возведенное в ранг эстетической ценности или даже извращённого эстетического наслаждения»³³. Современное искусство экспериментирует не только с формами, но и с образами. Безобразное представляется нам в качестве нового идеала прекрасного. Или же в поисках новой формулы, что такое прекрасное, художники идут на всяческие ухищрения, которые обывателю порой кажутся просто извращениями.

Ж. Бодрийяр указывает на диктатуру образов, связывая это с диктатурой иронического. Ирония, как считает философ, — это часть заговора искусства.

32. Бодрийяр Ж. Заговор искусства С. 242

33. Бодрийяр Ж. Заговор искусства С. 243

То есть искусство перед своим исчезновением глумится само над собой. «Наше восхищение живописью является результатом длительного процесса адаптации, продолжающегося столетиями, которое очень часто не имеет ничего общего ни с искусством, ни с рассудком. Живопись создала своего зрителя. По сути, это «конвенциональные отношения» То есть, по Ж. Бодрийяру общество, которое находится на грани распада не способно создавать настоящее искусство.

Искусство включилось в финансовом аспекте арт-рынка, но и в плане менеджмента самими этическими ценностями, в глобальный процесс преступления «просвещенных»³⁴. Экономика, политика, информация тоже используют соучастие и ироничную безропотность со стороны своих «потребителей».

Искусство – это не машинальное отображение позитивных сил негативных состояний мира. Как пишет философ, искусство – это обостренная иллюзия, гиперболизированное зеркало, которое отражает мир. Искусство стало иконоборческим³⁵. И современное иконоборчество заключается не в том, чтобы уничтожать какие-то образы, а в том, чтобы их фабриковать, создавать изобилие образов, в которых нет смысла. Ж. Бодрийяр предполагает, что подобно художникам эпохи Возрождения, которые думали, что занимаются религиозной живописью, а создавали шедевры искусства, современные художники думают, что создают шедевры, но создают нечто иное. Философ развивает мысль, что это могут быть расколдованные объекты-фетиши, чисто декоративные для временного использования³⁶. В буквальном смысле объекты-суеверия: они больше не способствуют возвышенной природе искусства и несоответствию глубокой вере в искусство, но тем не менее умножают суеверие искусства во всех его проявлениях. Поэтому

34. Там же С. 246

35. Там же С. 261

36. Бодрийяр Ж. Заговор искусства С. 273

искусство, незаметно став лишь идеей, стало работать с идеями. Сушилка для бутылок Дюшана — это идея, банки супа Уорхола тоже. Как пишет философ, все это идеи, знаки, концепты. Важно понимать, что Ж. Бодрийяр не собирается хоронить искусство, он просто считает, что оно тоже должно быть подвергнуто критике. Для философа искусство – это в первую очередь форма, которая не имеет истории, но имеет судьбу³⁷. Сегодня искусство выросло в цене, но его ценности упали.

В следующей части своей работы я хотела бы подробнее разобрать символы и образы, которые использовали немецкие и австрийские художники в начале двадцатого века. Так как осознание и переосмысление их опыта позволит сделать некоторые выводы относительно символа и его места в современном искусстве.

В результате Ж. Бодрийяр указывает на диктатуру образов связывая это с диктатурой иронического. Ирония выделяется философом как форма заговора искусства. В то же время символ видится Ж. Бодрийяру как путь духовного движения человека. Так как именно анализ символического позволяет человеку переосмыслить свое существование.

Исходя из представленных выше материалов сформируем следующую методологию. *Во-первых*, человек существо символическое, он может мгновенно конституировать реальность посредством символов. Символическая функция признак универсальности и единства сознания в развитии всего человечества. Так же анализ символического позволяет человеку переосмыслить свое существование. *Во-вторых*, необходимо разделить понятия знака и символа. Знак всегда меньше, чем представляемое им понятие, в то время как символ несет в себе не только свое собственное, но и дополнительное значение. В зависимости о контекст символы могут трактоваться по-разному, не теряя своего значения. *В-третьих*, выделяются

37. Интервью Ж. Бодрийяра с Ж. Брирет 1996. «У меня нет ностальгии по прежним эстетическим ценностям»

две группы символизма: культурный и индивидуальный. Из этого следует, что можно разделить символы на коллективные и индивидуальные. *В-четвертых*, символы можно определить как высшие ценности человеческой культуры. Они возникают естественно и спонтанно, поэтому можно выделить следующую особенность символических форм: эти формы — развивающиеся системы, которые аккумулируют и транслируют человеческий опыт. *В-пятых*, все попытки полной десимволизации обречены на провал, так как преодолеть символ человек может только символически.

В заключении стоит добавить, что в современном мире в большей степени именно реклама имплицитно создает новые символы и смыслы, играя в первую очередь с человеческими эмоциями. Несмотря на то, что символы возникают естественно и спонтанно существует ряд приемов, которыми пользуются производители рекламы, чтобы создать почву для возникновения новых символов.

Глава 2. Символы и образы в немецком и австрийском искусстве

"Актуальной оказалась проблема дифференциации двух национальных разновидностей символизма. Интересно, что территориальное соседство, известная историческая близость, а также языковая общность, оказались тогда не достаточными, чтобы восторжествовать над проявлением национальной неповторимости", – так пишет И. Е. Светлов в своей работе "Немецкий и Австрийский символизм. Этюды"³⁸.

Главными темами, затрагиваемыми символистами являются восхищение женской красотой, чувственность, образы архангела и люцифера (Климт, Штук), попытка соединить язычество и христианство в творчестве Клингера, трагизм и идея смерти у Шиле. Полотна символистов проникнуты мистицизмом и чувственностью.

Используя, разработанную нами в первой главе, методологию мы попытаемся проанализировать значение и функции символа в живописи немецкого символизма. Климт, как и многие представители символизма, увлекался темой женской красоты, но в то же время именно на его картине "Юдифь и Олоферн" (Приложение. Ил. 3) образ женщины представлен не только как красивая оболочка, но и как выражение силы и независимости женщины. В современном обществе активистки-феминистки как раз и борются за эту идею "независимой женщины".

Мне видится, что одной из главных проблем, с которой сталкиваются творцы любого периода, – консервативность, закостенелость общества. "Бунт Климта" – его страсть к изображению обнажённых натур – принёс ему немалую популярность. Однако бунтом это называется именно потому, что имперское правительство в Австро-Венгрии не одобряло и даже запрещало подобные вещи.

38. Светлов И. Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды - М.: Три квадрата, 2008. С. 9.

Немецкое и австрийское искусство эпохи символизма, к сожалению, мало изучено отечественными исследователями. Своеобразие представителей данного направления увидели ещё такие русские художники и критики как Александр Бенуа, Игорь Грабарь и Сергей Маяковский. Восторг и трезвая оценка, понимание противоречий смешались в их реакции. Мюнхен стал крупным художественным центром европейского масштаба, в то время как Вене повезло меньше, однако венская архитектура, венское изобразительное и прикладное искусство несколько лет были в России в большой моде. Искусствовед Игорь Светлов пишет - «Сецессионный ренессанс в Вене нашёл своих замечательных летописцев в лице Людвиг Хевеши, Германа Бара, Гуго фон Гоффмансталя и других талантливых австрийских публицистов и историков искусства».

Одной из характерных особенностей немецкого символизма являлось символическое прочтение натурализма. В то время как в Вене символизм более близок к орнаментально-геометрической абстракции.

Актуальность темы связана с тем, что немецкий символизм занимает ключевое место в генезисе современного искусства. Переходный, даже переломный, период XIX–XX веков можно соотнести с некой неустойчивостью культуры в наше время. Несмотря на то, что мы уже преодолели рубеж веков (XX–XXI) отголоски проблемы поиска развития направлений культуры до сих пор слышны. Как и на рубеже XIX–XX веков деятели современного искусства бросают вызов формам, классическим канонам и образам. Значительное влияние на символистов оказали романтики и назарейцы, в то время как уже сами символисты повлияли в дальнейшем и на экспрессионистов, и на импрессионистов и даже на искусство постмодерна в его смешении стилей и фактур. Немаловажную роль сыграли социальные потрясения. Попытка осознать мотив и пафос первой мировой войны в творчестве Шиле перекликается с современным переосмыслением опыта

мировых и внутри европейских конфликтов и переустройством мира после них.

Символизм Германии и Австрии видится, как творческий сплав, в котором соединились такие далёкие друг от друга качества и стремления как натурализм и эстетизм, наивная восприимчивость и проблемы бытия. Современники выдвигали на первый план исследование внутренней жизни произведения, скрытые в нем духовные смыслы. В дальнейшем исследователи постарались сделать историзм стержневой темой изучения Сецессии.

Что же объединяет описываемых художников и какие обстоятельства в их творчестве позволяют считать этих художников символистами?

2.1 Основные проблемы немецкого символизма

В статье о австрийской и немецкой живописи М. Дмитриева обращает внимание на противостояние двух основных направлений "натурализма" и "идеализма". Именно такая ситуация оказала значительное влияние на пути и формы немецкого и в известной мере австрийского символизма. Светлов, однако, подчёркивает, что нет оснований говорить о последовательной эволюции немецкого символизма - она была достаточно путанной, полной отступлений и возвращению к пройденному - чем ближе к рубежу веков, тем больше в живописи Беклина, Штука и их последователей возникали контрастные сцепления идеальных образов и реалий бытия¹⁶. Часто художники сравнивали фатальную гиперболизацию, осознанное снижение поэтического и контраст космизма и обыденности с диалогом идеала и жизни. Самый талантливый представитель предшествующего периода немецкого романтизма Каспар Давид Фридрих (Приложение Ил. 2) ориентировался на элитарные вкусы. Романтизм оказал большое влияние на развитие художественной перспективы последующего столетия. Акцент на таинстве мироздания и духовной энергии не мог не сказаться на характере немецкого

символизма. В независимости от творческих масштабов и стилистических ориентиров, романтический старт столетия нельзя было игнорировать³⁹.

Вальтер Беньямин в произведении «Центральный парк» отмечал, что у немцев растущая культура наслаждения сопряжена с ослаблением энергии. Когда способность наслаждения выигрывает в чувственности, она теряет в интенсивности. По мнению автора, прослеживается следующая тенденция художественной образности – изымание из всех жизненных связей, аллегорическая интенция – уход от природы, от органичности живого, от целостности мифа – к угасанию внешнего – умозрительность символов. Вторая тенденция, отмеченная Беньямином состоит в том, что символизм заменяет богатство жизненного опыта абстрактными символами. В-третьих, отчужденный от себя человек инвентаризирует свое прошлое как мертвое достояние, пытаясь возродить переживание. В-четвёртых, произведение «чистого искусства» заменяется искусственной стилизацией существующих в художественной культуре шедевров. В-пятых, место гения занимает искусно играющий мастер-эстет. В искусстве символизма, по мнению В. Беньямина, выразилось разочарование части европейской интеллигенции в современной действительности, страх перед миром прогресса науки и техники, где нет места духовным идеалам ушедших эпох, настроения пессимизма и ностальгических обращений к прошлому.

Символизм в изобразительном искусстве опирался на литературный и живописный романтизм (особенно немецкий с его страстью ко всему таинственному и мистическому). Художественные средства символисты заимствовали из официального, академического искусства (строгость композиционного построения, четкость линий) или модерна (плоскостная композиция, декоративность, изошренность контуров, вытянутость фигур).

39. Светлов И. Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды - М.: Три квадрата, 2008. С. 16

2.2 Особенности немецкой школы

Можно выделить следующие особенности немецкой школы. Во-первых, прослеживается связь немецких символистов с раннеромантической теорией символа, философией А. Шопенгауэра и творчеством Р. Вагнера. Так, символ может пониматься как уникальное средство иррационального проникновения в тайну мира. Во-вторых, ранние романтики занимались разработкой мифологических, библейских и средневековых сюжетов (оперы Р. Вагнера), и созданием собственной мифологии (Ницше). В то же время немецкие символисты использовали сюжеты из древнегерманских легенд и античной мифологии. Их интересовала идеальная античность, где мифология овеяна атмосферой тайны. Третьей особенностью немецкой школы является культурологическая окрашенность – поиск синтеза искусства, религии, мифа и язычества.

Немецкий символизм обретал свою специфику в непростом соединении различных художественных направлений. Соревнуясь с друг другом, спорили и примерялись национальные традиции и мировая классика. "Порой мотивы рыцарства, восходящие к Дюреру эсхатологические темы, образы романских замков, воспоминания о живописи и скульптуре средневековых алтарей превращались у мюнхенских мастеров в идеализированную пастораль"⁴⁰.

За частую наивность виденья средневековых мастеров не состыковывалась с идеальными пейзажами Италии. Несмотря на то, что идеализм вновь и вновь объявлял себя одним из главенствующих начал мира, возникла необходимость в напоминании о грубой реальности. С одной стороны такая ситуация пошатнула веру в идеал, но с другой расширила возможности для творческих изысканий. Апелляция к наследию была оправдана постановкой данной проблемы, когда совмещалась с

40. Светлов И. Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды М.: Три квадрата, 2008. С. 25

обострённостью новых течений. Для части зрительской аудитории было очевидно обновление, заключённое в непривычном соединении идеала и жизни. Так как иначе невозможно было бы объяснить головокружительный успех, постигший творение Франца фон Штука "Грех" (Приложение. Ил. 3).

2.2.1 Живопись Франца фон Штука

По мнению И. Е. Светлова, "своеобразие Франца фон Штука состояло в особой последовательности связей своих натуральных постановок со стадийным решением различных художественных задач. Чрезмерная законченность, «глянцевость», изображения. Монотонность его ритмов подчас компрометировали "идеальную" ориентацию смысла. И все-таки, когда обзираешь его живописные и лепленные этюды с обнажённых натурщиков, видно, что он многого достигал, предвосхищая плотность, гармонию целого и деталей, сочетание остроты и умиротворённости, которые характерны для его лучших произведений"⁴¹.

Прежде всего Штук раскрывается, как прекрасный иллюстратор, затем, обратившись к живописи, он увлекается темами символизма. Под влиянием А. Беклина Ф. Штук изображает множество нимф и фавнов. Позже он начинает создавать картины характерные для югендстиля. В 1892 году Штук вместе со своими соратниками основывает Мюнхенский Сецессион, порывая тем самым с академическими обществами. Первоначально речь шла только о живописи, но в последствии Сецессион охватывает архитектуру и графику. В то время как Венский Сецессион был ориентирован на декоративный символизм, мюнхенское движение отличалось более бурным характером. Можно выявить две тенденции, постоянно борющиеся между собой, которые были представлены в Баварии, - символизм и экспрессионизм. В работах Штука

41. Светлов И. Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды. М.: Три квадрата, 2008. С. 25.

преобладает символизм. Как пишет Кассе "он находит удовольствие в своеобразном эротизме, заметном в картинах, изображающих женщину, обвитую змеей. Женщина - чувственная, соблазнительная, роковая- отдаётся соблазнителю, который сжимает её своими кольцами". Ставшая знаменитой греческая "вилла Штука" предвосхитила стиль Арт-нуво прямоугольных форм.

После почти векового забвения историки искусств вновь обратились к живописи Штука. Искусство Штука многогранно и представляет синтез архитектуры, скульптуры, изобразительного искусства и дизайна. Путь к модерну и символизму сопровождался у него с влечением к лирике и теме молодости. "Конкретное соприкосновение с его творчеством убеждает, что не демонизм, с которым привычно связывают живопись Штука, а просветлённая лирика доминировала в его первых выступлениях на мюнхенских выставках"⁴². Он получил золотую медаль второй степени и большую премию за картину "Страж Рая". Бесплотная фигура юноши, облачённая в хитон, с темными крыльями и огненным мечом впечатляла. Изумлял и увеличенный формат в несколько раз, превосходящий натуру. Золотой фон, настраивавший на монументализм, являлся одним из популярнейших в искусстве модерна. В юноше видели синтез духовной озарённости и надмирности. Золотой фон у Штука был навеян воспоминаниями о живописи немецкого средневековья, в частности Дюрера или об огромной золотой мозаике с костюмированно-декоративным изображением едущих верхом всадников в самом центре Дрездена. Восхищение, однако разделяли не все, в частности приверженец русского лагеря выдающийся критик и историк искусства Сергей Маковский отмечал - " Страж Рая - смелая, но не совсем удачная попытка создать из разодетого натурщика Архангела небес в облике небрежно задрапированной природы, залитой солнечным светом." Позднее Штук чаще апеллировал к

42. Светлов И. Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды. - М.: Три квадрата, 2008. С. 68

напряженному звучанию черных и золотых тонов, как, например, в "Палас-Афине", тяготеющей к мозаичности"⁴³.

Когда Франц Фон Штука на несколько лет превратился в законодателя стиля в немецком изобразительном искусстве открыто выдвигая броскую обнажённость фигур, его ранние поэтические увлечения потеряли актуальность. Экспрессионистский акцент проявляется в искусстве Штука в 1890-е годы. Одна из таких картин " Люцифер" (Приложение Ил. 4) здесь привлекает стилистика, эмоциональная интонация и сам авторский замысел, раскрытый в данной теме. Образ весьма неоднозначен. Люцифера обуревают сомнения, вся поза человекоподобного существа с толикой чего-то дьявольского, мучительного ищущего опоры, но в это же время полная готовности к прыжку, напряжена.

Неоднозначность образа сидящего Люцифера на картине Штука дает нам возможность говорить о том, что картина полна символов, которые, как писал А. Ф. Лосев могут трактоваться по-разному в зависимости от контекста.

2.2.2. Реалистичный позитивизм Макса Клингера

По мнению некоторых исследователей, художник, скульптор и гравёр М. Клингер являлся предшественником югендстиля. Он стремится к передаче образов, возникавших в воображении и мечтах. («Приключение перчатки») (Приложение Ил.5). Так как символ — это естественный и спонтанно возникающий продукт. Некоторые символы могут явиться по Г. Юнгу даже во снах.

В 1883 году Клингер создаёт свою первую скульптуру- бюст Шиллера. (Приложение Ил 6). Однако уже после 1897 года художник полностью посвящает себя скульптуре, завершает монументальную статую Бетховена

43. Светлов И. Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды - М.: Три квадрата, 2008. С.68

(Приложение Ил. 7). "Изобразить фигуру героя обнажённой, причём вот так: без апофеоза мускулов, без пафоса совершенной формы - это очень ново и, безусловно, очень смело..." - писал автор монографии Пауль Кюн.

Именно эта скульптура экспонируется на Венском Сецессионе 1902 г. в окружении семи панно Густава Климта. Данные панно посвящены Девятой симфонии. Можно сказать, что данная экспозиция была приношением символизма великому композитору.

Одним из плодов итальянского периода является этюд его последней картины "Христос на олимпе" (Приложение Ил. 8), где он делает попытку примирить христианство и язычество. В этом произведении удивительно слились его талант монументалиста и особое внимание, обращённое к деталям. Органично вписаны в панно обнажённые тела, олицетворяющие радость жизни или ожидание схватки. Немало исследовательских работ было посвящено идее художника объединить языческий и христианский мир. Такая концепция земного бытия в духе гуманизма соотносится с темой сопряжения нескольких религий в философских сочинениях рубежа веков. И все же искусствовед Светлов считает, что главная цель художника - представить движение человечества как вдохновляющий и неоднозначный процесс.

Часть немецких и австрийских учёных, среди которых М. Бизанц-Пракен, связывают основную идею панно с динамичным соотношением телесности и духовности. При этом греческий олимп выражает первую, а христианство последнюю. "Христос на Олимпе" был объявлен в Германии одним из лучших произведений "около 900-го". С ним связывали и углубление проблематики символизма, и обновление монументализма. Такой успех был одной из причин приглашения художника на "Бетховенскую выставку" в Вену.

Итак, можно выделить основные черты живописи художников-символистов. Во-первых, присутствуют мотивы ухода в мифологию, натурализм и эротизм. Во-вторых, данному стилю присуща созерцательная мистика души и меланхолизм. Вообще такая созерцательная отрешенность выступает против событийности европейского искусства 19 века.

Другими чертами символизма становятся катастрофизм, экспрессия жизни, мистическое торжество и духовность Смерти как источника гармонии и примирения. В символизме происходит демонизация человеческого образа. Кроме того, присутствует ярко выраженный натурализм и телесность.

2.3 Основные отличия австрийского символизма.

Своеобразие венского символизма выражается в связи идеального с культом декоративного. "Эстетическая функция декоративности сплетается у Климта с углублением в историю человеческой природы" ⁴⁴. С самого начала архитектура активно учувствовала в создании идеальных образов под эгидой Венского Сецессиона. Одной из отличительных черт данного периода было так же сближение архитектуры с графикой, прикладным искусством и особенно плодотворно было сближение с изобразительным искусством, создавая новые варианты интерьеров. Геометризм, под влиянием живописи и графики, стал доминантой венского искусства, являясь синонимом собранности.

"Мужественный рационализм сочетался в нем с символикой духовного" ⁴⁵. Данные мотивы были навеяны восточными культурами и воспоминаниями об античной Греции и Древнем Риме, мусульманских храмах и барокко. Геометризм Климта отнюдь не противопоставлялся динамичной природе. Исследователи отметили, что многообразная символика геометрических форм в произведениях венских мастеров не ограничивается комбинации изображений самых известных фигур. Светлов пишет, что не смотря на то, что венский символизм многое почерпнул в чувственных образах Беклина и Штука, он(венский символизм) выглядит в данном контексте более

44. Светлов И. Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды. - М.: Три квадрата, 2008. С. 29.

45. Светлов И. Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды - М.: Три квадрата, 2008. С. 30.

абстрагированным и декоративным. не смотря на то, что Штук используя в создании "виллы Штука" и декоративное искусство, и скульптуру, и символическую живопись, проявив при всем этом не доступную венским мастерам широту мышления, как декоратор, развивающаяся венская живопись, в отличии от мюнхенской была значительно активнее обращена к зодчеству.

2.3.1 Феномен Густова Климта

Искусство модерна породило множество чувственных женских образов. Но среди всех них особняком стоят сексуальные, эротические женщины Климта. Появившись на свет в Австро-Венгерской империи с её консервативными устоями и закостенелой моралью, он проводил в живописи новый взгляд на запрещенные темы.

Густав Климт соединяет в своем творчестве две грани: изящное искусство и ремесло. В его работах мы видим фотографически точный рисунок человеческого тела, который соседствует с орнаментальным фоном. Сами фигуры буквально выплывают из декоративного окружения, что создает чарующий эффект мозаичного полотна. Как и весь модерн, он совмещает в себе декоративно-прикладное искусство с традиционной живописью.

Повсеместное использование золота имело несколько объяснений. Это и день уважения отцу ювелиру, и очарование мозаикой, и общее русло искусства модерна, которое обещает внимание на настоящие, природные материалы. Женский образ Климта переопределяет устоявшиеся образы и смыслы. Климт работает с классическим материалом совершенно по-новому. Мы видим очень редкий продуктивный диалог традиции с новым типом мировоззрения. В творчестве Климта выделяют несколько периодов. В начальный период художника привлекают исторические композиции. Вскоре он обращается к глубоко личной трактовке символизма, используя орнаментную стилизацию, основанную на длительном наблюдении за

природой. "Любимец дам венского общества, - пишет о нем Бернанд Шампиньель, - он сделал женщину темой своих удивительных картин, где в повторении всегда есть новизна". Климт строит силуэт, нагромождая ярко контрастными орнаментами, навеянные искусством Древнего Египта и Византийскими мозаиками. Почти геометрически выстроенная фигура на картине «Саломея» венчается ликом, написанным с портретной точностью, но с ярко выраженным чувством опьянённой страсти и болезненной чувствительностью (Приложение Ил 9). После путешествия по Европе Климт отходит от прославленного "золотого стиля" изменяя колорит и избегая ярко выраженной стилизации. Мечтой Климта и близкого к нему круга художников было поиски цельности, соподчинение живописных и декоративных доминант.

В венском символизме духовные изыскания оказались тесно связаны с декором, посредством геометрического абстрагирования. Это особенно ощущается в "Поцелуе" (Приложение Ил.10). При первичном взгляде на картину в глаза сразу бросается то, что фигуры двух влюблённых находятся почти на обрыве в окружении золотой пустоты, они увлечены крепкими объятиями. Большое влияние на технику исполнения картины оказала византийская иконопись. Однако "Поцелуй" можно отнести и к стилю модерн или Ар-нуво (преобладание цветочных орнаментов, витиеватые линии, повышенный эротизм и нарочитая эстетика). Некоторые исследователи пришли к выводу, что изображённый поцелуй близок к акту насилия. Сомнения по поводу добровольности действий возникают при ближайшем рассмотрении поз и жестов героини. Весьма необычно ведут себя руки девушки, она словно отталкивает мужчину и закрывается от него при этом обвивая его рукой. В то же время такой двусмысленности в интерпретации языка тела у мужчины нет. Климт в других своих работах показывал, насколько чувственными могут быть женские объятия. Значит художник намеренно вводит данную двусмысленность.

"Поцелуй" — это квинтэссенция стиля и мастерства художника. Это не просто история о двух влюблённых, это картина о чувственном опыте вообще. Силуэты героев становятся своеобразными символами влечения. Сочетание деталей и лаконичности, линии и формы, повышенная эстетика, которая вызывает эмоциональный отклик у зрителя и делает данное полотно шедевром.

2.3.2 Символизм в творчестве Эгона Шиле

Благодаря помощи Климта, Шиле вошел в общество венских художников и обзавелся необходимыми связями с меценатами. Картины Шиле отличались четкостью линий, нервной манерой и смелыми цветами. По началу Шиле многое перенимает у Климта. В работах Шиле так же прослеживается влияние Оскара Кокошки, австрийского экспрессиониста. Несмотря на схожесть композиций присутствует существенная разница. Кокошка старается передать эфемерность и потусторонность. В свою очередь Шиле акцентирует внимание на реальной страсти, отчаянной и некрасивой. Работы Шиле отличаются не эстетичностью, а костлявостью и чрезмерной откровенностью. Художник считает, что именно безобразие играет роль усилителя красоты. Эгон Шиле рисовал и много автопортретов. Экспрессивная манера, ломанные линии и искажённые черты "Автопортрет"- мало напоминали реальную внешность художника. (Приложение Ил 11). Несмотря на то, что главной моделью Шиле был человек, художник мог наделить характером город или пейзаж - "Дома с пестрым бельем" (Приложение. Ил. 12).

Ещё один из лейтмотивов творчества Шиле - тема смерти. Художник убеждён, что красота становится по-настоящему яркой, только тогда, когда ощущает скорый конец. Мастера так же интересовала тема цикличности жизни, рождения и умирания. Вдохновлённый этой темой, он написал картину "Мать и дитя" (Приложение Ил. 13)

Картина "Семья" (Приложение Ил. 14) изображает так и не достижимую мечту художника так как сначала его жена, а потом и он сам скончались от испанки. "Шиле всегда узнаваем — это неестественные позы, анатомические подробности, истерическая линия. Его герои не красивы, но вызывают яркие эмоции у зрителя" пишет Кассе. Основным героем живописи Шилле является человек, а основой сюжета - трагизм, эротизм и смерть.

2.4. Символы в акционизме и медиа-арте

Говоря о современных течениях искусства стоит упомянуть радикальное и провокационное движение шестидесятых годов прошлого века – Венский Акционизм. Австрийские художники отрицали традиционные формы искусства и развивались одновременно, но независимо от авангардных движений той эпохи. Действия художников в форме постановочных акций отличались особой деструктивностью и насилием, часто включили в себя использование крови, туш животных и обнаженных тел⁴⁶. Мне видится, что сторонники данного движения исследовали природу безобразного.

Раннее творчество группы включало экстремальные провокации и перформансы. В 1960 году Герман Нитч обыграл тему жертвоприношения с помощью модернистской монохромной живописи. «Залитые картины» прямо говори о том, что пустой холст – это не просто объект для рефлексии, но иместилище ритуального и трансцендентального опыта. В манифесте «Кровавый орган» (1962), Нитч заявит: «В своем искусстве (которое есть форма поклонения жизни) я принимаю на себя то, что представляется негативным, извращенным и непристойным вожделением, вместе со следующей отсюда жертвенной истерией, чтобы избавить вас от скверны и стыда нисхождения к пределу».

46. Краусс Розалинд Фостер Хэл., Искусство с 1900 года. М. Ад Маргинем., 2015–816 с.

В своём творчестве Нитч использует христианские символы, которые можно охарактеризовать, как культурные. Таким образом, художник берет известные образы и смешивает их или использует в другом контексте.

В качестве другого примера приведём творчество Отто Мюля (1925–2013). Названия некоторых его акций говорят сами за себя. Например “Christmas Action: A Pig is Slaughtered in Bed” (Рождественская акция: свинья, убитая в постели) 1969, “Action with Goose” (Акция с гусем), представленная на фестивале Wet Dream Festival в Амстердаме в 1971 году. Такого рода акции привлекали внимание общественности и правоохранительных органов. В ряде случаев проводились аресты участников. Отто Мюль получил месяц тюрьмы после участия в публичной акции «Art and Revolution» в 1968. После «Piss Action» перед аудиторией в Мюнхене Мюль скрывался от полиции Западной Германии. Герман Нитч получил две недели заключения в 1965 после участия с Рудольфом Шварцкоглером в фестивале психофизического натурализма.

Нитч был главным оратором группы. Он описывал подобное творчество как «эстетическую форму молитвы» и утверждал, что это принесет освобождение от насилия через катарсис. Благодаря тесной связи между акционизмом и экспериментальным кино 1960-х сохранились записи нескольких акций. Австрийский режиссёр Курт Крен активно учувствовал в съемках перформансов и создал большое количество мини-фильмов⁴⁷.

Представители венского акционизма наглядно показывали, как человек может быстро определить символическую подоплеку того или иного действия. В зависимости от контекста можно интерпретировать то или иное действие по-разному, но общий смысл сохраняется. Венский акционизм был протестом

47. Венские акционисты (2 фильма Курта Крена, интервью с Отто Мюлем)
[Электронный ресурс]. URL: https://www.ubu.com/film/vienna_actionists.html
(Дата обращения: 06.03.20022)

против устоявшихся правил и норм в обществе того времени. Именно возможность развития символических образов позволила акционистам придумать и реализовать такие разнообразные перформансы.

Медиа-арт или медиа искусство — это такое особое направление, которое использует технологии для создания художественных образов. Так звуковое сопровождение дополняется визуальной составляющей, цифровые форматы могут погружать зрителей в целые отдельные миры (виртуальная реальность). В основу арт-экспериментов ложатся научные исследования и взаимодействие с собственным телом, а инженерные механизмы не только выполняют техническую роль, но и сами становятся произведениями искусства. Медиа-арт используется и в привычной городской среде. В аэропорту Сингапура установлена инсталляция «Кинетический дождь». Она состоит из более чем тысячи бронзовых капель, которые движутся в определённом рисунке, похожим на танец.

Исследователь Кристина Пол считает, что использование цифровых технологий как медиума для создания художественных произведений предполагает, что произведение существует на цифровой платформе от производства до презентации, а также что в нем представлены и задействованы внутренние возможности этой платформы ⁴⁸. Так, отличительные свойства цифрового медиума формируют особый тип эстетики. В первую очередь, можно назвать— интерактивность, вовлечение, динамизм, адаптивность. Кроме того, это искусство может иметь множество проявлений, и оно в высшей степени гибридно. Цифровое искусство может существовать в различных формах, например, в виде интерактивной инсталляции, виртуальной реальности, программного обеспечения, написанного художником.

Типичными для цифрового искусства являются темы, связанные с развитием новых медиа и технологий, например взаимодействие

48. Пол К. Цифровое искусство, М. Ад Маргинем. 20017–272 с., С.49

искусственного интеллекта с человеческим мозгом. Однако, волнующие на протяжении XX века художников темы тоже осмысляются в новом формате. Так исследованию тела и самосознания отводится важная роль в творчестве современных художников.

Кристина Пол утверждает, что цифровое искусство распространится в беспрецедентное число контекстов – в публичное пространство сетей, городов и природной среды.

Современные инсталляции и выставки переполнены культурными и индивидуальными символами. Благодаря этому технологии позволяют по-новому осмыслить чувственное.

Однако, стоит отметить, что большинство современных образов это лишь симулякры, как писал Ж. Бодрийяр. Такие симулякры являются лишь отражением реальности. Это знаки, которые скрывают, что за ними ничего не стоит. Современное искусство в основном состоит из отсылок и ремейков, переработки существующих образов и символов. В то время как символисты, используя культурные символы приносили в них новые смыслы, современные художники не пытаются привнести в тот или иной символ что-то новое, а просто используют образ для лучшего понимания. Из-за использования новых технологий кажется, что производятся какие-то радикально отличные символы, но это лишь иллюзия.

Так все представители современных направлений в искусстве стараются переосмыслить определенные образы и преобразовать их. Будь то повседневные вещи, отражающие страсть человека к накоплению богатства, или же акция с использованием большого количества красной краски для привлечения внимания к перерождению искусства, символическое жертвоприношение, или вплетение технологий в мир искусства для отражения полной картины современного мира. Искусство видоизменяется, приобретает порой странные и пугающие формы, но именно благодаря такому движению

по преобразованию образов и окружающих нас символов возможна дальнейшая жизнь.

Заключение

Общее понимание символа, основанное на анализе теории символа, эффективно для понимания немецкого символизма, акционизма и дальнейшего развития современного искусства. Так, определив человека не только как существо социальное, но и как символическое, мы смогли выстроить методологию понимания того, как работает символическая функция в культуре.

Далее, обозначив различия между знаком и символом, мы выявили основные черты присущие символам. В первую очередь, это возможность различной трактовки символа в зависимости от контекста без потери собственного значения. Во-вторых, символ — чистое духовное выражение и осмысление чувственного. Кроме того, символ обладает возможностью видоизменяться с течением времени, транслируя и аккумулируя человеческий опыт. Третья отличительная особенность символа заключается в наличии дополнительного значения и возможности естественного и спонтанного возникновения. Затем мы выделили индивидуальные и коллективные символы.

Возвращаясь к искусству, можно выделить следующие черты, присущие такому направлению, как немецкий и австрийский символизм:

Во-первых, художники-символисты отказываются от изображения современной жизни, падает интерес к бытовому жанру, бытовому портрету, пейзажу и натюрморту. Во-вторых, они возвращаются к мифологическим и библейским сюжетам. То есть в их творчестве фантазия преобладает над реальностью и присутствует неестественное сочетание реального с фантастическим. В-третьих, художники сочетают локальное правдоподобие (натурализма) с принципом глобального неправдоподобия, то есть отсутствуют связи с видимым миром и есть намек на связь с миром невидимым.

Можно выделить особенности языка символистской живописи. Это, в первую очередь, обостренная чувственность, натурализм, эстетизация телесности. Кроме того, в живописи символизма присутствует условность пространства и времени, то есть неопределенность места и времени происходящего. Далее следует отметить невозможность рациональной интерпретации символа в отличие от аллегии (и метафоры). И сознательный отход художников от «правдоподобия» рисунка, формы, колорита. Изображение становится плоским и на нем отсутствует светотени — это подчеркивает бестелесность и неземную сущность изображаемого. Это относится и к условности колорита: употребление локальных цветов (без полутонов), блёклых красок и специальной символики цвета позволяет художнику передавать «неземные» образы.

Венский акционизм яркий пример протестного движения в искусстве. Представители которого, уже в виде перформансов борются с серой обыденностью и устоявшимися нормами. Выполняя определенные символические ритуальные действия, они обращают наше внимание на проблемы в обществе. Создавая новые символы и используя исторически сложившиеся акционисты играют со смыслами.

Как писал Ж. Бодрийяр диктатура образа тесно связана с диктатурой иронического. Именно духом иронии пропитано современное искусство. Даже серьезные на первый взгляд темы, которые освещают, в частности, представители такого современного направления в искусстве как медиа-арт не оставляют иронию в стороне, а используют ее для лучшей и более резкой передачи своих идей.

Так, благодаря анализу символического, человек может не только осмыслить искусство, но и свое существование в целом. Символы и образы дополняют нашу реальность, делая ее полноценной. Современная визуальная культура еще больше способствует появлению новых символов из-за избытка инструментов и каналов для коммуникации. Иконический поворот позволил человечеству, не без помощи компьютерных технологий, создавать новую

иногда полностью виртуальную реальность, в которой символы и образы смешиваются и приобретают новые причудливые формы.

Мы выяснили, что охарактеризованные нами принципы символизма использовались художниками-символистами, значит можно говорить о том, что эти художники не только по названию, но и по сути своего творчества являются символистами. Таким образом, выдвинутая гипотеза была подтверждена.


Список литературы

1. Светлов И. Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды - М.: Три квадрата, 2008.- 168 с.
2. Всеобщая история искусств. М. 1961–1965. т.2., 3,4,5,6. (гл. о Германии и Австрии)
3. Энциклопедия символизма. // Ред. Ж. Кассу. М.: 1998
4. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012.-696с.
5. Духовный смысл символов человеческой культуры: под ред. Г. С. Горчакова. Томск Твердыня, 2003. 275 с.
6. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М. Школа "Языки русской культуры", 1997. 214 с.
7. Панов Е. Н. Знаки, символы, языки. М.: Знание, 1983. - 248 с.
8. Пол К. Цифровое искусство, М. Ад Маргинем. 20017–272 с.
9. Копытин А. И. Основы арт-терапии. СПб: Лань, 1999. - 256 с.
10. Юнг К.-Г. Человек и его символы. СПб.: Б.С.К., 1996. -454 с.
11. Н. А. Первушина. Феномен символа: концептуальные проблемы исследования// Вестник ТГПУ. 2011. 11(113).
12. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного М.: Искусство, 1991.- 368 с.
13. Кэрлот Х.Э. Словарь символов [Мифология. Магия. Психоанализ: Перевод] / Х. Э. Керлот. - М.: REFL-book, 1994. - 601,[2] с.: ил.; 21 см.; ISBN 5-87983-014-4 (В пер.): Б. ц.
14. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. - С. 191–199
15. Шеллинг Ф. Философия искусства Перевод П. С. Попов М., «Мысль», 1966.- 496 с.

16. М. В. Яковлева Основные теоретические подходы к изучению символики в социально гуманитарных областях знания. Вестник Удмуртского университета
17. Уайт Л. Избранное: Наука о культуре. — М.: РОССПЭН, 2004. — 960 с. — (Серия «Культурология. XX век»). — ISBN 5-8243-0480-7
18. Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры. — М.: РОССПЭН, 2004. — 1064 с. — (Серия «Культурология. XX век»). — ISBN 5-8243-0483-1
19. Уайт Л. Концепция эволюции в культурной антропологии // Антология исследований культуры. Т.1: Интерпретации культуры. — СПб.: Университетская книга, 1997. -540 с.
20. Уайт Л. Теория эволюции в культурной антропологии // Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры. — М.: РОССПЭН, 2004. — 582 с.
21. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. М.: Труды института Европейских культур, Российский гуманитарный университет, 2001. 396 с.
22. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: «Прогресс», 1989. 616 с.
23. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: «Республика», 1994 528 с. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: «Добросвет», 2000. - 387 с.
24. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. М.: «Новое литературное обозрение», 2002. -592 с.
25. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: «Искусство», 1976.-367 с.
26. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: МГУ, 1982. 480 с.
27. Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против». М.: «Гуманитарий», 2003.-512 с.
28. Тодоров Ц. Теории символа. М.: «Дом интеллектуальной книги», 1999. - 408 с
29. Юнг К. Г. Человек и его символы. М.: «Серебряные нити», 1997- 368 с.

30. Хэл Фостер, Розалинд Краусс. Искусство с 1900 года. — АД Маргинем Пресс. — Москва: АД Маргинем Пресс, 2015. - 820 с.
31. Пивоев В. М. Философия символа [Электронный ресурс].
URL:<http://petsu.karelia.ru/Chairs/culture.html>
(Дата обращения: 01.02.2022)
32. Венские акционисты (2 фильма Курта Крена, интервью с Отто Мюлем) [Электронный ресурс]. URL:https://www.ubu.com/film/vienna_actionists.html
(Дата обращения: 06.03.20022)

Приложение

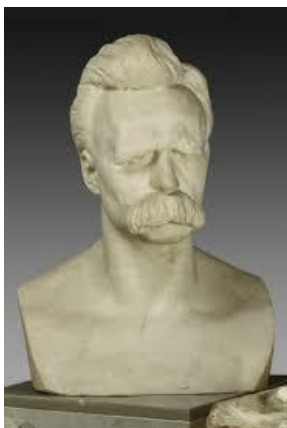
Иллюстрация	Автор Название Год Источник
	<p>1. Густав Климт, «Юдифь и Олоферн» (1901)</p> <p>Источник: muzei-mira.com</p>
	<p>2. Каспар Фридрих «Странник над морем тумана.» (1818)</p> <p>Источник: muzei-mira.com</p>
	<p>3. Франц фон Штук «Грех» (1893)</p> <p>Источник: artchive.ru</p>



4. Ф. Штук
«Люцифер»
(1890)
Источник:
open-culture.org



5. Макс Клингер
«Приключение перчатки»
(1881)
Источник:
art.biblioclub.ru



6. М. Клингер
Бюст Шиллера
(1883)
Источник:
newestmuseum.ru



7. М. Клиггер
Статуя Бетховена
(1902)
Источник:
beethoven.ru



8. М. Клиггер
"Христос на Олимпе"
(1897)
Источник:
thesketchline.com



9. Густав Клилт
«Саломея»
(1909)
Источник:
art.biblioclub.ru



10. Г. Климт
«Поцелуй»
(1907–1908)
Источник:
muzei-mira.com



11. Эгон Шиле
«Автопортрет»
(1913)
Источник:
opisanie-kartin.com



12. Э. Шиле
«Дома с пестрым бельем»
(1914)
Источник:
artchive.ru



13. Э. Шиле

«Мать и дитя»

(1910)

Источник: Художники и Поэты -
ar-ar.facebook.com



14. Э. Шиле

«Семья»

(1918)

Источник:
artchive.ru