

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.39>

Рыков Анатолий Владимирович

**[Алессандро Маньяско и теория модернизма Теодора Адорно](#)**

Статья посвящена интерпретации творчества Алессандро Маньяско (1667-1749) в контексте теории модернизма Теодора Адорно. Автор анализирует искусство итальянского художника сквозь призму различных теоретических концепций франкфуртской школы - ритуала покорения природы, рационального иррационализма, новой архаики, кризиса смысла - и сравнивает подходы Адорно с другими модернистскими подходами к искусству (Клемент Гринберг, Вернер Хофман). Автор приходит к выводу, что "модернистские стратегии" Маньяско, тенденцию к автономизации формального начала в его творчестве следует рассматривать с точки зрения постструктуралистской модели деконструкции, предшественником которой выступает Теодор Адорно.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/2/39.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/2/39.html)

Источник

**[Манускрипт](#)**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 2. С. 208-212. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/2/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/2/)

**[© Издательство "Грамота"](#)**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

7. **Кадурина А. О.** Этапы развития символов в архитектуре и искусстве сквозь призму веков // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. 2014. Т. 7. № 7. С. 14-18.
8. **Котлярова В. В., Трифонова А. В.** Искусство этнических символов как древний способ коммуникации // Аллея науки. 2019. Т. 1. № 5 (32). С. 312-316.
9. **Краснов О. И.** Образное наследие Писания // Аналитика культурологии. 2016. № 1 (34). С. 17-25.
10. **Куликов К. И.** Символ коня в древнеудмуртском мифологическом искусстве // Удмуртская мифология / отв. ред. М. Г. Иванова, Т. Г. Владыкина. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2004. С. 29-35.
11. **Малеко Е. В.** Основы формирования духовной культуры России первой половины XX века // Мировоззренческие основания культуры современной России: сб. материалов VI Международной науч. конференции / под ред. В. А. Жилиной. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2015. Вып. 6. С. 136-138.
12. **Малеко Е. В.** Особенности «рубежного мировосприятия» и русская символистская эсхатология // Мировоззренческие основания культуры современной России: сб. материалов V Международной науч. конференции / под ред. В. А. Жилиной. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2014. Вып. 5. С. 101-105.
13. **Субх Иман.** Форма и содержание символа в современном искусстве // Университетский научный журнал. 2019. № 48. С. 137-145.
14. **Флоренский П. А.** У водоразделов мысли // Символ. 1992. № 28. С. 123-216.

### **Specificity of Artistic Image-Symbol Interpretation in the Light of Change of Cultural-Historical Epochs**

**Maleko Elena Valer'evna**, Ph. D. in Philology, Associate Professor  
*Nosov Magnitogorsk State Technical University*  
*elena.maleko@yandex.ru*

The article examines peculiarities of image-symbol interpretation in the light of change of cultural-historical epochs. The paper presents a survey of the existing views on images-symbols. The problem of interpreting the deeper meanings of artistic images is identified and analysed by the example of the horse image, which is widely used in global art. The author emphasizes the necessity for the contextual analysis that reveals image-symbol meanings, which promotes more objective perception of artistic language.

*Key words and phrases:* cultural-historical epoch; art; descriptive and expressive means; image-symbol; horse.

УДК 7.011

Дата поступления рукописи: 16.12.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.39>

*Статья посвящена интерпретации творчества Алессандро Маньяско (1667-1749) в контексте теории модернизма Теодора Адорно. Автор анализирует искусство итальянского художника сквозь призму различных теоретических концепций франкфуртской школы – ритуала покорения природы, рационального иррационализма, новой архаики, кризиса смысла – и сравнивает подходы Адорно с другими модернистскими подходами к искусству (Клемент Гринберг, Вернер Хофман). Автор приходит к выводу, что «модернистские стратегии» Маньяско, тенденцию к автономизации формального начала в его творчестве следует рассматривать с точки зрения постструктуралистской модели деконструкции, предшественником которой выступает Теодор Адорно.*

*Ключевые слова и фразы:* Алессандро Маньяско; Вернер Хофман; Клемент Гринберг; Теодор Адорно; модернизм; теория искусства.

**Рыков Анатолий Владимирович**, д. филос. н., к. искусствоведения, доцент  
*Санкт-Петербургский государственный университет*  
*a.v.rukov@spbu.ru*

## **Алессандро Маньяско и теория модернизма Теодора Адорно**

Творчество Алессандро Маньяско, выдающего итальянского художника рубежа XVII-XVIII вв., традиционно рассматривается в контексте проблем позднего барокко, раннего рококо и предромантизма. Вместе с тем экстраординарный характер его художественной индивидуальности позволяет анализировать его искусство в более широком контексте зрелой модернистской теории искусства. **Целью** данной работы является изучение творчества Маньяско в контексте теории искусства Теодора Адорно. Искусство итальянского художника не становилось предметом исследования в данном ракурсе, в то время как именно социальный символизм в специфическом варианте «Эстетической теории» Адорно не только позволяет раскрыть существенные особенности стратегий Маньяско, но и пролить новый свет на «модернистские», предромантические и барочные направления в искусстве XVII-XVIII вв.

В связи с «живописью мазка и пятна» Маньяско можно говорить об автономизации формальной стороны искусства, полным или частичном отказе от миметической функции. Объективный мир исчезает в вихре мазков: ценители и знатоки «покупают» не сюжет, а своеобразную манеру художника. Его художественный почерк полностью заслоняет собой предмет изображения, хотя в его искусстве речь идет, разумеется, о более тонкой дифференциации, чем простая оппозиция содержание-форма.

В духе теории модернизма Клемент Гринберга [9] Маньяско концентрируется в своем искусстве на анализе самих средств выражения. В этом интересе к инструментам нашего взаимодействия с окружающей действительностью заключается близость Маньяско к рациональной, просветительской парадигме, его склонность к демистификации, обнажению художественного приема. Маньяско интересуют не «сюжеты» и «предметы» внешнего мира, а сама живопись как медиум символических режимов. Подобно тому как у Канта предметом познания оказывается не внешний мир, а способы его познания, у Гринберга и Маньяско главной темой искусства становятся сама живопись и ее внутренние проблемы, процесс производства спецэффектов.

Таким образом, мастер переводит отношения содержания и формы в новый символический режим, утверждая знаковую, фундаментально двусмысленную природу художественного высказывания. Это режим двойного кодирования, иронии, акцентирующий противоречивый характер механизмов означивания. Маньяско не доверяет искусству, обнажает символические режимы потребления и функционирования формальной стороны искусства, их двусмысленность и неопределенность.

Итальянский художник работает с двумя радикальными формальными концепциями, которые, в терминологии Вернера Хофмана, могут быть обозначены как «ригоризм формы» и “*furore dell'arte*” («неистовство искусства») [6, с. 171-178]. При этом Маньяско осмысляет и дифференцирует форму в социальных категориях, терминах власти и отчуждения. В этом плане ему близок Теодор Адорно и традиции франкфуртской школы.

Итак, художник разделяет в своем искусстве форму-структуру (геометрическую, строгую форму) и бесформенное (свободную форму). В первом случае форма как жесткая система, соответствующая классицистической парадигме в искусстве, концептуализируется художником как художественный эквивалент насилия, отчуждения, смерти. В различных вариантах «Выбритания тонзуры» Маньяско как раз и демонстрирует возможности интерпретации формы как жесткой структуры в рамках символики социального принуждения и отчуждения. Модернистская экспрессионистическая деформация, открытая Маньяско, используется художником при изображении пыток, истязаний, насилия. Формалистический эксперимент кажется эквивалентом уродования, живодерства, заставляя вспомнить слова Адорно о «прокрустовом ложе» искусства [1, с. 212]. Если художник «режет по живому», то «форма» у Маньяско ассоциируется как с художественными, так и с социальными репрессивными механизмами. Отождествление искусства, в особенности его тенденции к прояснению, организации формы, с насилием и негативными аспектами модернизации – одна из наиболее радикальных черт теории Адорно, сближающая его с Маньяско.

Впрочем, «свободная форма» (которая в свою очередь ассоциируется с романтической художественной парадигмой) так же деконструируется художником, как и ее классицистический антагонист. Адорно указывает, что «раскрепощение элементарного, стихийного» [Там же, с. 285] в искусстве модернизма не всегда плодотворно рассматривать в идеалистической перспективе. «Эмансипация субъекта» и другие понятия классической эстетики заслонили собой негативные аспекты модернизации и искусства, которые были всегда интересны художникам. Хотя различные способы структуризации, упорядочивания, прояснения формального уровня художественного произведения и ретушируются, скрадываются у Маньяско в пользу демонстрации ритма, экспрессии, движения, «внутреннего настроения», «романтическое неистовство» показано художником в не менее двусмысленном свете, чем «классицистический порядок». Если строгость, ригоризм формы [6, с. 110, 139] отождествляются для Маньяско с механизмами социального насилия, принудительным характером государственной и церковной идеологии, то свобода мазка, напротив, ассоциируется с безумием, ложным энтузиазмом, опьянением и одержимостью. Эта оппозиция формы/бесформенного, антагонизм «страсти» (природы) и цивилизации (культуры), как и в теории франкфуртской школы, не имеет у Маньяско успокоительного выхода, хэппи-энда.

«Свободная форма» Маньяско всегда имеет «негативный» (в духе теории Адорно или Жоржа Батая) архетип, к которому постоянно отсылает «живописное» итальянского мастера – это потроха, внутренности. Данная черта также сближает художника с модернистским искусством. Художника-потрошителя интересует то, что скрывается за косметическим фасадом тела: лишенная «архитектуры», «костяка» гниющая «падаль». (Одноименное стихотворение Бодлера открывает батаевскую линию в истории модернизма, которую и предвосхищает Маньяско.) Как и у Гойи, «живописное» у Маньяско синонимично не только неясному, но и ужасному (для Эдмунда Берка – связанные категории), а свободный мазок служит целям энтропии, «разложения образа» [2, с. 499]. При всей чуткости Маньяско к вопросам риторики и психотехники, его нельзя назвать художником поверхностным или искусственным. Маньяско – телесник, обладающий таким же обостренным, трагическим чувством плоти, как Фрэнсис Бэкон или Хаим Сутин.

«Бесформенное» Маньяско – не бесплотное видение, но драматическая борьба плоти и света. Движения кисти – «белильные движки» создают «неведомый шедевр», близкое к полной абстракции «музыкальное» произведение, например, картину-манифест «Бедный художник среди цыган и музыкантов» из собрания Луксоро в Нерви (Генуя), так напоминающую (и не только своим сюжетом) «Ателье» Курбе. Подобно французскому художнику, Маньяско ценит эффект неопределенности, остранения (возможно, в обоих случаях имеющий общий источник – творчество Рембрандта), имеющий решающее значение для искусства модернизма.

Поскольку Маньяско отказывается от категории стиля, все «завершенное» и «цельное» ставится им под сомнение. Фрагментарность, бифокальность искусства – его основное качество, по Адорно. Вот почему так двусмысленны все эти «импрессионистические» поездки за город Маньяско, все его вакханалии и образы «свободного мазка» и «дикой природы». Разгул страстей оборачивается мрачным ритуалом, трансгрессия – актерской игрой или художественным штампом. Не случайно Маньяско так тяготеет к образам сектантов и сумасшедших, теме ложного энтузиазма, доминирующего в безумном и жестоком мире.

Скепсис художника распространяется на «рутину» и «вдохновение», «рациональное» и «стихийное», «свободное» и «нормативное», «оргиастическое» и отчужденное. Любая «позиция», любое «мировоззрение»,

любая «точка зрения» сомнительны для Маньяско и мгновенно аннигилируются в рамках его концепции романтической иронии. Отщепенцы, бандиты, колдуны, лесники, цыгане и прочие «естественные люди» не менее подозрительны художнику, чем обывателю. Грань между «рутиной» и «извращением», нормой и исключением из нее представляется призрачной. Грандиозный монашеский цикл мастера – лучшее свидетельство этой роковой двойственности человеческой природы и человеческого общежития, негативности отчуждения, с одной стороны, и отрицательных аспектов его преодоления в ложном энтузиазме – с другой. «Внутренняя настроенность» оказывается такой же пустой и бессодержательной, как и отчужденная форма [1, с. 171].

Маньяско не только открывает модернистскую проблематику отчуждения и «философии жизни», романтику свободного от социальных ограничений существования, но и сразу же «разоблачает» ее, как подлинный представитель эпохи Просвещения. «Фигура автора» у Маньяско представляется намеренно двойственной, за артистизмом его художественной манеры не стоит никакой позитивной программы, никакого мифа (если не считать мифом само тотальное отчуждение от общества, саму тотальную иронию и неверие в какие бы то ни было высшие смыслы). Маньяско свободен от мифотворческого пантеизма эпохи барокко, ему ближе гностический взгляд на мир, тема одержимости злым началом. «Романтизм» Маньяско, во многом заимствованный у Калло, Кастильоне, Сальватора Розы, окрашивается в скептические тона. Элементы «просвещения», «радио», «культуры», впрочем, также высмеиваются как потенциально опасные, догматические, заскорузные. В случае с Маньяско мы сталкиваемся с соединением Просвещения и Контр-Просвещения, романтизмом в эпоху Разума. Ранее считалось, что Просвещение предшествовало романтизму, теперь эти явления рассматривают как синхронные [10]. По сути, речь должна идти о процессах модернизации и рационализации культуры в эпоху раннего капитализма и о различных формах протестной реакции на эту эволюцию. Адорно называет эти процессы способом критики искусством своего собственного понятия, плодотворного выхода за собственные рамки [1, с. 46].

В духе популярного в то время «плутовского романа» Маньяско рассматривает живопись как форму лжи, обмана, риторического трюка. Позиция художника-трикстера при этом оказывается максимально отчужденной, внешней. Нет и не может быть ничего великого и превосходного, никакой легитимации социальных и духовных иерархий. Художник понимает, что существует лишь один тип искусства – искусство гипноза и психотехники, «колдовства» и магических манипуляций со зрителем, связанных с различными дурманящими средствами. Это мир «злого романтизма», демонов, страстей, трансгрессии и «божественного иступления».

На первый взгляд, у Маньяско – все притворство, лицедейство, декорация, а не сущность. Именно поэтому, в силу своей противоречивости, «внутреннее», «музыкальное» у Маньяско так ценно и интересно. Все обманчиво и эфемерно, лживо и одновременно трагично. В искусстве и жизни эмоциональность выбирает для себя маску, скрывается за знаками и символами, следовательно, художник должен исследовать не эмоции как таковые, а сами механизмы экспрессии в искусстве, стили, становящиеся «манерой», шаблоном, разменной монетой.

Искусство Маньяско можно интерпретировать и в связи с консервативными направлениями в модернизме, в том числе и в контексте феномена «консервативной революции» и оппозиции культура/цивилизация. Именно в этом контексте художник ближе всего подходит к концепции «рациональной иррациональности» Адорно: «Пока изуродованный утилитаризмом прогресс творит насилие над землей, обезображивая ее поверхность, никогда до конца не исчезнет ощущение... что все, что не поспевает за тенденцией современного развития... в своей отсталости гораздо гуманнее и лучше ожидающего нас будущего. Рационализация еще не стала рациональной...» [Там же, с. 97].

Творчество итальянского художника было естественной реакцией на то, что его современник, соотечественник и основоположник философии консерватизма Джамбаттиста Вико называл «варварством рефлексии» [3, с. 469]. Впрочем, плодотворность культурного кризиса рубежа XVII-XVIII вв. как раз и заключалась в том, что он не предлагал простых решений, и коллизия цивилизация/варварство осмыслялась многоаспектно, в духе поздней стареющей культуры, прекрасно осведомленной как о своей немощи, так и о недостатках бурной молодости/варварства. Чувство противопоставляется рефлексии, а природа – культуре, но, хотя эти оппозиции, безусловно, присутствуют у Маньяско, автор не отдает предпочтения одной из сторон конфликта. Его романтическая ирония стоит над этими коллизиями, что соответствует «негативной диалектике» Адорно. Проблема переводится в иную плоскость, область знаковых значений, семиотики и конкретной практики создания риторических эффектов. Художник играет с ключевыми мифологемами европейского искусства, концептами аристократического и плебейского, непосредственного и рационального, артистически-демонического и варварски-непосредственного.

В творчестве Маньяско сталкиваются софистика и романтизм, скептицизм и «новая дикость». Социальное начало девальвируется, объединяющие людей связи расшатываются, под вопрос ставятся любые утилитарные и идеологические представления о человеческом общежитии. Адорно отмечает, что современное искусство все чаще приравнивает художественное к дикому и варварскому, «видит спасение» в негуманном, иррациональном, негативном. Как и в теории Адорно [1, с. 126], шок оказывается движущей силой искусства Маньяско, о чем свидетельствуют его сцены пыток и казней.

Как и в философии истории Вико, Маньяско говорит об абстрактном и поэтическом, повседневности и экзотике, народе и высшем обществе. Поскольку «социальное» интерпретируется у Маньяско как мрачный ритуал, граница между рутинной и экзотикой у него всегда остается условной. «Галантные празднества» Маньяско подчеркнута призрачны («Прием на патрицианской вилле» в Палаццо Бьянко в Генуе): это «уходящая натура», вычурный «мир обреченных», обитателей башни из слоновой кости декадентов, отделенных от «большого мира» (природно-прекрасного, по Адорно) высокой непроницаемой стеной. Художника притягивает «мотив окна» в буквальном и переносном смысле слова, тема двоemiрия (как например, в излюбленной теме художников XVIII века – приемная в монастыре, где встречаются два мира – свободы и социальных (церковных, гражданских) ограничений). Но «романтизм» Маньяско интересен тем, что у него нет аффирмативных

высказываний и положительных героев. Если религия и общественные законы деградируют у художника до уровня абсурдного и зловещего устава некой секты, то «свободное вдохновение» в его ироническом мире более походит на припадок, симптом болезни, алкогольного или наркотического опьянения. У Маньяско все двойственно [5, с. 151], все подвижно, изменчиво и современно: не вечность платоновских идей, а экзистенциальная проблематика – средоточие его творчества.

«Антиформа» Маньяско олицетворяет эту фантазийную, импрессионистическую природу его творчества. Интересно, каким образом в субъективистскую эстетику «импрессионизма» итальянский художник включает элементы ужасного, неопределенного. Это в полной мере соответствует деконструкции импрессионистического начала в эстетике Адорно: наиболее ценными его компонентами оказываются цивилизаторские, «садистские» элементы [1, с. 77]. Поэтому, хотя, с одной стороны, романтическая ирония проявляет себя в торжестве ментального, подвижного начала, одновременно чувственного и субъективного, с другой стороны, метаморфозы Маньяско не теряют связи с реальностью и подчиняются телесным интуициям. Мы имеем здесь дело с единым ментальным полем, неким подчеркнуто «внутренним», субъективным пространством. С этой точки зрения Маньяско родственен всем «импрессионистам» XVIII в. (от Антуана Ватто до Франческо Гварди) и собственно импрессионистам XIX столетия. Художник, предвосхитивший сенсуалистический импрессионизм рококо и ориентировавшееся на XVIII век «чистое искусство впечатлений» XIX столетия, Маньяско не ограничился в своем искусстве оптической или утонченно-гедонистической стороной бытия.

Если близость Маньяско к фантастическому искусству и экспрессионизму не вызывает сомнений, то следует подчеркнуть, что в основе этой линии европейского искусства лежит интерес к исследованию внутренних, формальных закономерностей развития искусства. На примере творчества Уильяма Хогарта, Босха, Брейгеля, маньеристов это продемонстрировал Фредерик Антал [7]. Подобно Хогарту, Маньяско представляет экспрессионистическую линию в европейском искусстве. Он художник-фантаст, враждебный нормативизму классицизма. Маньяско сомневается в церковных, художественных и государственных догматах, возвышенном стиле и голом рационализме, деконструируя ключевые понятия европейской эстетики того времени. Для Маньяско нет культуры и цивилизации, правила и нормы, религиозного и творческого. Вместо этого существуют «стили» как некие необязательные «стратегии обмана», риторические приемы убеждения и гипноза, художественные наркотики и спецэффекты.

Изворотливость, неуловимость Маньяско не мешает нам воспринимать его творчество как нечто цельное и убедительное. Его критика «строгой формы» («Выбривание тонзуры»), его дистанция по отношению к эмансипированной «антиформе» (свободной форме) есть не «маньеристический» трюк, а продуманная, выстраданная стратегия, в которой «вчувствование» играет такую же важную роль, как абстрактное мышление и социальные интуиции.

Бесформенное Маньяско – синоним бессознательного: именно в этом плане (не только «психологизации» и одухотворения (вчувствования), но и энтропии) следует интерпретировать его морфологию и именно в этом заключается тяготение Маньяско к теории бесформенного Батая/Краусс/Буа [8]. Оба полюса учения о форме Маньяско – отчуждение и трансгрессия (или «строгая форма» и «бесформенное») – в равной степени (в его представлении) поддаются имитации, актерской игре, манипуляции. В искусстве и жизни эти два режима соответствуют двум семиотическим механизмам, двум мифам, двум способам суггестии. В своей «негативной диалектике» Адорно деконструирует оба подхода к форме – концепцию потока (бессознательного) и концепцию формы (овеществления) – в социальных категориях. Это соответствует точке зрения Маньяско.

«Экспрессионизм» оказывается в этом контексте, пожалуй, наиболее уместным термином из модернистского словаря понятий. При этом «экспрессия» у итальянского художника вступает в новые отношения с конструкцией, композицией и техникой: «То, что подавляло выражение, то есть формальный характер красоты, при всей амбивалентности его триумфа, само превращается в выражение, в котором угрожающие импульсы, исходящие из идеи покорения природы, сплавляются с тоской по покоренному, которое возмущается этим господством» (Теодор Адорно) [1, с. 80]. Подобно Ван Гогу, Маньяско – подлинный экспрессионист, но его экспрессионизм оказывается не только искусством «выражения эмоций», но и исследованием формальных и психологических законов искусства, попыткой встать на некую «внешнюю», ироническую точку зрения по отношению к художественному творчеству. «Лихорадка» Маньяско двусмысленна, поскольку (в условиях доминирования формального начала) она воспринимается как условный знак, стиль, манера. Форма не противоположна жизни, но она становится необходимым медиумом в трансляции того или иного послания, меняющим его смысл и дискредитирующим любые претензии на непосредственность и аутентичность. Открытие Маньяско состояло в том, что власть инстинктов, страха и неопределенности, первобытного и архаического проявляет себя как через «закон», так и через «анархию», с помощью дробной или цельной формы, живописной свободы или геометрического структурирования. В этом акценте на исследовании формального компонента искусства (ключевом для модернизма, согласно теории Клемента Гринберга) и состоит новаторская сторона Маньяско, сближающая его с философией эпохи Просвещения.

Случай Маньяско исключительно важен в плане выявления генеалогии модернизма и различных форм романтического искусства. Именно в этом контексте следует рассматривать вклад Маньяско в деконструкцию барочной парадигмы и его переход к свободной, открытой композиции рококо [11]. Искусство Рубенса и Делакруа обладало гораздо большим единством эмоционального, нарративного и формального компонентов, чем искусство Маньяско, и в значительной степени связано с законами и проблематикой массового искусства. Что касается итальянского художника, то в своем предвосхищении искусства XX века он представляет собой более элитарный тип творчества, относящийся к экспрессионизму не только в его авангардистских, но и в симуляционистских, постмодернистских разновидностях. Экспрессионизм Маньяско близок к понятию взрыва, центральному для эстетики Адорно [1, с. 126].

Маньяско – художник критический по преимуществу, скорее обнажающий определенные риторические механизмы, чем предлагающий некую онтологическую истину. Он фокусируется на самом акте художественного высказывания, его искусственности и контекстуальности. В зоне досягаемости подобной оптики все мгновенно релятивизируется, обрастая множеством экивоков. Главная тема Маньяско – «лживость» самого искусства, его риторических средств, как и любого акта коммуникации: «мысль изреченная есть ложь». Это корреспондирует с фундаментальным положением теории искусства Адорно, согласно которому содержанием выдающегося произведения искусства может быть неправда [Там же, с. 131]. Имеет значение только сам язык искусства, на котором можно сказать все что угодно. Эта фундаментальная двусмысленность Маньяско открывает эпоху рационализации искусства, разоблачает чрезмерные притязания имиджмейкерства.

Пауза между «большими стилями» в искусстве около 1700 года стала эпохой возникновения ряда современных художественных стратегий. Экспрессионизм Маньяско пропитан мрачными интуициями и чувственно-идеологическими мифологемами, подобно искусству Ансельма Кифера и Эрнста Людвиг Кирхнера. Трагическая телесность в искусстве итальянского художника сродни Хайму Сутину и Фрэнсису Бэкону. Взрывные деформации Ван Гога близки Маньяско, в отличие от утопической стороны творчества голландского художника (не случайно, впрочем, пейзажный фон в «Приеме на патрицианской вилле» отечественный искусствовед Б. Р. Виппер сравнивает с Ван Гогом [4, с. 142]). Можно с уверенностью сказать, что Маньяско знает все об утопиях модернизма, превосходит «романтический антикапитализм» XVIII-XIX вв. [10], но не делает из него «профессии», не доверяет мифу, поэзии, природе и чувству, хотя и «отвергает» альтернативный ряд понятий – радио, порядок, дисциплину, мораль, долг, идеологию [8]. Его сфера – это, скорее, «негативная диалектика» Адорно, теория деконструкции Деррида и его последователей.

Парадокс Маньяско заключается в том, что все мифологемы модернизма в его творчестве мы находим, так сказать, уже в готовом виде. При этом художнику явно не хватает утопической энергии «светских религий» и «революционных» виталистических концепций более позднего времени. Его высказывания обладают особой значимостью и сложностью, ничего не теряя в своей силе и прямоте. Скепсис Маньяско интересен нам не меньше «энтузиазма» других художников-модернистов, тем более что именно экстатические, трансгрессивные аспекты человеческого опыта тематизировались итальянским художником.

Переходя к **выводам**, можно отметить, что наиболее оригинальная черта искусства Маньяско – его своеобразный социальный характер – может быть интерпретирован в контексте теории модернизма Адорно. Художественная структура отождествляется с системами власти и насилия. Механизмы объективации в производстве искусства приобретают негативный характер. Социальность как таковая трактуется в терминах отчуждения, овеществления, неподлинной жизни. Как и у Адорно, «форма» у итальянского художника – это «незаконно господствующее» [1, с. 212], «антиформа» – асоциальное, безобразное, ужасное. Маньяско представляет собой один из первых примеров того комплекса «рациональной иррациональности», о котором писал Адорно (бессознательное, архаическое, природное, пугающее, бессмысленное, безобразное, бесформенное). Таким образом, концепция искусства как «нового варварства», у истоков которой стоял Маньяско, носила конфликтный, критический характер, выходя за рамки традиционных трактовок категорий возвышенного и живописного. Переоценка наследия Маньяско – первый шаг к переосмыслению корпуса произведений классической эпохи, связанных с ней механизмов цензуры, двойного кодирования и потребления.

#### *Список источников*

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория / пер. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 528 с.
2. Арган Дж. К. История итальянского искусства / пер. Г. П. Смирнова. М.: Радуга, 2000. 533 с.
3. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций / пер. А. А. Губера. М. – К.: REFL-book, 1994. 656 с.
4. Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII-XVIII веков. М.: Искусство, 1966. 276 с.
5. Свидерская М. И. Искусство Италии XVII века. М.: Искусство, 1999. 174 с.
6. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер. А. Белобратова. СПб.: Академический Проект, 2004. 560 с.
7. Antal F. Hogarth und seine Stellung in der europaischen Kunst. Dresden: Veb Verlag der Kunst, 1966. 477 S.
8. Bois Y.-A., Krauss R. Formless. N. Y.: Zone Books, 1997. 296 p.
9. Greenberg C. Modernist painting // Greenberg C. The Collected Essays and Criticism: in 4 vols. Chicago – L.: The University of Chicago Press. 1993. Vol. 4. P. 85-93.
10. Loewy M., Sayre R. Rivolta e malinconia. Il romanticismo contro la modernita. Vicenza: Neri Pozza, 2017. 347 p.
11. Planiscig L. Alessandro Magnasco und die romantisch-gehrehaftige Richtung des Barocco // Monatshefte fuer Kunstwissenschaft. 1915. Bd. 8. № 7. S. 238-248.

### **Alessandro Magnasco and T. Adorno's Theory of Modernism**

**Rykov Anatolii Vladimirovich**, Doctor in Philosophy, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor  
Saint Petersburg University  
a.v.rykov@spbu.ru

The article provides interpretation of Alessandro Magnasco's (1667-1749) creative work in the context of T. Adorno's theory of modernism. The Italian painter's art is analysed through the prism of Frankfurt school theoretical conceptions – “nature conquest” project, rational irrationalism, new archaic, crisis of meaning. T. Adorno's approaches are compared with other modernistic approaches to art (Clement Greenberg, Werner Hofmann). The researcher concludes that Magnasco's “modernistic strategies”, tendency to emphasize the formal element should be considered from the viewpoint of the post-structuralist model of deconstruction anticipated in T. Adorno's works.

*Key words and phrases:* Alessandro Magnasco; Werner Hofmann; Clement Greenberg; Theodor Adorno; modernism; theory of art.