

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тюменский государственный институт культуры»

*На правах рукописи*

Серяков Алексей Витальевич

**АВАНГАРДИЗМ КАК ФЕНОМЕН ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ  
КОНЦЕПЦИИ ЦИКЛИЧНОСТИ КУЛЬТУРЫ**

5.10.1 Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Научный руководитель:  
доктор философских наук, профессор,  
Захарова Людмила Николаевна

Тюмень – 2026

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

|   |     |
|---|-----|
| ВВЕДЕНИЕ  | 3   |
| Глава 1. ЦИКЛИЧНОСТЬ КАК ТЕНДЕНЦИЯ В КУЛЬТУРЕ                                     | 20  |
| 1.1. Циклическая динамика и детерминизм в культуре                                | 20  |
| 1.2. Авангардизм как целостное явление: переход и символ                          | 39  |
| 1.3. Цикличность и авангардизм в искусстве  | 69  |
| Глава 2 АВАНГАРДИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И<br>ТЕНДЕНЦИИ ПЕРЕХОДА К НЕОКЛАССИКЕ | 81  |
| 2.1. Символизм и чувственность художественных акций                               | 81  |
| 2.2. Тенденция перехода к неоклассике   | 101 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ  | 125 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ   | 133 |

## ВВЕДЕНИЕ

### **Актуальность темы исследования**

Искусство XX века – это сложный феномен, который является объектом научного интереса многих исследователей. Его особенность заключается в многообразии форм выражения, в принципиальной неоднозначности художественного языка, в отсутствии единого подхода к его пониманию, сложности применения традиционных критериев оценки. В современной культурологической науке возникла необходимость формирования понятийного аппарата для объяснения процессов, происходящих в искусстве в период качественного перехода от одного культурного цикла к другому и связанных с ними глобальных трансформаций. Пересмотр сложившихся представлений о современном искусстве позволил пролить свет на его природу, продемонстрировать альтернативную оценку происходящим изменениям в сфере культуры и искусства.

Появление в начале XX века художественного авангарда ознаменовало собой рубеж перехода от классического искусства к новому состоянию культуры в целом. Современники связывали художественный авангард с глобальным кризисом и упадком культуры (Н. А. Бердяев, В. С. Соловьёв), положившим начало формированию альтернативных классике средств выразительности искусства. Существующий в то время инструментарий был основан на понятиях классической эстетики и был не способен объяснить новые культурные феномены. Под влиянием идей постмодернизма и внедрением цифровых технологий в производственные процессы происходит трансформация социокультурной сферы и художественно-эстетического сознания. На фоне этих изменений актуальным становится вопрос о существовании границ между искусством и жизнью. В период глобальных культурных изменений в науке появляются дискуссии о «конце искусства» (В. Беньямин), т.е. отказе от классического наследия. Мы считаем, что авангард – это не конец искусства и

культуры, а признак переходности культуры к качественно новому состоянию, это символ изменений.

Для обозначения нового явления появился термин «пост» (В. В. Бычков): «посткультура», «постискусство», – обозначающий принципиально иное, вынесенное «по ту сторону» традиционной культуры.

Современная культура, находящаяся в состоянии перехода и изменения ценностной парадигмы, требует обращения к культурно-историческому опыту прошлого. Сдвиг миропонимания нашего времени, связанный с цифровизацией, искусственным интеллектом, новыми изобразительными эффектами и явлениями общественной жизни, тревожит сознание современных исследователей, заставляя задуматься о новых смыслах искусства, анализировать имеющийся опыт обновления культуры.

В научную литературу для характеристики изменений, происходящих в искусстве и художественной культуре начала XX века, был введён термин «авангард», в значение которого длительное время вкладывали политический и революционный контекст. В художественной сфере термин утвердился не сразу. Он стал применяться только во второй половине XX века по отношению к явлениям художественного авангарда, которые стали основой для дальнейшего развития современного искусства.

Современное искусство находится в центре внимания учёных разных гуманитарных направлений. Исследования сущности современных культурных явлений, например художественных акций, в настоящее время весьма перспективны, так как они генетически связаны с художественным авангардом начала XX века. История показывает, что многие исследователи воспринимали кризис в искусстве как свидетельство упадка культуры, но кризис является фундаментом для дальнейшего развития искусства. Художественный авангард – это закономерная реакция на изменение и переходный этап развития культуры.

В диссертационном исследовании предлагается реализация культурологического подхода к пониманию авангардизма как повторяющегося и закономерного явления в искусстве в контексте циклической динамики развития

культуры в условиях качественного перехода от одного культурного цикла к другому. Данный подход позволяет по-иному посмотреть на современное состояние искусства, выработать новую точку зрения на его природу.

Одной из проблем исследования является отсутствие ясности в применении понятий «авангард» и «авангардизм», что ведёт к одностороннему анализу современного искусства. В культурологическом дискурсе термины «авангард» и «авангардизм» закрепились за искусством начала XX века, и выступают как синонимы. Этимологически данные понятия совпадают, но по содержанию они не тождественны. В связи с чем возникла необходимость разграничения этих понятий. Авангардизм – есть тенденция, выражающая состояние культуры, этап её развития, период перехода от одного цикла культуры к другому. Данная тенденция характеризуется формированием условий для возникновения новаторски ориентированных художественных направлений по отношению к традиционным формам. Одним из таких направлений был художественный авангард начала XX века. В настоящее время возникла потребность в разработке и использовании новой терминологии, необходимой для изучения искусства и решения проблемы, касающейся объяснения новых культурных феноменов. Понимание термина «авангардизм» позволяет объяснить закономерности и особенности развития искусства в период смены культурного цикла.

Понимая природу данного явления, можно прогнозировать развитие современного искусства, делать предположения об общих тенденциях, закономерностях его развития в контексте концепции цикличности культуры. Понимание динамики культуры с точки зрения концепции цикличности является определяющим для данного исследования.

### **Степень научной разработанности темы**

В европейской традиции термин «авангард» впервые применил критик и историк Т. Дюре в 1885 году, изучая особенности импрессионизма. В отечественной культурологической мысли термин «авангард» был зафиксирован в работах А. Бенуа (1910), посвященных иронически-негативной характеристике творчества художников, отошедших от принятых канонов и норм в искусстве. В

последующие десятилетия термин авангард не получил широкого распространения в гуманитарных науках.

Исследованием художественного авангарда занимались учёные разных направлений: М. Сёфор, К. Гринберг, Н. И. Харджиев, П. Бюргер, Г. Г. Пospelов, А. Д. Сарабьянов. Теоретическое обоснование термина рассмотрено в работах В. С. Турчина, Н. С. Сироткина, В. В. Кожина.

В художественной культуре второй половины XX века авангард стал рассматриваться как приём ретроспекции. Широкое распространение термин получил благодаря работам М. Сёфор (1955), объектом исследования которых стало творчество русских художников-авангардистов. Со временем термин «авангард» вошёл в понятийный аппарат гуманитарных наук несмотря на то, что пик популярности художественного авангарда был уже пройден.

В отечественной науке последней четверти XX века появляются работы, посвященные направлению «авангардизм», в которых понимание «авангардизма» совпадает с термином «авангард». Иногда «авангардизм» трактуется как обобщающее название течений в искусства начала XX века, связанных с художественным авангардом. Оба термина не имели чёткой дифференциации и длительное время использовались как синонимы. Но исследователи предпринимали попытки разграничить эти понятия. Так, филолог Н. С. Сироткин (1965) отмечал, что ещё во второй половине XX века в Великобритании и Чехословакии проходили конференции, посвящённые дефиниции термина «авангард», но общепринятого толкования не было принято. Некоторые исследователи рассматривают авангардизм в более широком значении.

Заслуживает внимания точка зрения В. В. Кожина (1972), который определяет природу авангардизма как общую тенденцию развития искусства, а не как творчество отдельных художников и теоретиков. По мнению литературного критика, существуют не просто синонимы, а два разных термина, но в культурологическом дискурсе они закрепились как синонимы и привычно ассоциируются с искусством начала XX века. Исследователь отметил необходимость культурологического подхода к анализу феномена авангарда.

Сложившийся понятийный аппарат в настоящий период не до конца раскрывает природу этого явления, в результате термины используются некорректно.

В конце XX – начале XXI века актуализируются проблемы разработки понятийного аппарата для описания и исследования современного искусства. Авангардизм и явления современного искусства изучают Ю. Б. Борев (2002), В. В. Бычков (2005), Н. Б. Маньковская (2009), Н. А. Хренов (2002) и другие современные ученые.

В своих исследованиях Ю. Б. Борев отмечает, что каждое новое направление в искусстве возникает как авангард, затем, сменяясь другим авангардом, переходит в разряд традиционного. Сменяющие друг друга авангарды выражают общую тенденцию выхода на передовые позиции определённых направлений в искусстве, задающих вектор его развития, определяя авангардизм своего времени.

Научный интерес представляют труды Н. Б. Маньковской о современном искусстве. Анализируя различные проявления авангарда, автор подчёркивает его влияние на художественный язык, который является причиной трансформации художественного сознания и формирования новых средств выражения. Художественный авангард положил начало процессу становления новых культурных феноменов и развития современного искусства как условия формирования передовых новаторских художественных групп в искусстве.

Авангардизм как феномен искусства в переходный период культуры рассмотрен в работах Н. А. Хренова, который раскрывает закономерность связи различных этапов развития искусства, особенности существования в период перехода смены культуры от её чувственного типа к идеациональному. Н. А. Хренов является сторонником концепции цикличности П. А. Сорокина. Состояние перехода исследователь рассматривает как имманентное свойство культуры, находящееся в постоянной динамике развития, с повтором своих устойчивых состояний.

Различные направления художественного авангарда как феномена искусства подробно исследованы в работах В. В. Быčkova, считающего, что

авангардизм характерен для всех переходных этапов в истории художественной культуры. Художественный авангард начала XX века имел глобальный, всеохватывающий характер мощного культурного феномена, возвестившего начало качественно нового переходного периода в культуре.

Вышеприведенный анализ научных работ свидетельствует об актуальности изучения авангардизма как феномена искусства в контексте концепции цикличности культуры. Однако, несмотря на наличие определенного количества исследований, до настоящего времени не была предпринята попытка комплексной характеристики культурологических аспектов феномена авангардизма. Данная работа – попытка восполнить этот пробел. Данное диссертационное исследование посвящено изучению авангардизма как закономерного явления, возникающего на этапе перехода от одного цикла развития культуры к другому, что возможно сделать в рамках культурологического подхода на основе циклической концепции развития культуры.

**Объект исследования** – феномен авангардизма в контексте концепции цикличности культуры.

**Предмет исследования:** авангардизм как точка бифуркации в процессе перехода к новому этапу развития искусства.

**Цель научного исследования** – обоснование существования феномена авангардизма как закономерного циклического явления в развитии искусства и культуры в целом.

Достижение сформулированной научной цели диссертационного исследования потребовало постановки ряда **задач**:

1. Применить культурологический подход к анализу авангардизма как повторяющегося и закономерного явления в искусстве в контексте концепции динамики культуры, а также философского понимания диалектической связи и обособленности явлений.

2. Выявить закономерность появления авангардизма на определенных этапах исторического развития искусства как выражения нового цикла в переходный период развития культуры.



3. Концептуализировать феномен авангардизма как имманентного культуре состояния, одновременно являющегося переходом и символом перехода культуры на новом этапе её развития.

4. Провести сравнение и обозначить связь художественного авангарда начала XX века с современными явлениями авангардизма в художественной культуре.

5. Обосновать предположение о сценарном развитии современных тенденций неоклассики как проявлении авангардизма в искусстве и в целом в культуре.

**Методологической** основой исследования послужили концептуальные идеи П. А. Сорокина, Ю. М. Лотмана, В. С. Стёпина.

Концепция социокультурной динамики П. А. Сорокина позволяет рассмотреть авангардизм как повторяющееся, закономерное явление, возникающее в различные периоды развития культуры, при переходе от одного социально-культурного этапа к другому. В контексте этой концепции, авангардизм зарождается в период смены чувственного типа культуры идеациональным и наоборот.

Семиотический метод Ю. М. Лотмана анализирует культуру как текст, как знаковую систему, организующуюся согласно структуре своего языка. Такие культурные феномены, как искусство, закреплены в знаках и представляют собой знаковые механизмы, назначение которых необходимо выразить и рационально объяснить. Авангард выступает знаковой единицей семиотической структуры, направленной на передачу некоторого зашифрованного текста зрителю, который должен его декодировать и рационально объяснить.

Метод историко-научных реконструкций, описанный В. С. Степиным, направлен на неклассический подход к анализу развития научного знания как сложной саморазвивающейся системы. Такой подход можно применить и к искусству, где существует подобный процесс. То, что не вошло в мейнстрим развития искусства на одном этапе, может быть иначе интерпретировано на последующих этапах эволюции культуры. Мы считаем, что социокультурные

явления могут подчиняться подобной закономерности. Примером может послужить новое прочтение классических произведений.

Диалектические идеи Ф. А. Селиванова о всеобщности связи и обособленности как характеристиках бытия, позволяют утверждать, что, с одной стороны, все явления связаны друг с другом, а с другой – каждое из них существует обособленно. Эта диалектика раскрывает связь художественного авангарда начала XX века и современные проявления авангардизма.

### **Теоретическая основа исследования**

Основополагающей концепцией для данного исследования явилась теория социокультурной динамики П. А. Сорокина, которая позволяет провести анализ развития искусства, повторяемости его состояний в контексте цикличности культуры и её типов.

В ходе работы над диссертационным исследованием акцентировалось внимание на идеях саморазвития и цикличности в искусстве В. М. Фриче, Л. Н. Захаровой, А. Ригля. Мы считаем, что повторяемость циклов в развитии искусства является результатом как разнообразных внешних влияний, так и имманентных изменений, которые приводят к качественному изменению системы.

Циклическую логику развития культуры и её типов изучал К. Леви-Стросс. Теоретический анализ циклического развития осуществлён в работах В. З. Паперного. Оба подхода демонстрируют бинарные оппозиции по отношению к обществу или системе, с одной стороны к открытости и обновлению, с другой, к удержанию существующих культурных традиций и преемственности. Можно предположить, что в искусстве происходит подобный процесс.

Важным для данного исследования являются идеи Н. Я. Данилевского и О. Шпенглера, в которых раскрывается теория циклического развития культурно-исторических типов, где завершающей стадией его развития является переход от культуры к цивилизации. Так и искусство, проходя этапы своего роста, неизменно приближается к завершающей стадии, демонстрируя кризис своего развития.

На диссертационное исследование повлияли работы В. Шубарта, в которых описывается теория исторического развития как перманентной смены мировых эпох и связанных с ней системы ценностей вносит вклад в концепцию циклического развития.

Считаем плодотворной мысль Дж. Вико об историческом круговороте и закономерностях развития социокультурных процессов, обусловленности искусства, являющегося отображением ментальности эпохи.

В исследование циклического развития не менее важный вклад внес П. А. Флоренский. Его концепция типологии культур отражает ритмический процесс смены возрожденческого и средневекового типа культуры, которые опираются на противоположные им принципы, ядро которых составляет доминирующая система ценностей, формирующая характер искусства.

Необходимо отметить теорию Ю. Н. Соколова, взгляды которого отражают циклическую логику понимания универсальности циклов, как всеобщего закономерного явления. Данная теория подкрепляет нашу точку зрения о закономерности развития социокультурных явлений. Теория цикла раскрывает универсальный закон в виде кванта взаимодействия.

Важным для данного исследования является концепция инверсионной парадигмы Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, где раскрывается анализ структуры перехода как универсального процесса смены ценностных систем. В работе предпринята попытка рассмотреть переход в рамках бифуркационной парадигмы И. Р. Пригожина и И. Стенгерс, которая отражает кризисные состояния системы в точке бифуркации выбора альтернативной траектории будущего витка развития системы. С позиции данной концепции был осуществлён анализ искусства, где происходит подобный процесс.

В работах Ю. М. Лотмана предложен семиотический подход в описании структуры художественного авангарда в системе культуры. По мнению исследователя, культура организуется согласно структуре своего языка, и её основная функция заключается в структурной организации мира. Такой культурный феномен как искусство закреплён в знаках и представляет собой

знаковые механизмы, назначение которых необходимо выразить и рационально объяснить.

На диссертационное исследование оказали влияние труды Э. Тоффлера, О. Шпенглера, Л. Н. Гумилёва, в которых исследуется процесс перехода от одной стадии развития к другой: зарождение, расцвет и упадок системы.

Значительное влияние на работу оказали исследования представителей эстетической антропологии, в частности, М. Н. Щербинина. Исследователь прослеживает смену приоритетов различных видов искусства в зависимости от ментальности эпохи и возможности видов искусства выражать её основные смыслы. Для данного исследования плодотворна мысль о чередовании видов искусств.

В диссертационном исследовании за основу анализа современного искусства взяты работы В. В. Бычкова, Н. Б. Маньковской, А. А. Пелипенко, Ю. М. Борева, К. О. Шохова и других ученых. Наиболее значимой является работа М. Г. Чистяковой, в которой представлен более глубокий анализ перехода от живописи начала XX века к практикам акционизма, реабилитирующим телесность. В исследовании показано конкретное проявление авангардизма в современном искусстве в форме художественных акций.

Важным для данной работы является концепция В. С. Стёпина о развитии научного знания: альтернативные идеи, оцениваемые как малопродуктивные, на последующих этапах эволюции знания, могут обрести «вторую» жизнь. В искусстве то, что не вошло в мейнстрим на одном этапе, может быть иначе оценено на последующих этапах развития искусства. Классическое искусство может получить новое прочтение.

На базе собранного материала и выводов о феномене авангардизма в рамках циклической концепции динамики культуры нами делается прогноз о будущих тенденциях развития искусства, предполагающих переход от приоритета художественных акций к неоклассике, объединяющей черты классического искусства и современности.

### **Научная новизна работы:**

1. Процессы развития искусства представлены и интерпретированы в контексте культурологического подхода, в частности, концепции циклического развития культуры, применения философско-культурологического понятийного аппарата и на основе концепций о цикличности культуры.

2. Авангардизм определен как закономерное явление в динамике культуры. На основе циклической концепции динамики культуры П. А. Сорокина выявлено, что авангардизм возникает на стадии перехода от чувственной культуры к идеациональной и наоборот, когда в точке бифуркации зарождается новый культурный феномен.

3. Показано различие между двумя явлениями и содержанием двух понятий: «художественный авангард» и «авангардизм». В первом значении – это локальное направление в искусстве начала XX века, во втором – тенденция «выходить на передний план», отражающая состояние развития культуры в переходный период, при котором формируются условия для передовых художественных направлений, лидеров нового движения в искусстве.

4. Авангардизм представлен как переход и символ перехода культуры как трансформации, ведущей к качественно новому состоянию. Переход связывает эпохи через ключевые культурные явления, выступающие маркерами трансформационных процессов, происходящих в культуре, порождает новую систему ценностей через взаимодействие традиций и инноваций. Их сочетание аккумулирует потенциальные возможности формирования новых условий для применения широкого спектра художественных поисков, играющих важную роль в развитии культуры.

5. На основе метода историко-научных реконструкций сделан прогноз о тенденции перехода от искусства постмодернизма к искусству неоклассики, вбирающему в себя черты современности и опыт старых мастеров. Выдвинуто предположение о сценарном развитии искусства на основе концепции циклической динамики развития культуры и анализа современных художественных практик.

### **Положения, выносимые на защиту**

1. Анализ такого сложного явления, как авангардизм в художественной культуре, возможен и необходим в контексте культурологического подхода, фиксирующего закономерности развития культуры и искусства, в условиях качественного перехода от одного состояния к другому в контексте концепции циклического развития культуры. Пересмотр сложившейся терминологии позволил расширить содержание понятия «авангардизм», которое обычно определялось в более узком значении и было закреплено за искусством начала XX века. Данный подход позволил выявить объективный и закономерный характер авангардизма, по-новому взглянуть на состояние современного искусства и происходящие переходные процессы в нем и сфере культуры.

2. Повторяемость периодов в развитии культуры свойственна и искусству, что говорит о его циклическом, закономерном характере. Концепция цикличности социокультурных явлений позволила выявить объективную необходимость возникновения авангардизма как закономерного явления развития культуры, а художественный авангард – как один из вариантов его выражения. Авангардизм – повторяющееся закономерное явление, возникающее в период глобального перехода от одного культурного типа к другому в точке бифуркации, знаменующей зарождение нового варианта развития системы, в которую встраиваются траектории творческих поисков художников-новаторов. Искусство пытается выбрать альтернативный путь своего развития, выйти за границы привычных ценностных ориентиров. Эта траектория развития напоминает эллиптическую модель. Мы считаем, что данную модель можно проверить, применяя её к анализу культурных циклов. Данная модель развития культуры может раскрыть природу художественного авангарда. Эллиптически-циклическая динамика развития культуры расширяет представление о возникновении новых культурных феноменов в искусстве, демонстрирующих авангардизм своего времени.

3. В диссертации дифференцированы понятия «авангард» и «авангардизм». Первое понятие определяет художественное направление в культуре Запада и

России начала XX века. Второе – общую тенденцию развития искусства, выдвижение на ведущие позиции того или иного направления, детерминированного состоянием культуры переходного периода. Происходит формирование условий для возникновения альтернативных традиционному искусству новаторски ориентированных художников. Авангардизм выражает общую тенденцию развития искусства как важной части культуры воспроизводить состояния смены лидерства видов и направлений искусства в процессе своего развития. Художественный авангард является одним из частных проявлений авангардизма.

4. Возникновение художественного авангарда начала XX века совпало с переходом от чувственного типа культуры к идеациональному. Подобные переходные периоды история развития культуры проходила и ранее, что подтверждает переходный характер авангарда, демонстрируя появление новых культурных феноменов. Их появление обусловлено изменением существующих системообразующих ценностей культуры, что влечёт за собой трансформацию художественных форм и языка искусства. Появление художественного авангарда как нового культурного феномена имело ключевой, знаковый характер, символизируя рубеж перехода от классического искусства к его новому состоянию. В переходный период культуры формируются условия зарождения авангардизма, а также стремление художников-новаторов выйти за пределы чувственного опыта, привычного языка, обращаясь к сверхчувственной сфере реальности, к новым символам и возможности искусства продемонстрировать альтернативные формы своего выражения, передать ценности и смыслы своего времени. Авангардизм – это качественный переход в новое состояние культуры в целом, это символ изменений системы, а художественный авангард является одним из частных проявлений авангардизма. Подобные периоды смен и возрождений циклов культуры и выражений в них ключевых культурных явлений наглядно демонстрируют авангардизм как феномен переходности культуры в новое качественное состояние, в контексте циклической динамики её развития.

5. На основе метода историко-научных реконструкций выявлено, что в настоящее время в искусстве наметились черты, соответствующие чувственной культуре, демонстрирующие, с одной стороны, усиление интереса к классике в новом её прочтении, с другой – стремление повторить опыт старых мастеров. Данный процесс говорит о переходе от идеациональной культуры к чувственной и позволяет делать некоторые прогнозы, касающиеся сценарного варианта развития искусства в рамках концепции цикличности культуры.

Неоклассика как проявление современного авангардизма присутствует в настоящее время в различных формах, охватывая многие виды искусств и обнаруживая следующие черты:

- усиление интереса к интерпретации классических произведений в форме авторской трактовки смысла;
- усиление принципа мимесиса;
- соединение выразительных средств, заимствованных из современного искусства;
- возвращение к станковой живописи, через заимствование и творческое осмысление опыта направлений и стилей предыдущего периода;
- возникновение новых направлений, использующих достижения в области цифровых технологий и технических средств, в рамках которых используются принципы классического изобразительного искусства;
- заимствование опыта старых мастеров без внесения изменений и интерпретаций.

### **Теоретическая и практическая значимость исследования**

Исследование, проведённое в данной работе, объясняет закономерный характер авангардного искусства, а также некоторые тенденции в развитии культуры в целом, в том числе и искусства как её передовой части. Предложен дифференцированный вариант понятий и явлений «авангард» и «авангардизм», устраняющий их путаницу, которая приводит к одностороннему пониманию современного искусства. Применён культурологический подход к анализу авангардизма как повторяющегося явления в условиях качественного перехода



культуры от одного состояния к другому. Авангардизм концептуализирован в рамках целостного культурного явления: перехода и символа, раскрывающего природу данного феномена как повторяющегося состояния культуры переходного периода через значимые культурные явления, как символ изменений системы, а художественный авангард представлен как один из частных проявлений авангардизма. На основе метода историко-научных реконструкций обоснован сценарный вариант развития искусства в анализе тенденции перехода к неоклассике.

Результаты диссертационного исследования могут быть применены в образовательной сфере при разработке и реализации лекционных курсов, связанных с изучением современного искусства, таких как: «Эстетика», «Культурология», «Теория и история искусства». Также результаты данного исследования предназначены для применения в искусствоведческой практике при анализе произведений изобразительного искусства и подготовке художественных выставок с учётом концептуализации музейного пространства. Представленные в работе идеи усиливают внимание и интерес к проблемам современного искусства и его месту в системе культуры. Материалы исследования могут быть реализованы для написания научных статей и докладов для конференций.

### **Апробация исследования**

Основные научные результаты работы изложены в 17 научных публикациях, 4 из которых опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК РФ для публикации результатов диссертационных исследований на соискание учёной степени доктора и кандидата наук. Результаты исследования апробированы на международных, всероссийских и региональных научно-практических конференциях:

1. Всероссийская научно-практическая конференция «Формирование регионального культурного пространства: традиции и инновации» (Тюмень, Тюменская государственная академия культуры, искусств и социальных технологий, 12 ноября 2010 г.).

2. Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Социально-коммуникативные вопросы современности» (Омский государственный университет путей сообщений, ноябрь 2013 г.).

3. Всероссийская научно-практическая конференция «Эстетическая антропология: Фигуративный аспект» (Тюмень, Тюменский государственный университет, 13 декабря 2013 г.).

4. Всероссийская научно-практическая конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Социальный активизм молодёжи региона» (Тюмень, Тюменский государственный нефтегазовый университет, 2014 г.).

5. VIII Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Межкультурные коммуникации и миротворчество» (Тюмень, Тюменский государственный институт культуры, 27 мая 2017 г.).

6. VI Международная научно-практическая конференция «Искусство и дизайн: история и практика» (Санкт-Петербург, государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 29 мая 2021 г.).

7. Международная научно-методологическая конференция «Селивановские чтения: Культура и антикультура» (Тюмень, Тюменский государственный индустриальный университет 24 июня 2021 г.).

8. Международная научно-методологическая конференция «Селивановские чтения: Культура и антикультура» (Тюмень, Тюменский государственный индустриальный университет 23 июня 2022 г.).

9. Международная научно-методологическая конференция «Селивановские чтения: Культура и антикультура» (Тюмень, Тюменский государственный индустриальный университет 23 июня 2023 г.).

10. Международная научно-методологическая конференция «Селивановские чтения: Культура и антикультура: философия и жизнь». (Тюмень, тюменский государственный институт культуры 6-7 июня 2024 г.).

**Соответствие диссертации паспорту специальности 5.10.1 – «Теория и история культуры, искусства» (культурология). Основные научные положения**

диссертационного исследования связаны со следующими пунктами специальности 5.10.1 – «Теория и история культуры, искусства» (культурология):

- 2. Теоретические концепции культуры.
- 6. Культура и цивилизация в их историческом развитии.
- 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры.
- 90. Концепции культуры как знаковой и символической системы.
- 115. Закономерности формирования образных систем и языка искусства.

### **Структура и объём диссертации**

Диссертация состоит из введения, двух глав, пяти параграфов, заключения, библиографического списка (222 источника). Общий объём диссертации 151 страница.

## ГЛАВА 1 ЦИКЛИЧНОСТЬ КАК ТЕНДЕНЦИЯ В КУЛЬТУРЕ

### 1.1. Циклическая динамика и детерминизм в культуре<sup>1</sup>

Термин «авангард» возник во Франции в сфере военного дела. В переводе с французского (avant – «впереди», garde – «стража», «отряд») это означает «передовой отряд» [117]. Длительное время это понятие было тесно связано с политикой и носило ярко выраженный революционный характер. В художественной сфере термин «авангард» утвердился не сразу. Слово «авангард» появляется в XVII веке в поэтических произведениях Этьена Паскье, отражая идею прогресса в искусстве, где современный художник находится в авангарде по отношению к старым мастерам [220]. В годы Великой французской революции (1789-1799) термин «авангард» использовался в качестве революционной метафоры. В 1794 г. название «Авангард» носил якобинский журнал.

Понятие «авангард» приобретает эстетическое значение в теории утопического социализма в 20-е годы XIX века, у последователей Сен-Симона и Фурье, которые подчеркивали особую роль искусства как деятельности, несущей социальный и духовный прогресс [201]. С середины XIX века этот термин также использовался французскими критиками применительно к некоторым явлениям литературы и изобразительного искусства (Г. Д. Лавердан, Ш. Бодлер). В 1885 году Теодор Дюре в ходе исследования импрессионизма перенес его в область художественной критики [177]. В Европе в конце XIX века этот термин получил широкое распространение благодаря анархическим идеям П. Кропоткина и М. Бакунина. В 1877 году они выпустили газету с названием «L. Avant-Garde».

В России термин «авангард» впервые был использован художником А. Бенуа в 1910 году в иронически-негативном смысле для характеристики

---

<sup>1</sup> В тексте параграфа использованы фрагменты статей, публиковавшиеся автором ранее: Искусство авангардизма как выражение смены типов культуры. С. 113-114; Искусство авангардизма в контексте концепции цикличности. С. 128-129; Виды цикличности культуры. 0,3 п.л.

художников-новаторов, которые отошли от принятых канонов и норм в искусстве. Участников выставки А. Бенуа разделил на три группы: арьергард, центр, авангард [23]. Следует отметить, что художники, которых мы сегодня называем авангардистами, этим термином не пользовались.

В научной литературе наиболее активно термин «авангард» стал использоваться во второй половине XX века. В широкий оборот его ввёл М. Сёфор – бельгийский и французский художник-конструктивист, историк авангардного искусства. В 1955 году в своей статье, рассматривая творчество русских художников начала XX века, он говорил о «временах авангарда». В дальнейшем этот термин вошёл в понятийный аппарат и получил широкое распространение в европейском и американском искусствознании [132]. В исследовательской литературе термины «авангард» и «авангардизм» чаще всего выступают как синонимы. С нашей точки зрения, это не совсем верно.

Необходимо отметить, что в отечественной традиции термин утвердился относительно поздно. Например, в Большой советской энциклопедии 1926-1947гг. (1-е издание) в статье «Авангард» речь идет только о военном значении этого слова. Только в 1970г. в 3-м томе БСЭ (3-е издание) появляется статья «Авангардизм». В Словаре иностранных слов (2008) слово «авангард» имеет несколько определений: 1-е – «часть войск или флота, следующая на марше впереди главных сил...»; 2-е – «передовая, ведущая часть общественного движения...»; 3-е – «то же, что авангардизм».

Термин «авангардизм» также неоднозначен: 1. – «стремление какой-либо общественной группы к главенствующей роли в чём-либо...»; 2. – то же, что слово «авангард», включающий ряд течений в искусстве XX века [116, с.20-21]. Перечисленные источники и примеры свидетельствуют о том, что термины не разделяются, а выступают как синонимы.

Вместе с тем предпринимались попытки эти термины дифференцировать. В 1965г. филолог Н. С. Сироткин отметил, что в Великобритании и Чехословакии были проведены конференции, посвященные вопросам авангардизма, в частности дефиниции самого термина. Однако его

общепринятое толкование не получило широкого распространения до настоящего времени [159]. Следует отметить точку зрения известного советского и российского литературоведа и литературного критика В. В. Кожина (1972), определившего природу авангардизма. Ученый исследовал не столько творчество отдельных художников и теоретиков, сколько авангардизм как общую революционную тенденцию века. Он утверждал, что эти слова не синонимы, а два разных термина. Но в культурологическом дискурсе они закрепились за искусством начала XX века.

Заслуживает внимания позиция Ю. Б. Борева. Он оперирует термином «эпоха авангардизма» в широком смысле: «...каждое новое направление предмодернизма, модернизма, неомодернизма, постмодернизма возникает как авангард, эпатазирующий публику, а затем с годами, сменяясь новым авангардом, переходит в разряд традиционного, а порою даже классического искусства (так случилось, например, с импрессионизмом и со многими произведениями примитивизма)» [19, с.182]. Автор отмечает необходимость культурологического подхода к анализу феномена авангардизма как повторяющегося явления в условиях процесса перехода культуры в новое качество. Существующий понятийный аппарат не в полной мере отражает природу этого явления, в результате чего термины используются некорректно.

В данном исследовании мы дифференцируем понятия «авангард» и «авангардизм». «Авангард» – это термин, характеризующий локальное направление в искусстве начала XX века. «Авангардизм» – определяет тенденцию в развитии искусства и культуры в целом. Под авангардизмом мы понимаем состояние культуры, выражающее потенциальные возможности для формирования передовых художественных групп, ориентированных на новаторство и задающих альтернативные пути развития искусства. Это стремление быть первым, передовым, приоритетным. Художники-новаторы выступают базовыми «боевыми» единицами общества, идущими впереди, способными демонстрировать креативность мышления и определять тенденции потенциально возможного витка развития искусства.

В данном исследовании делается акцент на авангардизме как закономерном этапе развития искусства, периодически возникающем в процессе развития культуры. В широком значении понятие «авангардизм» может быть перенесено на соответствующую тенденцию в любой культурной традиции.

Художественный авангард начала XX века является одним из частных проявлений авангардизма. Он представляет собой совокупность направлений в изобразительном искусстве и литературе первой половины XX века, выражающих резкое непринятие норм и традиций реализма. В отличие от традиционного искусства в художественном авангарде отсутствует последовательно выстроенная система эстетических постулатов (правил, законов и т.д.). Отличительными чертами художественного авангарда являются: недолговечность, установка на экспериментальность и новизну, оригинальность художественного языка. В начале XX века искания представителей художественного авангарда чаще всего носили намеренно-эпатажный характер. Они заявляли о притязаниях на уникальность своего пути в искусстве и разъясняли свои произведения в манифестах и комментариях, которые стали важнейшим компонентом их творческой деятельности. Ещё одной важной чертой художественного авангарда является тяготение к ассоциативности (перенос акцента с внешнего на внутреннее), восприятие объектов через их переживание. Для произведений художественного авангарда характерны зашифрованность (отсутствие сюжета, конфликтные соотношения формальных элементов, слияние разновременных пластов, мифологизация реальности) и тяготение к абстрактным, отвлечённым формам. Результатом творческого поиска представителей художественного авангарда нередко становится продукт синтеза различных видов искусства. Для большинства направлений характерен примитивизм, проявившийся и как самостоятельное течение, например, в творчестве М. З. Шагала.

Одной из характерных особенностей художественного авангарда является отсутствие художественного образа в произведениях его представителей, а также исчезновение с картин изображения человека. Это

связано с потерей интереса к человеку и его личности. Во многих работах этого направления художественный образ заменяется поиском и попыткой изображения метафизических реальностей и усилением теоретической авторской рефлексии. Художественный образ является сущностным ядром произведения искусства, его базовым компонентом. В. В. Бычков пишет: «Именно образ принципиально отличает искусство и всю сферу художественного от формально-логического, дискурсивного мышления, от иных форм выражения, если они существуют» [24, с.85]. Образ предполагает наличие объективной или субъективной реальности. В целом любой образ содержит в себе прообраз и сохраняет некоторые черты чувственно воспринимаемой формы (объекты, явления, ситуации), давшей побудительный импульс творческому процессу отображения. Изоморфизм как некое подобие формы является сущностным принципом художественного образа в изобразительном искусстве.

Признанным теоретиком художественного авангарда начала XX века принято считать В. В. Кандинского, утверждавшего, что существует принципиально иное искусство, которое неизбежно придёт на смену старому традиционному классическому искусству [68]. Появление художественного авангарда совпало с началом научно-технического прогресса, с трансформацией общественного сознания, а также с системным кризисом в культуре. Эти изменения отразились в искусстве. Возникновение художественного авангарда свидетельствовало не о конце традиционного реалистического искусства, а о переходе от одной фазы его развития к другой. В. В. Кандинский считал, что новое искусство может передать внутреннее содержание, не ограничиваясь внешней формой или «литературной окраской». Он использовал понятие «внутренняя вибрация», делая акцент на внутреннем переживании цвета в живописи, и был уверен, что эффект восприятия цвета и силы краски достигается за счет абстрагирования от формы. Каждый цвет, с его точки зрения, имеет свою «вибрацию», а форма стесняет безграничные возможности краски, то есть цвета. Абстрагирование от формы усиливает внутреннее содержание



произведения. «Когда слово красное произносится, то это красное не имеет в нашем представлении предела...» [68, с.113].

Но как передать трансцендентное без связи с фигуративностью и художественным образом? Для В. В. Кандинского абстракции – это геометрические фигуры, которые он называет «духовными формами». В таких произведениях или импровизациях элемент может рассматриваться как законченное произведение. «...Эта невозможность и эта бесцельность (в искусстве) беспричинного копирования предмета, это стремление заимствовать у предмета его выразительность и есть те исходные точки, от которых в дальнейшем пути художник, оставляя в стороне «литературную» окраску предмета, начинает искать чисто художественные (так сказать, живописные) цели» [Там же]. Для В. В. Кандинского форма – это «литературная» окраска. Если ее отбросить, то можно увидеть якобы «настоящий» предмет, раскрывающийся перед нами в бессловесной характеристике. Здесь, как считает автор, начинается чистое, ничем не ограниченное искусство. «Это естественно, так как чем больше отодвигается на задний план органическая форма, тем больше, само собой, это абстрактное выступает на передний план и выигрывает в звучности» [68, с.116]. Такой подход ведет к пониманию композиции: во-первых, как к композиции всей картины; во-вторых, как к отношению отвлечённых форм в данной картине друг к другу. В картине присутствуют как реальные, так и абстрактные предметы, обладающие каждый своей «вибрацией». Приоритет отводится абстрактной «вибрации», которая служит неким мерилom. Задача, которую ставит перед собой автор, – гармонизировать элементы в картине между собой, найти нужное равновесие и звучание. «Не должны ли мы вообще пренебречь предметным, не пустить ли его на ветер, выбросивши его из наших запасов, и не брать ли только чисто абстрактное вполне обнаженным?» [68, с.118]

Отказ от формы усиливает индивидуальную «вибрацию», приводит к увеличению арсенала средств выражения. Для восприятия абстрактных, отвлеченных от формы композиций человеку необходима, по мнению автора,

сильная восприимчивость. «...Когда же люди получают через употребление более или вовсе абстрактных форм более утонченную и более сильную восприимчивость..., тогда отпадет сам собою и вопрос об искаженном рисунке или искаженной натуре и будет заменен другим, истинно художественным. Это изменение во взглядах поведет опять-таки еще дальше и к еще большему обогащению в средствах выражения, так как завуалированное является огромной силой в искусстве...» [68, с.119]. Обращение к внутренней вибрации, по мнению автора, становится возможным только через ассоциативное переживание предмета или явления, которое не ограничено рамками формы. В. В. Кандинский считал данный принцип ассоциации методом познания бытия, при использовании которого внутренняя вибрация выступает как качество, которым обладает любой предмет или явление.

«Литературная окраска» является обликом внутреннего содержания, находящегося в художественном образе. При отказе от изобразительности в искусстве через усиление «внутренней вибрации» утрачивается художественный образ, являющийся базовой основой любого произведения искусства.

Когда мы рассматриваем беспредметную живопись В. В. Кандинского или других представителей художественного авангарда, то образы не поддаются выявлению и вербализации, декодированию художественного языка, так как отсутствует визуально-предметный изоморфизм. Здесь, как пишет В. В. Бычков, можно говорить «...о выразительных образных структурах..., структурной организации цветоформ, цветовых отношений или диссонансе цветовых масс» [34, с.287]. Выразительные образные структуры, цветовые массы или цветоформы остаются за пределами художественного образа, они обусловлены стремлением найти некий композиционный баланс на картинной плоскости. Такой рациональный эксперимент с абстрактными «духовными фигурами» или формами не содержит аутентичного компонента и отсылает зрителя ни к чему иному, как к самому себе, то есть к абстрактным фигурам. Все это является не более чем упражнением, направленным на развитие композиционного мышления.

Концепция художественного авангарда В. В. Кандинского выражает переходный характер культуры, трансформацию от её чувственной формы к идеациональной. Возникновение идеационального типа культуры не означало конец или завершение чувственного, оно свидетельствовало о переходе от одной культуры к другой, циклично сменяющей друг друга в различные периоды своего развития.

На основе теории П. А. Сорокина можно предположить, что авангардизм возникает на сломе двух культур, при переходе от чувственной культуры к идеациональной и наоборот. Но это лишь один из примеров авангардизма, постоянно присутствующего в искусстве как тенденция, как выражение необходимости выдвижения на ведущие позиции какого-либо нового направления. П. А. Сорокин убедительно показывает, что типы культур повторяются (с изменениями) на протяжении всей истории культуры. Новое явление возникает в точке перехода. Состояние культуры воспроизводится не в точности, а с новыми феноменами.

Цикличность, повторяемость является свойством культуры, стремящейся воспроизводить свои устойчивые элементы. Циклическая концепция динамики культуры П. А. Сорокина позволяет сделать вывод о том, что авангардизм – это повторяющееся явление, выступающее индикатором переходной эпохи. Он возникает на этапе, когда в процессе развития культуры завершается один цикл и зарождается другой: то есть в точке бифуркации зарождения нового варианта развития системы.

Особого внимания заслуживают научные работы Дж. Вико. Он был одним из сторонников теории циклического развития. Впоследствии его идеи использовались многими культурологами. Дж. Вико утверждал, что все нации, независимо от внешних условий, в своем развитии проходят одни и те же стадии. По мнению Дж. Вико, история человечества – это история циклического движения от примитивности к цивилизации. Сменяющие друг друга эпохи демонстрируют непрерывный процесс развития. Идеи ученого о круговороте культур и закономерностях развития социокультурных процессов раскрывают

обусловленность искусства как отражения ментальности конкретного культурного типа. Искусство подобно зеркалу времени, в котором отражается сущность эпохи, её культуuroобразующие ценности и принципы [37].

Цикличность в процессе развития культуры отмечали многие ученые. Так, Н. А. Хренов в работе «Культура в эпоху социального хаоса» подчеркивает: «Кризис эволюционистской доктрины, претендующей на исчерпывающее понимание развития, породил рост интереса к альтернативной теории развития, т. е. теории циклов. В соответствии с этой теорией развитие осуществляется не по прямой, а по кругу. Исчерпывая свой потенциал, история способна вернуться к началу процесса» [191, с.16]. Циклический подход к рассмотрению социокультурных явлений позволяет выявить закономерности процесса развития культуры и её повторяющиеся состояния, которые, однако, не повторяются в точности. Возникают новые культурные феномены, которые являются отражением сферы общественного сознания на определённом этапе развития культуры.

Повторяемость и цикличность в истории прослеживается в работах К. Леви-Стросса. Ученый отмечал, что в истории человеческого общества постоянно происходит смена периодов стабильности, стационарности и периодов нестабильности, демонстрирующих неустойчивость, отсутствие детерминизма и неравновесность. К. Леви-Стросс выделял «горячие» и «холодные» культуры, отражающие открытые и закрытые типы общества. Для «холодной» культуры характерно сохранение преемственности традиции, что соответствует стационарному периоду. «Горячая» «культура», наоборот, стремится к изменению и обновлению [85].

С нашей точки зрения, культуре свойственно сосуществование обоих типов в рамках одного цикла. Стабильное состояние в процессе развития достигает переходного состояния, которое демонстрирует изменение и обновление системы, внедрение технологий и трансформацию устоявшихся принципов предшествующего этапа развития общества и культуры в целом.

Сторонником цикличности в развитии культуры был Ю. М. Лотман. В динамическом процессе он выделял бинарную и тернарную структуры, каждая

из которых обладает своими признаками. Тернарные структуры сохраняют и перемещают из периферии в центр системы определённые ценности предыдущего периода. В бинарных системах, напротив, происходит полное уничтожение всего существующего как устаревшего и ненужного. Тернарная система направлена на адаптацию идеала к реальности, бинарная – стремится реализовать на практике неосуществимый идеал. Взрыв в бинарных системах охватывает всю толщу быта. Результат этого эксперимента проявляется не сразу. Вначале он привлекает наиболее максималистские сферы общества своей поззией быстрого построения «новой земли и нового неба», своим радикализмом. В частности, Ю. М. Лотман отмечал: «Цена, которую приходится платить за утопии, обнаруживается не сразу, лишь на следующем этапе. Характерна черта взрывных моментов в бинарных системах – их переживание себя как уникального, ни с чем не сравнимого момента во всей истории человечества. Отменённым объявляется не какой-либо конкретный пласт исторического развития, а само существование истории» [99, с.142].

Здесь можно провести аналогию с художественным авангардом, который отражает бинарную структуру, когда центр и периферия меняются местами, традиционное искусство отвергается как не отвечающее современным представлениям и взглядам. То, что ранее считалось неприемлемым в искусстве, выражалось в радикальных, маргинальных формах, перемещается из периферии и занимает центральное место в культурном пространстве.

Анализ циклической теории исследования культуры рассмотрен в работах Л. Н. Захаровой. В статье «Культура как цикл» она пишет: «В XIX веке в теориях истории культуры и социума преобладали эволюционные теории, которые фиксировали последовательность и взаимосвязь этапов развития социокультурных явлений, как одно вытекает из другого, несёт его черты. Но в XX веке на первый план выходят циклические концепции рассмотрения социокультурных явлений» [61, с.266]. Циклическая теория представляет развитие элементов культуры и социума как непрерывный, повторяющийся процесс циклов: зарождение, расцвет, упадок.

В работах М. Н. Эпштейна при анализе динамики искусства прослеживается циклическая логика. В книге «Постмодерн в России» автором были выделены циклы в процессе развития отечественной литературы [212]. Цикличность в искусстве приводит к мысли о том, что искусство - это саморазвивающаяся система.

Существуют также теории, которые анализировали развитие искусства, исходя из принципа саморазвития. Об этом писали Г. Гегель, А. Ригль, Х. Ортега-и-Гассет. Австрийский историк искусства А. Ригль, например, [219] считал, что движущей силой развития искусства является «внутренняя необходимость» или «художественная воля», которая сходна с гегелевским «объективным духом» и реализует себя в поступательном развитии искусства и его стилей. Х. Ортега-и-Гассет писал о саморазвитии: «Искусство было трансцендентным в двойном смысле. Оно было таковым по своей теме, которая обычно отражала наиболее серьёзные проблемы человеческой жизни, и оно было таковым само по себе, как способность, придающая достоинство человеческому роду и оправдывающая его» [121, с.65].

При исследовании постоянно повторяющихся черт в различных видах искусства сложно объяснить эти явления лишь влиянием внешней среды, например, экономических или других факторов. Сложно также объяснить их, если брать за основу только внутренние импульсы развития искусства. «История культуры любого народа, – писал Ю. М. Лотман, – может рассматриваться с двух точек зрения: во-первых, как имманентное развитие; во-вторых, как результат разнообразных внешних влияний. Оба этих процесса тесно переплетены, и отделить их возможно только в порядке исследовательской абстракции» [99, с.402]. Мы придерживаемся точки зрения, согласно которой цикличность в искусстве обусловлена влиянием как внешних факторов, так и внутренних (имманентных) импульсов, которые в совокупности приводят к качественным изменениям системы.

О саморазвитии искусства пишет Л. Н. Захарова: «Можно предположить или высказать гипотезу о том, что повторяющееся состояние в искусстве, его видов свидетельствуют о том, что искусство – саморазвивающаяся система, циклично воспроизводящая свои устойчивые элементы, – феномен, который в

контексте теории синергетики называется «скрытый порядок» [61, с.268]. Искусство как саморазвивающаяся система изменяется под воздействием различных флуктуаций. Одним из факторов, влияющих на саморазвитие системы, и движущей силой искусства как скрытого порядка является сам художник со своим творческим потенциалом.

В. В. Мельник отмечает: «Этот скрытый порядок является структурой правил, генерирующих поведение: это чередование образцов поведения; это постоянная степень нерегулярности конкретного типа поведения. Скрытый порядок... позволяет нам искусственно воспроизвести индивидуальные образцы или события, свойственные специфической категории в каком-то приближении, но никогда они не будут подобны тому, что будет происходить в реальной действительности...» [108, с.123].

Это относится и к теории развития научного знания. Пересмотр стандартной методологической концепции позволил расширить диапазон представлений о развитии научного знания и рассматривать его как сложную саморазвивающуюся систему, допускающую элементы истинного знания в каждом из альтернативных теоретических объяснений фактов, которые относятся к одной и той же предметной области. В. С. Стёпин пишет: «Научное знание в данном подходе предстало в качестве саморазвивающейся системы. Такие системы в процессе исторического развития периодически проходят стадии качественных преобразований, формируя новые уровни своей организации и новые подсистемы в рамках усложняющего целого» [166, с.5]. Циклы имеют общую направленность, тенденцию и не являются идентичными, они каждый раз по-разному себя воспроизводят. Когда исчерпывается внутренний потенциал системы, начинается другой цикл. ...Художественные формы обладают возможностью самодвижения, они не исчерпываются до той поры, пока не происходит замыкания в круг, возвращение к основанию, к первопричине» [191, с.51-58.].

Можно выделить два этапа в процессе развития самоорганизующихся систем. На первом этапе внутреннее равновесие в системе сохраняется, её

качественное состояние не меняется, «...но постепенно система теряет устойчивость либо под воздействием внешней среды, либо из-за нарастания внутренних противоречий. Из множества флуктуаций, которые происходят в период неустойчивости, остаётся одна, и начинается новый этап развития. Так преобладающее массовое искусство сменяется элитарным, и наоборот. Порой смена парадигмы искусства бывает непредсказуема. Теория синергетики позволила объяснить те явления, которые раньше объяснялись односторонне – в основном за счёт внешнего воздействия» [191, с.269]. В рамках синергетического подхода можно по-новому взглянуть на природу авангардизма и процесс возникновения новых культурных феноменов, таких как художественный авангард, как на альтернативную ветвь развития искусства в период качественных изменений системы и трансформации художественного языка.

К. Н. Леонтьев рассматривал особенности исторического развития государств, народов и культур через призму циклической теории. Чтобы понять сущность исторических явлений, происходящих в XIX веке, он проанализировал финальные стадии развития древних культур. Для этих стадий, по мнению К. Н. Леонтьева, были характерны эгалитарные и либеральные процессы, свидетельствующие о том, что элита уступает место массам. К. Н. Леонтьев обнаружил большое сходство между процессами, происходящими в Элладе (периода падения) и в Европе XIX века [87]. По аналогии со стадиями развития органической природы ученый объясняет универсальность и необходимую закономерность циклического развития системы. В искусстве, по его мнению, происходят такие же процессы.

В. З. Паперный, руководствуясь циклической логикой, фиксирует чередование культуры «1» и культуры «2» в русской архитектуре. Например, культура «1», демонстрируя принцип инверсионности, ориентирована на радикальный разрыв с прошлым и направлена на начало: «От прошлого культура «1» отграничена ясно выраженной точкой начала, где всё начинается заново и как бы на пустом месте. Всё, что было до этой точки, однородно, оно



обобщается негативным отношением к себе» [127, с.21]. Если культуре «1» свойственна «горизонтальность», где ценности периферии выше ценностей центра, то в культуре «2» – всё, наоборот. Для российской культуры характерен инверсионный тип и революционный пафос. Происходит отрицание предшествующего этапа развития, даётся негативная оценка прошлому как несоответствующему новым ценностям и заявленным принципам. Знаковым явлением может послужить художественный авангард, демонстрирующий радикальный разрыв с прошлым и отрицающий преемственность традиций в искусстве.

Другим сторонником теории циклического развития является О. Шпенглер. Его теория оказала значительное влияние на развитие гуманитарных наук в целом [203]. Идеи О. Шпенглера способствовали переосмыслению динамики культуры в рамках основных стадий её развития от культуры к цивилизации. Подобный подход важен для понимания универсальности циклических процессов, происходящих в различных сферах и культуре в целом.

Смену циклов (эонов) развития культуры и их взаимосвязь с типом личности отмечал В. Шубарт [204]. Автор был убеждён, что логика исторического развития связана с перманентной сменой циклов или эонов. Он считал, что сменяющие друг друга эоны связаны с актуализацией картины мира разных типов личности (гармонического, героического, аскетического, мессианского), отражающую ментальность эпохи. Особую важность представляет вывод В. Шубарта об исчерпанности прометеевской и актуализации мессианской культуры в контексте важного исторического события переходной эпохи [204]. В XX веке человечество вступило в новую эпоху, связанную с иными ценностями приходящей культуры.

Русский религиозный философ П. А. Флоренский писал о чередовании возрожденческого (безрелигиозного) и средневекового (религиозного) типов культуры. Данная классификация условна. Вместе с тем она отражает явления культуры конкретных исторических эпох. Искусство средневекового типа олицетворяет высшие духовные ценности и идеалы и носит символический

характер. Искусство возрожденческого типа строится на принципах чувственности, индивидуализма, субъективности и рациональности, с ориентиром на материальную сторону бытия [183]. В XX веке особую актуальность приобрела идея обратной перспективы как способа организации пространства и передачи духовного мира через символические образы. Она привлекла представителей художественного авангарда в их стремлении использовать в своём творчестве новые формы художественного языка. Возрожденческий тип культуры коррелирует здесь с периодом завершения цикла развития чувственного типа культуры и стремлением художников-авангардистов путём отказа от законов классического искусства обратиться к сверхчувственной сфере реальности.

Универсальность циклических процессов раскрывается в работе Ю. Н. Соколова. Он утверждает, что все процессы в природе цикличны, именно циклы управляют миром: «...Природой управляет один универсальный закон цикличности пространства-времени» [161, с.1]. Структуру кванта взаимодействия составляют два противоположных объекта, находящиеся в процессе взаимоперехода. Квант выступает элементарным строительным элементом мира, являясь абсолютным и универсальным образованием, демонстрирующим функционирование циклов в природе, обществе и мышлении. «Таким образом, сутью теории цикла является положение о том, что любое взаимодействие в природе имеет универсальную структуру. Эта структура образуется в результате универсального и абсолютного механизма движения противоречия. Данная структура выступает как «элементарный атом» взаимодействия, как квант взаимодействия» [161, с.24]. Теория кванта взаимодействия или общая теория цикла и механизм действия в ней диалектических законов могут выступать как новая методология научного исследования. Теория кванта взаимодействия подтверждает нашу идею об универсальности циклических процессов, которую можно применять и при исследовании социокультурной сферы, в том числе искусства.

Среди авторов, фиксирующих цикличность в культуре, в первую очередь следует отметить П. А. Сорокина. В его научной концепции рассматривается чередование различных типов культуры: чувственного, идеационального, идеалистического. Искусство визуального типа – миметическое, повторяет чувственно воспринимаемую реальность мира. Идеациональный тип выражает такие сверхчувственные трансцендентные ценности, как Бог и связанные с ним сакральные явления. В этом искусстве игнорируется всё типично светское, гедонистическое. Визуальная реальность изображается лишь настолько, насколько она способна выразить и показать наиболее возвышенные и прекрасные качества человека. Идеалистическое искусство занимает «золотую» середину между чувственным и идеациональным искусством, зарождаясь при переходе от идеационального типа культуры к чувственному и являясь промежуточным звеном. Искусство этого типа сочетает оба направления, в котором сосуществуют трансцендентный и чувственный мир.

П. А. Сорокин, анализируя цикличность, выделял большие временные циклы. Например, последний чувственный тип просуществовал почти четыреста лет, с XVI по XIX вв. Подобные процессы проходили при переходе от крито-микенского к архаическому греческому искусству в IX-VI вв. до н. э., а также при переходе от римского-эллинистического к христианскому искусству в IV-V вв. н. э. [164]. В искусстве начала XX века происходит разрушение целостности чувственной формы, искусство становится более рафинированным и внутренне противоречивым. Новое искусство связано с другими идеациональными ценностями, которые не похожи на идеационализм, характерный для предыдущих эпох. Современное искусство было направлено на радикальный разрыв с прошлым, на новаторство и новизну художественного языка. Но, несмотря на заявленные В. В. Кандинским лозунги о «духовности» в искусстве, оно оставалось за пределами идеациональной сферы. Подобные изменения произошли и в других видах искусства, что свидетельствует об общих закономерностях и связях циклической динамики культуры. Данные изменения в искусстве носили несинхронный характер, но при этом имели общую

направленность: в одних видах искусства изменения произошли раньше, в других – с некоторым опозданием.

Универсальность циклических процессов показывает, что они свойственны не только природе, социальной сфере, но также и культуре в целом. Согласно циклической концепции динамики развития культуры в ней существуют циклы, повторяющиеся на различных этапах исторического времени. Когда одна из форм завершает свой имманентный курс, на её место приходит другая форма. Повторяющиеся циклы не являются идентичными, но имеют общую сквозную направленность. Цикличность является свойством культуры, стремящейся воспроизвести свои устойчивые состояния, расширить и закрепить сферу своего влияния, усиливая тем самым результат детерминации.

Возможны ли альтернативные циклы? Циклическая динамика развития культуры отдалённо напоминает эллиптическую модель И. Кеплера, движение в которой протекает не по кругу, а по эллиптической траектории. Конечно, примеры эллиптической цикличности выходят за рамки собственно культурного бытия. Как правило, они привычно связываются с астрофизикой и естествознанием. Но, на наш взгляд, принцип эллиптической модели можно проверить, применяя его при анализе закономерностей развития культурных циклов. Возможно, данная модель развития культуры поможет раскрыть природу такого феномена, как художественный авангард. Динамизм движения фигуры эллиптической траектории формирует различную степень притяжения в зависимости от удаления или приближения, применительно к языку синергетики, к аттрактору (И. Р. Пригожин, И. Стенгерс). Циклы культуры проходят основные стадии своего развития: зарождение, расцвет, упадок, возвращение. Ценности и смыслы, формирующие основу культуры в данной модели детерминизма, образуют объективную сопричастность притяжения отдельных её элементов – феноменов. В эту объективную сопричастность встраиваются своеобразные траектории творческих поисков. Между тем культурные феномены, такие как искусство, в циклической динамике своего развития образуют повторяемость фаз движения: разбег, замедление, усталость.

При приближении к центру (перигелий) движение замедляется, ядро удерживает периферию, образуя выраженную связь «единство противоположного». В такие периоды искусство сохраняет свою преемственность и связь с базовыми ценностями культуры. На стадии разбега, удаления от ядра (афелий) происходит уменьшение связи с центром. В такие моменты искусство стремится вырваться, освободиться, стать свободным. Эллиптический детерминизм расширяет наши представления о циклической динамике отдельных элементов культуры, в частности – искусства, в другой плоскости и сфере. В такие моменты искусство способно выходить за границы привычных ценностных ориентиров и системообразующих принципов, формируя авангардизм своего времени. Художественный авангард является ярким тому подтверждением. Художественный авангард провозгласил радикальный разрыв с прежними эстетическими принципами и классическими канонами изобразительного искусства. То, что не соответствует его принципам и идеалам, отвергается как враждебное. Центр и периферия меняются местами, вытесняя подлинное искусство. Не идентичность повторяемых состояний искусства между циклами культуры в истории её развития можно объяснить с помощью «эллиптического детерминизма». Разбег, замедление, усталость, возвращение, как фазы развития эллиптической траектории, формируют различную степень притяжения и связи с основой. В моменты отдаления от центра происходит ослабление центробежной силы, возникает вакуум в культурном пространстве, искусство пытается выбрать альтернативный путь развития, путь сложной динамики отрыва и возвращения. Такой момент в синергетике называется аттрактором, то есть устойчивым состоянием системы, в которой протекают процессы самоорганизации. После точки бифуркации из множества траекторий развития выбирается одна, и начинается новый этап развития. Можно предположить, что подобные «авангарды» в искусстве уже возникали на предшествующих этапах исторического развития культуры при переходе от крито-микенского искусства к архаическому греческому, от римского-эллинистического к христианскому и совпадали с закатом чувственного типа культуры и возрождением её

идеационального типа. П. А. Сорокин убедительно показывает, что типы культуры повторяются (с изменениями) в течение истории культуры, и в точке перехода возникает новое явление. Состояние культуры не воспроизводится в точности, а развивается с новыми феноменами. Это обусловлено более ограниченным характером выбора траектории развития, связанным с особенностями эпохи и культурно-ценностными ориентирами. Художественный авангард начала XX века уже имел более глобальный, всеохватывающий характер мощного культурного феномена, провозгласившего радикальный разрыв с предшествующими традициями и преемственностью в искусстве.

Цикличность в искусстве и в его видах свидетельствует о том, что оно является саморазвивающейся системой, воспроизводящей свои устойчивые состояния и реализующей себя в поступательном развитии благодаря «внутренней необходимости» или «художественной воле» [219]. Искусству присуще внутреннее развитие. Оно может рассматриваться и как следствие разнообразных внешних влияний, так как искусство всегда чутко реагирует на изменения, происходящие, в различных областях человеческой деятельности: социально-экономической и научно-технической. Оба эти процесса, касающиеся как внутреннего развития, так и внешних влияний, взаимосвязаны, и рассматривать их нужно в совокупности, чтобы не нарушать целостность картины.

Анализ концепций цикличности культуры, представленных в данном параграфе, подтверждает мысль о всеобщности этого свойства культуры в целом. Идея цикличности как свойства, присущего всем явлениям культуры, представляется нам верной. Она позволяет сделать вывод о цикличности как закономерности культуры. На основе этого анализа можно определить место авангардизма как части этого процесса в динамике циклического развития.

В контексте теории цикличности авангардизм возникает всякий раз в период перехода от одной культуры к другой. Подобные изменения уже происходили. В такие периоды формируются условия для возникновения передовых социальных групп, ориентированных на новаторство. Значительно

возрастают возможности их реализации в условиях качественного перехода культуры. Авангардизм – это компонент культуры, этап её развития, направленный на обновление, новизну художественного языка, тенденцию выдвижения на ведущие позиции того или иного направления, стремление быть актуальным, современным. Авангардизм выражает закономерности развития искусства в период смены одного культурного типа другим, а художественный авангард начала XX века – это реакция на глобальный перелом в культуре и переходный этап её развития.

## **1.2. Авангардизм как целостное явление: переход и символ<sup>2</sup>**

Возникновение художественного авангарда в начале XX века совпало со многими знаковыми событиями современной истории, такими как научно-техническая революция, Первая мировая война, возникновение массового производства, развитие информационных и коммуникационных процессов. Эти события переходной эпохи во многом отразились в духовной культуре, в частности, в искусстве. В начале XX века изобразительное искусство утрачивает свой прежний статус и свои традиционные основания: миметичность, символизм, идеализацию, художественный образ. С появлением и развитием фотографии и кинематографа преимущество в создании художественной реальности переходит к техническим устройствам. Например, футуристы передают динамику с помощью наложения всех фаз движения объекта на один кадр, а кубисты используют приём монтажа. Многие художники были убеждены в том, что фотография является конкурентом живописи. Вместе с тем в кинематографе они увидели возможность для воплощения собственных идей. Существуют фильмы, созданные дадаистами, сюрреалистами и кубистами. Художники, отойдя от изображения окружающей реальности, стали заниматься

---

<sup>2</sup> В тексте параграфа использованы фрагменты статей, публиковавшиеся автором ранее: Искусство авангардизма в контексте концепции цикличности. С. 126; Проблема художественного образа в современном искусстве. С. 71-73; Символ и образ в авангарде XX века. С. 53-55.

исследованием проблем технического характера: фовисты экспериментировали с цветом, кубисты подчёркивали конструктивность и выразительность трёхмерного пространства с помощью геометрических тел и т. д. Все эти изменения были обусловлены научно-техническим прогрессом и чаще всего носили поисково-экспериментальный характер. Подобные поиски и эксперименты в изобразительном искусстве были далеки от образности и символичности, и как следствие – искусство утратило свои базовые эстетические компоненты. Стирание границ между искусством и жизнью привело к изменению художественно-эстетического сознания человека, и такие критерии искусства, как живописность, композиция, колорит, рисунок и т. д., перестали работать. Л. Н. Захарова отмечает: «Базовым ценностным ориентиром и системообразующим началом эстетической деятельности в течение долгого времени была красота. Сегодня изображение красоты, прекрасного уже не является обязательным признаком искусства. В актуальном искусстве наблюдается чрезмерная эксплуатация негативного удовольствия. Многие произведения специально созданы для того, чтобы шокировать публику» [62, с.104]. Понятия классической эстетики о красоте и прекрасном сложно применить к современному искусству. Стремление к новизне и оригинальности стало тенденцией, что привело к утрате идеациональных ценностей. Сакральная составляющая творческого процесса перестала доминировать, и на передний план в качестве самодостаточного компонента выходит самовыражение.

Появление художественного авангарда было не случайным явлением, а следствием перехода от чувственной культуры к идеациональной. Беспредметное искусство отражало переходный характер периода завершения чувственной культуры, как отмечал П. А. Сорокин: «Единственным «новым» путём, или же путём, по которому можно было продвинуться вперёд, был не визуальный путь» [164, с.161-162]. Не визуальный путь означал отказ от мимесиса, поиск новых форм выражения в искусстве и как следствие – появление художественного авангарда. Подобные переходы от визуализма к идеационализму уже происходили в период с IX по VI в. до н. э., от крито-



микенского искусства к архаическому греческому, а также от римско-эллинистического к христианскому искусству IV-V вв. [164]. Этим периодам свойственно усиление геометрического стиля, отражающего ценности сверхчувственной сферы реальности. Наступающая новая эпоха, возникшая в начале XX века, связана с иными идеациональными ценностями. Становление этого нового идеационального цикла происходит в больших временных промежутках: возможно, лишь рубеж XX-XXI веков приближает к его осознанию. «Этот цикл мировой истории, – пишет Н. А. Хренов, – будет связан со становлением так называемой «интегральной» культуры, в которую предшествующая чувственная культура войдёт лишь в виде составного элемента, вступающего в принципиально новый культурный синтез с элементами, отсутствовавшими в цикле чувственной культуры, но присутствующими в предшествующей чувственной культуре циклах» [191, с.92-93]. Зарождающаяся интегральная культура реабилитировала то, что было вытеснено чувственной культурой, то есть то, что вытеснялось в процессах перехода от Средних веков к Новому времени, вновь актуализируется и становится значимым для XX века. Это, прежде всего, интерес к сверхчувственной сфере реальности. Для понимания переходного процесса необходимо понимать его структуру, а также то, какими качествами и чертами он обладает.

Одним из определяющих признаков переходности является распад универсальной картины мира, что на рубеже XIX-XX веков нашло своё подтверждение. При пересмотре привычных отношений человека со временем и пространством «...наиболее репрезентативными, – пишет Н. А. Хренов, – будут изменения в отношениях к пространству и времени. Это обстоятельство в интерпретации рубежа XIX-XX веков как переходного периода является определяющим» [191, с.117]. В искусстве XX века ренессансный принцип мимесиса был заменен авторским правом организовывать пространство и время, исходя из собственного замысла художника. Так, С. П. Батракова отмечает: «Возникает монтаж пространства и времени у кубистов, коллажи дада,

аморфное, вязкое пространство и время, рожденное «потокм сознания» [5, с.90]. О разрыве с современной картиной мира, характерной для Нового времени, писал Э. Кассирер [72, с.14]. Действительно, на рубеже веков меняется пространственно-временное восприятие. Любая историческая концепция, отмечал Э. Панофский, основана на категориях пространства и времени, в частности, он писал: «Культурный космос, подобно космосу природному, это пространственно-временная структура» [124, с.18]. Художественный авангард начала XX века провозгласил радикальную трансформацию фундаментальных представлений о пространстве. «Привнося в прежние пространственные представления новые параметры, – пишет А.Б. Наков, – создатели абстрактного искусства отваживаются на ниспровержение фундаментальных понятий о месте человека в мироздании» [113, с.15]. Так в авангардной живописи начала XX века возникает тема космизма, характерная для натурфилософии.

Одним из элементов пространства в понимании художников Нового времени является линейная перспектива. Однако в начале XX века находит своё выражение другое понимание перспективы как организация пространства, в которой утверждает себя децентрализация, где имеет место множество центров, то есть наблюдение объекта с разных точек зрения, которую так широко использовал художественный авангард. Изменения коснулись также и отношения ко времени, которые, как считал А. Бергсон [9], сложно разделить на прошлое, настоящее и будущее как самостоятельные временные потоки. Согласно открытиям А. Эйнштейна, время становится относительным, связанным с тем или иным пространством. Изменения представлений о пространстве и времени оказали существенное влияние на искусство. Так, живопись, как пространственный тип искусства, стала организовываться по принципу временного. Например, В. В. Кандинский пытался перенести язык музыки на язык живописи, сравнивая их.

Особого внимания заслуживает собственно «структура перехода», которую можно понять исходя из бифуркационной парадигмы. Естественно-научный синергетический принцип исследования можно проверить,

применительно к культурной сфере. Согласно открытиям в области физики, в частности И. Р. Пригожина и И. Стенгера, «...мы утверждаемся в мысли, о дискретности исторического процесса, в котором можно выделить устойчивые и переходные эпохи. При этом переход – не аномалия, некое отклонение от развития, а условия развития, ибо именно переход, возникающий в результате распада картины мира..., высвобождает существующий, но пока ещё нереализованный в обществе потенциал, который и определит будущее развития общества» [191, с.122-123]. Структура перехода состоит из трёх фаз: предпереходной, собственно переходной. и постпереходной фаз. Предпереходная фаза связана с переживанием кризиса существующих ценностей, когда личность во многом ещё связана с существующей реальностью, которая её не удовлетворяет, и эту реальность она готова изменить. Чаще всего эти изменения не затрагивают реальность и выражаются в уходе во внутренний мир человека, например, в искусство. На следующей, переходной фазе происходит распад традиционных ценностей и институтов, когда утрачивает себя традиционное, а новое ещё не сформировано. «Момент взрыва, – отмечал Ю. М. Лотман, – одновременно – место резкого возрастания информативности всей системы. Кривая развития перескакивает здесь на совершенно новый, непредсказуемый и более сложный путь. Доминирующим элементом, который возникает в итоге взрыва и определяет будущее движение, может стать любой элемент из системы или даже элемент из другой системы, случайно втянутый взрывом в переплетение возможностей будущего движения. Однако на следующем этапе он уже создаёт предсказуемую цепочку событий» [99, с.22-23]. Личность в такой ситуации утрачивает равновесие, оказавшись перед возможностью что-то изменить. Неопределённость бытия способствует уходу личности в мир фантазии или религии. «Уже возникают ценности, которые в будущем могут стать универсальными, но какое-то время они воспринимаются лишь отклонением от того, к чему привыкли целые поколения. В обществе имеет место социальная аномия, когда безмолвствующее большинство, творческая элита и правящее меньшинство не находят между собой общего языка. В этой

ситуации искусство способно процветать и заменять ускользающую реальность» [191, с.214]. Примером такого искусства в переходную эпоху выступает художественный авангард. Собственно переходная фаза демонстрирует выход системы (общество, культура, цивилизация) из состояния равновесия и, как следствие, возникновение хаоса. В некотором смысле переход является хаосом, выражающийся в отсутствии детерминизма, отрицанием организованности и активизации случайности. «Но, то, что в переходную эпоху воспринимается как хаос, то в эпоху, когда переходная ситуация преодолевается, превращается в образец и, следовательно, свидетельствует об утверждении новой организованности и структурности» [191, с. 205].

В переходный период специфика функций искусства может быть объяснена с помощью теории И. Р. Пригожина и И. Стенгерс [134]. Рассматривая переход как момент неопределённости и раздвоенности, в процессе которого утрачивается детерминизм и возрастает случайность, можно заметить, как происходит разрыв с предшествующими формами развития. В момент разрыва искусство приобретает особую значимость, так как оно актуализирует и стимулирует творческий импульс, то есть то, что в стационарный период не могло найти выражение. «Более того, в сфере культуры, – отмечал Ю. М. Лотман, – чем неожиданнее тот или иной феномен, тем сильнее его влияние на культурную ситуацию, после того как он реализовался. Совершение неожиданного события (появление неопределённого текста) резко меняет ситуацию для последующего. Невероятный текст становится реальностью, и последующее развитие исходит уже из него как из факта» [99, с. 328]. Автор считал, что изменения в развитии какой-либо системы происходит не постепенно, а резко, в форме взрыва. Развитие можно представить как чередование постепенных моментов и моментов взрыва. Если под развивающейся системой понимать культуру, которая состоит из разных слоёв и уровней, и каждый из них развивается в особых ритмах – то в переходный период, при чередовании постепенного развития и моментов взрыва, эти слои могут не просто сменять друг друга, но и сосуществовать, то

есть развёртываться синхронно. В момент взрыва кривая развития получает другой, непредсказуемый уровень. Доминирующим элементом в момент взрыва, который определяет будущее движение, может стать любой элемент этой или другой системы, втянутый в момент взрыва в хаотическое состояние [99, с.28]. В момент взрыва отсутствует детерминизм и актуализируется случайность и непредсказуемость. Из нескольких возможных вариантов траектории развития системы остаётся одна доминирующая ветвь, которая и будет определять её последующее развитие как авангардное проявление. Затем на новом уровне появляется упорядоченность, создающая возможность предсказывать будущее развитие системы.

Следующая, постпереходная фаза характеризуется тем, что утратившая в ситуации перехода привычные границы реальность, постепенно приобретает более чёткие очертания. Этому способствуют некие субкультурные или даже контркультурные образования, когда центр и периферия меняются местами, эти образования становятся основой для последующего развития. Присущая этим образования картина мира трансформируется в универсальную картину мира, которая и будет определять культуру в целом. Со временем восстанавливается коммуникация между зрителем и художественным языком нового искусства, через усиление авторской рефлексии и теории искусства художественного авангарда.

Обычно переход рассматривают как движение от одной стационарной эпохи к другой. Общество и культура в процессе развития испытывают качественные изменения, которые связаны с переходом от одной фазы к другой. Этот аспект вопроса рассмотрен в теории цивилизаций А. Тойнби [173] и в теории этногенеза Л. Н. Гумилёва [49]. С точки зрения А. Тойнби, переход является движением от стадии роста или пика в истории цивилизации к стадии надлома. В данной ситуации гармоническое развитие прекращается, и цивилизация вступает в стадию противоречия. В ситуации надлома, считал А. Тойнби, появляются не только пассеисты, но и футуристы. Автор мыслил архаизм как уход от подражания современникам и тяготение к мимесису

предков. Другими словами, это можно выразить как уход от динамического состояния цивилизации к статическому состоянию архаических культур. Как явление надлома и перехода, футуризм представляет собой полное отрицание мимесиса. «Примеров для подражания тогда не видят ни в настоящем, ни в прошлом, ни в творчестве, ни в консерватизме...» [173, с.361]. В теории этногенеза Л. Н. Гумилёва логика перехода является переходом от акматической фазы, то есть высшего подъёма пассионарности, к мемориальной фазе (угасания), в которой запас пассионарности иссякает. То есть, цивилизация проходит период расцвета, усталости (истощения), и период заката. Л. Н. Гумилёв считал, что период каждого типа цивилизации короткий, что энергия цивилизации быстро иссякает и не восстанавливается [49, 291]. В анализе представленных теорий развития этносов и локальных цивилизаций важное место отводится переходу, раскрывающемуся в процессе развития фаз системы и изменения её качественных состояний под воздействием внутренних или внешних факторов.

Важными для данной работы явились исследования О. Шпенглера, который был убежден, что на протяжении XIX-XX веков в мировой истории происходил один из самых универсальных переходов, то есть переход от культуры к цивилизации [203, с.164]. Различение культуры и цивилизации прослеживается в работах В. В. Бычкова. Если цивилизация направлена на постоянное совершенствование рационально-научно-технической сферы, удовлетворение материальных и духовных потребностей, то Культура (с прописной буквы) «...на удовлетворение только и исключительно духовных потребностей человека» [34, с. 61].

В продолжение начатого анализа, необходимо вспомнить Э. Тоффлера. В работе «Третья волна» автор рассматривает историю как смену цивилизаций: от земледельческой к индустриальной, от индустриальной к информационной цивилизациям. В XX веке, по мнению Э. Тоффлера, мы наблюдаем закат индустриальной цивилизации, или, как он выражается, «второй волны», возникшей в XVII веке. Распад индустриальной цивилизации в XX веке уступает

место информационной цивилизации нового типа, или «третьей волне» [175]. С возникновением «третьей волны», постиндустриальной цивилизации, появляется более дифференцированное общество, и мир вступает в состояние неопределённости, то есть происходит отрицание детерминизма и активизируется фактор случайности. Так, Н. А. Хренов [191] находит сходство в концепции цикличности Э. Тоффлера и П. А. Сорокина. Он считает, что становление чувственной культуры соотносится со становлением индустриальной цивилизации. Постиндустриальная цивилизация, «третья волна», соотносится с идеациональной культурой, или так называемой интегральной культурой. Становление чувственного типа культуры П. А. Сорокина начинается на несколько столетий раньше, чем «вторая волна» Э. Тоффлера. Но в целом, в рамках больших временных циклах, такое сходство не случайно, оно демонстрирует закономерный и повторяющийся характер развития системы.

Проблема перехода становится одной из центральной в исследовании Ю. М. Лотмана, который считал переход основополагающим свойством культуры [99]. Употребляя понятие «переход», необходимо понимать находящуюся в ситуации перехода реальность. В качестве такой реальности может выступать цивилизация, культура, общество, личность, искусство и т. д. Переходное состояние может переживать каждое из этих образований. Понятие «переход» обычно применяют к историческому времени, и это может быть определённая эпоха в истории культуры. Искусству, как части культуры, свойственно два состояния: состояние искусства в стационарную эпоху и состояние искусства в переходную эпоху. Постепенные и взрывные процессы осуществляют важные функции: первые отражают преемственность, вторые – новаторство. Современники переживают эти тенденции как враждебные, и борьба между ними понимается как военная битва на уничтожение. В действительности, это две сферы единого механизма, его синхронной структуры, в которой агрессивность одной из сфер не заглушает, а является катализатором развития противоположной [99]. Постепенные процессы здесь соответствуют

стационарным эпохам, а взрывные переходным. Для стационарных эпох искусство, имеющее высокий статус, осуществляет одну из универсальных своих функций – поддержание картины мира, которая выступает для стационарного периода определяющей. Соответственно, искусство, функционирующее в маргинальных формах, будет иметь низкий статус. «...Внутри культуры, – пишет Н. А. Хренов, – постоянно возникают субкультуры и даже контркультуры, способные от ядра культуры отклоняться. Однако потому стационарный период и выделяется, что демонстрирует ситуацию относительного равновесия и упорядоченности. Способом такой упорядоченности и предстаёт картина мира, в том числе и в художественных формах. Это означает, что всё, что такой картине мира не соответствует, вытесняется на периферию и существует в маргинальных формах» [191, с.159]. Такое положение сохраняется до тех пор, пока ценностные ориентации общества могут добровольно разделяться большинством его членов. Если в переходные эпохи при смене картины мира происходит активизация маргинальных форм, то можно предположить, что они могут выражаться в виде «перезревшего» визуализма или идеационализма смешанной природы, которым предстаёт художественный авангард. «Если происходит смена ценностных ориентаций, то, соответственно, до сих пор определяющая культуру картина мира разрушается. Это означает, что периферийные и маргинальные явления имеют возможность перемещаться в ценностном поле, а иногда даже занимать центральное положение, как это в XX веке происходит с различными течениями художественного авангарда...» [191, с.166]. Возникновение такого рода образований в художественном пространстве является неизменным признаком культуры в переходную эпоху, считал Ю. М. Лотман. В переходную эпоху художественная сфера погружается в пространство суррогатов, данное суждение не следует понимать как однозначное. «Суррогаты искусства вредны своей агрессивностью. Они имеют тенденцию обволакивать подлинное искусство и вытеснять его. Там, где вопрос сводится к коммерческой конкуренции, они всегда одерживают победу. Они выполняют широкую воспитательную роль и



являются как бы первой ступенью на пути к овладению языком искусства. Уничтожение их невозможно, и было бы столь губительно, как и захват ими места подлинного искусства. Они могут выполнять те несвойственные искусству задачи, которые, однако, общество императивно ставит перед художником: просвещения, пропаганды, морального воспитания и т. д.» [99, с.106].

Существуют авторы, которые рассматривают переход на уровне мифа, что очередной раз подтверждает нашу точку зрения об универсальности переходных процессов. Так, В. Н. Топоров считает, что основой внутреннего смысла в мифологии занимает процесс перехода от неорганизованного хаоса к упорядоченному космосу, обеспечивающий порядок и организацию качественно нового состояния системы [174, с.9-10].

Некоторые исследователи используют для описания перехода термин «мутация». Например, Э. Панофский, характеризуя искусство Возрождения, отмечал, что в отличие от ряда малых ренессансов, имевших место в Средние века, ренессанс, начавшийся с конца XIV века, можно представить в виде мутации, то есть внезапного появления нового живописного стиля [126]. Э. Панофский использовал принцип перехода к развитию и трансформации античных образов в период Средневековья. Обычно, переход воспринимается как проходящий в больших временных циклах. Идеи Э. Панофского расширяют наши представления о переходе, который имел место и на малых временных дистанциях в виде «малых ренессансов» Средневековья. Термин «мутация», согласно Э. Панофскому, выражает смысл переходной эпохи.

Понятие «переход» можно также применить к процессу развития личности. Так, Г. Зиммель представлял человека как существо, находящееся в каждый момент между двумя границами. «Хотя граница вообще неизбежна, – всякая заданная граница может быть пересечена, любое заграждение отодвинуто..., но каждый такой акт находит или создаёт новую границу» [63, с.8]. Как уже отмечалось, переход охватывает многие сферы человеческого бытия, такие как культура, цивилизация, искусство, общество, и является

универсальным. Он может рассматриваться, в том числе и в рамках личности, пребывающей в перманентном состоянии перехода.

Другой исследователь, Э. Эриксон, считал, что индивид на протяжении своей жизни проходит множество этапов, которые он связывает с кризисом образа самого себя. Он называет это состоянием «кризисом идентичности». Это переживаемое состояние индивид преодолевает, формируя новый образ, новую Я - концепции [215]. Значение творческой личности, выступающей как образец поведения и образа мысли, в переходный период возрастает. В данный период также проявляется интерес к мыслителю или художнику маргинального типа. Это объясняется консервативностью массового сознания и его неспособностью к творческому акту. Но зато масса способна на подражание. Для преодоления кризиса коллективной идентичности в переходный период необходим образец. Таким образом предстаёт поведение и образ мысли творческой личности или их группы. Нередко такие творческие личности выступают авангардом, ведут за собой остальных представителей общества. Примером данного случая может служить художественный авангард начала XX века, который был возможен только при наличии сильных лидеров-новаторов, воплощающих идеи нового искусства.

Проблема перехода рассматривается в работах А. Ван Геннепа, считающий переход основополагающим свойством социальных изменений, осуществляющий смену ключевых событий жизни человека. В течение жизни человек непрерывно преодолевает границы социальных статусов, переходя из одного состояния в другое, что выражается последовательными переходами от одного рода деятельности к другому, а также сменой одного возраста другим. «Поэтому, человек в своей жизни последовательно проходит некие этапы, и окончание одного этапа и начало другого образуют систему единого порядка» [44, с.9]. Другими словами, жить – значит находиться в состоянии перманентного перехода. Переход свойственен многим сферам, в том числе и социальной, что в очередной раз подтверждает его универсальную природу.

Ключевой чертой переходной эпохи является появление харизматических лидеров, выступающих в качестве спасителей общества и даже народов. Такой лидер ведёт за собой массу, психология которой в переходную эпоху обладает особыми чертами. В ситуации хаоса общество заменяется толпой, притягивающей к себе других людей в силу того, что человек является частью системы. Следовательно, более сильный индивид преодолевает свою обособленность. В открытом и нестабильном обществе чувство тревоги усиливается, и для преодоления этого чувства человек тянется к лидеру, что активизирует феномен, который Э. Фромм [188] назвал «бегством от свободы». Этот феномен становится реальным в момент распада закрытого общества, в то время как открытое общество ещё не преодолело нестабильность и неопределённость.

Некоторые исследователи используют термин «трансформация» для описания переходного процесса. По мнению Э. Нойманна, примером наивысшей современной формы трансформации является творческая или художественно-одарённая личность [118]. Как и термин «мутация», «трансформация» выражает преобразование, превращение, что свойственно переходу. Согласно аналитической психологии, творчество предстаёт как специфическое переходное состояние, затрагивающее сознание индивида и общества. Поэтому особое значение в переходный период приобретает творческая личность. В связи с этим хочется добавить, что появление художественного авангарда было связано с активным участием различных лидеров, художников-новаторов, предлагавших альтернативный путь развития искусства.

Характеризуя переходную эпоху как некое «пограничное» состояние между циклами, нельзя не отметить значение концепции искусства как бессознательной стихии, интерес к которой в переходные эпохи возрастает. «Так, сопровождающий бифуркационную ситуацию культ творчества порождает особую парадигму теоретической рефлексии, связанную с психологической наукой» [191, с.175]. Существует немало исследований на эту тему, так, например, психология творчества как специфическое направление возникла в

переходную эпоху. «Действительно, появление с рубежа XIX-XX веков многочисленных сочинений на эту тему свидетельствует о нарастании интереса к психологии творчества. Что касается стихии бессознательного, то его открытие, обычно связываемое с именем З. Фрейда, является выражением переходных процессов рубежа XIX-XX веков, но бессознательное было открыто и освоено искусством гораздо раньше возникновения психоанализа. Именно романтики впервые открыли сферу бессознательного и поставили вопрос о его отношении к сознанию» [191, с.176]. Возрастающий интерес к сверхчувственной сфере реальности в начале XX века совпал с зарождением элементов идеациональной (интегральной) культуры. В контексте становления интегральной культуры и усиления в ней сверхчувственной стихии становится понятна активизация в XX веке интереса к спиритуализму, астрологии, теософии и парапсихологии, что вызывает к жизни тип человека-футуриста, выражающего себя не только в искусстве, но и в религии, политике. По сути дела, футуриста можно обозначить как фигуру переходной эпохи.

По мнению Н. А. Хренова, интерес к психологии в XX веке связан с поворотом внимания человека от внешних материальных вещей к внутренним процессам [191, с.213]. Появление интереса к сверхчувственной сфере реальности явление не случайное, оно отражает свойственные черты переходной эпохи завершения цикла развития чувственного типа культуры.

Согласно представлениям культурно-исторической школы в психологии, распад картины мира активизирует коллективное бессознательное, которое уже не вытесняется в бессознательное, а заменяет место сознания. Психология массы выражается выходом того, что К. Юнг [217] назовёт «коллективное бессознательное», и, следовательно, активностью мифологического и архетипического сознания. Поэтому, следующим признаком переходной эпохи становится активизация коллективного бессознательного, охватывающая, в том числе и сферу искусства.

Интерес к бессознательному проявлял и Ф. Шеллинг [199], как и вообще представители романтизма. Задолго до З. Фрейда Ф. Шеллинг пытался его

понять, особенно когда шла речь об искусстве. В работе «Введение в философию мифологии» Ф. Шеллинг стремился осмыслить опыт творчества. Испытывая интерес к бессознательному, Ф. Шеллинг, как и представители романтизма, хотел понять суть искусства. Отметим, что интерес к мифологии у Ф. Шеллинга не был самоцелью, а явился выражением поворота в его мифологической системе к религии и синтезу религии и философии, что в русской культуре получило яркое выражение на рубеже XIX-XX веков. Этот культурный синтез в переходные эпохи всегда актуален. Интерес к бессознательному характеризует психологию переходной эпохи, где происходит столкновение сознательного и бессознательного, так как переход – это всегда бифуркация, то есть состояние хаоса.

На теорию бессознательного опирались художники авангарда. Основоположник теории художественного авангарда В. В. Кандинский использовал такие понятия, как «ощущение» цвета, «вибрация» цвета, как некие ассоциации, возникающие при непосредственном визуальном восприятии художником предметов или явлений окружающей действительности. В. В. Кандинский был уверен, что только с помощью ощущений можно постичь истинную сущность предмета, скрывающуюся за внешней формой, которую называл «литературной окраской» визуальной формы. В. В. Кандинский сравнивал музыку с живописью как выражение интереса к бессознательному [68]. Соотношение музыки и живописи свидетельствует об изменении отношений между пространственными и временными видами искусств, когда пространственные искусства начинают организовываться по принципу временных искусств, то есть музыкальных. Например, установка и культивирование музыкальности символистами, для которых музыка выступала средством преодоления реальности, отождествляемой с хаосом в переходную эпоху. «Проблема, однако, заключается в том, – пишет Н. А. Хренов, – что не только музыка ставилась в центр системы искусства, но и в том, что характерные для неё принципы переносились и на другие виды искусства, позволяющие говорить о музыкальности живописи, литературы, кино и т. д.» [191, с.188].

Подобный синтез искусств, их соотношение, сравнение, а также концептуальность, свидетельствует о переходном характере художественного авангарда.

Ещё одним важным вопросом, касающимся перехода как объективно развёртывающегося процесса, является понимание ментальности как коллективного переживания истории. Объективные процессы истории и их проекции, в связи с этим, формируют психологию – как индивида, так и групп и субкультур, считает философ. Другими словами, какое значение имеет субъективный фактор в истории? Автор убеждён, что «...коллективная реакция на объективно развёртывающиеся в истории процессы способна выпадать из исторического времени, т. е. исторические процессы могут осмысляться на уровне неисторического сознания» [191, с.220]. Здесь уместна мысль К. Юнга об активности архетипов в переживании объективных процессов в истории, что особенно касается искусства. Многие исторические события воспринимаются в архетипическом и мифологическом аспекте. «Всё это позволяет фиксировать специфику переходных процессов также и на уровне ментальности...» [Там же]. На события в переходную эпоху проецируются некие вневременные представления ментального плана, которые в соответствии с ними и воспринимаются. Он предполагает, что в феномене перехода также имеет место и архетипическая природа. Действительно, древнейшим примером переходности, предполагающимся в ритуалах, предшествующим возникновению нового космоса, в том числе и социального, является возврат в хаос. Здесь имеется в виду мифологический и космологический архетип последующих вариантов перехода как феномена. Возникает такой феномен, как массовое искусство. Предшествующий возникновению нового космоса период, в том числе и социальный, является возвратом в хаос. «Можно предположить, – пишет Н. А. Хренов, – что овладевающий художниками время от времени пафос разрушения, деконструкции, как это произошло с художественным авангардом в начале XX века, тоже соотносится с этим состоянием хаоса в его космологической и мифологической форме» [191, с.222]. В ситуации перехода

активизируется хаос, нарушается детерминизм и человек оказывается в состоянии неопределённости и нестабильности. Подобное восприятие, очевидно, будет иметь место и в последующих переходных эпохах, но уже в новых формах. По мнению В. С. Соловьёва, в переходную эпоху преобладает дифференциация и расчленённость, доминирующая над единством и целостностью. Мир, и прежде всего, человечество, находится, по его представлению, в опасном состоянии, когда интенсивно нарастают процессы дифференциации, разобщения, отделения и отчуждения [163, с.342].

Современники воспринимают переход как период кризиса и упадка культуры, однако он является началом качественно нового этапа её развития.

Ещё одной чертой, которая характеризует переходную эпоху, является возрастающий интерес к мифу. Обращение к мифу начинается с символизма, выражающегося в неприятии рационалистической идеи, особенно в ее западных формах, и тяготение к сверхчувственной стихии, которая особенно выразилась в искусстве. Принято считать, что история этого интереса начинается с рубежа XIX-XX веков. «Символисты подхватили начатую романтиками эстафету. Эта эстафета касалась неприятия рационалистического проекта и вообще всего, что связано с так называемой «чувственной» культурой. Символисты ощутили тяготение к сверхчувственной стихии, что так привлекало романтиков в средних веках. Но эта сверхчувственная стихия предстала в формах мифа» [191, с.78]. Чтобы понять символ, теоретики данного направления ставили вопрос о наличии в искусстве сверхчувственного начала. Среда сверхчувственного начала без мифа невозможна, поэтому философская рефлексия символизма наполнена глубокими суждениями о мифе как элементе художественной реальности в её прошлом и настоящем. Автором идеи о «вечном возвращении» является Ф. Ницше [114]. Он обратил внимание на миф как стихию, оппозиционную по отношению к рационализму – мифологическое иррациональное отвергалось на рубеже XIX-XX веков. На уровне бессознательного существуют механизмы, способные в ситуации взрыва организовывать этот процесс. «Эти механизмы связаны с реальностью архетипа и мифа как уровней сознания, вытесняемых на

периферию и активизирующихся в момент взрыва упорядочивающих механизмов, которые можно отождествить с культурным каноном» [191, с.226]. В результате распада универсальной картины мира происходит активизация мифологического уровня психики, что для культуры и искусства имеет значимые последствия. Это позволяет глубже осознать природу культуры XX века, в которой миф получает яркое выражение. Тяготение к мифу отмечал М. Элиаде, описывающий мифологический взгляд на мир, присущий архаическим и современным обществам [210, с.233]. Возрастающий интерес к мифу можно объяснить как бегство от исторического времени, но также от идеи становления вообще. Применительно к современной картине мира тяготение к мифу является показательным для характеристики организации пространства и времени. Так, например, Э. Кассирер обращал внимание на то, что научное мышление стремится установить превосходство понятия времени над понятием пространства, «...то в мифе незыблемо сохраняется приоритет пространственного созерцания над временным» [72, с.224]. Миф возвращает к архетипу, который является нечувствительным ко времени, то есть, к идее круга. Круг выступает оппозиционно по отношению к идее линии, устремлённой в бесконечность, как символу времени, понимаемому в поздней истории. «Таким образом, можно утверждать, что мышление, возвращающее к архетипу круга, свидетельствует об исчерпанности в истории какого-то цикла» [191, с.228]. Круг также свидетельствует об отказе от линейной концепции и актуальности теории циклов.

Важно отметить, что в переходную эпоху наблюдается автономизация искусства, выразившаяся в отказе от средневековых иконографических канонов и формировании принципиально иного художественного языка. Н. А. Бердяев отмечал: «Этот исторический период стоит под знаком отпущения на свободу творческих сил человека, духовной децентрализации, отрывание от духовного центра, дифференциации всех сфер общественной и культурной жизни, когда все области человеческой культуры становятся автономными» [12, с.102].



Синкретический характер искусства Средних веков уступает место эпохе Нового времени, где искусство дифференцируется и становится автономным.

Отличительной чертой переходного периода является также повышенный динамизм, который значительно отличается от периода до Нового времени. Н. А. Бердяев указывал об ускоренном темпе развития: «Мы живём во времена грандиозного исторического перелома. Началась какая-то новая историческая эпоха. Весь темп исторического развития существенно меняется...» [12, с.4]. Об ускоренном темпе в переходную эпоху писал Ю. М. Лотман, считая, что в этот период происходит усиление эсхатологических идей: «...что вызывают неслыханное напряжение народных сил и вносят динамику в неподвижные, казалось бы, пласты истории. Человеку свойственно оценивать эти моменты в присущих ему категориях, положительных и отрицательных» [99, с.26]. Подобного рода «напряжение» связано с ситуацией неопределённости дальнейшего развития, разобщённости и нестабильности, в эти периоды нарушается детерминизм и усиливается фактор случайности.

Следующей чертой переходной эпохи, является принцип инверсии. «Как П. А. Сорокин, так и Э. Тоффлер фиксируют этап, когда угасающий в истории цикл возвращает к ценностям, не получившим в процессе истории этого цикла развития, в чём и улавливается регрессивная логика развития» [191, с.212]. А. Ахиезер улавливает это обстоятельство, анализируя историю русской культуры исходя из инверсионной логики. Присутствие элемента такой инверсии неизбежно во всех культурах. «Если в фундаментальных концепциях П. А. Сорокина и Э. Тоффлера мы обнаруживаем регресс в финале каждого цикла, то именно этот регресс и позволяет утверждать, что инверсия является реальностью в истории каждой культуры» [Там же]. В каждой культуре механизм инверсии выражается в разной степени. Наиболее ярко механизм инверсии проявился при переходе от чувственной культуры к идеациональной, выразившись в художественном авангарде начала XX века. Художественный авангард провозгласил кардинальный пересмотр традиционных принципов искусства,

направленный на обновление художественного языка и поиск альтернативных путей развития искусства.

Зарождающаяся идеациональная культура реабилитировала то, что было вытеснено чувственной культурой, это, прежде всего, интерес к сверхчувственной сфере реальности. Концепция художественного авангарда была подготовлена философией и эстетикой символизма. Искусство явилось сферой, продолжавшей сохранять сверхчувственное начало, демонстрируя связь художника со сверхэмпирической сферой реальности, свойственную романтикам на рубеже XVIII-XIX в.в. и спустя столетие, обратило на себя внимание символистов, считавших, что содержание произведения необходимо выражать условно, через ассоциации. «Символизм, – писал А. Белый, – это метод выражения переживаний в образах. В этом смысле всякое искусство явно или скрыто символично» [6, с.160]. Художественный авангард был пронизан символизмом, то есть стремлением к передаче сверхчувственного начала, но в то же время отличался от него более радикальным, антагонистическим характером, резко порывающим с традициями создания реалистического художественного образа. Несмотря на обращение авангарда к сверхчувственной реальности, он оставался за пределами сверхэмпирических, трансцендентных ценностей, не достигая их. Для понимания символической природы авангарда необходимо отметить свойственные символизму черты. Во-первых, это обращение к сверхчувственному началу. Во-вторых, в основе интереса символистов были семиотические формы, которые они пытались возродить и наполнить новыми смыслами. А. Белый писал, что в начале XX века «стали мыслить витражами XIII века и орнаментом» [6, с.172]. Следующей чертой символизма является возрастающий интерес к различным культурам и цивилизациям, которые символисты пытались наполнить новыми смыслами, в том числе интерес к мифу». Символисты продолжили развивать идею, начатую ещё романтиками, связанную со сверхчувственной стихией, которая воплотилась в формах мифа.

Символисты осознавали себя пророками будущей интегральной культуры, поскольку интегральная культура, действительно, возникает на основе нового

культурного синтеза. Пытаясь представить процесс творчества и образ художника в символизме, А. Белый отмечал: «Художник здесь провидец нового мира, не данного в видимости» [6, с.117]. Для А. Белого символизм – это образ мышления и образ жизни.

О роли символических форм писал Э. Кассирер. Природа символического мышления, в его понимании, позволяет постичь свойственный интегральной культуре специфический синтез, помогает в языке, мифе и искусстве обнаружить духовное содержание, которое, «облекаясь в форму чувственного, в форму зрительного, слухового и осязательного, – выводит нас, рассмотренное в себе и для себя, далеко за пределы всякой чувственности» [72, с.201]. Художественный авангард всегда стремился к символичности в искусстве, ориентируясь на передачу не внешней формы объектов или явлений, а их сверхчувственного начала. Так, В. В. Кандинский считал, что форма должна являться выражением внутреннего содержания [68, с.113]. Осмысление внутреннего содержания через изображение абстрактных форм приобретает здесь особое значение. Художественный авангард был направлен на передачу нового восприятия реальности, что достигалось через создание произведений символической направленности, основанных на переосмыслении традиционного художественного языка переходной эпохи. «Каждая эпоха, пишет С. Т. Махлина, рождает свою систему знаков, которая получает наиболее полное отражение и выражение в специфике выразительных средств искусства» [107, с.170]. Когда художественный язык обладает общекультурным характером, он легко декодируется, что свойственно культурам, находящимся в стационарной фазе своего развития. В такие периоды культурные коды и символы становятся устойчивыми и понятными большинству представителей общества. Художественные произведения приобретают универсальный смысл, который становится доступным для интерпретации различным социальным группам. Однако в периоды культурных трансформаций, формирующих новую систему ценностей, происходит переосмысление и самого художественного языка искусства. В такие периоды возникают условия для реализации новаторских

идей, которые не нашли своего воплощения в стационарный период чувственной культуры, связанных с новым восприятием и переосмыслением существующих ценностей.

Каждая эпоха создаёт свою систему знаков. Художественный авангард стал знаковым явлением и символом изменений переходной эпохи начала XX века. В своём творчестве авангардисты использовали новые средства выразительности, которые отражали символический характер их языка, а также интерес к сверхчувственной сфере реальности. Сложившийся язык художественного авангарда был направлен на передачу нового восприятия реальности в условиях глобального перехода культуры к новому состоянию, и было необходимо выработать критерии его оценки. Имеющийся в то время инструментарий был связан с понятиями классической эстетики. Переходные периоды уникальны своим новаторством. Они способны осуществлять свойственный им механизм реализации неосуществлённого ранее творческого потенциала, в точке бифуркации выбора траектории будущего вектора развития системы.

Язык искусства в переходный период утрачивает свой прежний статус, поскольку не соответствует канонам прежней культурной эпохи. Искусство приобретает художественные качества нового культурного типа, однако критерии его оценки ещё остаются в рамках прежних культурных традиций. В период культурных трансформаций прежние способы создания художественного произведения заменяются авторским правом на экспериментирование, превращая творческий процесс в импровизированную игру с абстрактными формами.

Художники-авангардисты призывали к иносказательности и символичности художественного языка искусства, демонстрируя новые подходы к созданию своих произведений, в которых отсутствовали прежние принципы и критерии традиционного искусства, связанные с художественным образом и символом.

Символизация в искусстве и структура художественного произведения рассмотрены в работах В. В. Бычкова. Автор понимает символизацию как процесс творчества-восприятия-сотворчества, происходящий через акт эстетического восприятия художественного произведения зрителем. Произведение искусства понимается автором как образно-символический феномен, где художественный символ спрятан, «под яркой, многомерной оболочкой художественного образа» [24, с.85]. Получается многоуровневая структура: художественное произведение – художественный образ – символ. «Художественный образ может рассматриваться как наиболее доступная для восприятия и понимания ступень (=результат) художественной символизации, ибо он отталкивается от чувственно воспринимаемых форм действительности и на их основе строит более глубокие уровни символизации, ...собственно к художественному символу, а через него и к метафизической реальности бытия...» [24, с.83]. Сущностной основой любого художественного образа является художественный символ. В широком смысле образом называют некую субъективную копию объективно существующей реальности. Иногда художественный образ практически возводится до символического, он словно выходит за его пределы. Например, в искусстве Древнего Египта, готической архитектуре, византийско-русской иконе. Эти произведения называют символическими, в них преобладает символический художественный образ, или художественный символ. Подобные произведения пытались создавать художники-символисты XIX-XX вв., сформировав смысл своих ощущений в тезисе, что всякое подлинное искусство символично. По Платону, символ есть интуитивно постигаемое указание на высшую идеальную форму объекта. Философ отмечал, что символ включает два плана действительности: мир чувственных вещей и сверхчувственных идей. «Чувственные вещи – не адекватные копии идей и не произвольные их знаки, это символы, намекающие на идею» [130, с.93], то есть символ выражает соединение двух планов действительности, указанием на идеальную его форму. Смысл в символе неотделим от его формы. «Означающее и означаемое здесь взаимообратимы.

Идея дана конкретно, чувственно, наглядно, в ней нет ничего, чего не было бы в образе, и наоборот», пишет А. Ф. Лосев [95, с.10]. Можно высказать мысль о том, что в структуре художественного произведения особое значение имеет переход, осуществляющий взаимодействие элементов системы и обеспечивающий последовательное восхождение сознания реципиента в процессе восприятия картины – от созерцания художественного образа к символу, как некоему целостному эстетическому акту.

Представители художественного авангарда стремились к символичности художественного языка, передаче метафизической реальности и сверхчувственного начала путём отказа от образности и других традиционных средств выразительности. В результате нарушалась целостность художественного произведения, что затрудняло процесс интерпретации замысла автора. Зритель погружается в контекст множественности смыслов и прочтений художественного произведения.

Период постмодернизма «демонстрирует активное затухание художественной символизации и манифестирует антипод художественного символа – симулякр в модусе иронической игры с классическим символом...» [24, с.83]. Если традиционное искусство основывалось на принципах мимесиса, использующее образность и символичность как основные критерии художественности, то симулякр имитирует их. В современном искусстве происходит вытеснение символа симулякром, имитирующим художественные и культурные смыслы.

В продолжение начатого анализа структуры произведения искусства, необходимо обратить внимание на эстетическую концепцию Н. Гартмана, отмечавшего, что все эстетические предметы (художественные произведения) состоят из слоёв, включающих два плана: реальный и являющийся. Различные способы существования слоёв обеспечивают целостность восприятия эстетического предмета: реальность – на переднем плане и явление – на заднем плане; «бытие в себе» – там и «бытии для нас» – здесь. Когда зритель рассматривает, например, живописный пейзаж, он не воспринимает его как

реально существующий, картина несёт в себе нечто иное. Переднему плану (чувственное созерцание) принадлежит только холст с красками, а заднему плану являющемуся, (внутреннее переживание), принадлежит само изображение, отсылающее нас к действительной реальности, но не являющееся ею. Расслоение эстетического предмета предстаёт через акт созерцания от чувственного к внутреннему, высшему созерцанию. «При этом чувственное созерцание является первичным, внутреннее – вторичным... Ибо лишь второе созерцание поднимает первое над обыденным восприятием и придаёт ему особый эстетический характер» [42, с.28]. Оба рода созерцания включаются друг в друга, взаимодействуя и являясь взаимообусловленными, образуют особое чувство приподнятости над обыденным, радости от восприятия художественного произведения.

Важное место занимает здесь понятие «дистанции», обеспечивающей взаимодействие и переход между слоями, являющимися задним планом через чувственный передний план. Только одно делает видимым другое. Художник создаёт на двухмерной плоскости холста переднего плана иллюзию трехмерного пространства, через которое происходит подключение заднего плана. Различные способы бытия планов в произведении искусства не смешиваются друг с другом благодаря «дистанции». «Только действительно наблюдаемое и конкретно-образно оформленное доставляет людям ту движущую силу, которая доказывает, раскрывает, указывает дорогу, потому что она свободно выступает из сущности вещей» [42, с.55]. Получается, что структура эстетического предмета предстаёт как взаимодействие различных слоёв, где художественный образ, являющийся задним планом, раскрывается через подключение визуальной формы чувственного переднего плана картинной плоскости художественного произведения. Эстетический предмет Н. Гартмана раскрывается через структуру акта созерцания: от восприятия к высшему созерцанию, то есть наличием в нем сверхчувственного начала, приходящего с заднего плана (художественного образа). Подобного эстетического эффекта созерцания пытались достичь представители художественного авангарда, однако отсутствие структуры,

обеспечивающей взаимодействие слоёв в художественном произведении, выводит их искусство за рамки финальных смыслов, помещая его в контекст «открытого» произведения.

Заслуживает внимания исследование С. И. Воронцовой, рассматривающей трансформацию художественного образа на примере живописи XX века. Её концепция подтверждает мысль о том, что переходный этап в развитии культуры существенно повлиял на процесс трансформации художественного образа. Начиная с импрессионизма, возникает поворот к невидимому, изменяется «насыщенность» художественного образа в произведении искусства в сторону его «обеднения». Импрессионизм теряет интерес к сюжетности и предметности, акцентируя внимание на ритмической организации мира и его чувствовании. Художественный авангард продолжил усиление акцента на невидимом в видимом, путём отказа от изобразительности, поскольку предметность удерживает в мире вещей, происходит «истощение» художественного образа, вплоть до полного его «обнуления» в искусстве середины XX века. «В середине XX в. визуальный образ «обнулился», сбросив с себя мистический ореол и всякую ауратичность, а значит и возможность чувственного взаимодействия с произведением, что достигло своего предельного выражения в так называемом антиискусстве, все направления которого объединяет протест против отделения искусства от жизни и сомнение в существовании искусства как такового» [40, с.118]. Происходит «обнуление» художественного образа в концептуализме, а его логическим развитием является минимализм. Поворот к невидимому происходит в таких направлениях, как стакизм и «эстетика отношений». Художественный образ находится в процессе «насыщения», что говорит о возвращении интереса к фигуративности, переносится внимание с концептуального на реальное, с выразительного на изобразительное.

Переходный период начала XX века продемонстрировал глобальную трансформацию культуры, затронувшую все её сферы, в том числе искусство. Художественный авангард продемонстрировал радикальный разрыв с



традиционными ценностями, что привело к утрате художественного образа в произведениях искусства.

Итак, авангардизм свойственен переходному периоду в культуре, который обнаруживает следующие черты:

1. Распад универсальной картины мира, что повлекло за собой пересмотр привычных отношений человека со временем и пространством. Особенно ярко это отразилось в искусстве XX века, где принцип мимесиса был заменен авторским правом художника организовывать пространство и время исходя из собственного замысла. Художественный авангард радикально трансформировал фундаментальные представления о пространстве и времени. В основе организации пространства Нового времени лежала линейная перспектива, но в начале XX века находит своё выражение децентрализация, иное понимание перспективы, где имеет место множество центров, то есть наблюдение объекта с разных точек зрения. Изменения коснулись также и отношения ко времени, которое становится относительным, связанным с тем или иным пространством, что оказало влияние на искусство. Живопись, как пространственный тип искусства, стала организовываться по принципу временного. Например, В. В. Кандинский пытался перенести язык музыки на язык живописи, сравнивая их.

2. Переход – это всегда бифуркация, возникновение хаоса, состояние неопределённости, то есть отрицание закономерностей и абсолютизация фактора случайности. Согласно открытиям в области физики, (И. Р. Пригожин, И. Стенгерс), переход можно понять, исходя из бифуркационной парадигмы [134]. Историческим процессам свойственна дискретность. В них можно отметить устойчивые и переходные эпохи. Переход – это отклонение от развития, так как именно переход, возникающий в результате распада картины мира, высвобождает существующий, но пока ещё нереализованный потенциал в обществе, определяющий будущее развитие данного общества. В процессе перехода возникает момент неопределённости и раздвоенности, утрачивается детерминизм и возрастает случайность, происходит разрыв с предшествующими формами развития. В такие моменты искусство приобретает особую значимость,

так как оно актуализирует и стимулирует творческий импульс, то есть то, что в стационарный период не могло найти выражение. Переход напоминает взрыв, где кривая развития получает непредсказуемый уровень развития. Утратившая в ситуации перехода привычные границы реальность, постепенно обретает более чёткие очертания. Этому способствуют некие субкультурные или даже контркультурные образования, когда центр и периферия меняются местами. Данные образования становятся основой для последующего развития, формируя авангардизм своего времени. Присущая этим образованиям картина мира трансформируется в универсальную картину мира, определяющая в целом будущую культуру.

3. Появление харизматических лидеров, выступающих в качестве спасителей общества и даже народов, ведущих за собой массу. В переходную эпоху такой лидер обладает особыми чертами. Важно отметить, что авангардизм возможен только при наличии крупных художников, лидеров, теоретиков. В ситуации неопределённости и хаоса общество заменяется толпой, притягивающей других людей, так как человек ощущает себя частью единого целого. Более сильный индивид преодолевает свою обособленность. В нестабильном обществе усиливается чувство тревоги, и для преодоления этого чувства человек стремится к лидеру, активизируется феномен, который Э. Фромм назовёт «бегство от свободы». Данный феномен реализуется в ситуации распада закрытого общества, в то время как открытое общество ещё не преодолело нестабильность и неопределённость.

4. Активизируется коллективное бессознательное, которое в стационарный период не находит своего активного выражения. Распад универсальной картины мира усиливает коллективное бессознательное, активизируя мифологическое и архетипическое сознание, которое охватывает, в том числе, искусство. В этой ситуации происходит столкновение сознательного и бессознательного, так как переход – это всегда бифуркация, то есть хаос. На теорию бессознательного опирались представители художественного авангарда. Например, В. В. Кандинский использовал такие понятия, как «ощущение» цвета,

«вибрация» цвета, как некие ассоциации, возникающие при непосредственном визуальном восприятии художником предметов или явлений окружающей действительности. Художник полагал, что только с помощью ощущений можно постичь истинную сущность предмета или явления. Он сравнивал музыку с живописью как выражение интереса к бессознательному.

5. Возникает повышенный интерес к сверхчувственной сфере реальности, а также к художнику и мыслителю маргинального типа. Тяготение к сверхчувственной стихии особенно выразилось в искусстве. Ещё романтики, а затем символисты развивали эту идею, являющуюся неким противодействием рационалистическому проекту и вообще всему, что связано с так называемой «чувственной» культурой. Эстафету увлечения сверхчувственной сферой реальности подхватили представители художественного авангарда.

6. Возрастающий интерес к мифу и символизму характеризует переходную эпоху. Обращение к мифу начинается с символизма, который тяготел к сверхчувственной стихии, что совпало с закатом чувственного типа культуры. Чтобы понять символ, представители данного направления ставили вопрос о наличии в искусстве сверхчувственного начала, которое без мифа невозможно. Распад универсальной картины мира активизирует мифологический уровень психики, что для культуры и искусства имеет значимые последствия. Это позволяет лучше понять природу культуры XX века, в которой миф получает яркое выражение.

7. Переходному периоду свойственны дифференциация и расчленённость, повышенный динамизм, вследствие чего искусство становится автономным. Во время перехода высвобождается творческий потенциал человека, происходит духовная децентрализация, расчленяются и разъединяются все сферы общественной и культурной жизни. В результате все области человеческой культуры становятся автономными, в том числе и искусство.

8. Активизируется принцип инверсии, когда отрицается предшествующий этап развития. П. А. Сорокин, Э. Тоффлер подметили, что уходящий в истории цикл реабилитирует ценности, которые не получили в

процессе истории этого цикла развития. В этом улавливается регрессивная логика развития. Во время перехода отрицается опыт прошлого. Принцип инверсии характерен для всех культур, но в каждой культуре механизм инверсии выражается в разной степени. Наиболее выражено механизм инверсии проявился в начале XX века, при переходе от чувственной культуры к идеациональной, выразившись в художественном авангарде, обозначив собой рубеж классического искусства.

Перечисленные черты характеризуют художественный авангард как переходный этап развития культуры, ориентированный на новаторство с акцентом на сверхчувственную сферу реальности. Переход совпал с усилением символизма в искусстве, ознаменовав собой завершающий этап развития чувственного типа культуры. Переход – это всегда бифуркация, выбор траектории будущего вектора развития системы, выражающейся через новые культурные символы эпохи и знаковые события. К таким событиям относится художественный авангард начала XX века, демонстрирующий пересмотр прежних форм и языка искусства.

Каждый переход – это авангардизм своего времени, обусловленный сменой культурных ценностей, и направленный на обновление существующей системы. Периоды переходов похожи, но и различны в деталях, формируя новые культурные феномены. Современники связывали кризис в искусстве как свидетельство упадка культуры, который также является и фундаментом для дальнейшего развития искусства, а художественный авангард – это реакция на глобальный перелом в культуре как закономерный этап её развития. Авангардизм – это символ изменений переходной эпохи.

### 1.3. Цикличность и авангардизм в искусстве<sup>3</sup>

Повторяемость, цикличность проявляется и в динамике отдельных частей культуры, в частности, в искусстве. Так как искусство является неотъемлемым элементом культуры, оно повторяет циклическую логику, свойственную культуре, и включенность в её процесс. Чем можно объяснить цикличность в искусстве? Многие исследователи связывали данное явление с влиянием внешних факторов, воздействовавших на искусство, таких как экономика, климат, состояние умов. Другие учёные, например, А. Ригль [219], пытался объяснить развитие искусства через выявление его внутренних импульсов, присущих самому искусству. Существует множество направлений и течений в искусстве, которым присущи общие закономерности в их развитии. Перманентность этих закономерностей определяет, как отмечал А. Ригль, внутренняя необходимость, или «художественная воля». Основным принципом концепции «художественной воли» является выявление закономерностей искусства как саморазвивающейся системы, поиск движущей силы искусства, не ограничивающейся только внешними факторами. А. Ригль отмечал сменяющие друг друга типы художественного зрения, совпадающие с тремя главными периодами истории искусства: Древний Египет – осязательное зрение, Древняя Греция – нормальное, Новое Время – оптическое. «Художественная воля», считал австрийский учёный, инициирует движение мирового искусства от осязательности к оптической. А. Ригль сравнивает художественное творчество с соревнованием художника с природой, где художник воспроизводит её улучшенной и гармоничной, подчиняясь «художественной воле». Но что такое соревнование, если не вкладывать в него смысл борьбы? Получается, что художник реализует свою творческую потенцию, инициированную «художественной волей» – той внутренней необходимостью, заставляющей

---

<sup>3</sup> В тексте параграфа использованы фрагменты статей, публиковавшиеся автором ранее: Искусство авангардизма в контексте концепции цикличности. С. 126-128.

искусство двигаться вперёд. С другой стороны, художник учится у природы, обращаясь к ней и заимствуя у неё лучшее. Художник и природа – единое целое, без которого не бывает искусства.

А. Ригль – один из немногих, кто искал закономерности в развитии искусства. Идея истории мирового искусства А. Ригля отчасти напоминает диалектику развития Гегеля. Но в область исследования А. Ригля не входило рассмотрение истории искусства как формы развития бытия и заключённого в нём смысла. Австрийский учёный, будучи позитивистом, акцентирует своё внимание только на искусстве и его специфических закономерностях. Рассматривая процесс развития искусства, его повторяющиеся состояния, необходимо учитывать как влияние внешних факторов, так и внутренние составляющие имманентного развития, присущие самому искусству.

История культуры знает немало примеров цикличности в искусстве, его видов, которые отмечали многие исследователи. Например, В. М. Фриче [187] замечал, что повторяемость в искусстве находилась в причинной зависимости от социально-экономического состояния общества. Он фиксировал чередование дифференцированных и синтетических видов искусства. Каждый тип искусства соответствует определённому социально-экономическому укладу. Синтетически-монументальное искусство развивается в феодально-жреческих обществах, где существовало натуральное хозяйство и преобладала ремесленная, а не торговая буржуазия. Напротив, дифференцированное искусство соответствует буржуазным обществам. Синтетический тип искусства преобладал в Древнем Египте, в архаической Греции, в романском Средневековье, где архитектура, скульптура и живопись составляли единый ансамбль. С развитием капитализма происходит распад монументально-синтетического типа искусства и зарождение дифференцированного. «Развитым буржуазно-капиталистическим обществам соответствует таким образом искусство дифференцированное, интимно-«жанровое» и частно-домашнее. Впервые это явление имеет место в буржуазной Греции IV-III вв., оно повторяется в капиталистической Италии XV в., достигает своего апогея в Голландии XVII в., чтобы ещё раз появиться в

буржуазной Европе XIX столетия» [187, с.64]. Скульптура становится обособленной, она отрывается от архитектуры, например, «Если Фидий обслуживал в V в. город-государство, то в IV в. Пракситель и Скопас работают для частных лиц» [Там же]. Аналогичная ситуация произошла с живописью, которая из монументальной переходит в станковую. Художника фрески Полигнота (V в.) сменяют станковисты – Апеллес, Парразий, Зевксис (IV в.). Подобная ситуация повторилась в Италии в XV, и в Голландии в XVII веках. Архитектура, скульптура и живопись разъединяются, становятся обособленными, последняя дифференцируется на жанры: портрет, натюрморт, пейзаж и т. д.

При исследовании циклического процесса необходимо отметить, что существует чередование видов искусства, когда тот или иной его вид является господствующим. Ещё И. Тэн [178] заметил, что в разные исторические периоды господствующее значение принадлежит какому-нибудь виду искусств. Философ связывал приоритет и лидирующую роль в искусстве с ментальностью эпохи. Вслед за И. Тэном В. М. Фриче также развивал эту идею. Он считал, что в древней Греции преобладающее значение имела архитектура, затем лидирующую роль занимала скульптура, потом живопись. В Средние века в Западной Европе вновь господствовала архитектура, её сменяла скульптура, а эпоха Возрождения дала расцвет живописи. Чередование видов искусств В. М. Фриче связывал с социологической закономерностью. Архитектура совпадает с господством религиозного мировоззрения и земледельческого хозяйства. С распадом земледельческого коллектива, приходом феодальных отношений возникает скульптура, которую сменяет живопись. «В зарождавшихся и развивавшихся буржуазно-индивидуалистических обществах, – будь то эллинистический мир, или Италия XVI-VI вв., или Нидерланды XVII в., – гегемония оставалась за живописью...» [187, с.76]. Превосходство этого вида искусства определялось возможностью художника выявить свою индивидуальность, так как краски и холст менее всего стесняли его творчество, не нужно было преодолевать сам материал, например, если работать с мрамором или металлом. XIX век по праву можно назвать веком живописи, полагал В. М.

Фриче. Можно добавить, что в начале двадцатого столетия живопись продолжала занимать одно из лидирующих мест, разделив своё первенство с кино и фотографией.

Среди прочего, он фиксировал повторяющийся идеалистический и реалистический стили: «В истории живописи и скульптуры постоянно повторялись два основных художественных подхода к миру. Каждому из этих двух разных подходов к внешнему миру соответствует определённый художественный стиль: религиозному подходу к миру – стиль символический, идеалистический, иррелигиозному отношению к миру – стиль реалистический» [187, с.94]. Так, реалистический стиль преобладал в эпоху каменного века. Примером служат изображения животных на стенах пещер, на орудиях труда и предметах быта, выполненные с изумительной точностью и выразительностью. «Обусловленный способом добывания пищи безрелигиозный подход охотника-мадленца, охотника-бушмена в окружающей действительности сделал его, как художника, реалистом [187, с.96]. Идеалистический стиль сформировался при переходе от охоты к земледелию и скотоводству. В искусстве неолита и бронзового века появляется орнаментальный стиль, не имеющий ничего общего с реализмом. Идеалистически-символический стиль господствовал в архаическом греческом искусстве. В начале V века идеалистический (архаический) стиль уступает место реалистическому. «В греческом искусстве классической и эллинистической поры реализм, победив окончательную архаику, стал господствующим художественно-общественным стилем. Художники-ваятели стремятся теперь передать те или иные индивидуальные психологические состояния..., стремятся к портретному сходству...» [187, с.100]. Архаический стиль, писал автор, связан с преклонением художника и общества перед божеством и человеком, а реалистический стиль был следствием лишённого религиозности подхода к миру. В связи с этим «...религиозное и научное мышление, как психоидеологическая база для этих двух художественных стилей, было, в свою очередь, обусловлено разными типами социально-экономической организации греческого общества в архаический и классический периоды его истории. Именно смена феодального общества



буржуазным в V-IV вв. привела к вытеснению религиозного благоговения перед миром научной любознательностью, и вместе – к новому художественному стилю...» [187, с.101-102]. Похожий переход от идеалистического стиля к реалистическому происходит в итальянском искусстве XV века. Та же смена повторяется в голландском искусстве между XV-XVII веками. Реализм является основной чертой этой эпохи, вытесняя условное изображение христианских богов и святых. Подобный переход от идеалистического стиля к реалистическому происходит в русском искусстве в 60-х годах XIX века. Тому пример – так называемый бунт четырнадцати, когда ученики Академии художеств демонстративно отказались от участия в конкурсе, порвали с идеалистическим стилем исторической и религиозной живописи, образовав Товарищество передвижников. Культивируя бытовой жанр, они внесли реализм во все жанры. «И как некогда для греческих реалистов эллинистической эпохи, для флорентинских реалистов XV в., так для передвижников высшим принципом творчества была научность: только знание делало, по их мнению, истинного художника» [187, с.107]. Художники-реалисты отказались от идеализации, изображения греческих богов, библейских сюжетов и мифологии, переключив своё внимание на тематику из повседневной жизни с её недостатками и пороками.

На смену реализму приходит импрессионизм, который также вписывается в циклическую систему. Импрессионизм можно зафиксировать ещё в искусстве «мадленцев». «Изображения животных на стенах пещер, выполненные охотниками-мадленцами, носят явно выраженный импрессионистический характер. Второй раз импрессионизм повторяется в искусстве эллинистической Греции. В третий раз, – писал В. М. Фриче, – в истории искусства импрессионизм, в смысле передачи мгновенных впечатлений, повторяется в искусстве Голландии XVII в., в стране, где вместе с развитием капитализма царило индивидуалистическое мироотношение» [187, с.109]. «И, наконец, в последний раз реализм перешёл в импрессионизм во второй половине XIX в. в европейском искусстве – сначала в Англии (У. Тёрнер), далее во Франции (К. Моне, Э. Дега и др.), в Германии (Л. Калькрейт, Ф. Уде, М.

Либерман и др.) и в России (К. А. Коровин). Импрессионисты стремились передать мир в движении, как ускользающей реальности.

В изобразительном искусстве, а в частности в станковой живописи, которая может быть разделена на два типа – живопись линейного и живопись красочного типа, также существует циклический принцип, когда в известные периоды истории культуры первенство принадлежит линейной, а в другие – красочной живописи. Например, флорентийская живопись XV века преимущественно линейная, чем красочная. В. М. Фриче пишет: «Во Флоренции, – ...даже у самых утончённых и искусных колористов краски являются чем-то второстепенным, дополняющим рисунок» [187, с.87]. Противоположный тип живописи мы встречаем в конце XV – начале XVI веков в Венеции, в XVII столетии в Голландии. Здесь линия соответствует рационалистическому началу, краска – эмоциональному. Также автор отмечал взаимосвязь искусства и экономического состояния государства, определяющего расцвет или упадок в области художественного творчества. «...Расцвет искусства долгое время находился в причинной зависимости от экономического расцвета страны, и вместе с её экономическим увяданием наступал и упадок художественного творчества» [187, с.54]. Автором замечена тенденция повторяемости в искусстве, но объяснение ее дано в духе экономического детерминизма, свойственного некоторым ученым в начале двадцатого века.

Другим автором, опирающимся на циклическую концепцию в развитии культуры и искусства, являлся И. Тэн. Он фиксировал повторяемость в развитии искусства, это явление он объясняет такими факторами, как климат, раса, состояние умов и т. д. [178]. Оба этих подхода к миру соответствуют двум важным моментам в историческом развитии определённого класса: активно-рационалистическое свойственно восходящей и производственной буржуазии, а пассивно-эмоциональное (гедонистическое) – господствующей и пассивно-потребительской. Подобные примеры повторяемости стилей и типов живописи показывают, что культуре свойственна цикличность, которая воспроизводит свои устойчивые состояния. Во-

вторых, искусство находится в зависимости не только от экономического состояния государства, но и от мировоззрения и ментальности.

О цикличности писал Ф. Шеллинг. Часто говоря о природе, Ф. Шеллинг уподобляет ей творчество, для которого характерны не только сознательные, но и бессознательные процессы. Ф. Шеллинг считал, что первичное состояние искусства предстаёт в формах пластики, для которой характерно равновесие между материей и душой. Закон пластики выступает как выражение сдержанности страстей. В живописи, по мнению философа, духовность начинает доминировать над телесностью, перевес получает то, что называется «душой». По мнению Ф. Шеллинга, получается, что для древности характерно преобладание пластики, а для Нового времени – живописи [199]. Развитие искусства идёт от «пластичности» к «живописности». Вершины своего развития искусство достигает при возникновении равновесия материального и духовного, что напоминает идеалистический стиль П. А. Сорокина, когда живопись начинает доминировать над пластикой. Далее, в искусстве наблюдается тенденция, когда оно в своём развитии либо останавливается, либо вырождается в манерность. Таким образом, развитие представляется переходом с одной ступени на другую, но это развитие происходит в рамках цикла. При переходе от цикла к циклу отсутствует интенция ориентации на высшие образцы, уже созданные и достигнутые. Искусство стремится к своим истокам, повторяя в новом времени циклическую логику или логику становления. «Собственно, если с эмбриона начинали античность и Ренессанс, то и новому времени, – пишет Н. А. Хренов, – ничего не остаётся, как возвращаться к архаике и всё начинать сначала, а, следовательно, художники не должны пугаться быть наивными и примитивными» [191, с.21]. Например, всплески примитивизма возникали на рубеже XIX-XX вв. в творчестве и профессиональных художников.

Цикличность в искусстве отмечал П. А. Сорокин. Согласно его теории, существует повторяемость стилей в искусстве в форме идеационализма, идеализма и визуализма, которые существовали на различных этапах развития культуры. Подобные смены стилей от «перезревшего» визуализма к

идеационализму уже происходили неоднократно: «Периоды, отмеченные упадком визуализма и усилением идеационализма, – такие как переход от микенского искусства к архаическому греческому искусству, или от перезревшего римско-эллинистического искусства к христианскому IV-V вв. н. э., или, возможно, как те изменения, которые происходят в наше время... «Идут поиски какой-нибудь альтернативы перезревшему визуализму, которые приводят к неожиданному результату: кубизму, футуризму и другим «измам» смешанной природы» [164, с.145-146]. Подобные изменения произошли и в других видах искусства, таких как архитектура, литература, музыка и так далее, но в нашем исследовании мы не будем акцентировать на них внимание. Остановимся более подробно на обозначенных П. А. Сорокиным периодах. Большая часть того, что сохранилось от крито-микенского искусства, является по своему характеру визуальным и даже импрессионистическим. Так, например, знаменитый кубок из Вафио, фигуры людей и животных, выполненные с прекрасным знанием анатомии, пейзажи, изображения из повседневной жизни, рисунки простых людей. Всё это свидетельствует о том, что крито-микенский период носит явный, выраженный, «перезревший» характер визуализма.

Крито-микенская культура существовала приблизительно в период XII-IX вв. до н. э. В памятниках греческого искусства IX-VI вв. до н. э., пришедшего на смену крито-микенской культуре, отмечается рост геометрического стиля, что говорит о его символическом и идеациональном характере. «Эти и другие сохранившиеся произведения искусства данного периода свидетельствуют о его переходном характере. Такие произведения, как ларец Кипсела или трон Аполлона в Амиклах, – почти исключительно религиозные и мифологические. Это говорит о его символическом и идеациональном характере» [164, с.131]. Одновременно с идеациональным наблюдается визуальный поток, в частности представленный щитом Ахилла, который был описан у Гомера [Там же]. Смещение двух потоков свидетельствует о его переходном характере, то есть движении от визуального искусства предыдущей эпохи к идеациональному. П. А. Сорокин пишет: «Искусство становится совершенно «условным» и

формальным (это термины, которые в большинстве случаев означают то, что я называю идеациональным)» [Там же]. Аналогичную ситуацию мы наблюдаем при переходе от римского визуального искусства, особенно после III в. н. э., к идеациональному христианскому искусству. Искусство данного периода «...стало обнаруживать всё большую склонность к причудливому идеационализму, который был своего рода смешанным стилем...» [164, 129-130].

Если сравнить живопись и скульптуру периода V в. до н. э. – III в. н. э. с произведениями, выполненными в манере «кубизма», – бюстами Константина и Валентиана IV-V в. н. э., то мы замечаем изменения кардинального характера. «...Художественное мастерство, накопленное за предшествующие столетия, как будто исчезло...Такое ощущение, будто из мира «зрелого» и «утончённого» искусства, владеющего совершенной техникой, мы внезапно попали в мир «примитивного» искусства, лишённого какой бы то ни было художественности» [164, с.141]. Такое изменение не было разрушением или концом греко-римского искусства, здесь имеет место закат визуального искусства и зарождение идеациональной формы искусства Средних веков.

Необходимо отметить, что художественный авангард возник в подобный переходный период, при переходе от визуализма к идеационализму. Однако художественный авангард обладает своими исключительными чертами, не имеющими себе аналогов, и значительно отличается от авангардов предыдущих периодов. Этим периодам в большей степени свойственен орнамент, символ, а также религиозные и мифологические изображения, которые с помощью видимых знаков передают невидимый мир, отражающий сверхэмпирические, трансцендентные ценности. Подобные примеры показывают нам, что авангардизм, как частное проявление художественного авангарда, возникает преимущественно в переходный период, когда визуальная форма культуры переходит в идеациональную, и наоборот – от идеациональной формы к визуальной. Но при переходе от идеационального типа культуры к чувственному рождается идеалистическое искусство, обладающее синтезом обоих стилей, исключая светские, гедонистические, повседневные тематики, выражающее

лучшие ценности и идеалы. «...Когда искусство вступает в период перехода от доминирующей идеациональной формы к идущей на смену форме визуальной, нисходящая линия идеационализма и восходящая линия визуализма, как правило, пересекаются в «оптимальной точке» полного равновесия двух стилей, в результате чего возникает изумительное идеалистическое искусство, подобное искусству V в. до н.э. и XIII в. н.э....» [164, с.167]. Окружающая действительность, натура не копируется художником точно, как визуально воспринимаемая. Она идеализируется, отображая не личность как таковую, с её недостатками и пороками, а героя, бога-человека, воспевая лучшие его качества. «...Идеалистическое искусство вдохновляется неким великим идеалом, который не может быть просто плодом индивидуального воображения, а является подлинной общественной ценностью. ...Творчество в данном случае имеет тенденцию становиться коллективным... По тем же причинам чувственное (визуальное) искусство, напротив, стремится быть сугубо индивидуалистическим...» [164, с.120].

Визуальный стиль искусства приходит на смену идеалистическому. Интерес к натуре возрастает, но с той лишь разницей, что окружающая действительность и человек не идеализируются, а передаются в том виде, в котором они есть. Данная флуктуация просматривается и в малых временных циклах, например, при переходе от романтического стиля, господствующего приблизительно до 1848-1850 гг., к реализму. Дальнейшим его развитием становится импрессионизм, процветавший с 1870 до конца XIX века, характеризующийся как последняя и самая крайняя форма визуализма. Импрессионизм переходит в модернизм и художественный авангард, что выражается переходом от чувственной культуры к идеациональной.

Модернистский период в истории культуры совпал со знаковыми событиями: Первой мировой войной, научно-технической революцией, внедрением массового производства, а также распространением средств массовой информации и коммуникации. Эти изменения повлияли на развитие искусства, в том числе изобразительного. Эпоха модерна совпала с

возникновением импрессионизма, характеризующегося как крайняя и «перезревшая» форма визуализма, на смену которой пришло искусство художественного авангарда. П. А. Сорокин пишет: «Импрессионизм, фотография, кино – всё это превосходное свидетельство того, что в конце XIX – начале XX в. сознание западного общества, насколько оно отражалось в искусстве..., стало крайне визуальным и иллюзионистическим. Реальность была сведена этим сознанием просто к внешнему облику чувственно воспринимаемых явлений, но даже и такая реальность мыслилась как нечто исключительно мгновенное, беглое, мимолётное... Всё это – результат развития визуализма до его логического предела» [164, с.161]. Импрессионизм можно рассматривать в качестве последней фазы визуализма, после которой следует идеационализм. Следует отметить характерные черты импрессионизма. Импрессионизм заменил композицию, то есть выбор сюжета, отбор деталей и т. д., мгновенным впечатлением. Предметы изображаются так, как они выглядят в данное мгновение, с учётом их непрерывно меняющегося облика, благодаря игре света и тени. Художники этого направления не стремятся подчеркнуть нечто существенное, устойчивое, вечное. Другой характерной чертой является то, что художники-импрессионисты работали на открытом воздухе, используя оптическое смешение цветов, ставшее возможным благодаря фотографическим и оптическим открытиям Э. Шеврёля. Не случайно импрессионизм развивается параллельно фотографии: они, отмечает П. А. Сорокин, были порождены одними и теми же глубинными процессами, связанными с концентрацией внимания главным образом на визуальной стороне мира, на видимой стороне преходящего мгновения, не идя «глубже» в то, что лежит за пределами визуального аспекта, за пределами мира ощущений. Дальше идти этим путём уже невозможно». Далее П. А. Сорокин уточняет: «Единственным «новым» путём, или же путём, по которому можно было продвинуться вперёд, был не-визуальный путь» [164, с.161-162]. Такой путь означал поиск новых форм выражения в искусстве, которые не отражают сходства с окружающей действительностью, этой формой стал художественный авангард.

Предыдущие циклы зарождения идеациональной формы культуры, описанные П. А. Сорокиным, отличаются от цикла начала XX века. Смена типов культуры не повторяется в точности, и демонстрирует новые культурные феномены, такие как художественный авангард. Искусство как элемент культуры встроено в её систему и подчинено общей логике её законов, в частности закона циклического развития, воспроизводя свои устойчивые состояния, которые можно объяснить влиянием как внешних факторов, так и внутренних импульсов, присущих самому искусству, являющихся движущей силой его имманентного и закономерного развития. Развитие культуры, как и искусство, в частности, проходит основные этапы своего развития: зарождение, зрелость, усталость и упадок. Возникновение художественного авангарда было не случайным, а закономерным явлением, завершающим большой цикл развития культуры. Завершение чувственного типа культуры демонстрирует кризисные состояния в искусстве, связанные с пересмотром прежних ценностных, традиционных эстетических принципов и идеалов. Каждый переход порождает новые культурные феномены в искусстве в результате выбора обществом нового варианта пути развития. Художественный авангард стал знаковым явлением переходной эпохи от классического искусства к новому его состоянию. В результате культурных трансформаций в переходный период формируются условия зарождения авангардизма. Авангардизм – это всегда переход между циклами культуры, направленный на новаторство и обновление языка искусства, формирование условий для широкого спектра художественных поисков, связанных с новым восприятием и переосмыслением существующей реальности. Авангардизм – это символ изменений системы, а художественный авангард является одним из частных выражений авангардизма как феномена переходности культуры в новое качественное состояние в контексте циклической динамики развития культуры.



## **ГЛАВА 2. АВАНГАРДИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ТЕНДЕНЦИИ ПЕРЕХОДА К НЕОКЛАССИКЕ**

### **2.1. Символизм и чувственность художественных акций**

В настоящее время понятие «искусство» ставится под вопрос, а границы между искусством и творческим проявлением жизни становятся условными: практически любой акт креативного самовыражения личности может претендовать на статус «произведения искусства».

Изначально базовым ценностным ориентиром в искусстве была красота, эстетичность объекта. Со временем понятия классической эстетики, применяемые к искусству, были утрачены. Такие критерии, как живописность, рисунок, композиция и т.д., стали сложно применимыми к современному искусству. Можно говорить о том, что в современном мире произошла коммерциализация изобразительного искусства, модные тенденции и стили, актуальность, новизна, оригинальность стали определяющими признаками ценности произведения, а вместе с тем и успешности художника, который намеренно отказывается от образности. Такие понятия, как идеализация, «аура» (В, Беньямин), символизация, являющиеся ядром любого произведения искусства, остаются в прошлом [8]. Поиск концептуально новых решений привёл к отказу от традиционных ценностей и преемственности в искусстве. Сакральная составляющая творческого процесса перестала доминировать, на передний план вышло самовыражение как самодостаточный акт.

Поворот философии от её классического к неклассическому типу мышления меняет стратегию исследования культурных феноменов, в частности, искусства. Отсутствие финальных смыслов в произведении искусства открывает неограниченные возможности для его интерпретации. Традиционная система критериев, такая как композиция, рисунок, колорит, художественный образ и т. д. к современному искусству не применима. «Современное эстетическое сознание понятие реализма с сюжета перенесло на форму произведения» [171, с.7]. Работа с натуры как метод воспроизведения окружающей действительности

отображение окружающей действительности перестаёт быть стимулом для художника, сегодня он создаёт свою реальность. Реализм понимается современным художником как создание подлинной вещи, самодостаточной и по форме, и по содержанию, вещи, не отсылающей к предметам чувственного мира. Теперь вещь от начала и до конца конструируется автором вне проекционных линий, связывающих ее с действительностью. По словам пишет Н. М. Тарабукина: «, логически вполне обоснованным на пути искания реалистических форм в искусстве был переход живописца от плоскости полотна к контррельефу» [171, с.8]. Происходит развитие от изобразительности на плоскости холста к абстракции, от абстракции к контррельефу и конструктивизму, как выход изображения из плоскости картины в трёхмерное пространство. Впервые в искусстве эту художественную форму применили Ж. Брак и П. Пикассо, использовавшие обрезки из бумаги, гипс, опилки и прочее. Татлин создавал свои произведения уже из предметов, взятых из утилитарной среды. Художник утратил интерес к личности человека в своих работах, экспериментируя с разными материалами и фактурами. Представители современного искусства, работая над «чистой» формой, лишили своё творчество фигуративности, следовательно, и внутреннего содержания, так как их произведения оставались в плоскости чувственного плана созерцания. Эти новаторски-эпатажные поиски художников определяли авангардизм начала XX века. того времени.

В разные периоды развития культуры различные виды искусства выдвигались на передний план. Так, И. Тэн, и последователь его теории, М. Н. Щербинин связывали эпохи с приоритетом одного из видов искусств. Например, на Древнем Востоке, в Древней Греции и Древнем Риме архитектура занимала лидирующую позицию. В эпоху Возрождения на первое место вышла живопись. «Эстафетное лидерство и центральное положение ренессансной живописи среди других видов искусства были подготовлены всем ходом европейской истории и выросли «на плечах» своих когда-то тоже лидировавших предшественников — архитектуры и скульптуры» [206, с.110]. Приоритет театра приходится на период

Позднего Возрождения и Просвещения, музыки – на период XVIII-XIX века, литературы – на XIX век. В конце XIX – начале XX веков живопись выходит на передний план, выразившись в художественном авангарде. Для данного исследования мысль о чередовании видов искусств как закономерном явлении, обусловленном их повторяющимися состояниями в историческом развитии, очень важна. Автор прослеживает смену доминирования в различных комбинациях видов искусства отдельных периодов исторического культурного процесса, а также анализирует их возможности (со всеми присущими им средствами выразительности) выражать основные смыслы определённой эпохи.

Чередование видов искусств и их приоритетность обусловлены основными ценностными ориентирами культуры в её историческом развитии. В период глобальных культурных трансформаций и перехода к новому состоянию возникают новые культурные феномены. Это объясняется поиском нестандартных способов художественного выражения замысла, когда художник стремится выразить идею не через привычные, а через альтернативные изобразительные средства, вовлекая реципиента в отношения поиска смысла в произведения искусства путём его многочисленных интерпретаций.

Так, период конца XIX – начала XX века связан с переходом от чувственного типа культуры к идеациональному. Появляются альтернативные традиционному искусству авангардные направления: экспрессионизм, кубизм, футуризм, абстракционизм, супрематизм и т. д. В целом, авангард в своём художественном поиске характеризуется апелляцией к феноменам подсознания посредством свойственного ему символического языка. Несмотря на то, что художественный авангард имел ряд принципиальных отличий от предшествующих ему переходных периодов, на которые указывал П. А. Сорокин, он повторял циклическую логику и имел общую тенденцию с этими периодами, выражающуюся в акценте на нематериальность и трансцендентность. Подобные повторяющиеся изменения состояний в процессе развития социокультурной динамики свидетельствуют о том, что, во-первых, авангардизм неоднократно повторялся в переломные, переходные периоды,

когда чувственная форма культуры сменялась идеациональной, и наоборот. Во-вторых, художественный авангард является одним из частных проявлений авангардизма. В-третьих, авангардизм выражается в культуре как переходное состояние, формирующее возможности развития новаторских художественных поисков, альтернативных традиционным формам, и как выход на передовые позиции новых стилей и направлений в искусстве. В-четвертых, авангардизм выражал себя в разных видах искусства. В настоящее время он ярко проявляет себя в таком культурном феномене, как художественные акции.

Временные границы художественного авангарда можно определить как период с начала до 1960-70 гг. XX века, то есть от появления фовизма до концептуализма, как одного из последних крупных проявлений авангарда. Начальному периоду его развития свойственен пафос эпатажности, антагонистический характер, переоценка реалистической эстетики, стремление к обновлению традиционным формам художественного языка искусства и т. д.

В современном искусстве постмодернизма, на наш взгляд, меняется градус эпатажности, устраняется критическая оценка различных форм художественной репрезентации. Как отмечает современный теоретик современного искусства Т. Дрейер, «Начиная с 70-80 гг. XX века господство и приоритет теории и практики авангарда постепенно нивелируются, открывая путь альтернативным художественным течениям. Следствием подобного плюрализма становится отказ от критического восприятия всевозможных путей развития искусства, свобода выражения и манифестация различия» [58, с.35].

Одним из видов современного искусства являются художественные акции, получившие название акционизм, появившиеся в первой четверти XX века. «Под акционизмом, – пишет М. Г. Чистякова, – подразумеваются различные формы художественного активизма, основанные на идее процессуальности, предполагающей смещение акцента с результата творчества на собственно процесс создания художественного произведения» [196, с.34]. Ещё представители кубизма и футуризма пытались расширить границы своего творчества, работая в рамках трёхмерного пространства; они стремились

овладеть четвёртым измерением – временем. Кубисты, отойдя от традиционных способов построения картинной плоскости, использовали метод рассмотрения предмета одновременно с нескольких точек зрения, поэтому на их полотнах изображение состоит из множества фрагментов, вызывающих ощущение движения. Художники-футуристы стремились выразить динамику и скорость современного мира, для получения эффекта движения объекта используется метод наложения на полотно изображения последовательных фаз его изменения.

В дальнейшем искусство развивается в сторону создания длящихся во времени процессуальных художественных акций. Первые акции продемонстрировали представители дадаизма и сюрреализма, имевшие скандальный и намеренно эпатажный характер. Так, в Париже в 1920 году в подвальном помещении галереи «О сан парейль» была представлена выставка дадаистов. По замыслу авторов, в помещении, где проходило событие, отсутствовало освещение, и время от времени кто-то из организаторов зажигал спички и мяукал. Специально размещённый человек за ширмами непрерывно осыпал посетителей ругательствами, также повторялись абсурдные, не связанные между собой слова, кто-то играл в догонялки. Эти акции выражали отсутствие здравого смысла, протест против всего эстетического и морального. Переняв опыт дадаистов, сюрреалисты проводили акции, не отличавшиеся особым эстетизмом. Существует немало примеров таких акций, выражающих реакцию общественного сознания на те глобальные изменения, которые происходили в различных сферах человеческой жизни в начале XX века. Например, С. Дали в 1950-е годы прилюдно стрелял из ружья специальным составом по литографским камням, для получения причудливого рисунка. Или другой пример, когда С. Дали скакал на коне вокруг Арама Хачатуряна под музыку «Танца с саблями» [51].

В дальнейшем акции развивались в сторону вовлечения в них зрителей. В начале 1950-х годов появились хеппенинги, возникновение которых связывают с именами Дж. Кейджа и Р. Раушенберга. Хеппенинги, получившие наибольшее распространение в Америке, были рассчитаны на спонтанность и импровизацию.

Среди прочих представителей художественных акций необходимо отметить Д. Поллока с его «живописью действия». Принцип создания работ этого направления заключался в спонтанном разбрызгивании и разливании краски на холст. Продолжением развития подобного типа акций становятся эксперименты И. Кляйна, проходившие в Париже, в Галерее современного искусства в 1960 году. Его знаменитые «антропометрии», представляли собой отпечатки тел натурщиц на холсте.

К середине XX столетия художественные акции достигают своей концептуальной завершённости и нередко принимают вид театрализованного действия, проходившего как в интерьере, так и на городских площадях и улицах. «В отличие от традиционного театрального или музыкального искусства, акции носят, как правило, иррациональный, парадоксально-абсурдный характер и обращены непосредственно к внесознательным уровням психики реципиента» [34, с.467]. Некоторые создатели перформансов, такие как Й. Бойс, И. Захаров-Росс, усматривали в своём творчестве сакральный, магический смысл, отсылающий к архаической эпохе. Подобные художественные акции, чаще всего, оставались за пределами финальных смыслов и были иррациональны, рассчитаны на спонтанность и импровизацию театрализованного действия. Хэппенинги эволюционировали в перформанс, хотя принципиального отличия между ними не было. Со временем художественные акции будут развиваться в сторону обретения смысловых границ, импровизация и спонтанность отойдут на второй план. В целом, именно художественные акции, среди прочих видов современного искусства, на наш взгляд, и определяют современную форму авангардизма.

В современном искусстве происходит стирание границ между искусством и жизнью, открывая дополнительное поле возможностей постижения новых смыслов. Художественная коммуникация, сегодня выражается в том, что произведением искусства считается конвенция между зрителем и автором. Если искусство начала XX века, в отличие от современного, в большей степени стремилось к постижению бессознательной сферы бытия путём отказа от

привычных традиционных визуальных схем построения картинной плоскости, то искусство постмодернизма расширяет восприятие, используя не только зрение, но и другие органы чувств. Истоки этого явления были впервые продемонстрированы представителями футуристов и дадаистов, они в какой-то степени стали основой последующих художественных акций, где телесность становится определяющей. В современном искусстве особым образом выстраивается коммуникация между произведением искусства и зрителем, причём роль последнего значительно усиливается благодаря особому значению интерпретации произведения реципиентом. В результате, из созерцателя зритель становится активным участником, стороной, творящей новые смыслы.

Развитие искусства, как считал А. Ригль, можно рассматривать как историю визуального восприятия: в ходе истории искусства меняется отношение человека к изображению. Аналогичной точки зрения придерживается М. Г. Чистякова: «Исследователи визуальности утверждают, что потребовалось около двух-трёх веков, прежде чем глаз освоился с новой техникой визуализации и стал видеть в прямой перспективе. Эта модель зрения просуществовала вплоть до изобретения новых оптических приборов – фотокамеры, калейдоскопа, стереоскопа, которые инициировали развитие новых форм визуального восприятия» [196, с.25]. В дальнейшем наблюдается новая тенденция в осмыслении зрительного восприятия, которая связана с включением его в практику человеческого тела.

Проблему участия тела человека в процессе визуального восприятия отмечал ещё И. В. Гёте. Исследования в области оптики физической в сочетании с исследованиями оптики физиологической принадлежат Э. Шеврейлю, А. Шопенгауэру, Э. фон Брюгге. В XIX веке наблюдается утрата доверия к глазу как к «оптическому аппарату», что нашло подтверждение в работах Г. Гельмгольца и И. Мюллера. Мюллер склонен полагать, что наши ощущения недостоверны и неточны. С точки зрения Г. Гельмгольца, восприятие происходит в большей степени в сознании человека, чем в ощущениях. Эти теории способствовали появлению новой типа восприятия, когда зрение

обретает способность реагировать на ощущения, которые не имеют связи с референтом, но становятся основой для создания новых форм. Результатом этих теорий становится декларируемая различными течениями модернизма субъективность видения, а также возможность построения новых миров через активное влияние искусства на человека.

В искусстве постмодернизма интерес к телу человека выразился как ответ, как противодействие глобальным изменениям, связанным с компьютеризацией, виртуализацией, с появлением симулякров, подменяющих реальность, а также с преобладанием в течение длительного времени абстрактного искусства. Упадок чувственной культуры связан с изменениями, среди которых можно выделить отказ от образа человека и его выведение из художественного произведения как главного действующего лица уходящей картезианской культуры, а также с возникновением новых видов художественных практик. Воспринимая эти практики, зритель активизирует не только зрение, но и другие чувства, в том числе и осязание. На протяжении всего XX века искусство модернизма принципиально отвергало устоявшиеся классические образные и визуальные системы, которые сформировались в европейском искусстве к XVIII веку. «В искусстве модернизма происходит разрыв между словом и образом, образом и объектом» [196, с.27]. В художественном авангарде начала XX века образ человека как главного действующего лица в картине чаще всего отсутствовал. В современном искусстве интерес к человеческому телу возрастает, косвенным подтверждением этого факта являются различные формы художественных акций, которые отчасти реабилитируют когда-то утраченную художественным авангардом чувственную культуру. Человек вновь становится главным действующим лицом в произведении, но уже в другом формате – он стремится прорваться через симулятивную и виртуальную сферы.

Телесность как предмет философского интереса стала исследоваться ещё в конце XIX века Ф. В. Ницше [114]. Позднее эту проблему исследовали М. Мерло-Понти [110], Э. Гуссерль [50]. Например, Э. Гуссерль оценивал осязание выше визуального восприятия. Он считал, что через тактильность можно



получить более полные собственные чувственные впечатления. Концепция телесности в современной философии свидетельствует о попытке реабилитации чувственного начала в человеке и возврат к чувственной культуре, что совпадает с концепцией П. А. Сорокина.

Выражение интереса к телу в современном искусстве, длящееся более полувека, явление не случайное. В его основе лежит множество причин, выходящих за границу эстетической сферы. В искусстве 1960-70-х гг. его возникновение связано с результатом реакции культуры на длительное преобладание логоцентрического подхода к миру, которое было присуще западной культурной традиции [196]. «Трансцендентальный субъект стоит в основании специфического типа культуры, который Х. Гумбрехт обозначает как «культуру значения». Данный тип культуры, исторически сложившийся в эпоху Нового времени, рассматривается им в качестве контрагента «культуры присутствия» [48, с.30]. Если «культура значения» интерпретируется в рамках семантического поля понятия «смысла», то «культура присутствия» обозначает непосредственное телесное присутствие, которое доступно чувственному восприятию человека, то есть пространственному отношению к миру. Каждая из названных типов культур является идеальной моделью, формирующей различные способы познания, смыслы, осмысление и интерпретацию действительности, однако, в чистом виде не встречается. Современная культура, по Х. Гумбрехту, находится в процессе перехода от «культуры значения» к «культуре присутствия» и, как следствие, реабилитирует ценности прямого контакта с миром, интерес к телу человека, переживание значимости данности момента.

Концепция Х. Гумбрехта о «культуре присутствия» и «культуре значения» позволяет понять специфику различных проявлений художественных акций как практик, реабилитирующих телесность. Активизация этих практик вызвана стремительным ростом виртуализации и симулякризации в культуре нашего времени. «В современной культуре акционизм является ареной поиска человеком выхода из «культуры значения» на уровень непосредственного

контакта с вещественным миром» [196, с.9]. Интерес к человеческому телу может означать возврат к чувственной культуре. Если классическое изобразительное искусство в ходе художественной коммуникации преимущественно задействовало зрение, то современное искусство применяет почти весь арсенал чувств, которые имеются у человека. Выдвижение искусства художественных акций на передний план, может быть объяснено, по мнению М. Г. Чистяковой, с социокультурной точки зрения нарастающей виртуализацией культуры [196, с.33].

Начиная с модернизма происходит расхождение между кодом и референтом, означаемым и означающим, и это связано со стремлением западной культуры сгладить субъект-объектные отношения, сформированные рациоцентристской картиной мира, которая в результате привела к утрате человеком целостности. Трансформация знака в симулякр происходит в культуре постмодернизма, что приводит в результате к возникновению ощущения оторванности человека от чувственного мира [196], «...ибо в ситуации постмодернизма реальность в принципе оказывается под вопросом» [196, с.33]. Например, Ж. Бодрийяр определяет постмодернизм как культуру симуляции; в ней реальность заменяется симулякрами, которые не отражают окружающую действительность. В результате происходит подмена реального с помощью знаков реальности, что приводит к состоянию неопределённости [17]. Выход из этой неопределённости и иллюзорности представители постмодернизма видят в возможности перехода на «...уровень непосредственного контакта с вещественным миром (уровень, пролегающий вне интерпретаций, значений и толкований), используя для этого возможности искусства. В культуре постмодернизма, таким образом, включение тела в разнообразные художественные акции инспирируются как нарастанием виртуализации действительности, так и желанием обретения человеком подлинности» [196, с.33]. В современном искусстве, помимо художественных акций, существуют множество видов и направлений, которые не были знакомы классической культуре, например, таких как ассамбляж, коллаж, инсталляция и

т.д. и, как следствие, активизируются новые формы их восприятия, расширяющие границы искусства, а также возможности воспринимающего.

Например, инсталляция, которая представляет собой некоторый арт-объект, фрагмент искусственной реальности, собранный из каких-либо готовых частей.

Основателем инсталляции принято считать Марселя Дюшана, который стоял у истоков дадаизма и сюрреализма. Инсталляция обладает безусловной генетической связью с живописью и не может рассматриваться в отрыве от неё.

«Вместе с тем в своём нынешнем виде данная форма стала своего рода симптомом перемен, происходящих в художественном сознании...» [142, с.27].

Д. М. Севостьянов отмечает три измерения, составляющие динамику изобразительности. Эта динамика «...имеет одну общую направленность: от первобытного синкретизма, в котором она некогда пребывала, до современного состояния обособленных функций и вторичного синтетизма» [142, с.28]. Первое измерение обозначается как информационное, берущее начало в доисторических, пещерных формах. В момент возникновения живописи она стала одной из первых форм сохранения информации вне человеческого сознания, например, на стенах пещер. Во втором измерении отмечается роль и место искусства как социального явления. Третье выражает циклические процессы, происходящие в искусстве, отображая его зарождение, расцвет и упадок и обозначается как духовное. Результатом изменений в этих областях становятся современные тенденции в искусстве, например, инсталляция. Живопись обладала целым комплексом функций. В первобытном искусстве сакральная функция занимала одно из главных мест. В данной иерархии постоянно происходили изменения с переносом некоторых функций в другие области, а также изменения в ценностных отношениях к индивидуальности. В результате инверсий элемент, который занимал в иерархии низкий статус, может занять диаметрально противоположное место в этой иерархии. Развитие инверсионного принципа способно привести к распаду или коренной трансформации самой системы, изначально существовавшей в определённом порядке.

Со временем живопись утратила некоторые из функций. «Появилось идеографическое (рисуночное) письмо, далее следовал занявший целую огромную эпоху переход к письму звуковому. Так или иначе, но главная часть коммуникативной функции перешла к письму и была утрачена живописью» [142, с.29]. Постепенно сакральная и миметические функции оттесняются на второй план. Со временем появляются другие способы отображения реальности: камера-обскура, фотография. В результате за живописью остались закреплёнными две функции: культуuroобразующая и эмоциональная. Наименее значимая в доисторический период эмоциональная функция становится в дальнейшем более приоритетной. «Это есть не что иное, – отмечает Д. А. Севостьянов, – как развитие в изобразительном искусстве инверсионных отношений...» [Там же]. Появление инсталляции обязано переходу от ремесленного, кустарного производства к промышленному. Предмет, изготовленный кустарным способом, несёт в себе некоторый авторский, эмоциональный отпечаток. В произведениях искусства В. Беньямин называл это «аурой» [8]. Как отмечал Г. Г. Гадамер, современные вещи такой функцией не обладают, их можно изготовить какое угодно количество раз, мы не получаем никакого «опыта вещи» [41]. Заложенный в вещи авторский стиль чаще всего не вписывается в потребности автора инсталляций. Не случайно то, что становление инсталляции совпадает со временем массового производства, заполняющего нашу жизнь безымянными вещами. Это качество, сущность произведений искусства, выполненных в эпоху их технической воспроизводимости, было утрачено.

Если П. А. Сорокин финальной стадией визуализма называл импрессионизм, то Д. А. Севостьянов – инсталляцию, он пишет: «вновь возникает потребность в наделении вещи особым, сверхчувственным смыслом. Однако сам художник не делает этого, оставляя такую обязанность зрителю» [142, с.30]. Инсталляция вытекает из дадаизма, вбирая в себя его внутреннюю пустоту (отсутствие сакрального смысла), она сама становится пустотой, из которой автор ушёл, предоставив зрителю свободно ассоциировать. Инсталляция

– не готовая ситуация, а своего рода сырьё для восприятия, содержащее некоторую фабулу; здесь реципиенту отводится роль толкователя, интерпретатора смыслов, заполняющего оставленную автором смысловую пустоту. Завершение цикла визуализма знаменует собой переход к идеациональности. «Сакральное в инсталляции пока ещё отсутствует, но в этой искусственно созданной пустоте для него уже уготовано место. Однако для этого необходим сущий пустяк – а именно, преобразование самой глубоко инвертированной системы «общество», неизбежность которого уже назревает в настоящее время» [142, с.32]. Подобные произведения имеют внешнюю оболочку, которую необходимо наполнить смыслом. В результате вещи приобретают тот смысл, который им приписывают. «Эпоха постмодернизма, – пишет К. О. Шохов, – провозгласила вариативность понимания смыслогенеза. Одна из тенденций – «придание», «присвоение» смысла тому, в чём он изначально отсутствует» [202, с.2]. Переосмысление культурных явлений и множественность их интерпретаций порождают игру с ценностями и смыслами культуры.

Ещё одним видом современного искусства является коллаж. Он, как и инсталляция, провоцирует зрителя на использование не только зрения, но и тактильных ощущений. Таким видам искусства свойственен формат «открытого произведения», соединяющий в себе границы реальности и искусства. «Открытое произведение» выражает принципиальную неоднозначность художественного сообщения. Разработка данной концепции принадлежит У. Эко [208]. Эти реальности взяты из различных контекстов таким образом, что возможности их смыслового соединения чаще всего далеки от однозначности, что впоследствии создаёт ситуацию вариативности интерпретации произведения. В результате возникает нарушение традиционно сложившихся связей между человеком и искусством. Основными чертами «открытого произведения» являются: множественность его интерпретаций, отсутствие чётких ориентиров и привычного порядка, разрыв с традиционными эстетическими представлениями. «...Несоответствие опыта реципиента

ситуации, – пишет М. Г. Чистякова, – когда некий артефакт, который представляется бесконечно далёким от искусства, ему предлагают рассматривать именно в этом качестве – всё это осложняет эстетическую коммуникацию, но не делает её невозможной» [196, с.19-20]. В своих радикальных выражениях живопись модернизма закрывает вместе с визуальностью и картинное пространство, в результате чего произведение переходит в физическое пространство, «...инсталлируя и проявляя его посредством, как художественных объектов, так и тел художников» [196, с.32]. Происходит выход на уровень реальности контакта с внешним миром, вне зависимости от эстетических составляющих прочтения «произведения». Использование тела художника в форме художественных акций впервые применили представители художественного авангарда, такие как дадаисты, футуристы, сюрреалисты и русские кубофутуристы. Подобные акции выражались в игровой форме и были нацелены на разрушение традиций картезианской культуры. Использование идеи тактильности как инструмента познания действительности в искусстве возникает позднее, в 1920-30-е годы. Прежде всего, это связано с ослаблением революционного пафоса и эпатажности основных направлений художественного авангарда. Так, тему хаптики (науки об осязании) практиковали в Баухаузе П. Клее, В. Гропиус. В манифесте «Тактилизм», Ф. Т. Маринетти, основатель футуризма, выдвигал идею дополнить зрение осязанием, что является примером стремления модернизма к интеграции искусств посредством увеличения инструментов восприятия. Особый статус М. Маклюэн придавал осязанию как функции нервной системы, которая способна объединить остальные чувства в органический синтез. О значении тактильности писал М. Н. Эпштейн, в частности он отмечал, что зрение и слух человека предполагают некоторую дистанцию и имеют дело лишь с проекциями вещей, тогда как осязание непосредственно связано с самой вещью и максимально приближает человека к миру. Особого роста тактилизм достигает во второй половине XX века, когда произошла активная виртуализация действительности как результат влияния информационного общества. В этой ситуации искусство вынуждено искать пути,

ведущие к реальному, и осязание становится одним из элементов, составляющих эту реальность.

Необходимо отметить, что практики художественных акций выходят за пределы мастерских, где главную роль принадлежит художнику, реализующему своё творчество в присутствии приглашённых зрителей (Ж. Матье, И. Кляйн, Дж. Полок и т. д.). Со временем практика художественных акций развивается в сторону активности зрителей. Так возникает хэппенинг, он рассчитан на непреднамеренное, спонтанное участие зрителей. Другим видом искусства художественных акций является перформанс, в нём, в отличие от хэппенинга, более подробно разработан сценарий, и импровизация выражена в меньшей степени. «Снятие границ между изобразительным искусством, театром и жизнью не только создаёт особую, существующую в прорыве между искусством и жизнью сферу культуры, но и открывает современное искусство самой широкой публике, так как в художественное действие оказываются вовлечёнными как подготовленные зрители, так и случайные свидетели» [196, с.34]. Акционизм относится к синтетическим видам искусства, соединяющий целый ряд его видов и направленный на привлечение и вовлечение зрителя в свой сценарий.

Ещё одной разновидностью современного искусства является боди-арт, в котором художник расписывает не только тела моделей, но и своё собственное тело. Всё чаще в подобных акциях задействуется тело зрителя, причём зритель может выступать и как соавтор этого произведения. «Зритель может играть роль холста, как это происходит в боди-арте, или выступать в качестве элемента произведения» [196, с.35]. При этом он может своими движениями и положением в композиции произведения как выражать замысел художника, так и вносить в произведение собственные смыслы. В современном искусстве существуют акции, которые реализуются в радикальных формах, на примитивном физиологическом уровне. Например, «спесимен-арт» (искусство создания образов), его представитель, скульптор Г. фон Хагенса, на выставке в Вене в 1999 году представил в качестве произведения искусства изображения срезов человеческих органов. Среди прочих художественных акций существуют

такие, которые стремятся обратить внимание зрителя на различные чувственные реакции тела, например, боль. Тема боли как физического страдания культивировалась ещё в 1970-е годы «венскими акционистами», так называемыми «телесными ритуалистами»; среди них были Р. Шварцкоглер, Г. Нитш, З. Фрейд, Ж. Батай. Представители этих акций стремились направить внимание зрителя на тему жестокости, акцентируя внимание на том, как «...прогрессирует феномен всеобщей анестезии, растущей бесчувственности ко всему...» [90, с.18]. Испытываемое художниками сострадание к физической боли должно было вызвать у зрителей подобные чувства сопереживания. «Боль используется с целью подтвердить самому себе факт своего существования: я чувствую, следовательно, существую. Я не симулякр, не фантом, я есть живое, ощущающее тело» [196, с.35]. В этой ситуации человек стремится доказать себе, что пока он чувствует своё тело и переживает боль, он существует, и он не потерялся в мире симулякров, его тело становится единственным, несомненным доказательством собственной подлинности. Таким образом, искусство возвращает утраченную «культурой значения» телесность с помощью различных форм художественных акций.

Другим видом современных арт-практик является энвайронмент (англ. Environment – окружение, среда). Представителями энвайронмента являются: Й. Бойс, А. Капроу, Р. Хорн, Ж. Сигал, К. Ольденбург, Э. Кинхольц, Я. Кунеллис. Тенденции энвайронмента заложил ещё художественный авангард. Это направление представляет собой формирование активных арт-пространств, выход утилитарных предметов в окружающую реальность экспозиционного пространства. В результате образуется неутилитарная арт-среда. Начиная с реди-мейдов М. Дюшана и далее – поп-арта, концептуализма и других направлений, визуальные искусства выходят за рамки традиционной картинной плоскости в окружающее пространство. Происходит трансформация нейтрального пространства в активную концептуальную арт-среду. Концепция энвайронмента направлена на активизацию творческого потенциала реципиента. Энвайронменты изначально были частью художественных акций, таких как



хеппининг и перформанс. В дальнейшем они стали самостоятельными, в них стали использовать инсталляционные предметы, а также аудио - и видеоаппаратуру. В данном случае создаётся специфическое арт-пространство, которое «втягивает» в себя зрителя. Данные практики чаще всего организуются в помещениях, имевших ранее утилитарное назначение: заводы, цеха, фабрики, производственные помещения. Например, на Международной выставке современного искусства «document X» (Германия, Кассель, 1997) были представлены различные проекты. Среди прочих можно отметить динамический энвайронмент Ганса-Юргена Зиберга «Пещера памяти» и «Поэтический проект» Майка Келли и Тони Ауслера. В последнем были представлены муляжи человеческих органов, на которые проецировались различные фильмы. Помимо всего прочего в пространстве летал крупный муляж человеческого сердца; всё это сопровождалось звуками, шумами, музыкой. Практики динамических арт-пространств чаще всего встречаются в Европе и на Западе. Можно говорить об образовавшейся стихии «...пост-культуры, – как пишет В. В. Бычков, – в которой господствуют вырвавшаяся из-под контроля утилитаризма вещь сама по себе, и сама в себе, со своими вещными (визуальными, слуховыми, гаптическими) энергиями...» [34, с.67]. С возникновением контррельефа представители художественного авангарда стали включать в свои композиции предметы, взятые из утилитарной среды. Затем сам предмет становится самодостаточным, претендующим на статус произведения искусства, и ему придаётся смысл, который в нём изначально отсутствовал. В дальнейшем в арт-пространство прибавляются другие элементы, такие как звук и видеоизображения.

Необходимо отметить, что подобные проекты арт-практики, как правило, одноразовые и сохраняются только в фото- и видеоматериалах или в вербальных формах. «Поэтому документ и архив со времён концептуализма играют в пост-культуре не меньшую, если не большую роль, чем сам арт-проект в его экспозиционной презентности. Художественный музей постепенно превращается в архив арт-документации» [34, с.68]. Современное искусство

является тенденцией поиска новых смыслов, где вещь и телесность выступают выражением выхода из симулятивной, виртуальной и беспредметной реальностей на чувственный, визуальный уровень.

Другой формой современного искусства является стрит-арт, иначе называемое «уличное искусство», и такая его разновидность, как флешмоб. Он представляет собой общественное движение, которое заключается в проведении публичных акций. Участниками флешмоба могут стать незнакомые в обычной жизни люди, которые, заранее договорившись о встрече, чаще всего через Интернет, совершают некоторые действия, внешне лишённые смысла, по заранее составленному сценарию, например: принимают причудливые позы, запускают воздушные шары, бегут в одном направлении и т. д. Среди прочих художественных акций, можно отметить флешмобы, организованные А. Волковой, проходившие в городе Тюмени. В них соединились элементы театра, музыки и танца. В отличие от хеппининга, который строился по принципу экспромта, импровизации, где случайный зритель мог быть включен в творческий процесс, в этих художественных акциях существует заранее продуманный сценарий, репетиции. Случайность отходит на второй план. В последнее время флешмобы обретаю всё большую популярность. Если хеппининг, а затем и перформанс, выражали спонтанность, стирание границ между зрителем и художником, и носили формат «открытого произведения», то современные флешмобы обретаю смысловые границы, становятся концептуально завершёнными, выражая финальный смысл. Они являются своего рода реакцией, противодействием глобальному характеру компьютеризации и виртуализации многих сфер человеческой деятельности. Человек, отчасти неосознанно, стремится установить контакт с вещественным (чувственным) миром, используя различные способы коммуникации, устраняющие дистанцию между человеком и реальностью, реабилитирующие субъект-объектные отношения.

Необычные флешмобы, такие как «предложение руки и сердца», прошли в Тюмени на площади «Цветной бульвар» (2012) и в торговом центре «Ашан»

(2014). Неожиданно для многих горожан в центре города среди гуляющих стали появляться танцующие под ритмичную музыку юноши и девушки: один, два, а затем около двухсот человек. На первый взгляд, лишённое смысла представление получило неожиданное завершение: молодой человек на глазах у большого количества людей сделал предложение своей, ни о чём не подозревающей девушке. По тому же сценарию прошёл флешмоб в торговом центре «Ашан». Художественные акции обретают всеобщий характер; нередко они используются в качестве рекламы; иногда они направлены на привлечение внимания общественности к какой-либо проблеме. В современном искусстве всё чаще возникает интерес к чувственной культуре, утраченной когда-то художественным авангардом.

Безусловно, что все эти феномены современного искусства и представляют собой частные выражения авангардизма. Современный авангардизм и художественный авангард начала XX века, несмотря на множество отличий, имеют общие черты. Одной из них является формат «открытого произведения» и, как следствие, усиление роли реципиента. О значении роли зрителя Ю. М. Боров пишет: «Все авангардистские направления..., заостряя те или иные черты художественного образа, усиливают рецептивную активность читателя, зрителя, слушателя, превращая их не только в равновеликих автору творцов художественного текста, но и делая реципиентов в процессе интерпретации текста более важным, чем автор, творцом художественного смысла). Все авангардистские направления исходят из того, что художественный текст, созданный автором, – полуфабрикат, превращающийся в художественный продукт только благодаря интерпретационной активности реципиента» [19, с.182].

Итак, в современном искусстве существует тенденция обретения смысловых границ, финальных смыслов или возврата к «закрытому произведению», что находит выражение в художественных акциях, в частности, во флешмобе. К отличительным чертам современного авангардизма можно отнести следующие: интерес к телу человека, обращение к цифровым и

компьютерным технологиям, усиление роли фигуративного искусства и, как следствие, усиление интереса к чувственной культуре. Важной особенностью, характеризующей современную эпоху, является её неоднородность и отсутствие единого художественного стиля. В предыдущих периодах развития культуры доминировал тот или иной стиль – барокко, рококо, реализм и т.д. Плюрализм является характерной чертой современной культуры, в которой нет единого определяющего стиля в искусстве, всё переплетается, образуя калейдоскоп пёстрых, как правило, недолговечных направлений и течений в искусстве. В них художественные акции занимают одно из ведущих мест, демонстрируя формальные предпосылки сценарного развития чувственного типа культуры.

В целом, следует отметить, что художественный авангард оказал значительное влияние на развитие современного искусства, способствовал возникновению альтернативных видов, характеризующихся радикальным отказом от традиционных художественных ценностей классического искусства и стремлением продемонстрировать новый опыт, выходящий за пределы эмпирической сферы реальности. Но чаще всего новаторские поиски художественного авангарда, носящие технически экспериментальный характер, оставались за пределами идеациональных ценностей искусства, так как стремились к передаче образно-символической природы в чистом виде, без связи с чувственно воспринимаемой формой предмета.

Художественный авангард стал ответом на фундаментальные вызовы и события, обусловленные необходимостью переосмысления своего времени. Он привычно ассоциируется с символом перемен начала XX века, ознаменовавшим закат цикла чувственного типа культуры и зарождение идеациональности «смешанной природы». Современный период развития культуры формально совпадает с циклом идеациональности, но доминирующие в нём проявления художественных акций обращены к усилению интереса к телу человека, черты которого демонстрируют нам начало зарождения элементов чувственного типа культуры. Что является фактом, позволяющим говорить о проявлении интегральной культуры, соединяющей элементы обоих циклов. Описанные

ранее П. А. Сорокиным циклы проходили в рамках больших временных отрезков и занимали несколько столетий. Ускоренный темп развития современной эпохи требует для прохождения циклов других временных границ, занимающих меньшее количество лет, что может свидетельствовать о начале реконструкции нового цикла.

Художественные акции являются симптомами перемен в современной культуре, преобразованием в ней беспредметного искусства, доминировавшего длительное время, и переходом к предметности, телесности, через возвращение интереса к человеку, как главному действующему лицу в новом формате произведения. Несмотря на отсутствие в художественных акциях сакрального смысла и образности, они демонстрируют нам начало изменений и тенденцию зарождения нового цикла чувственного типа культуры, черты которой мы наблюдаем в последнее время.

## **2.2. Тенденция перехода к неоклассике<sup>4</sup>**

Рубеж XIX-XX вв. был отмечен в художественной жизни России явлением художественного авангарда. В течение нескольких десятилетий авангард воплотился во множестве художественных направлений в различных видах искусства. Какова дальнейшая его судьба?

С течением времени господство и приоритет теории и практики художественного авангарда первой половины XX столетия, начиная с 70-80-х гг., постепенно нивелируются, то есть утрачивают свой намеренно эпатажный характер, открывая путь альтернативным художественным направлениям. Развитие компьютерной индустрии, внедрение технических инноваций расширяют коммуникационные процессы передачи информации. В результате появляются виртуальные версии искусства, отражающие тенденции

---

<sup>4</sup> В тексте параграфа использованы фрагменты статей, публиковавшиеся автором ранее: Современное искусство. От модернизма к неоклассике. С. 210-223.

современной эпохи. Цифровая электроника вошла в повседневную жизнь человека, вытесняя традиционные способы передачи информации. Мобильные телефоны, интернет, компьютерные игры, цифровые фотографии, кино стали привычными и доступными для широкого круга людей. В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская считают, что причиной данного явления выступают «...не только несомненные бытовые и научно-вспомогательные удобства. Быть может, гораздо большее значение имеют открываемые компьютерными технологиями новые возможности удовлетворения важнейших потребностей человеческой психики, связанных с прорывом за границу реального, в область виртуального. Такую возможность издавна давало человеку искусство» [28, с.32]. Если классическое искусство ориентировано на принцип мимесиса, то компьютерная реальность – на свободу выражения, моделирование, стремление стать самой жизнью в системе человек-компьютер-сетевое пространство. Цифровая медиареальность как новый эстетический опыт, видоизменяет менталитет человека, направляя его на принятие виртуальной сферы как аутентичного эстетического феномена, подменяя реальность. В результате человек подсознательно стремится восстановить связь с реальностью через элементы чувственной культуры, ставшие уже тенденцией возвращения к новому циклу культуры на фоне активного внедрения виртуальной сферы во многие виды искусства. Проследим особенности проявления этого процесса.

В настоящее время часто прибегают к формату нового прочтения классических произведений (музыка, литература, театр, кино, изобразительное искусство). В рамках традиционного изобразительного искусства используют современные выразительные средства: это могут быть необычные и неожиданные сюжеты, идеи символического или фантастического характера, концептуальные подходы, соединение разновременных событий и т.д. Также наблюдается возрастающий интерес к различным практикам художественных акций, среди которых особую популярность приобретают в последнее время флешмобы. Если художественный авангард периода модернизма отрицал принципы мимесиса, отказавшись от общих принципов классического искусства,

то в постмодернизме отмечается тенденция реабилитации элементов чувственного типа культуры, утраченной художественным авангардом.

Переход от модернизма к постмодернизму, их соотношение и взаимодействие, а также период, который будет следовать за постмодернизмом, вызывает активный интерес многих исследователей. Так, Ж.-Ф. Лиотар и Ю. Хабермас обсуждали проблему о перспективе развития или конце модернистского проекта. А. Веллмар предложил «Диалектику модерна и постмодерна» [90, с.35]. Во второй половине XX века обозначается период пост-культуры, отличающийся от существовавшего до этого огромного периода Культуры. Характерной чертой пост-культуры, является, как пишет В. В. Бычков, «...внутренний отказ большей части человечества, (в том числе интеллектуальной элиты) западного ареала от фундаментальной глубинной установки творцов Культуры на априорное признание объективно существующей высшей духовной реальности – Великого Другого» [29, с.62]. В результате произошла утрата устремленности к метафизическим идеалам, связи между человеком и сверхимпирическим, нематериальным. Современное искусство можно характеризовать как стирание границ между утилитарным и художественным и акцентирование внимания не на смысле как таковом, в его финальном варианте, а на тенденции обретения новых смыслов. Художественные акции чаще всего не передают смысловую завершенность, предоставляя такую возможность зрителю. Они представляют собой некое сырьё, которому необходимо придать определённый смысл. Эти арт-практики являются выражением реакции на доминирование в течение длительного времени беспредметного искусства. Ещё в 60-70 годы XX столетия в таком направлении как хеппенинг, стали использовать элементы театра, музыки, живописи, световых и цветомузыкальных эффектов, стирая границы искусств. В 1970-х гг. хеппенинг эволюционирует в перформанс. Например, воплощение некой живописной идеи в перформансе достигается выходом художника (иногда группы художников) за границы двухмерного пространства и выражается определённым взаимодействием со зрителями как своеобразное диалектическое

художественное допонение к написанному (нарисованному) или входящим в креативный акт предметам. Подобные практики художественного активизма демонстрируют синтез различных видов искусств, таких как живопись, театр, музыка.

Синтетический характер современного авангардизма выражает диалектику «отрицания отрицания». Художественный авангард периода модернизма можно определить как антитезис, отрицание законов классического искусства. «Постмодернизм, пишет Ю. Б. Борев, – результат отрицания отрицания: модернизм отрицал академическое и классическое традиционное искусство; однако к концу века сам модернизм стал традиционным. Отрицание традиций модернизма обрело риторически-художественное значение, что и привело к возникновению нового периода художественного развития – постмодернизма» [19, с.214]. В настоящее время мы наблюдаем тенденцию возвращения к предмодернистским произведениям, с привнесением в них некоторых изменений, например, новой трактовки классических произведений. В изобразительном искусстве это может быть стремление повторить опыт мастеров эпохи Возрождения. Так, в 1998 году американский фотограф К. Э. Гердес из Нью-Йорка создал серию необычных портретов под названием «Арчимбольдо». К. Э. Гердес попытался воспроизвести творчество итальянского художника-живописца XVI века, Д. Арчимбольдо, но только не на холсте, а на фотографии, предварительно изготовив композиции, состоящие из овощей, фруктов и цветов. Стремление современного художника повторить опыт старых мастеров – явление не случайное и нередкое, особенно в последнее время. В некоторых случаях художник стремится воспроизвести технику и использовать материалы оригинала, прибегая к копированию, в других – использует достижения современной цивилизации, но остаётся в рамках традиций.

Интересно творчество американского режиссера, художника Филлипа Хааса. Его огромные трёхметровые инсталляции из стекловолокна, серия скульптур «The Four Seasons», также повторяют работы художника Д. Арчимбольдо «Времена года». Работы были представлены в лондонском музее



изобразительного искусства – картинной галерее Далвич. В них скульптура сочетается с инсталляцией: фрукты, овощи, цветы выполнены реалистически точно, композиции ассоциируются с гигантскими сказочными образами лесного царства. Эти примеры свидетельствуют о стремлении современных художников повторить опыт старых мастеров эпохи Возрождения, придав уже известным идеям новое значение за счёт комбинации новых материалов и техник.

Современное искусство перегружено внутренними противоречиями, поисками новых форм, идей, сочетаний, осмыслений, источников вдохновения. Результатом этого поиска, в некоторых случаях, становится подсознательное обращение к культурному прошлому, в котором художник заимствует накопленный потенциал и опыт чувственной культуры. И здесь можно привести аналогии с развитием науки. В. С. Степин отмечает, что в настоящее время «возникает новое понимание преемственности. Она осуществляется в более широком диапазоне, чем это предполагала стандартная концепция. То, что не вошло в мейнстрим научного развития на одном этапе, может быть иначе оценено на последующих этапах эволюции науки. Идеи, даже казавшиеся маргинальными, могут получить новую интерпретацию, которая выделит в них элементы истинного знания и включит эти элементы в новый мейнстрим» [167, с.5 – 6]. В искусстве процесс аналогичен – то, что, казалось бы, исчезло, кануло в далекие времена, вдруг актуализируется, становится интересным, заново прочитывается. Необходимо отметить, что авангардистские и реалистические направления развиваются параллельно. Классическое искусство или «консерватизм», по мнению В. В. Бычкова, как антипод художественного авангарда, продолжает существовать параллельно с другими версиями современного искусства. «Новейшее время, – пишет Ю. М. Боров, – включает в себя две художественные эпохи: авангардизм и реализм. Своеобразие этих эпох состоит в том, что они развиваются не последовательно, а исторически параллельно» [19, с.182]. «Классическое искусство постоянно включает в себя какие-то новаторские элементы, заимствованные у художественного авангарда и модернизма. Художественную культуру XX века В. В. Бычков классифицирует в

форме хронотипологических стадий: авангард, модернизм, постмодернизм. Он определяет модернизм как «...академизацию и легитимацию авангардных находок в художественной сфере середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда» [29, с.64]. Здесь явно прослеживается диалектическая логика отрицания отрицания, в результате чего авангард становится в какой-то степени традиционным. Постмодернизм является «...своеобразной иронической калейдоскопической игрой всеми ценностями и феноменами Культуры, включая авангард с модернизмом, в модусе ностальгической усталости и затухающего маньеристского эстетизма» [Там же]. Это своего рода синтез предшествующих периодов. Если художественный авангард увеличивал значение бессознательной сферы реальности, то в современном искусстве наблюдается тенденция, выражающаяся в обратном процессе за счёт реабилитации традиций изобразительного искусства и усилением интереса к телу человека.

О параллельности развития традиционного и современного искусства, их коммуникации, пишет Т.Дрейер. Если в 80-е годы XX века для художников была принципиальна важна поддержка со стороны художественной среды, признание их произведений, мнение критиков, кураторов и возможность предоставления галерей в качестве выставочных площадей, то в настоящее время, с развитием информационных технологий, появились альтернативные пути манифестации. В связи с этим он пишет: «...Традиционные художественные институты существуют наравне с сетевыми версиями галерей, журналов художественной критики и проч., которые, в свою очередь, обретают всё большее количество реципиентов» [58, с.36]. Современные коммуникационные системы являются альтернативными по отношению к традиционным, расширяя возможности как самого искусства, так и передачи информации. Традиционное и современное искусство развиваются параллельно, взаимодействуя и дополняя друг друга.

Важной чертой современного искусства является его неоднородность, то есть отсутствие единого художественного стиля, определяющего в целом данную эпоху. Другой чертой – стирание границ в понимании искусства и, как

следствие, вытеснение из него эстетических компонентов. «Универсальный процесс индивидуализации, отмечает А. А. Пелипенко, «перекачал» функционально-содержательную ориентацию искусства от социальной к субъективно-экзистенциальной. Поэтому та сетка критериев и установок – стиль, форма, вкус и т. п., – которая служила раньше опорными точками онтологического самоопределения искусства как такового, теперь никакого значения не имеет» [129, с.17]. Здесь уместно вспомнить Ж. Бодрийяра, современного философа постмодернизма, который наиболее точно характеризует состояние современного искусства как нарушение тайного кода эстетики. В частности, он отмечает: «Исчезло искусство в смысле символического соглашения, отличающего его от чистого и простого производства эстетических ценностей, известного нам под именем культуры – бесконечного распространения знаков, рециркуляции прошлых и современных форм. Нет больше ни основного правила, ни критерия суждения, ни наслаждения» [16, с.23]. Среди критиков современного искусства трудно встретить высказывания, например, о колористических качествах или композиции какого-либо произведения. Незначительная часть этих атрибутов вошла в современное понимание профессионализма, которое всё более соотносимо с оригинальностью, изощрённостью, технологической новизной и т. д. Профессионализм, академическое владение техниками и приёмами в настоящее время не является обязательным критерием для признания таланта художника и ценности его работы: Дилетанты, любители, представители маргинальных направлений в искусстве находятся в одном ряду с профессионалами и имеют равные права. В настоящее время традиционное искусство, воспроизводя на уровне стиля и форм прежние модели, развивается параллельно с современным искусством, оно в какой-то мере становится «театром для себя», для более узкой группы потребителей.

Ещё одной важной чертой современного искусства является внедрение в него компьютерных технологий. Безусловно, влияние цифровых и компьютерных технологий на социокультурную сферу, очень существенно. В

качестве противодействия компьютерной и симулятивной реальности с присущими ей недолговечными модными течениями, выступает возрождающийся чувственный тип культуры, базирующийся на традиционном классическом искусстве.

Также к особенностям современного искусства можно отнести «использование формата «открытого произведения», в котором отсутствуют финальные смыслы, и роль зрителя в интерпретации произведения становится важнее авторской позиции. Зритель не «читает» произведение, а расшифровывает его. Множество цитирований, интерпретаций уменьшает значение автора, при этом увеличивается значение реципиента, который наделяет искусство новыми смыслами. Так, Р. Барт смотрит на мир через призму языка, который охватывает и проникает во все явления: «всё есть язык». Согласно его концепции, значимость вещам и предметам придаёт язык, являясь для них «не только моделью смысла, но и его фундаментом». Искусство также рассматривается Р. Бартом с точки зрения знака и языка, как формальная система, где приоритетными становятся не смысл и содержание, но форма и структура, порождающая смысл. «Скриптор, пришедший на смену Автора, несёт в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает своё письмо, не знающее остановки...» [3, с.384]. Современное искусство подобно скриптору, в котором чувствам отводится незначительная роль, а приоритетными становятся рациональные, новые смыслы, которыми зритель наполняет произведение. Если модернизм и художественный авангард удаляли из произведений человека и вместе с ним художественный образ, то постмодернизм – автора. Например, в таких направлениях как перформанс, флэшмоб, инсталляция, боди-арт, концептуальное искусство используется формат открытого произведения, где автор самоустранивается, оставляя зрителю возможность додумывать произведение и наполнять его новыми смыслами. В современном искусстве большое значение отводится именно зрителю. Автор составляет за реципиентом роль интерпретатора. Предлагая зрителю ребусы, загадки, он больше

ориентирован на сам процесс, создания художественного акта, нежели на результат, поскольку в открытом произведении принципиально отсутствуют финальные смыслы, а следовательно, и предсказуемость результата. Следует отметить, что в последнее время наметилась тенденция ослабления интереса зрительской аудитории к такого типа произведениям, наблюдается усталость от подобного принципа в искусстве, современный зритель всё больше тяготеет к тому, что в целом можно определить как аутентичные ценности.

Возврат к чувственному типу культуры стал заметен ещё в таком направлении, как поп-арт. Некоторые исследователи считают, что поп-арт выразил себя как реакция на длительное господство беспредметного искусства. «Абстрактное искусство исчерпало свои возможности открыть новые горизонты для художника и для зрителя, и в следующем десятилетии эту присущую самой природе искусства функцию перенял поп-арт» [34, с.214]. Фигуративное искусство поп-арта противопоставило абстракционистскому направлению мир материальных вещей, которому придаётся художественно-эстетический статус. Реди-мейдс или «готовые вещи» как направление возникло в рамках дадаизма М. Дюшана (1913 – 1917). Скандально известный писсуар, названный автором как «Фонтан», был вынесен из утилитарного контекста и выставлен в качестве произведения искусства. Реди-мейдс явился началом принципиально новой формы, претендующей на статус искусства. «Даже авангардное сознание, – отмечает В. В. Бычков, – несмотря на весь его экстремизм, не было сразу готово к такому параэстетическому радикализму» [34, с.65]. Это направление нашло выражение и распространение в поп-арте и концептуализме в середине XX века. Всё чаще, вместо выражения «произведение искусства» используются такие понятия, как «объект», «артефакт», «арт-проект». Й. Бойс определяет задачи подобного рода искусства следующим образом: «Искусство необходимо не для того, чтобы объяснять вещи, но для того, чтобы поразить человека и активизировать все его органы чувств: зрение, слух, чувство, равновесие...» [27, с.101]. Согласно принципу открытого произведения, любой предмет в определенном контексте теряет свое первоначальное значение и приобретает то,

что ему присваивают. В результате предмет становится произведением искусства. «Поэтому задача художника, – как отмечает Ю. Б. Борев, – понимается не как создание художественного предмета, а как придание обыденному предмету художественных качеств путём организации определённого контекста его восприятия» [19, с.214]. Теоретики этого направления придерживаются мнения о том, что некий предмет, например, амфора для хранения вина в античную эпоху имел непосредственно утилитарное значение. Со временем данный предмет приобрёл художественный смысл и был помещён в музей. Представители поп-арта считают, что нет необходимости ждать того момента, когда предметы современности утратят своё практическое назначение и станут представлять художественную ценность. В результате, любой предмет может обрести статус художественного произведения. Современное искусство стремится к самоидентификации, обозначая себя «...не искусством, но арт-проектами, арт-практиками, а свои произведения – артефактами, объектами, ассамбляжами, инсталляциями и т. п.» [34, с.495].

В погоне за новизной и модой, искусство лишилось главного – художественного образа, и, как следствие, утратило эстетические компоненты, и системообразующие принципы, являющиеся основой и назначением искусства.

В середине 60-х годов в гиперреализме, можно отметить усиление интереса к чувственному типу культуры с помощью создания сверхнатуралистических живописных произведений, передающих подробное изображение объекта. Художники этого направления возвращаются к реалистическому изображению, предметом которого становятся банальные сюжеты городской среды: автомобили, бензоколонки, витрины, улицы, дома и т. д., как оторванные от внутренней жизни человека, выражающие обезличенную механизированную жизнь города. Гиперреалисты создавали имитацию фотографии с помощью живописных средств, добиваясь максимального эффекта иллюзорности трёхмерного пространства.

Другой формой искусства является фотореализм, который возник ещё в 70-х годах XX века. Его отличительной чертой является то, что художники

предпочитают работать с увеличенными фотографиями, а не с прямым изображением натуры. Копирование фотографии на холст создаёт эффект сверхреальности, и автору не требуется создавать картину, используя личное впечатление от натуры. С помощью проектора изображение переносится на холст, и раскрашиваются в соответствии с фотоизображением. Такое направление, как фотореализм, усиливает интерес к изобразительности, являясь неким противодействием беспредметному искусству.

Другой разновидностью современного искусства является фотореализм, возникший в 70-х годах XX века. Художники этого направления в качестве основы для своих произведений вместо натурного изображения реальности, её созерцания. Копирование фотографии на холст создаёт эффект сверхреальности, поэтому автору нет необходимости создавать картину, опираясь на личное впечатление от натуры. С помощью проектора изображение проецируется на холст, контуры изображения обводятся, затем раскрашиваются в соответствии с фотоизображением. Фотореализм усиливает влияние фигуративного искусства, становясь тем самым своеобразным противодействием беспредметному искусству.

В настоящее время существует мнение, что традиционное изобразительное искусство утратило свою актуальность, что его опыт пройден и снят. Однако, следует отметить, что наметилась устойчивая тенденция усиления интереса к чувственному типу культуры к классическому искусству. Как известно, в культуре ничего не пропадает бесследно. О подобном явлении в науке пишет В. С. Стёпин: «Исследование процедур формирования научного факта обнаружило, что эти процедуры включают особую обработку данных наблюдения, выявление в них инвариантного содержания и затем интерпретацию этого инварианта с применением ранее открытых наукой, обоснованных и доказанных теоретических законов и принципов» [166, с.4]. В. В. Мельник пишет о «скрытом порядке» социальных явлений. Вероятно, можно говорить о том, что «чередование образцов поведения» принадлежит всей культуре [108, с.123]. Можно говорить о том, что и для классики эта

закономерность справедлива, она периодически вновь возвращает к себе интерес, видоизменяясь в соответствии с особенностями той или иной эпохи. Например, искусство барокко имеет черт, отличающиеся от искусства рококо, классицизм. Так и классика вновь привлекает интерес, но не в прежнем виде, как раньше, а в дополненном особенностями современной эпохи.

Можно ли предвидеть форму будущего авангарда, выявить его тенденции, вид искусства, в который он будет обличён, определить его основные принципы? Обратимся к культурологам. На протяжении XX века в искусстве происходило возвращение к традиционной форме искусства. Так, А. А. Пелипенко [129]. Так, А. А. Пелипенко отмечал, что К. С. Малевич в конце своего творческого пути стал писать реалистические портреты: «Мужской портрет» (1933 – 34); «Работница» (1930); «Портрет ударника» (1932); «Голова современной девушки» и др. П. П. Кончаловский вернулся к классическим натюрмортам и портретам: «А. Н. Толстой в гостях у художника» (1940 – 41); «Автопортрет» (1943); «Корзина с рябиной» (1947); «Индюшка с семейством». В творчестве И. И. Машкова, в его поздних работах, наблюдается возвращение к традиционной живописи: «Пионерка с горном» (1933); «Натюрморт» (1930-е); «ЗАГЭС. Плотина на реке Куре и шоссе военно-грузинской дороги» (1927) [101]. Ж. Брак в конце своего творческого пути пришёл к классической живописи: «Подсолнухи» (1943); «Натюрморт с цветами» (1945); «Натюрморт» (1962). Энди Уорхолл создал серию работ, посвящённых видам Везувия: «Цикл Везувия» (1985). Данные примеры свидетельствуют о циклическом процессе развития искусства, происходящем не только в рамках больших временных циклов при переходе от эпохи к эпохе, но и в малые временные периоды.

Некоторые современные художники работают в рамках традиционного искусства, привнося в него элементы новизны. В своих работах они стремятся показать зрителю необычные сюжеты, используя комбинации разновременных пространств, в которых переплетаются различные миры. В этих картинах соединяются мир физический и мир грёз, причём сложно определить, где начинается одна сфера и заканчивается другая. Творчество П. Буссиньяка



(Франция, Париж) демонстрирует нам тенденции неоклассики, использующей возможности классического искусства с применением современных выразительных средств. Своё направление художник называет альтер-реализмом или магическим реализмом. В его работах показаны разные культуры и исторические персонажи, интерпретация которых дана автором в необычном символическом ключе. Художник уверен, что современное классическое искусство должно развиваться, что существуют ниши, которые ещё не заполнены, и каждый автор вносит в это искусство что-то своё.

Черты неоклассики прослеживаются в творчестве художника Э. В. Булатова (Франция, Париж), отмечающего важность связи с традицией. Интересна серия его работ с включением слов и фраз в пространство картины, образуя синтез элементов концептуальности и классики. Среди них: «Иду»; «Небосвод»; «Тучи растут»; «Свобода есть»; «Лучший город земли» и др. У зрителя возникает чувство оторванности от реальности, желание войти в картину, ощущая себя единым целым с живописным пространством. Получается, что слово – не только звук и смысл, но и образ, имеющий право быть выраженным. Слово выступает как визуальный образ, и как действующее лицо или персонаж. Оно играет важную роль в нашем сознании, связывая внешний и внутренний мир человека. В автопортрете (2011) автор предстаёт в образе художника-творца, который не связан с конкретным местом и временем, поскольку он пребывает вне времени и пространства. Есть серия работ со словами политического характера: «Слава КПСС», «Перестройка»; «Вход – выход, входа нет» и др. В них автор выражает несоответствие политических лозунгов с реальной жизнью бывшего социалистического общества. В одной из последних работ «Ваше время пришло», автор изображает бытийный поиск своего героя, этап жизни человека, когда определение своего пути, предназначения становится важным и неизбежным. Художник дополнил свои произведения, выполненные в классической манере, элементами, заимствованными из современного искусства. В такой видоизменённой форме происходит возвращение классического искусства. Можно говорить о том, что в

работах этого художника отражается общая тенденция – возвращение классического искусства в видоизменённой форме, в новом прочтении.

Безусловно, традиционное изобразительное искусство постоянно претерпевает изменения в различные периоды развития культуры. так как каждая эпоха вносит в него свои черты. Искусство воспроизводит свои состояния через различные периоды своего развития. Возникнув когда-то, классическое искусство не пропадает бесследно, оно вновь становится востребованным и в изменённом виде вновь проявляет себя. Так, например, М. Дюшан, стоявший у истоков таких направлений, как реди-мейд и концептуализм, в конце своего жизненного пути вернулся к традиционному искусству.

Примечательно творчество художника А. В. Лашкевича (Санкт-Петербург), соединившее традиции и опыт современного искусства. Художник работает в различных жанрах: портрет, натюрморт, пейзаж, анималистика. Автору присущ индивидуальный стиль, например, в портретах он подчеркивает красоту и утончённость женской природы, раскрывая романтические женские образы, изображая своих героинь танцующими, музицирующими на лоне природы. Яркий и насыщенный колорит картин, широкие мазки и световоздушная среда передают полотнам эстетический тонус, наполняя зрителя жизнеутверждающей энергией. Для некоторых его произведений характерен символизм («Временной перекрёсток», 2008), изображающий разные эпохи, объединённые единым смысловым контекстом, где чувственно-романтическое начало заставляет человека испытывать волнение. В работе «Четыре Давида», 2008) художник объединил разноплановые сюжеты и виды искусства, (которые в обычном представлении далеки по смысловому содержанию). В живописи А. В. Лашкевич соединяет скульптурные образы с музыкальными, что безусловно, можно назвать новым авторским вариантом интерпретации классической традиции в искусстве.

Синтез изобразительного искусства и высоких технологий выразился в творчестве художника К. В. Худякова. Его работы были представлены в Санкт-

Петербурге в 2014 году на выставке «Цифра и миф» в музее современного искусства «Эрарта». К. В. Худяков является автором создания единственной в мире технологии использования интерактивной картины, стерео-лайт панелей. Основой для его работ является не холст и краски, а современные плазменные экраны. Зритель здесь не только наблюдатель, но и творец. По собственному желанию он может самостоятельно менять, приближать или увеличивать изображение, прикасаясь к определённым зонам экрана, причём каждый раз возникают всё новые варианты изображения. Цифровые 3D технологии обладают неограниченными возможностями вариативности в трёхмерном пространстве «цифрового холста». Благодаря интерактивной цифровой картине, предметы на экране выглядят особенно натуралистично. Художник считает своё изобретение новым жанром в изобразительном искусстве, соединивший высокие технологии с традицией. Автор полагает, что интерес к классическому искусству в ближайшем будущем будет только возрастать, поскольку благодаря цифровым технологиям, оно получает неограниченные возможности для интерпретации.

Традиции и тенденции развития современного искусства можно отметить в творчестве тюменских художников. Так, на выставке, прошедшей в городе Тюмени (музей изобразительных искусств, 2014 год), посвященной 70-летию Союза художников были представлены работы: А. П. Митинского, В. П. Овчарова, О. П. Шруба, Е. К. Кобелева и др. Этих авторов можно отнести к представителям традиционного русского реалистического искусства, так называемого, «сурового стиля» советского периода. По их полотнам можно проследить, как изменилось изобразительное искусство за период с 1940-х по 2010-е годы, а также в какой-то степени определить место классической изобразительной школы среди множества современных направлений и течений и обозначить перспективы развития традиционного искусства. Условно, художников этой выставки можно разделить на две группы: работающие в рамках современного искусства: (Ю. А. Бычков, А. С. Новик, К. О. Шохов, А. С. Чугунов, Ю. Д. Юдин) и художники реалистического направления (Б. И. Паромов, М. Г. Полков, Ю. А. Рыбьяков, Н. П. Боцман, Н. А. Гордеева, И. Н.

Мухаметьянов и др.). В настоящее время в искусстве развиваются параллельно два направления: традиционное станковое искусство и современное искусство, в результате чего элементы, взятые из арсенала средств выразительности современного искусства, используются в ряде работ художниками-реалистами. Примером служит станковая живопись Б. И. Паромова, диптих «Яр – русский Бог Прошлого» и «Над миром. Настоящее». Работы написаны в стилистике импрессионистической живописи, напоминающей цветовую мозаику. Произведения Б. И. Паромова соединяют в себе чувственное и идеациональное, отображая истинные ценности человеческого бытия, где время сложно разделить на прошлое, настоящее и будущее. Образ русского Яр-Бога был символизирует покровительство природного царства, с которым русский народ неразрывно связан. На переднем плане картины художник изобразил традиционную сцену: пахущего поле мужчину, дом, женщину с детьми, что символизирует основу и ценности института семьи. Яр-Бог изображён в размерах во много раз превышающих людей на переднем плане, что подчёркивает его значимость и особый статус чтимого языческого бога в древности. Произведения Б. И. Паромова по стилю изображения визуальны, но в них игнорируется всё светское, гедонистическое и негативное, включая нематериальное, надэмпирическое. Образы в его картинах напоминают людей-героев, богов, которых автор наделил высшими качествами, лишёнными пороков и недостатков. В картине – «Над миром. Настоящее» Б. И. Паромов осуществляет попытку изобразить самое сокровенное – веру человека в Бога. Он передаёт образ настоящего времени, место человека в современной цивилизации. Сверху, в центре картины изображён лик Иисуса Христа, под ним – храм, освещающий землю, свет которого напоминает пирамиду, справа и слева атрибуты современной цивилизации: человек в открытом космосе, спутник, инопланетный космический корабль. Внизу – индустриальный пейзаж, в центре которого расположен большой экран компьютера, являющийся некой квинтэссенцией урбанистической среды, рядом расположена икона. На одном полотне встречаются прошлое и настоящее разных эпох, ценности культуры,

особенности времени. Творчество Б. И. Паромова демонстрирует нам тенденции неоклассики, соединяющие традиции и современные выразительные средства. Подобного рода искусство не исключает использование в своём арсенале элементов идеациональной культуры. Как подметила З. Л. Черниева, «искусству свойственна интуиция: оно не столько отображает и обобщает события сегодняшнего дня, сколько предчувствует и улавливает нити будущего» [195, с.19]. Искусство является саморазвивающейся системой, не только чутко реагирующей на изменения, происходящие в различных сферах человеческой деятельности, но и способной предчувствовать тенденции своего будущего развития. В ряде картин тюменских художников, работающих в авангардном направлении, отмечается тенденция возвращения к классическому искусству. Работы М. М. Гардубея «Вечер на Орловской» (2014); Ю. Д. Юдина: «Приближение зимы» (2010), «Месяц родился» (2013), «На Туре» (2013) выполнены в рамках традиционного искусства, изображающие особенность тюменского пейзажа, улицы с деревянными домами, окраины города, реку, лес.

Интерес к стилю социалистического реализма выразился в творческом дуэте московских художников А. Виноградова и В. Дубосарского. Их сотворчество, сложившееся в середине 90-х годов XX века, прошло творческий путь от местной до мировой известности. Их работы находятся в Третьяковской галерее, Русском музее, музеях Парижа, Италии, США и др. Художники соединили в своём творчестве стилистику социалистического реализма, героев современной массовой культуры, выдающихся деятелей различных эпох, создав направление, имеющее черты пародии на идеологию советского общества, оставаясь в рамках традиционной станковой живописи. Авторы используют сюжеты, взятые из различных разновременных контекстов и реальностей, где сосуществование событий прошлого и настоящего выглядит убедительно. Часто художники обращаются к вымышленным сюжетам. Среди прочих работ художников необходимо отметить: «П. Пикассо в Москве» (1994), «На пленэре картина для школы» (1995), где изображён известный голливудский актер, кумир поколения 90-х годов XX века А. Шварценеггер с советскими

школьниками, а на заднем плане автопортрет художника, работающего на пленэре.

Подобный интерес к синтетическому изображению разновременных событий можно наблюдать у многих современных художников, работающих в рамках классического искусства. Не осталась обойдённой вниманием и тематика обнажённого женского тела. Художники выбирают неожиданные сюжеты, иногда эротического содержания, которые в социалистическом обществе по идеологическим соображениям не могли быть реализованы. Например, «Ню» (2007) – обнажённая девушка на фоне ночного города, держащая зажжённый «бенгальский огонь»; «Лера-Венера» (2009) – новая интерпретация известной работы «Спящая Венера» Джорджоне. Или серия работ «Времена года русской живописи» (2007), где объединены работы разных русских художников в едином контексте культа обнажённого тела. Существуют множество работ, в которых художники обращаются к различным сторонам человеческого бытия, описывая их языком классики, при этом внося в свои полотна черты, заимствованные из направлений современного искусства. Важно отметить, что творческий стиль художников направлен не только на подражание стилю социалистического реализма, но и на популяризацию и поддержание интереса к станковой живописи в целом. Реабилитация станковой живописи – явление не случайное, оно может выражать начало возрождения чувственного типа культуры в искусстве.

В классическом стиле работал известный живописец И. С. Глазунов. Он использовал в творчестве, как многие другие современные художники-классики, описанные выше, метод соединения разновременных событий, для которого характерно изображение представителей различных конфессий, политиков, актёров и т. д., в едином смысловом поле. Художник обращается к исторической картине, портрету, часто его героями становятся известные люди. В полотнах И. С. Глазунова можно проследить интерес к истории России, событиям прошлого и настоящего, к образам правителей: «Великий эксперимент» (1990); «Мистерия XX века» (1999); «Вечная Россия» (1988); «Раскулачивание» (2010) и др.

Существуют направления в искусстве, соединяющие дизайнерские идеи с классической живописью. Традиционно, работу, состоящую из нескольких полотен, в зависимости от их количества, называют диптихом, триптихом и т. д. В настоящее время особую популярность приобретают модульные картины, представляющие собой изображение, состоящее из нескольких вертикальных или горизонтальных картин, соединённых в единую композицию. Чаще всего предметом изображения на модульных картинах становятся пейзажи, в том числе, городские, цветы, животные. Эта идея не нова. В классическом искусстве принцип деления произведения на части известен уже много столетий, многие художники создавали серии работ, посвящённых какой-либо тематике. Отличие модульных картин от серии работ заключается в использовании формального подхода, в них изображение делится на то или иное количество частей, независимо от тематики произведения. Иногда живопись заменяют печатью на холсте или постером.

Другим не менее ярким примером развития тенденции неоклассики является творчество В. Зарицкого, выставка которого прошла в Липецке в 2015 году. В качестве материала художник использует не холст и краски, а крылья бабочек. Каждая такая работа состоит из тысяч фрагментов крыльев бабочек. Картины напоминают цветовую мозаику, где каждый сантиметр уникален, являясь частью природы. Вместе они создают сложную красочную палитру, напоминающую работы импрессионистов. Автор работает в различных жанрах: натюрморт, пейзаж, портрет. Он создал копии картин известных художников: М. Врубеля, Ван Гога и др.

В похожей технике, называемой «флорийская мозаика» работал художник А. Юрков. На выставке, прошедшей в Нижнем Новгороде в 2014 году, художник-флорист представил свои картины из сухих листьев, цветов и трав. Художник создал чёткие реалистичные изображения, используя новаторскую технику и природные материалы. Это, так называемый, миметический принцип, который в наше время способствует появлению новых техник и направлений в

искусстве, для которого характерно использование самых различных материалов и цифровых технологий.

К знаковому событию современной культуры можно отнести выставку, посвящённую 150-летию со дня рождения В. А. Серова, проходившую в Третьяковской галерее в Москве с октября 2015 по январь 2016 года. В экспозиции были представлены 250 работ художника из 25 российских и 4 зарубежных музеев, а также из частных собраний. Это наиболее развёрнутая из всех ранее проходивших выставок. Внимание, проявленное зрителями разного возраста к этому событию, может свидетельствовать о том, что в современном обществе вновь возникает интерес к классическому искусству, к русской школе живописи, появляется потребность прикоснуться к традициям. Современный зритель, окружённый симулятивной и виртуальной реальностями, возможно, неосознанно стремится к истокам, к традиции, к классике, к тому, что связано с базовыми эстетическими принципами, с гармонией и красотой.

В настоящее время классическое искусство претерпевает изменения, образуя новые направления. Ещё одним течением, выражающим тенденции неоклассики, являются рисунки на асфальте 3D, выполненные аэрозольными красками. Технически точно исполненные рисунки создают иллюзию трёхмерного пространства. Это направление относится к разновидности стрит-арта, или уличного искусства. Можно предположить, что оно является одним из ответвлений гиперреализма, сохраняя все его принципы и изменив только материалы: холстом становится асфальтное покрытие. Изображения получаются настолько убедительными, что у зрителя не возникает сомнения в подлинности увиденного. Для рисунков могут быть выбраны самые разнообразные сюжеты, от простых предметов до фантастических изображений. Главной задачей данного направления является не передача какого-нибудь образа или идеи, а создание иллюзорного, убедительного изображения, глядя на которое зритель мог бы восхищаться виртуозностью и мастерством художника. Стремление художников вновь вернуться к реалистическому изображению всё чаще находит своё выражение, меняется лишь основа: от традиционного холста, уличных стен,



асфальта, тел натурщиков до цифровых экранов. В результате подобных экспериментов у художника возникает потребность вернуться к истокам и традициям, но уже на основе нового опыта.

Существуют и другие примеры, подчеркивающие интерес современного творца к реалистическому изображению. Чувственная культура находит своё выражение в новых направлениях, заполняя пустующие ниши утилитарной среды. Нельзя не отметить такое направление, как аэрография, получающее повсеместное и быстрое распространение, поскольку «холстом» для него может служить любая поверхность: автомобиль, стена интерьера, сотовый телефон, компьютерный системный блок, велосипед, тело натурщика и т.д. Если в боди-арте тело человека расписывалось традиционно кистями, то сейчас многие художники используют аэрограф. Отличительной чертой этого направления является интерес к чёткости и иллюзорности изображения, что напоминает гиперреализм, возникший ещё во второй половине XX века.

В целом, в современном искусстве наблюдается ситуация «переполненности», одновременного сосуществования множества направлений в искусстве и вариативность. Отчасти, такая ситуация может означать состояние «усталости» художника от постоянной погони за новизной, от неостановимого поиска новых художественных. Неоспоримо, что развитие всего нового в искусстве и культуре проходит через стадии зарождения, роста и упадка. Есть все основания предположить, что современное искусство в настоящее время переживает переходный этап, возможно, к классическому искусству или неоклассике. Стремительный рост техногенной цивилизации инициирует постоянный поиск новых смыслов, техник, форм. Постмодернизм постепенно теряет свой прежний статус, снижая остроту противостояния. «В последние пять лет наблюдается явная усталость от произвола, бескачественности, эклектики и иных фигур постмодернистского инструментария типа двойного кодирования, палимпсеста, различного рода цитирования, декомпозиции, бриколажа и др.» [129, с.15]. В настоящее время ряд авторитетных авторов, таких как Х. Блум,

высказывается за возврат к традиционному бинарному коду, центризму, к целостным онтологическим и эпистемологическим конструкциям и т. п.

У человека возникает потребность в чем-то конкретном, подлинном. В таких направлениях, как гиперреализм, фотореализм, художественные акции и т. д., наблюдается тенденция реабилитации чувственной культуры, утраченной когда-то художественным авангардом. Например, с помощью художественных акций человек вновь стремится обрести границы, позволяющие осознавать себя, почувствовать, что он существует здесь и сейчас, а не в виртуальном мире. Возможно, что слияние модернизма и постмодернизма приведёт к некоему диалектическому синтезу, который проявился во второй половине XX века в хеппенинге, где соединились театр, музыка, живопись. Если искусство первой половины XX века выражало уменьшение роли и значения человека в художественном произведении, вплоть до полного его распада, то во второй половине XX века, в период развития постиндустриального и информационного общества, в искусстве постмодернизма интерес к художественным акциям является своего рода противодействием симулятивной реальности. Вероятно, в наши дни современное искусство вновь переживает переход от идеациональной культуры (смешанной природы) к чувственной, где человек снова становится главным действующим лицом.

Факт усталости от постмодернистских экспериментов и эклектики свидетельствует о ситуации ожидания, подобной периоду, когда экспериментальный потенциал художественного авангарда и модернизма был исчерпан, а постмодернизм только начинал зарождаться. Безусловно, дело не в достоинствах или недостатках произведений, а в желании художников уйти от привычных постмодернистских стереотипов и вернуться к классическому художественному языку. Анализируя тенденции развития искусства, Н. Б. Маньковская пишет: «Сегодня мы, видимо, на пороге какого-то нового этапа, синтезирующего черты классики и нонклассики с применением цифровых технологий. И не удивительно, что его предваряют элементы стихийного анализа, инвентаризации разнообразных художественных средств и приемов

прошлого и настоящего» [28, с.70]. Понятие нонклассики сформировалось в рамках эстетического сознания пост-культуры, автором которого является В. В. Бычков. «Нонклассика» – это некое смысловое образование, отвергающее однозначность, окончательность теоретических дискурсов, стремящееся объяснить на вербальном уровне процессы, происходящие в современном художественном пространстве. «...нонклассика отказалась от метафизических оснований эстетики и перенесла центр тяжести в методологическом плане в эмпирическую сферу «...» с опорой на опыт конкретных гуманитарных наук: лингвистики, психологии, социологии, семиотики, активно использует наработки структуралистского и постмодернистского дискурсов» [34, с.90]. Нонклассика носит переходный характер, являясь своего рода экспериментом в области эстетического теоретизирования, стремлением к пониманию современного искусства, расширением границ классических эстетических представлений. Этот переход происходит на фоне стремительного роста научно-технической сферы, виртуализации, охватывающей все области человеческой деятельности, в том числе искусство.

Сейчас наметился переход от постмодернизма к новому, возможно, классическому искусству. Здесь уместно вспомнить С. М. Слонимского: «...состоится ли Русский Ренессанс»? [160, с.129]. На рубеже XIX-XX вв. в России начался Серебряный век, он преемственно связан с европейским Возрождением. Его название указывает на новое возрождение античного Золотого века. Вновь появились одарённые, выдающиеся личности, таланты. Соединились новаторские направления различных искусств; античная культура вновь предстала идеалом для подражания. Но начавшийся русский Ренессанс Серебряного века прервала революция 1917 года. Намечая тенденции развития искусства, С. М. Слонимский сравнивает ситуацию в настоящее время с рубежом XIX-XX веков.

Традиционное искусство испытывает влияние постоянно меняющейся реальности, вбирая черты эпохи, и существует параллельно с современным искусством. Происходит увеличение чувственной составляющей, ведущей к

«другому» традиционному искусству, но уже с включением в него элементов современности, не исключая компоненты идеациональной культуры. В прежнем виде классическое искусство не повторится. Вероятнее всего, оно будет синтезированным, повторяющим опыт прошлых мастеров, отчасти дополненное и отредактированное современным контекстом, так как нельзя исключить достижения, например, в области цифровых технологий, других средств художественной выразительности.

Итак, на основе проведённого анализа современных тенденций, можно в какой-то степени обрисовать форму будущего авангардизма и вид искусства, в котором он проявится. Можно предположить, что постепенно постмодернизм превратится в локальную субкультуру, а классическое искусство начнёт проявляться с новой силой, точнее сказать, в новой форме неоклассики, вбирающей элементы современности, включая цифровые технологии, ставшие неотъемлемой частью современной культуры. Не вызывает сомнения, что это будет чувственная культура, проявляющаяся в большей или меньшей степени практически во всех видах современного искусства.

Безусловно, современному искусству на рубеже веков присущи черты, сходные с предыдущими этапами его развития: цикличность, повторяемость стиля и языка, попытки оптимального способа влияния на духовную жизнь человека. Эти черты говорят об искусстве как о саморазвивающейся системе. Но эта система не может развиваться вне влияния внешних факторов, в первую очередь социальных. Потребности современного зрителя, реципиента, его внутренний запрос на форму и содержание произведения искусства, находящееся в прямой зависимости от развития информационных технологий, появления виртуальной и симулятивной реальности, актуализируют и стимулируют возврат к классике с её идеями антропологичности и красоты. Можно с уверенностью прогнозировать, что новый этап станет своеобразным синтезом классики и «нонклассики», чувственной красоты и цифровых технологий.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе проведено исследование феномена авангардизма как закономерного явления развития культуры. В результате исследования мы пришли к следующим выводам: продуктивным оказался культурологический подход к рассмотрению авангардизма в условиях качественного перехода культуры от одного состояния к другому. В рамках циклической динамики развития культуры авангардизм – это повторяющееся закономерное явление в искусстве и культуре в целом. Через призму этого феномена можно предложить альтернативный взгляд на сущность современного состояния искусства. Возникшая необходимость в объяснении новых культурных феноменов подтолкнула нас обратиться к разработке новой терминологии. Было показано, что содержания понятий «авангард» и «авангардизм» не совпадают. Авангардизм представлен в более широком значении как повторяющееся закономерное явление, а художественный авангард – как локальное выражение авангардизма в искусстве начала XX века, являющееся этапом развития культуры в период её качественного перехода. Понимая природу этого явления, можно делать прогнозы, касающиеся развития современного искусства.

Выявлена закономерность появления авангардизма на определённых этапах исторического развития культуры в контексте концепции циклической динамики развития культуры. Было показано, что авангардизм возникает в результате перехода от одной культуры к другой, когда чувственный тип культуры сменяется идеациональным и наоборот. Подобные периоды уже происходили при переходе от крито-микенской культуры к архаической греческой в IX-VI вв. до н. э., от римско-эллинистической к христианской в I-VI вв., а также в период конца XIX – начала XX века. Период начала XX века демонстрирует завершающий цикл развития чувственной формы культуры, иницируя потенциальные возможности для формирования художественных направлений, ориентированных на новаторство, и художников, предлагающих обществу альтернативные варианты возможных путей развития в искусстве.

Переходный период обладает особым потенциалом для зарождения различных новаторских идей, способных найти реализацию в условиях глобальных социокультурных трансформаций. Авангардизм – это компонент культуры, выражающий стремление к обновлению и выдвиганию на передовые позиции новых идейных лидеров, идущих в авангарде нового движения в области искусства и способных продемонстрировать креативность интеллекта и воображение художника. Авангардизм, как проявление нового понимания в искусстве, является одним из способов общения с обществом, стремящимся достичь (передать) понимания нашего места в мире, чтобы общаться не ради любопытства или удовольствия, а для совместного творчества. На первых порах авангардизм воспринимается обществом как нечто пустое, чуждое и опасное, представляясь не гостеприимным и враждебным. Художественный авангард стал одним из возможных путей развития искусства в переходный период. Художественный авангард – это одно из частных проявлений авангардизма в искусстве, как тенденция в культуре.

Цикличность в искусстве может свидетельствовать о том, что оно является саморазвивающейся системой, реализующей себя в поступательном развитии благодаря «внутренней необходимости» или «художественной воле». Движущая сила искусства определяет его развитие и лежит исключительно в самой его природе. Культуре и искусству, в частности, присуще имманентное развитие, в то же время это результат разнообразных внешних влияний, и оба этих процесса тесно взаимосвязаны.

Авангардизм рассмотрен в контексте целостного культурного явления: перехода и символа перехода культуры на новом этапе её развития. Художественный авангард совпал с периодом перемен. История культуры знает немало подобных переходных периодов, в процессе которых возникали новые культурные феномены, связанные с трансформацией доминирующих ценностей, влекущие за собой изменение художественных форм и языка искусства. Это Средневековье, эпоха Возрождения и т. д. Художественный авангард – знаковое явление переходной эпохи, символизирующее глобальные изменения в культуре как

выражение авангардизма, как части закономерного переходного процесса развития культуры и искусства, в частности, в рамках смены одного культурного типа другим. Переходные процессы происходят как в рамках больших временных циклов при смене одного культурного типа другим, так и в малых, выражающихся в виде стилистических направлений внутри больших циклов. Возникновение художественного авангарда – явление не случайное, оно показано нами как один из частных примеров выражения авангардизма в рамках переходного процесса. Этот этап развития не является концом или разрушением определенного культурного типа, а выражает лишь его качественное переходное состояние. В истории культуры постоянно происходят смены периодов: стабильных, стационарных и периодов нестабильных, демонстрирующих неустойчивость и неуравновешенность системы, как переходных состояний. Переходный период совпал с усилением символизма в искусстве как стремлением художников-новаторов обратиться к сверхчувственной сфере реальности, придать ей особое значение и ценность в выражении своих идей.

Культура организуется согласно структуре своего языка. Такой культурный феномен, как искусство, закреплён в знаках и представляет собой знаковые механизмы, которые необходимо выразить и рационально объяснить. Художественный авангард является знаковой единицей системы культуры, передающей некоторый зашифрованный текст в виде символов, абстракций и зашифрованных сюжетов зрителю, задача которого состоит в его декодировании, интерпретации и поиске новой информации. Художники авангарда не ставили перед собой задачу воплотить художественный образ в картине, а стремились к передаче символа, сверхчувственного начала в открытой форме, путём отказа от традиционных миметических принципов и изобразительных средств, но чаще всего они оставались вне этих ценностей. Каждая эпоха транслирует свойственные ей символы и смыслы в период качественного перехода культуры от одного состояния к другому. Авангардизм – это феномен, имманентный культуре состоянию, одновременно являющемуся

переходом и символом перехода на новом этапе её развития, маркером знаковых событий и перемен.

В работе проведено сравнение и обозначена связь художественного авангарда начала XX века с искусством постмодернизма, в котором авангардизм нашёл выражение в художественных акциях. Художественному авангарду начала XX века свойственны следующие черты:

- разрыв с предшествующей традицией создания художественного образа, где человек являлся главным действующим лицом в произведении;
- пафос эпатажности;
- теоретические манифесты;
- стремление к новизне;
- антагонизм;
- недолговечность направлений;
- устремлённость к сверхчувственной сфере реальности и др. Многие из перечисленных черт художественного авангарда не совпадают с чертами искусства постмодернизма. Современный авангард, в отличие от авангарда начала XX века, обладает следующими чертами:

- отсутствие теоретических манифестов;
- большая демократичность, стремление не отрываться от публики;
- отсутствие эпатажности;
- изменение в подаче художественной идеи;
- преобладание различного рода инноваций;
- предмет искусства наделяется функцией, которой нет у него в реальности;
- синтез различных видов искусства;
- уменьшение значения автора и увеличение роли интерпретации реципиента, который наполняет произведение новыми смыслами;
- в современное искусство всё больше проникает чувственная культура.

В современном искусстве постмодернизма наблюдается тенденция сближения с чувственной культурой за счёт возврата интереса к традиционному искусству, а также с помощью художественных акций, реабилитирующих



телесность. Если художественный авангард стремился к передаче бессознательного, то постмодернистское искусство, наоборот, увеличивает интерес к чувственной сфере, к телу человека, в результате чего человек вновь становится главным действующим лицом в произведении. В большинстве направлений современного искусства теоретические манифесты перестали быть популярны, эпатажность отошла на второй план, а антагонизм сменился демократичным подходом.

Отличительной чертой современного искусства является его неоднородность, то есть сложно однозначно определить единый стиль, или направление. Оно подобно цветному калейдоскопу, где переплетаются жанры, направления и стили. Если в предшествующие периоды развития культуры доминировали, периодически сменяя друг друга, стили, например, барокко, рококо, классицизм, то они и определяли общий стиль, выражая авангардизм своего времени.

В современном искусстве авангардизм представлен художественными акциями, такими как перформанс, флэшмоб, хэппенинг, боди-арт и т. д. Эти течения направлены на реабилитацию чувственной культуры, в которой телесность выражает непосредственную и неизменную данность человека. Одной из характерных черт искусства модернизма и постмодернизма является использование формата открытого произведения, выражающегося в отказе от последних и окончательных смыслов, которые автор вкладывает в свою работу. Это провоцирует реципиента на поиск смыслового контекста произведения. В результате зритель становится активным участником творческого процесса, а не пассивным наблюдателем. Задача зрителя – не попытка приблизиться к замыслу автора, а стремление наполнить произведение новыми смыслами. В современном искусстве реабилитация чувственной культуры связана с преобладанием долгое время беспредметного искусства, исчезновением образа человека и его изображения как главного действующего лица в картине, и уходящей картезианской культурой. Также с возникновением новых видов художественных практик, в которых зритель активизирует не только зрение, но

и другие органы чувств. Поскольку художественные акции выражают современное искусство, их можно назвать авангардизмом, выражающим претензию нахождения на передовом крае искусства.

В настоящее время особую популярность приобретают различные художественные акции, среди которых можно отметить флешмобы, представляющие современный авангардизм. Художественные акции демонстрируют нам синтез различных видов искусства, таких как театр, музыка и живопись. Если в художественном авангарде происходит разрыв с художественным образом, и человек как главное действующее лицо уходит из картины, то современное искусство реабилитирует человека, включая его тело в своё произведение. Первые художественные акции, такие как хеппенинг, строились по принципу импровизации и спонтанности. В дальнейшем хеппенинг эволюционировал в перформанс и стал организовываться по заранее продуманному сценарию, где импровизация сводилась к минимуму. Художественные акции развивались от спонтанности, отсутствия сценария и внешне были лишены смыслов, в сторону обретения смысловых границ, становящихся понятными для реципиента. Всё чаще художественные акции реализуются в формате различных общественных движений, рекламы, развлечений, привлечения внимания людей к какой-либо значимой проблеме и т. д. От принципа открытого произведения, где смысловые границы были размыты, флешмобы переходят в формат «закрытого» произведения, вновь обретая смысловые границы, и художественный текст легко декодируется. Эта черта характеризует современные флешмобы и отличает их от подобных художественных акций начального периода. В результате роль концептуальности в искусстве уменьшается за счёт усиления значимости открытого контекста в произведении, что совпадает с началом чувственной культуры.

В диссертации делается прогноз дальнейшего развития искусства. Выявлены новые тенденции на основе концепции цикличности. В настоящее время в искусстве наблюдается состояние усталости от постмодернистских

экспериментов и эклектики, в погоне за новизной и оригинальностью художественного языка. Можно отметить несколько параллельно развивающихся тенденций. Первая тенденция – развитие компьютерной и цифровой индустрии, внедряющейся во многие сферы человеческой деятельности, в том числе в искусство. Вторая – интерес к чувственной культуре. Это выражается в новом прочтении классических произведений и в различных видах искусства: музыке, литературе, театре, кино, изобразительном искусстве. В других случаях современные художники пытаются повторить опыт старых мастеров эпохи Возрождения. Часто в традиционном изобразительном искусстве используют современные выразительные средства: соединение разновременных событий и реальностей фантастического и символического характера, концептуальность и т. д. Существует немало современных направлений, работающих в рамках классического искусства и тяготеющих к сверхнатуралистическим изображениям. Например, рисунки на асфальте 3D, использование интерактивных картин (стереолайт-панелей), аэрография на автомобилях, велосипедах, мотоциклах, телефонах, системных блоках компьютеров, стенах интерьера и теле человека. Всё это – не полный список сфер, в которых развивается фигуративное искусство, используя разные основы для своего изображения: от традиционного холста и асфальтового покрытия, до тела человека и до цифровых панелей и т.д.

Можно сделать прогноз о том, что на смену постмодернизму придёт искусство неоклассики, выражающее черты современности, передающее новые ценности и смыслы. Вероятнее всего – это будет чувственная культура, и визуальное искусство войдёт в неё как компонент. Если художественный авангард разрушил трёхмерность в картинной плоскости, то в современном искусстве через художественные акции происходит возврат к чувственной культуре, интерес к телу человека, к трёхмерному пространству как основе фигуративного искусства. Человек вновь приобретает роль главного действующего лица в художественном произведении.

Неоклассика как современный авангард намечается в настоящее время в различных формах, охватывая многие виды искусств.

Первое – это усиливающийся интерес к интерпретации классических произведений.

Второе – упрочение принципа мимесиса, узнаваемости художественных образов.

Третье – соединение выразительных средств, заимствованных из современного искусства, (разновременных, фантастических реальностей, сюжетов, разноплановых пространств и т. д.).

Четвёртое – возвращение к станковой, многофигурной картине, использование опыта некоторых направлений и стилей прошлого.

Пятое – возникновение новых направлений (в том числе использующих цифровые и компьютерные технологии, технические средства), в рамках которых реализуются принципы и законы классического изобразительного искусства.

Шестое – как «ретроспектива», воспроизведение и перенятие опыта старых мастеров без внесения изменений и интерпретаций.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева, Е. Ю. Всё и ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е. Ю. Андреева. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 512 с.
2. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX– начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 493 с.
3. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт. – Москва : Прогресс, 1994. – 615 с.
4. Батракова, С. П. Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX века / С. П. Батракова. – Москва : Наука, 1990. – 300 с.
5. Батракова, С. П. Художник XX века и язык живописи: от Сезанна и Пикассо / С. П. Батракова. – Москва : Наука, 1996. – 176 с.
6. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – Москва : Республика, 1994. – 528 с.
7. Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. – Москва : Прогресс-Традиция, 2002. – 540 с.
8. Беньямин, В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости Избранные эссе Немецкий культурный центр имени Гёте / В. Беньямин. – Москва : Медиум, 1996. – 240 с.
9. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – Москва : Кучково поле, 1998. – 382 с.
10. Бердяев, Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. – Москва : СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
11. Бердяев, Н. А. Новое средневековье : размышления о судьбе России и Европы / Н. А. Бердяев. – Москва : Феникс : ХДС-пресс, 1991. – 81 с.
12. Бердяев, Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. – Москва : Изд-во Мысль, 1990. – 177 с.
13. Бобринская, Е. А. Русский авангард: границы искусства / Е. А. Бобринская.

- Москва : Новое литературное обозрение, 2006. – 294 с.
14. Бобринская, Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е. А. Бобринская, – Москва : Пятая страна, 2003. – 302 с.
  15. Бодрийяр, Ж. Заговор искусства / Ж. Бодрийяр // Художественный журнал. – 1998. – № 21. – С. 7-8.
  16. Бодрийяр, Ж. Прозрачность Зла / пер. с фр. / Ж. Бодрийяр, – Москва : Добросвет Издательство-КДУ, 2009. – 387с.
  17. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр., А. Качалова. – Москва : Издательский дом Постум, 2015. – 240 с.
  18. Большая Российская энциклопедия : в 35 т. / под ред. С.Л. Кравец [ и др.]. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 2005. – Т. 1 : А. – 766 с.
  19. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – Москва : Высшая школа, 2002 – 511 с.
  20. Буррио, Н. Современное искусство и репрезентация / Н. Буррио // Художественный журнал. – 2004. – № 55. – С. 44-46.
  21. Бычков, В. В. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Вопросы философии. 2006. – №11. – С.47-59.
  22. Бычков, В. В. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Вопросы философии. 2006. – №10. – С. 62-72.
  23. Бычков, В. В., Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под общ. ред. В.В. Бычкова. / В. В. Бычков. – Москва : Росспэн, 2003. – 607 с.
  24. Бычков, В. В. Постнеклассическая эстетика: К вопросу о формировании современного эстетического сознания / В. В. Бычков // Философский журнал. – 2008. – № 1. – С. 90-108.
  25. Бычков, В. В. XX век: Предельные метаморфозы культуры / В. В. Бычков, Л. С. Бычкова // Полигнозис. 2000. – №2. – 63-76.
  26. Бычков, В. В. Символизация в искусстве как эстетический принцип / В. В. Бычков // Вопросы философия. – 2012. – №3. – С. 81-89.

27. Бычков, В. В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. – Москва : ИФРАН, 2007. – 239 с.
28. Бычков, В. В. Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. – Москва : ИФРАН, 2009. – 212 с.
29. Бычков, В. В. Феномен неклассического эстетического сознания / В. В. Бычков, // Вопросы философии. – 2003. – №10. – 61-71с.
30. Бычков, В. В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Кн. 1. / В. В. Бычков. – Москва : Культурная революция, 2008. – 816 с., илл.
31. Бычков, В. В. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. / В. В. Бычков. – Москва : ИФ РАН, 2005. – 238 с.
32. Бычков, В. В. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. – Москва : ИФ РАН, 2006. – 239 с.
33. Бычков, В. В. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 4. / В. В. Бычков. – Москва : ИФ РАН, 2010. – 160 с.
34. Бычков, В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – Москва : Гардарики, 2008. – 573 с.
35. Бюргер, П. Теория авангарда / П. Бюргер ; пер. с нем. / С. Ташкенова. – Москва : V-A-C press, 2014. – 200 с.
36. Вейдле, В. В. Умирание искусства. / В. В. Вейдле. – Москва : Республика, 2001. – 447 с.
37. Вико, Дж. Основание новой науки об общей теории наций / Дж. Вико ; пер. с итал. / А. А. Губера; Общ. ред. и вступ. ст. М. А. Лифшица. – Киев : REFL-book, Москва : ИСА, 1994. – 656 с.
38. Вирильо, П. Машина зрения / П. Вирильо ; пер. с фр. / А. В. Шестакова; Под ред. В. Ю. Быстрова. – Санкт-Петербург : Наука, 2004. – 140 с.
39. Вирильо, П. Кризис сознания / П. Вирильо ; пер. с фр. Т. ВевюркоМ [ и др.]. – Москва : Алгоритм, 2009. – 270 с.

40. Воронцова, С. И. Проблема насыщенности художественного образа в современной живописи / С. И Воронцова // Вестник культуры и искусств. – 2021. – № 3 (67). С. 115-123.
41. Гадамер, Г.Г. Актуальность прекрасного / Г.Г. Гадамер ; пер. с нем. – Москва : Искусство, 1991. – 366с.
42. Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман. – Киев : Ника-Центр, 2004. – 639с.
43. Гегель, Г.В. Наука логики Том 1 / Г. В. Гегель. – Москва : Книга по Требованию, 2016. – 501 с.
44. Геннеп, А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Арнольд ван Геннеп ; пер. с фр. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с. (Этнографическая библиотека).
45. Гёте, И. В. Избранные сочинения по естествознанию / И. В. Гёте ; пер. с нем. И. И. Канаева. – Москва : Акад. наук СССР, 1957. – 553 с.
46. Гринберг, К. Авангард и китч / К. Гринберг // Художественный журнал. – 2005. – № 60. – С. 49-58.
47. Гройс, Б. Е. Утопия и обмен / Б. Е. Гройс. – Москва : Знак, 1993. – 373 с.
48. Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Х. У. Гумбрехт. – Москва : Новое литературное обозрение, 2006. – 184 с.
49. Гумилёв, Л. Н. От Руси к России: очерки этн. истории / Л. Н. Гумилёв. – Москва : Центр экол. просвещения и развития «Экопрос» ; Фирма «Прогресс-Пангея», 1994. – 334 с., илл.
50. Гуссерль, Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: Введение в феноменологическую философию / Эдмунд Гуссерль ; пер. с нем. Д. В. Кузницына. – Санкт-Петербург : Наука, 2013. – 493 с.
51. Дали, С. Дневник одного гения / С. Дали ; пер. с фр. Н. О. Захаровой. – Москва : Искусство, 1991. – 271 с., илл.



52. Данилевский, Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. – Москва : Книга, 1991. – 573 с.
53. Делез, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз ; пер. с фр. Я. И. Свирского. – Москва : Академия, 2011. – 472 с. (Философские технологии)
54. Дёмин, Г. С. Возникновение и развитие художественного образа в социокультурном контексте : на примере живописи автореф. дис. ... к-та философских наук : 24.00.01. – Тюмень, 2012. – 22 с.
55. Диалектика отрицания отрицания: сборник статей – Москва : Политиздат, 1983. – 342 с.
56. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. М. Дианова. – Санкт-Петербург : ООО Издательство Петрополис, 1999. – 240 с.
57. Дианова, В. М. Философия художественного авангарда в эпоху глобализации: сборник статей / В. М. Дианова // Философия в поисках и спорах. Петербургские сюжеты. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский университет, 2007. – С. 255-263.
58. Дрейер Т. Сегодня в искусстве возможно всё. [Электронный ресурс] / Томас Дрейер // Международный журнал исследований культуры. №2, 2011, с.35-37.
59. Европейский символизм: сборник – Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. – 495 с.
60. Затонский, Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли о вечном коловращении изящных и не изящных искусств / Д. В. Затонский. – Москва : Фолио, 2000 – 255 с.
61. Захарова, Л. Н. Культура как цикл / Л. Н. Захарова // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т. Т. I. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. – С. 266-273.

62. Захарова, Л. Н. Лики культуры в регионе: монография / Л. Н. Захарова. – Тюмень : РИЦ Тюменский государственный институт культуры, 2020. – 200 с.
63. Зиммель, Г. Избранное. Созерцание жизни : Т.2 / Г. Зиммель. – Москва : Юрист, 1996. – 607с.
64. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1996. – 253 с.
65. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1998. – 256 с.
66. Искусство в контексте информационной культуры : сборник статей. – Москва : Смысл, 1997. – 204 с., илл.
67. Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах :сборник статей. – Москва : Наука, 2002. – 467 с.
68. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – Ленинград : Фонд Ленинградская галерея, 1989. – 73 с., илл.
69. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский ; пер с нем. Е. Козиной. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. – 236 с., илл.
70. Кандинский, В. В. Избранные труды по теории искусства : Т.1 / В. В. Кандинский. – Москва : Гилея, 2001. – 390 с.
71. Капроу, А. Искусство, которое не может быть искусством / А. Капроу // Художественный журнал. – 1997. – № 17. – С. 4-5.
72. Кассирер, Э. Избранное. Опыт о человеке / Эрнст Кассирер ; Пер. Б. Вимер и др. – Москва : Гардарики, 1998. – 779 с.
73. Кизима, В. В. Постнеклассические практики: рефлексивность и управление / В. В. Кизима // Вопросы философии. – 2010. – № 3. – С.54-66.
74. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – Москва : Академический проект, 2005. – 448 с.

75. Кожин, В. В. Об эстетике авангардизма в России [Электронный ресурс] / В. В. Кожин. – 1972. – URL : [rospisatel.ru/kozshinov-o-trad.html](http://rospisatel.ru/kozshinov-o-trad.html)
76. Козловски, П. Культура постмодерна / П. Козловски ; Пер. с нем. – Москва : Республика, 1997. – 238 с.
77. Коллингвуд, Р. Д. Принципы искусства: Теория эстетики. Теория соображения. Теория искусства / Р. Дж. Коллингвуд ; пер. с англ. А. Г. Ракина. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 325 с.
78. Кошут Д. Искусство после философии / Дж. Кошут ; пер. с англ. А. А. Курбановского // Искусствознание. 2001. – № 1. – С. 543-564.
79. Кривцун, О. А. Художник XX века: поиски смысла творчества / О. А. Кривцун // Человек. – 2002. – № 2. – С. 38-53.
80. Кривцун, О. А. Ритмы искусства и ритмы культуры: формы исторических сопряжений / О. А. Кривцун // Вопросы философии. – 2005. – № 6. С. 50-62.
81. Кривцун, О. А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ / О. А. Кривцун. – Москва : Наука, 1992. – 299 с.
82. Культура времён апокалипсиса / под ред. А. Парфрей, /пер. с англ. А. Ведюшкина и др. – Екатеринбург : Ультра Культура, 2005. – 588 с.
83. Культурология. XX век: энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. сост. С. Я. Левит. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. – Т. 1 : А-Л. – 446 с.
84. Лакс, А. Павел Филонов очевидец незримого / А. Лакс. – Санкт-Петербург : Государственный Русский музей, 2006. – 374 с.
85. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Л.-Стросс ; Пер с фр. В. С. Иванова. – Москва : Эксмо-Пресс, 2001. – 512 с.
86. Лекомцев, Ю. К. Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве и семиотике Семиотика текста: Сб. статей / Ю. К. Лекомцев. – Тарту : Тартуский государственный университет, 1979. – 144 с.
87. Леонтьев, К. Н. Записки отшельника / К. Н. Леонтьев. – Москва : Русская книга, 1992. – 538 с.

88. Лиотар, Ж. Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ж. Ф. Лиотар ; пер. с фр. А. Гараджи // *Ad Marginem* 93. Ежегодник. – 1994. – С. 303-323.
89. Лиотар, Ж. Ф. Возвышенное и авангард. Метафизические исследования / Ж. Ф. Лиотар // *Культура: Альманах лаборатории метафизических исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета*. – 1997. – № 4. – С. 224-241.
90. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна / Ж. Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – Москва : Институт экспериментальной социологии, Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 160 с.
91. Лишаев, С. А. Эстетика Другого / С. А. Лишаев. – Самара : Изд-во Самарской гуманитарной академии, 2000. – 362 с.
92. Лосев, А. Ф. Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев. – Москва : Академический проект, 2010. – 415 с.
93. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – Москва : Мысль, 1978. – 623. с.
94. Лосев, А. Ф. Модернистская модель / А. Ф. Лосев // *Вестник Московского Университета*. – 1996. – Серия 9: Филология. – №1. С. 136-149.
95. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф. / А. Ф. Лосев. – Москва : Издательство Московского университета, 1982. – 480 с.
96. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – Москва : «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
97. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – Москва : Прогресс : Гнозис, 1992. – 270 с.
98. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство, 2005. – 704 с.
99. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2001. – 704 с., илл.
100. Малевич К. С. Черный квадрат. Супрематизм. Мир как беспредметность / Малевич К. С. – Москва : АСТ, 2019. – 489 с., илл.

101. Малкова, О. П. К вопросу о творческой эволюции И. И. Машкова / О. П. Машкова // Вторые Казанские искусствоведческие чтения: материалы Международной научно-практической. – Казань : Центр инновационных технологий, 2014. – С. 34-40.
102. Маньковская, Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс / Н. Б. Маньковская. – Санкт-Петербург ; Москва. : Центр Гуманитарных Инициатив, 2009. – 495 с.
103. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 354 с.
104. Маринетти, Ф. Т. Тактилизм // Режим доступа: [http://aeropittura/blogstop.com/2009/blogpost\\_21.html](http://aeropittura/blogstop.com/2009/blogpost_21.html)
105. Маринетти, Ф. Т. Первый манифест футуризма. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Ф. Т. Маринетти ; Сост., предисл., общ. Ред. Л. Г. Андреева. – Москва : Прогресс, 1986. – С.158 - 162.
106. Матюшин, М. В. Не искусство, а жизнь. Семиотика и авангард: Антология / М. В. Матюшин ; Сост. Ю. С. Степанов и др. – Москва : Академический проект, Культура, 2006. – С. 504
107. Махлина, С. Т. Словарь по семиотике культуры / С. Т. Махлина. – Санкт-Петербург : Искусство – СПб», 2009. – 752 с.
108. Мельник, В. В. Очерки концепции социокультурной бифуркации / В. В. Мельник. – Тюмень : Вектор бук, 2001. – 145 с.
109. Мериманов, В. Б. Императив стиля / В. Б. Мериманов. – Москва : РГГУ, 2004. – 194 с.
110. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. О. Н. Шпарага. – Минск: изд-во Логвинова И. Л., 2006. – 398 с.
111. Миронова, Л. Н. Цветоведение: Учеб. пособие / Л. Н. Миронова. – Минск : Вышэйшая школа, 1984. – 284 с.
112. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Ян Мукаржовский ; пер. с чеш. – Москва : Искусство, 1994. – 605.

113. Наков, А. Б. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство / А. Б. Наков ; пер. с фр. Е. М. Титаренко. – Москва : Искусство, 1997. – 416 с., илл.
114. Ницше, Ф. Сочинения / Ф. Ницше. – М.: Мысль, Т.2, 1996. – 829 с.
115. Новая Российская энциклопедия : в 19 т. / под ред. А. Д. Некипелова [ и др.]. – Москва : Энциклопедия, ИНФРА-М, 2005. – Т. 2. : А-Баяр. – 960 с. – С.36
116. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / под ред. совет. В. С. Стёпина [и др.]. – Москва : Мысль, Т.1. : А-Д. – 741 с. – С.27-34.
117. Новый словарь иностранных слов / Е. Н. Захарченко – Москва: Азбуковник, 2008. – 1040 с.
118. Нойманн, Э. Происхождение и развитие сознания /Э. Нойманн ; пер. с нем. А. П. Хомик. – Москва : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 1998. – 462 с.
119. Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века / отв. ред. Б. И. Зингерман, Москва: Наука, 1984. – 216 с., илл.
120. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды /Х. Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. А. М. Гелескул и др. – Москва : Инфра - М : Весь мир, 2000. – 700 с.
121. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства /Х. Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. С. Л. Воробьёвой, А. Б. Матвеева. – Москва : АСТ, 2008. – 189с.
122. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры /Х. Ортега-и-Гассет. – Москва : Искусство, 1991. – 586 с.
123. Пайман, А. История русского символизма / А. Пайман ; Пер. с англ. В. В. Исакович. – Москва : Республика, 2000. – 413с., илл.
124. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский ; пер. с нем. В. В. Симонова. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. – 393 с., илл.
125. Панофский, Э. Перспектива как символическая форма Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский ; пер. нем. И. В. Хмелевских. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 334 с.

126. Панофский, Э. Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада / Э. Панофский ; пер. с англ. А. Г. Габричевского. – Москва : Искусство, 1998. – 363 с., илл.
127. Паперный, В. З. Культура Два / В. З. Паперный. – Москва : Новое литературное обозрение, 2016. – 412 с., илл.
128. Пелипенко, А. А. Искусство в зеркале культурологии / А. А. Пелипенко. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2010. – 318 с.
129. Пелипенко, А. А. Постмодернизм в контексте переходных процессов / А. А. Пелипенко // Человек. – 2001. – № 4. – С. 5-17.
130. Платон, Законы / Платон : Сочинения: в 3 т. – Москва : Мысль, Т. 3 – 1971. – 620 с.
131. Подорога, В. А. Выражение и смысл / В. А. Подорога. – М : Ad Marginem, 1995 – 426 с., илл.
132. Пospelов, Г. Г. О картинах и рисунках : Избранные статьи об искусстве XIX-XX веков / Г. Г. Пospelов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2013. – 459 с., илл.
133. Постмодернизм. Энциклопедия / Автор: А. А. Грицанов, М. А. Можейко Интерпрессервис Книжный дом, Минск 2001, 1040с.
134. Пригожин, И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс ; пер. с англ. Ю. А. Данилова. – Москва : Прогресс, 1986. – 431 с., илл.
135. Пронькин, В. И. Авангардизм в изобразительном искусстве, его эволюция и влияние на развитие культуры человечества / В. И. Пронькин // Вестник Белгородского государственного технологического университета им. В. Г. Шухова. – 2013. – № 1 – С. 197-201.
136. Рид Г. Краткая история современной живописи / Г. Рид ; пер. с англ. Т. Скоробогатова. – Москва : Искусство XXI век, 2009. – 317 с., цв. илл.
137. Рожко, К. Г. Формы общественной духовности и виды культуры: учебно-методическое пособие / К. Г. Рожко. – Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2007. – 78 с.
138. Розин, В. М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – Москва : УРСС, 2004. – 224 с., илл.

139. Рыклин, М. К. Искусство как препятствие / М. К. Рыклин. – Москва : Ad Marginem, 1997. – 222 с., илл.
140. Рыков, А. В. К вопросу о происхождении и сущности современного искусства / А. В. Рыков // Искусствознание. – 2009. – № 1-2. – С. 110-132.
141. Рыков, А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960-1990-х годов / А. В. Рыков. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2007. – 373 с.
142. Севостьянов, Д. А. Инсталляция: отображение инверсионных отношений в искусстве / Д. А. Севостьянов // Вопросы к культурологии. – 2012. – № 6. – С. 27-32.
143. Селиванов, Ф. А. Благо. Истина. Связь. / Ф. А. Селиванов. – Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2008. – 260 с.
144. Семиотика и авангард: Антология / Под ред. Ю.С. Степанова. – Москва : Культура: Академический проект, 2006. – 1168 с.
145. Серов, Н. В. Эстетика цвета / Н. В. Серов. – Санкт-Петербург : ФПБ-ТОО «Бионит», 1997. – 64 с., илл.
146. Серяков, А. В. Авангардизм в контексте теории П. А. Сорокина / А. В. Серяков // Формирование регионального культурного пространства: традиции и инновации: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Тюмень : Тюменская государственная академия культуры, искусства и социальных технологий, 2010. – С. 111-114.
147. Серяков, А. В. Авангардизм как переход / А. В. Серяков // сборник научных трудов молодых учёных выпуск восьмой /, Тюменская государственная академия культуры, искусств и социальных технологий. – Тюмень : Тюменская государственная академия культуры, искусства и социальных технологий, 2013. – С. 86-99.
148. Серяков, А. В. Авангардизм как цикл в социально-культурной сфере / А. В. Серяков // Социально-коммуникативные вопросы современности: материалы Всероссийской научно-практической конференции с



- международным участием. – Омск : Омский государственный университет путей сообщений ноябрь, 2013. – С. 208-212.
149. Серяков, А. В. Искусство авангардизма в контексте концепции цикличности / А. В. Серяков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 3 (31). – С. 126-129.
150. Серяков, А. В. Искусство авангардизма как выражение смены типов культуры / А. В. Серяков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 4 (28). – С. 113-116.
151. Серяков, А. В. Особенности современного авангардизма / А. В. Серяков // Вестник Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий. – № 01 (01) 2014 – С. 43-53.
152. Серяков, А. В. Проблема художественного образа в современном искусстве / А. В. Серяков // Вестник культуры и искусств. – 2022. – № 1 (69). – С. 71-76.
153. Серяков, А. В. Символ и образ в авангарде XX века / А. В. Серяков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2014. – № 1 (37). – С. 53-57.
154. Серяков, А. В. Современное искусство в контексте философии Н. Гартмана / А. В. Серяков // Селивановские чтения : Культура и антикультура : материалы X Международной научно-методологической конференции. – Тюмень : Тюменский индустриальный университет, 2023. – С. 167-171.
155. Серяков, А. В. Современное искусство. От модернизма к неоклассике / Л. Н. Захарова, А. В. Серяков, А. Г. Иванов // Вестник Тюменского государственного университета. – 2018. – Т. 4. – № 3. – С. 208-224.
156. Серяков, А. В. Соотношение авангарда и авангардизма / А. В. Серяков // Эстетическая антропология: Фигуративный аспект: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Тюмень: Тюменский государственный университет. – 2013. – С. 136-138.
157. Серяков, А. В. Художественный авангард в контексте теории П. А. Сорокина / А. В. Серяков // Социальный активизм молодёжи региона :

- материалы Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов, молодых учёных. – Тюмень : Тюменский государственный нефтегазовый университет, 2014. – С. 278-282.
158. Серяков, А. В. Философия и живопись / А. В. Серяков // Селивановские чтения : Культура и антикультура : материалы Международной научно-методологической конференции. – Тюмень : Тюменский индустриальный университет, 2022. – С. 131-136.
159. Сироткин, Н. С. Поэзия авангарда [Электронный ресурс] / Н. С. Сироткин // Терминология. – 2000. – URL: [Н.С.Сироткин. Терминология](#) (дата обращения 03.06.2025).
160. Слонимский, С. М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке / С. М. Слонимский. – Санкт-Петербург : Композитор, 2004. – 141 с.
161. Соколов Ю. Н. Общая теория цикла начало исследования [Электронный ресурс]: a10d0c3fff75d35f7a2bb8057c2%26keyno%3D0%26nosw%3D1 (дата обращения 13.09.2023)
162. Соколов, Ю. Н. Цикл как основа мироздания / Ю. Н. Соколов, И. З. Козловский, С. Б. Хмыров. – Ставрополь, 1992. – 234с., илл.
163. Соловьёв. В. С. / В. С. Соловьёв : Сочинения в 2 т. – Москва : Мысль, Т.2. – 1988. – 822 с.
164. Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин ; Пер. с англ. В. В. Сапова. – Санкт-Петербург : РХГИ, 2000. – 1056 с., илл.
165. Сорокин, П. А. Человек. Цивилизация. Общество. / П. А. Сорокин Кризис нашего времени. Сборник; Пер. с англ. С. А. Сидоренко, А. Ю. Согомонов. – Москва: Политиздат, 1992. – С. 427-504.
166. Стёпин, В. С. Историко-научные реконструкции: плюрализм и кумулятивная преемственность в развитии научного знания / В. С. Стёпин // Вопросы философии. – 2016. – № 6. – С. 5-14.
167. Стёпин, В. С. Конструктивные и прогностические функции философии / В. С. Стёпин // Вопросы философии. – 2009. – №1. – С. 5-10.
168. Стёпин, В. С. Теоретическое знание / В. С. Стёпин. – Москва : Прогресс-

- Традиция, 2000. – 743 с.
169. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков / Г. Ю. Стернин. – Москва : Издательство Искусство, 1970. – 293 с.
  170. Суслова, Т. И. Эстетика перехода отечественной культуры в условиях глобализации / Т. И. Суслова. – Томск : Томский государственный университет систем управления и радиоэлектроники, 2005. – 213 с.
  171. Тарабукин, Н. М. От мольберта к машине / Н. М. Тарабукин. – Москва : Изд-во Работник просвещения, 1923. – 44 с.
  172. Тейлор, Б. Актуальное искусство 1970-2005 / Б. Тейлор ; пер. с англ. Э. Д. Менелевской. – Москва : Слово, 2006 – 255 с. – цв. илл.
  173. Тойнби, А. Постижение истории / А. Тойнби. – Москва : Айрис-пресс, 2010. – 640 с.
  174. Топоров, В. Н. Космос Мифы народов мира / В. Н. Топоров : энциклопедия : в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2. С. 9-10.
  175. Тоффлер, Э. Третья волна / Э. Тоффлер ; пер. с англ. К. Ю. Бурмистрова и др. – Москва : АСТ:АСТ, 2010. – 795 с.
  176. Тростников, М. В. Пространственно-временные параметры в искусстве раннего авангарда / М. В. Тростников // Вопросы философии. – 1997. – № 9. – С. 66-81.
  177. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – Москва : Изд-во МГУ, 1993.- 246 с., илл.
  178. Тэн, И. А. Философия искусства / И. А. Тэн. – Москва : Республика, 1996. – 351 с., илл.
  179. Успенский, Б. А. Семиотика истории. Семиотика культуры : Т. 1 / Б. А. Успенский, Ю. М. Лотман Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). – Москва: Школа Языки русской культуры, 1996. – С. 338-380.
  180. Устинов, А. Г. Цветовая форма: Вопросы семантики / А. Г. Устинов // Техническая эстетика. – 1988. – № 12. – С. 9-11.

181. Федорова, Л. Ф. Философские основания эстетики постмодернизма: научно-аналитический обзор / Л. Ф. Федорова. – Москва : ИНИОН, 1993 – 42 с.
182. Фикс, Е. Сетевое искусство протеста / Е. Фикс // Художественный журнал. – 2003. – № 51-52. URL: [http:// xz.gif.ru/numbers/51-52/iskusstvo-protesta/](http://xz.gif.ru/numbers/51-52/iskusstvo-protesta/). (Дата обращения 19.05.2024.)
183. Флоренский П. А. Автореферат. Троице-Сергиева Лавра и Россия. Иконостас. Имена. Метафизика имён в историческом освещении. Имя и личность. Предполагаемое государственное устройство в будущем / П. А. Флоренский Автореферат – Москва : Мир книги, Литература, 2010. – С. 21-27.
184. Флоренский П. А. Христианство и культура / П. А. Флоренский Обратная перспектива – Москва : ООО Издательство АСТ, Харьков : Фолио, 2001. – 672 с.
185. Фоменко, А. Граффити: авангарда и китча / А. Фоменко //Художественный журнал. – 2001. – № 4 (39). – С. 52-56.
186. Фомченко, Е. В. Перформанс в народной культуре / Е. В. Фомченко // Художественное образование и наука. – 2020. – № 1 (22). – С. 143-149.
187. Фриче, В. М. Социология искусства: / В. М. Фриче. – Москва : Едиториал УРСС, 2003. – 208 с.
188. Фромм, Э. Бегство от свободы Человек для себя /Э. Фромм ; Пер. с англ. А. И. Фет. – Москва : АСТ Москва, 2006. – 571 с.
189. Харджиев, Н. А. Статьи об авангарде : в 2 т./ Н. А. Харджиев. – Москва : РА, 1977.
190. Хофман, В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман ; Пер. с нем. А. Белобратова. – Санкт-Петербург : Академический Проект, 2004. – 560 с.
191. Хренов, Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. – Москва : Едиториал, УРСС, 2002. – 448 с.

192. Хренов, Н. А. Между линейным и циклическим принципом: история искусства в ракурсе социодинамики П. Сорокина / Н. А. Хренов // Культура и искусство. – 2014. – 4 (22). – С. 381-392.
193. Хренов, Н. А. Между линейным и циклическим принципом: история искусства в ракурсе социодинамики П. Сорокина. Статья вторая / Н. А. Хренов // Культура и искусство. – 2014. – 5 (23). – С. 561-576.
194. Хренов, Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха / Н. А. Хренов. – Москва : Альфа-М, 2005. – 623 с.
195. Черниева, З. Л. Стилиевые направления в изобразительном искусстве Тюмени 70-90-х годов XX в. : Учебное пособие / З. Л. Черниева. – Тюмень : РИЦ ТГИИК, 2006. – 64 с., илл.
196. Чистякова, М. Г. Современное искусство как культурно-антропологический феномен : автореф. дис. ... д-ра философских наук : 24.00.01. – Тюмень, 2012. – 42 с.
197. Шадрина, О. Н. Мировоззрение и ландшафтное видение: метод И.- В. Гёте / О. Н. Шадрина // Вестник Поморского университета. – 2010. – № 2. – С. 55-60.
198. Шевченко, Н. И. Авангардизм и абстракционизм – бунт или развитие? Генезис, эволюция и будущее искусства от древности до Нового авангарда XXI в. : монография / Н. И. Шевченко, В. И. Пронькин, А. В. Пронькин. – Белгород : Издательство БГТУ, 2008. – 191 с. : цв. ил.
199. Шеллинг, Ф. В. Й. Сочинения / Ф. В. Й. Шеллинг ; Пер. с нем. М. И. Левиной. – Москва : Мысль, Т. I, 1987. – 637 с.
200. Шеллинг, Ф. В. Й. Философия искусства [Текст] / Ф. В. Й. Шеллинг ; Пер. с нем. П. С. Попова. – Москва : Мысль, 1999. – 608 с.
201. Шенье-Жандрон, Ж. Сюрреализм / Ж. Шенье-Жандрон ; Пер. с фр. и коммент. С. Дубина. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 410 с. илл.
202. Шохов, К. О. Особенности смыслогенеза в изобразительном искусстве: визуальные практики как «опыт самотворения» автореф. дис. ... канд. фил.

- наук : 24.00.01 «Теория и история культуры» / К. О. Шохов. – Тюмень, 2009. – 12 с.
203. Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории : Пер. с нем. / О. Шпенглер; вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна. – Москва : Мысль, 1993. – 663с.
204. Шубарт, В. Европа и душа Востока / В. Шубарт ; пер. с нем. М. В. Назарова. – Москва : Эксмо, 2003. – 480 с.
205. Щербинин, М. Н., Серяков, А. В. Виды цикличности культуры / М. Н., Щербинин, А. В. Серяков // Селивановские чтения : Культура и антикультура : философия и жизнь : материалы X научно-методологической конференции. – Тюмень : Тюменский государственный институт культуры, 2024 – 0,3 п.л.
206. Щербинин, М. Н. Искусство и философия в генезисе смыслообразования (Опыт эстетической антропологии) : монография / М. Н. Щербинин. – Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2005. – 312 с., илл.
207. Эко, У. Инновация и повторение между эстетикой модерна и постмодерна. Философия эпохи постмодернизма / У. Эко. – Минск : Красико-Принт. – 1996. – С .52-73.
208. Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / У. Эко ; пер. с итал. А. Шурбелёва. – Санкт-Петербург : «Simposium», 2006. – 408с.
209. Эко, У Средние века уже начались / У. Эко // Иностранная литература. – 1994. – № 4. – С. 258-267.
210. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / М. Элиаде ; пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. – Санкт-Петербург : Алатейя, 1998. – 249 с.
211. Элкинс, Дж. Исследуя визуальный мир / Дж. Элкинс ; пер с англ. А. Денищик и др. – Вильнюс.: ЕГУ, 2010. – 534 с.

212. Эпштейн, М. Н. Постмодерн в России / М. Н. Эпштейн. – Москва : изд. Р. Элинина, 2000. – 367 с.
213. Эпштейн, М. Н. Тело на перекрёстке времен. К философии осязания / М. Н. Эпштейн // Вопросы философии. – 2005. – № 8. – С. 66-81.
214. Эпштейн, М. Н. Философия возможного / М. Н. Эпштейн. – Санкт-Петербург : Алатейя, 2001. – 334 с.
215. Эриксон, Э. Идентичность: юность и кризис : Пер. с англ. / Э. Эриксон ; Общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. – Москва : Прогресс, 1996. – 344 с.
216. Эстетика и теория искусства XX века : Хрестоматия / подгот. В. Г. Арсланов и др. ; отв. редакторы : Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2007. – 685 с.
217. Юнг, К. Г. Психоанализ и искусство / К. Г. Юнг, Э. Нойман ; пер. с англ. Г. Бутузов, О. О. Чистяков. – Москва : REFL-Book, 1998. – 304 с., илл.
218. Яковлев, Е. Г. Художник в технотронном мире / Е. Г. Яковлев // Философские науки. – 1991. – № 5. – С. 71-83.
219. Alois, Riegl Problems of Style: Foundations for a History of Ornament / Riegl, Alois. – Princeton University Press, 2018. – 448 p. (In Eng).
220. Foster, Hal The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century / Hal, Foster. – MIT Press, 1996. – 328 p. (In Eng).
221. Hobsbawm, E / Behing the Times: The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes / E. Hobsbawm. – London: Thames&Hudson, 1998. – 318 p. (In Eng).
222. Hopkins, D. After Modern Art 1945 / D. Hopkins. – New York : Oxford University Press, 2000. – 282 p. (In Eng).