

ПРОБЛЕМА ПОНИМАНИЯ СМЫСЛОВ В ИСКУССТВЕ СИМВОЛИЗМА

О. Н. Кузнецова,

Алтайский государственный институт культуры, г. Барнаул, Российская Федерация

В данной статье актуализируется тема понимания смыслов в искусстве символизма. Для разрешения данной проблемы обосновывается тезис о необходимости знания и понимания исследователем смыслов философии иррационализма, выступающей мировоззренческой основой искусства символизма, с целью прочтения его «скрытых» смыслов, учитывая при этом специфику художественного метода символизации, где символ понимается как функция. Именно такое понимание существа *символа* заключает в себе возможность не формального, но логически обоснованного подхода к его изучению в искусстве. В качестве основного методологического инструментария, применительно к творчеству М. Чюрлениса, в статье используется герменевтическая логика.

Ключевые слова: иррационализм, символизм, искусство, философия, понимание.

Одной из самых обсуждаемых и дискутируемых тем в философии, в теории искусства является вопрос о *мировоззренческой* основе искусства символизма, о его художественном методе, о сущности и природе *символа* как основного «языкового» средства выражения смыслов не только в символизме, но и в авангардном искусстве.

Символизм (фр. *symbolisme*, греч. *symbolon* — знак, опознавательная примета) — художественно-эстетическое течение, сформировавшееся во Франции и получившее широкое распространение в литературе, живописи, музыке, архитектуре и театре многих европейских стран на рубеже XIX—XX вв. Мировоззренческая, теоретическая основа символизма представляет собой систему идеалистических учений Платона, И. Канта, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, на русский символизм также большое влияние оказали идеи Вл. Соловьева и А. А. Потемби. Поэтому основная идея символизма, обусловлена общим *идеалистическим* тезисом данных философов о том, что окружающая видимая действительность мнима, иллюзорна, а подлинная сущность бытия скрыта под обманчивым покрывалом материи. Единственным посредником между двумя мирами является *символ*, который есть таинственный намек, иносказательность, недомолвка, мимолетность. Поэтому символизм в искусстве, мировоззренческой основой которого является символизм философский, так же отрицал истинность научного и просто рационального познания, противопоставляя ему иррациональную «интуицию» как единственный способ постижения тайн мироздания.

С точки зрения А. Шопенгауэра, унаследовавшего идею И. Канта о «вещи в себе», рациональное познание человеком мира — всего лишь его субъективное «представление» о нем, «собственный мозговой феномен», далекий от реального мира [6]. Однако сам человек, выступая субъектом «представления», одновременно является частью объективного мира — «вещью в себе». Поэтому, благодаря этой двойственности, человек может обнаружить

скрытое от него «существо» мира (мировая воля) в себе самом не рассудочным путем, но интуитивным. Постигнуть эту истину мира, по мнению А. Шопенгауэра, возможно исключительно через искусство, именно оно выступает «интуитивным», «внерассудочным познанием бытия», поскольку в образах-символах «объективируется воля» как духовная причина всего сущего. Однако «мировая воля» как первопричина всего сущего — слепая, *иррациональная сила*, за пределы «воления» которой не может выйти никто и ничто. Таким образом, получается, что само бытие *абсурдно, бессмысленно*, а познание его рациональным способом не возможно уже по определению.

Поэтому искусство символизма не «вместо философии», как утверждали некоторые апологеты символистского творчества, но оно — форма *бытия самой философии*, выраженной *языком* художественных знаков, *символов*. Следует сделать терминологическое разграничение в ряду понятий «образ» и «символ»: образ в искусстве характеризуется семантической локализованностью, тогда как *символ полисемантичен*. Поэтому *художественный принцип* символизма — это, когда «внешнее», *форма* говорит не о себе самой, но всегда «о чем-то другом». В связи с этим, возникает потребность в «правильной», *непротиворечивой теории символа*, универсальной для всего множества конкретных феноменов символизма во всех видах искусства.

Серьезный теоретик этого направления А. Белый уже в начале XX века насчитывал более двадцати определений этого термина [1]. Ранее, в российских энциклопедиях XVIII и XIX веков символ синонимически соответствует понятию «знак», однако уже в энциклопедии Брокгауза—Ефрона понятие символа трактуется более расширительно. Однако *требуется глубокая философская трактовка* этого понятия, которая бы с необходимостью, признавала бы то, что в символе, наряду с рациональным, безусловно, присутствует нечто иррациональное, выражением чего и является символ. Поэтому, научное пони-

мание символа должно строиться на органичном *сопряжении рациональных и иррациональных аспектов* этого феномена.

Наиболее серьезная, обоснованная теория символа с философской трактовкой сущности и природы этого феномена принадлежит российскому философу А. Ф. Лосеву [4]. С точки зрения данного автора, всякий символ, есть функция, есть «*принцип бесконечного становления*». Символ, понимаемый как спонтанный *поток символизации*, и является *художественным методом* символизма. Его «подвижностью» и иррационально-идеалистической природой обусловлена неточная, ассоциативная образность, размытая семантика, субъективная, утонченная эстетика данного искусства, реализуемые посредством приема «прямого соответствия». Все перечисленное имеет отношение к вопросу «как», к внешней стороне, к вопросу: *каким методом* «проявлено». Проявлено «что»? То есть, вопрос метода «как» вторичен по отношению к предмету «что?», поскольку «предмет специфицирует метод, а не наоборот» (В. Дильтей) [2]. В качестве «что» в искусстве символизма выступают смыслы иррационально-идеалистической философии, которая представляет собой сложную «заумь» (В. Хлебников). Уже сама проблема осмысления и усвоения этой «зауми» («что») требует напряженной интеллектуальной работы, особого склада мышления. Задача *воплощения смыслов «зауми» в искусстве* становится возможной при соблюдении трех условий: 1) *понимания этих смыслов*, 2) *особого способа восприятия мира художником — «символизм»* (А. Белый), 3) *посредством метода символа, понимаемого как «функцию символизации»* (А. Ф. Лосев). Соответственно, проблема *понимания* такого искусства исследователем с неизбежностью требует от него наличия и «исполнения» *этих же трех условий*: понимания смыслов «зауми», восприятия мира через символ, прочтение текста условно-символического искусства с учетом метода символизации, используемого художником как гносеологически, так и онтологически.

В качестве иллюстрации обратимся к работе одного из исследователей символизма М. Г. Эткинда [7]. Автор пытается «истолковать» сложный философский символизм картин М. Чюрлениса из цикла «сонаты»: «Соната Солнца», «Соната Звезд», «Соната Моря», «Соната Пирамид», «Соната Змеи»¹. Свои названия «сонаты» обрели после смерти художника, ранее они были просто пронумерованы самим автором. В этом ряду самой загадочной выступает «Соната Змеи» или «Соната Змей», которую еще называют «Сонатой Ужа», упрощая тем самым «заумь» иррационализма Ницше и Шопенгауэра, в которую был погружен художник, — до сказочных образов литовского фольклора. Автор выразительно и с большим смыслом выписывает

¹ Отдельные произведения «сонатного» цикла исследуются также в работе: Парфентьева Н. В., Андреева Е. А. Символизм в творчестве М. К. Чюрлениса (к изучению специфики преломления музыкальных жанров в живописи) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки, 2015. — Т. 15. — № 2. — С. 71—76. (Примеч. ред.).

образ каждой Змеи в каждой из четырех картин «сонаты» («Аллегро», «Анданте», «Скерцо», «Финал»). Ни один из вариантов различных Змей не допускает даже косвенной ассоциации с ужом, узнаваемость которого обусловлена антрацитным блеском его безукоризненного черного окраса и ярким желтым пятном на голове в форме крыла бабочки, кричащим о его безобидности и даже домашности. Здесь другие змеи, — *не узнаваемые* зрителем, иррациональное решение символических образов которых не поддается «рассудочной» трактовке.

Так, М. Г. Эткинд, в стремлении передать смыслы картины «Скерцо» («Соната Змеи») с позиций символизма, на самом деле, — дает ее описательный анализ. Он говорит о «гигантской горизонтали Ужа в небе», «глядящего на ребенка», о «бездонном провале» между «ребенком» и... «Литвой» (?), об «огромной птице» как «символе беды» и о том, что «змея станет для ребенка спасительным мостом». Ни один из этих мини-тезисов не очевиден и не убедителен, *с точки зрения* зрительской «субъективной честности» (А. Ф. Лосев). А с *мировоззренческих позиций иррационализма* учений Ницше и Шопенгауэра, в русле которых не только творил, но и жил свою короткую жизнь художник, допущена подмена смыслов. С *позиций символизма*, где символ понимается не как статика, но как «функция» («текучесть»), «текст» картины не прочитан, понимания смыслов не наступило.

Смысловая сложность и глубина картин М. Чюрлениса, обусловлена его интеллектуальным исканием Истины как первопричины всего сущего, той главной Силы, которая господствует в Мироздании. В философии «немецкого иррационализма» — это Мировая Воля — идеальное (не материальное), *не разумное* первоначало мира, управляющее им иррационально, порождая мировой абсурд, великую бессмыслицу бытия. Поэтому познать эту нерациональную силу, управляющую миром, и воплотить ее в искусстве возможно лишь интуитивно, ассоциативно — *символически*. Художник на протяжении всего своего короткого творческого пути, впрямую или косвенно, пытается запечатлеть в своей живописи ускользающий *символ* Мировой Воли, безжалостной ко всему по причине отсутствия разума. Подобно страшному морскому шторму, разбивающему корабли о скалы, Воля так же «не знает, что творит». Поэтому бытие, управляемое Волей без разума, также абсурдно, иррационально, с точки зрения художника — приверженца учений Ницше и Шопенгауэра. Абсурдный, не рациональный мир в картинах М. Чюрлениса не допускает по отношению к себе рассудочного подхода. Понимать смыслы картин Чюрлениса возможно исключительно, понимая суть иррационализма, и, ступив вместе с художником на путь символизма как «способа мировосприятия» (А. Белый), в основе которого ассоциативное мышление, спонтанность возникающих аналогий как «сходства в несходном» (А. Ф. Лосев).

Иррационален мир в картине «Скерцо» («Соната Змеи»): Змея летит в пустоте воздуха значительно выше птицы; слабый абрис птицы не ассоциируется с бедой; звезды светят сами по себе; все равнодушны друг к другу, не взаимодействуют. Привычных,

рассудочно-успокоительных человеческих смыслов здесь нет. Смысл один — это Мировая Воля, увиденная интуитивным, внутренним зрением художника-иррационалиста в какой-то момент «прозревания запредельных далей» мироздания — именно *таким символом*. Парящая в воздухе Змея (абсурд) мало походит на змею отсутствием характерных извивов змеиного тела. Скорее, она напоминает собою идеально прямой «жест» (Вяч. Иванов), ее повернутая вниз шея не воспринимается как змеиная; ее «лицо-маска» узнаваемо: такие «лица» рисуют воздушным бумажным змеям. То есть, она — змея и, одновременно, *еще Кто-то* — вне змеи (символ). Ее положение в картине — «выше всего и всех» указывает на нее как на Абсолют, расслабленно-равнодушный ко всему по причине ее великого, абсолютного Незнания, неразумения. Призрачный, тающий мир картин Чюрлениса, написанный прозрачными красками, — мир не материальный, но мир идеального бытия, показанный автором как некий алгоритм, как некая программа мировой бессмыслицы, в рамках которой маленький смертный человек, стоя на краю мира, взывает к Смыслу... которого нет.

Соната как жанр музыкального произведения состоит из четырех частей: «Аллегро», «Анданте», «Скерцо», «Финал». По законам этого музыкального жанра именно в первой части, «Аллегро» заложены все те музыкальные темы, которые будут звучать, каждая в своем ритме, в трех других частях сонаты. Чюрленис не стремился сознательно к синтезу искусств как, например, В. Кандинский, возможно, оказав на последнего значительное влияние. Литературный дар, музыкальный талант, гений живописца, философская образованность и прирожденная способность к символическому восприятию мира слились в Чюрленисе в органичном синкретизме, обнаруживая масштаб его уникальности и одаренности. Он творил интуитивно, переходя за грань дозволенного человеку, на пределе возможностей человеческого сознания, граничащих с творческим безумием, что и предопределило его ранний уход из жизни. Общим местом в исследованиях, посвященных творчеству Чюрлениса, является попытка рассмотреть его живописные картины с позиций музыкального искусства. Обращается внимание на то, в первой части сонаты обычно господствует динамический темп «аллегро», вторая часть — спокойное, медленное «анданте», третья — быстрое, легкое «скерцо» и «финальная» четвертая часть является музыкальным завершением общей темы всего сонатного цикла. Все эти отличительные признаки мало характеризуют части живописных «Сонат» художника, где в состоянии вневременной текучести идеальных (не материальных) миров «динамический темп» вообще отсутствует. Формальное для него не главное, важнее смыслы и символы, поэтому сохраняется единственный признак сонаты — *главная музыкально-живописная тема* Мировой Воли-Змеи во всех четырех частях.

Обратимся к рассмотрению общей темы «Сонаты Змеи» во всех других частях этого цикла. В первой картине «Аллегро» Мировая Змея покоится на очень узкой ярусной террасе, задающей изгибы его длинного тела, охватывающего собой

три плана мироздания, расположенных один над другим. В работах Чюрлениса обращает на себя внимание эффект пустоты, ассоциирующийся с пространством, вечностью, тишиной и «покоем». Однако в этой пространственной пустоте Змея оказывается скованной жестким «регламентом» извивов предельно узкой и короткой террасы так, что ее собственное движение оказывается не возможным. Ее голова и хвост повисают в воздухе, ей некуда двигаться, она кажется распятой на этих стройных столбах-колонах, поддерживающих странную, почти невидимую террасу. Поражают смотрящие в упор глаза и бледное, измученное «лицо» Змеи выражением Непонимания и Усталости. Она — надмирная Сила сама в себе оказывается не свободной. Исследователи творчества Чюрлениса (Вяч. Иванов, М. Г. Эткинд), склонны рассматривать все части данной «Сонаты» как этапы преобразования одной и той же Змеи. Изначальное внешнее несходство всех четырех «змее-символов» между собой без признаков поступательного преобразования слишком очевидно для того, чтобы не поддерживать и не развивать тему преобразования дальше. Это четыре самостоятельных «змее-символа» Мировой Воли, увиденных или созданных воображением автора в стремлении постигнуть то, что *постигнуть невозможно*. Именно этим обстоятельством обусловлена бесконечная множественность символических интерпретаций «непознаваемого» и «невыразимого» в искусстве. Здесь четыре различные трактовки одной темы — Воля-Змея, четыре интуитивные интерпретации того, о чем мы никогда не узнаем доподлинно.

Развитие темы Змеи в картине «Анданте» Вяч. Иванов видит следующим образом: «... в замкнутом природными и искусственными ограждениями затишье вечернего морского затона, навстречу ласке лунного серпа, подымается, бросая по воде длинное отражение, пестроцветный столб с круглым лицом — не то полного Месяца, не то Царь-Девы, меж тем как другой конец чудовища, как клюв, выгибается из вод в углу залива» [3, с. 482]. Данная цитата является яркой иллюстрацией *собственно символистского подхода* к вопросу восприятия условно-символического искусства. Выделены ключевые смысловые «зацепки» символа. Вся Змея сокрыта под водой, а над водной гладью, на значительном расстоянии друг от друга возвышаются ее «головная» часть и хвост как «начало» и «конец», как «альфа» и «омега», суть основание мироздания. Вяч. Иванов отмечает красоту «лица» Змеи через сравнение его с «полным Месяцем» и «Царь-Девы», а хвост — с «выгнутым клювом». Этот контраст, эта полярность одного «целого» позволяет автору вынести этому «целому» вердикт — «чудовище», не равное самому себе: безмятежное, благостное выражение лика над водой и — убойный прицел клюва-хвоста в другой области водной глади.

Эффект разобщенности «начала» и «конца» достигается в картине не только полярностью их характеристик (миролюбие — агрессия), но и отсутствием визуальной связанности этих частей, когда хвост, помещенный художником «в углу залива», не сразу распознается зрителем как хвост. Этот эффект

понадобился художнику для того, чтобы выразить свою авторскую мысль (смысл): голова *не знает*, что творит ее хвост-клюв, то есть, «целая» Змея-Воля не знает, что она творит в целом по причине отсутствия у нее разума, она — *иррациональна*. Свобода Змеи здесь так же, как и в «Аллегро» ограничена заборами-решетами, которые закрывают гроты как возможные выходы из замкнутости одиночества и бессмысленности, что обусловлено собственной иррациональной природой Хозяйки Мира. Получает оформленность главная тема самой Змеи, проходящая через все части «Сонаты», — ее *собственная несвобода*. Ее несвобода — в ее безумии, оно тяготит ее усталостью Непонимания «на столбах» в «Аллегро», тишиной созерцательности как попыткой припоминания того, что ты никогда не знал — в «Анданте». «Змее-символом» в этой картине открывается ограниченность смысловых, мировоззренческих горизонтов собственно человеческого бытия как *нецелостного* видения человеком бытия вообще. Нечелостность видения бытия проявляется в абсолютизации или его прекрасного «лика» (жизнь прекрасна!), или его чудовищного «клюва-хвоста» (жизнь страшна!). В философии Ницше это осмысливается как два равноправных начала бытия: «аполлоническое» (конструктивное) и «дионисийское» (разрушительное), продиктованных *неразумной* Мировой Волей и, соответственно, представляющих собой *бессмысленную* и бесконечную цепочку созданий и разрушений (рождений — умираний).

Таким образом, «змее-символ» в «Сонате» Чюрлениса обнаруживает свою *символическую сущность* многогранностью взаимосвязанных смыслов, порождающих *эффект смысловой «текучести»*, который достигается художником посредством «удаления» живописной формы, взятой из действительности, в область идеальных, нерациональных форм, обобщающих исходную форму до ее *отвлеченности* от себя самой («еще кто-то»), открывая ее первообразную сущность («вещь в себе»). То есть, в символизме форма занимает подчинительное положение по отношению к смыслу, смысл довлеет над ней, деформирует ее, отчуждая ее от нее самой, превращая в *символ*. Поэтому логика исследования произведений искусства символизма диктует первичность смыслов, а не формы. В противном случае — все внешние, формалистские попытки навязать символизму рассудочно-житейские смыслы «отскакивают» от него как «от стены горох», обнаруживая себя тщетными без понимания мировоззренческой серьезности этого искусства.

Размышляя о «Финале» «Сонаты Змеи», Вяч. Иванов ограничивается описанием данной картины: «Мы видим горы, с тунелями, через которые сквозят иные дали — миры иные; а по трем горным главам, окаймляя их, как главы святых, тремя нимбами света, извивается тот же Змий, но уже весь просвеченный, как бы вобравший в себя сияние тех трех звезд, голова же его сползает с круч на утес-стол, протягиваясь за праздной лежащей на столе царскою короной» [3, с. 482]. Однако сам автор — один из «столпов» русского символизма понимает, как беспомощен описательный, внешний подход. Не получив ответа, он обращается к ритори-

ке: «В чем метафизический пафос этой странной и жуткой сказки, рассказанной красками, но как бы прозвучавшей мелодиями? Думалось ли умозрительно о привлечении полом божественных энергий, о космической теократии пола? Праздные догадки! Аллегория вмещает мысль; символ хочет, чтобы мысль его вместила. Каждый видит в нем то, что видеть может» [3, с. 482].

«Змее-символ» в заключительной картине Чюрлениса «Финал» в меньшей степени, чем все предыдущие варианты напоминают Змею, и не только золотым свечением своего тела: у «золотой» Змеи отсутствует «лик». Выражение тревожного непонимания на «лице» первой Змеи, созерцательное выражение «лица» «Царь-Девыцы» — у второй, «картонная маска» «лица» — третьей свидетельствуют о какой-то, хотя бы, зачаточной форме мозговой деятельности у этих существ. «Лицо» четвертой Змеи не проявлено, оно стертó полным отсутствием сознания. Это голова червя, как и все туловище бессознательно, инстинктивно ползущее к трон-постаменту и короне Хозяина Мира. Абсурд уже в том, что трон-постамент не приспособлен к особенностям змеиного тела. Главный трагизм «Финала» «Сонаты Змеи» заключается в Неведении обитателей нижних «солнечных» миров-гротов: «Божественная Троица» с нимбами Света, угадываемая ими в «запредельных даях», оказывается тремя горными вершинами с дисками света и с ползущим по ним Змеем-червем, бессознательно (иррационально) управляющим миром. Мотив волнообразного движения Змеи во многих картинах Чюрлениса также выступает *символом* Мировой Воли, за пределы которой невозможно выйти. Предельно выразительно его «звучание» в «Похоронной симфонии», в которой не имеющее начала и конца волнообразное, монолитное движение длинной колонны людей с одинаково опущенными головами, в одинаково черных одеждах, с одной жизненной программой «рождения — смерти», являет собой *символическое* отражение бессмысленного, бесцельного движения Мировой Змеи.

А. Шопенгауэр, основоположник учения о Мировой Воле, предлагает в качестве выхода за пределы обусловленного ею иррационального бытия — в созерцательном отношении к миру и художественном творчестве, в отказе «обслуживать» Мировую Волю, довольствуясь аскетическим образом жизни. Последователь учения Шопенгауэра — поэт и романтик Ницше предлагает «оседлать» неразумную Мировую Волю, противопоставив ей всесокрушающую человеческую «волю к жизни» и «к власти», раскрепостив в человеке все природное с одновременным презрением к смерти («философия жизни») [5]. Литовский художник Микалоюс Чюрленис (1875—1911), чье творчество связано с европейским искусством, немецкой философией и русским символизмом, стремится всей своей жизнью к решению гносеологического вопроса в контексте искусства: познать непознаваемое через символ.

Понимание мировоззренческих смыслов творчества М. Чюрлениса достигнуто при соблюдении «трех условий»: знание и понимание смыслов философской «зауми» иррационализма, выступающих

мировоззренческой основой символизма; восприятие мира через символ; прочтение текста условно-символического искусства с учетом специфики метода символизации, где символ понимается как функция.

Именно такое понимание существа символа включает в себе возможность не формального рассуждения и общего представления об этом феномене в искусстве, но логически обоснованного подхода к его изучению.

Литература

1. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. — М.: Республика, 1994. — 528 с.

2. Дильтей, В. Введение в науки о духе / В. Дильтей // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. — М., 1987. — С. 111—152.

3. Иванов, В. В. По звездам. Борозды и межи / В. В. Иванов. — М.: Астрель, 2007. — 1137 с.

4. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. — М.: Искусство, 1995. — 320 с.

5. Хайдеггер, М. Ницше и пустота / М. Хайдеггер. — М.: Алгоритм, 2006. — 304 с.

6. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. — М.: Эксмо-Экспресс, 2015. — 160 с.

7. Эткинд, М. Г. Мир как большая симфония: книга о художнике Чюрленисе / М. Г. Эткинд. — Л.: Искусство, 1970. — 157 с.

КУЗНЕЦОВА Ольга Николаевна, кандидат философских наук, доктор искусствоведения, доцент; доцент кафедры художественной культуры и декоративно-прикладного творчества, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, Российская Федерация). E-mail: onk2007@mail.ru

Поступила в редакцию 6 сентября 2019 г.

DOI: 10.14529/ssh190409

THE PROBLEM OF UNDERSTANDING MEANINGS IN THE ART OF SYMBOLISM

O. N. Kuznetsova, onk2007@mail.ru

Altai State Institute of Culture, Barnaul, Russian Federation

This article actualizes the topic of understanding meanings in the art of symbolism. To solve this problem, the thesis is substantiated on the need for knowledge and understanding by the researcher of the meanings of the philosophy of irrationalism, which is the ideological basis of the art of symbolism, in order to read its “hidden” meanings, taking into account the specificity of the artistic method of symbolization, where a symbol is understood as a function. It is this understanding of the essence of the symbol that embodies the possibility of a not formal, but logically justified approach to its study in art. Hermeneutical logic is used in the article as the main methodological toolkit as applied to the work of M. Čiurlionis.

Keywords: irrationalism, symbolism, art, philosophy, understanding.

References

1. Belyy A. Simvolizm kak miroponimaniye [Symbolism as a worldview], Moscow, 1994, 528 p.
2. Dilthey V. Vvedeniye v nauki o dukhe [Introduction to the science of the spirit]. Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX-XX vv. Traktaty, stat'i, esse [Foreign aesthetics and theory of literature of the XIX-XX centuries. Treatises, articles, essays], Moscow, 1987, pp. 111-152.
3. Ivanov V.V. Po zvezdam. Borozdy i mezhi [By the stars. Furrows and boundaries]. Moscow, 2007, 1137 p.
4. Losev A.F. . Problema simvola i realisticeskoye iskusstvo [Symbol problem and realistic art], Moscow, 1995, 320 p.
5. Heidegger M. Nitsche i pustota [Nietzsche and the void], Moscow, 1994, 304 p.
6. Schopenhauer A. Mir kak volya i predstavleniye [Peace as a will and representation], Moscow, 2015, 160 p.
7. Etkind M.G. Mir kak bol'shaya simfoniya: kniga o khudozhnike Chyurlenise [The world as a big symphony: a book about the artist Čiurlionis], Leningrad, 1970, 157 p.

Received September 6, 2019

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Кузнецова, О. Н. Проблема понимания смыслов в искусстве символизма / О. Н. Кузнецова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2019. — Т. 19, № 4. — С. 66—70. DOI: 10.14529/ssh190409

FOR CITATION

Kuznetsova O. N. The problem of understanding meanings in the art of symbolism. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*. 2019, vol. 19, no. 4, pp. 66—70. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh190409