

На правах рукописи

М. Чистякова

ЧИСТЯКОВА Марина Георгиевна

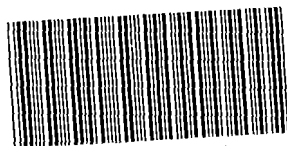
**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
КАК КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ
ФЕНОМЕН**

Специальность: 24.00.01 — теория и история культуры

10 МАЯ 2012

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора философских наук

Тюмень
2012



005042612

Работа выполнена на кафедре философии ФГБОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

Научный консультант: доктор философских наук, профессор
Щербинин Михаил Николаевич
(ТюмГУ, Тюмень)

Официальные оппоненты: **Борко Татьяна Иосифовна**
доктор философских наук, доцент,
Тюменский государственный
университет, профессор кафедры
зарубежной литературы

Захарова Людмила Николаевна
доктор философских наук, профессор,
Тюменская государственная академия
культуры, искусств и социальных
технологий, профессор кафедры
культурологии

Мясникова Людмила Анатольевна
доктор философских наук, профессор,
Гуманитарный университет
(г. Екатеринбург),
проректор по научной работе

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Алтайский
государственный университет»

Защита состоится 25 мая 2012 года в 10-00 на заседании диссертационного совета Д 212.274.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата философских наук в Тюменском государственном университете (625003, Тюмень, ул. Республики, 9, ауд. 211).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВПО Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан «24» апреля 2012 года

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат философских наук, доцент

 А.И. Павловский

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Проблематичность человеческого бытия в сочетании с его неисчерпаемостью стала причиной возникновения множества наук, изучающих самые разные грани и аспекты существования человека. В современной культуре антропологической проблематике принадлежит особая роль — в настоящее время именно она является основным вектором развития гуманитарных дисциплин.

Понимание человека невозможно без тематизации всего многообразия его деятельности, являющейся специфически человеческой формой отношения к миру. Деятельность — это субстрат культуры, то, что позволяет ей осуществиться. Искусство как вид духовно-практической деятельности человека не только отражает картину общественного сознания, сложившуюся на определенном этапе развития той или иной культуры, но и, в свою очередь, оказывает на нее активное воздействие, что, в конечном итоге, приводит к трансформации как культуры в целом, так и антропологических характеристик человека, в частности.

В XX веке роль искусства оказалась гораздо значительнее, чем это может показаться на первый взгляд. Стремительно меняющаяся под влиянием научно-технического прогресса действительность потребовала от человека соответствия новому миру, в котором время и пространство неуклонно сжимались, а потоки информации и возможности коммуникации неуклонно возрастали. Проблематичность существования человека в этой ситуации в еще большей степени обострилась из-за последствий кризиса рациоцентризма: пошатнувшаяся вера во всемогущество Разума повлекла за собой утрату теоретического единства, а отсутствие универсальных философско-антропологических концепций усугубилось кризисом репрезентации. В этой ситуации тотальной неопределенности искусство отреагировало на неупорядоченность и хаотичность новых представлений о мироздании радикальнее многих других видов духовной деятельности человека. По сути, в XX веке оно оказалось в авангарде поиска новой картины мира. Его интуиции обретают силу «эпистемологической метафоры» (У. Эко), далеко выходящей за пределы собственно эстетики и порождающей новые способы постижения реальности. Современное искусство раздвигает границы миропонимания, стано-

ваясь специфической деятельностью, в процессе которой конструируются новые дискурсивные и действенные порядки, которые, внедряясь в другие культурные практики, ведут к изменению культурных стандартов. В этом отношении искусство вписано как в культурное, так и в антропологическое пространство.

Способность искусства трансформировать внутренний мир человека; создавать новые системы ценностей, смыслов, идеалов, задающих человеку новые векторы самореализации, является давней темой исследования многих гуманитарных дисциплин. В значительно меньшей степени изучена проблема влияния искусства на чувственную сферу человека. Искусство изменяет как контуры культурного пространства, так и антропологические характеристики человека: оно трансформирует и обогащает и визуальный, и телесный опыт, что, в конечном итоге содействует углублению представлений человека о самом себе.

Современное искусство являет собой неоднородный комплекс достаточно противоречивых течений и направлений. Само понятие «современное искусство» характеризуется в литературе крайне неоднозначно: так, в узком смысле оно является синонимом «актуального искусства». В данном исследовании это понятие используется в расширительном значении, как искусство, имеющее определенные временные рамки (с последней четверти XIX столетия до наших дней); ориентированное не на принцип мимесиса, но на принцип пойнесиса (принцип создания новых реальностей). Из всего многообразия возможностей и особенностей современного искусства, включающего в себя различные проявления модернизма, авангарда, постмодернизма, в работе анализируются, прежде всего, те из них, что непосредственно связаны с трансформацией человека под воздействием его встречи с произведением искусства.

Анализ современного искусства в культурно-антропологическом контексте представляется актуальным направлением исследования, так как результаты его могут пролить свет на ряд интенций развития искусства и человека, выявить на пересечении их взаимодействия пункты дальнейшего развития культуры.

Степень теоретической разработанности проблемы. Исследование неклассического искусства в культурно-антропологическом контексте является одним из перспективных направлений гуманитарного знания. Массив философско-эстетической, искусствовед-

ческой, культурологической литературы, посвященной различным аспектам искусства модернизма и постмодернизма, достаточно велик, тем не менее, проблема влияния современного искусства на человека в антропологическом контексте в отечественной литературе не получила до сих пор должного развития. На данном этапе исследований приходится констатировать явную неразработанность этой проблемы в сфере гуманитарного знания. Отчасти эта тема поднимается в текстах, посвященных анализу различных аспектов визуальности в изобразительном искусстве, предпринятых Е. Бобринской, А.А. Курбановским, М. Тильберг. Но следует отметить, что внимание большинства авторов, исследующих проблемы визуальности, сосредоточено на осмыслении в данном контексте не столько современного искусства, сколько фотографии и кинематографа, имеющих собственную специфику.

Философско-антропологическую базу исследования составили труды Ж. Бодрийара, Ж. Делеза, Г. Гадамера, Ф. Гваттари, Ж. Лакана, М. Мерло-Понти, М. Фуко, М.М. Бахтина, Ф.И. Гиренка, В.Д. Губина, В.В. Маркова, С.С. Хоружего и др.

Искусство в контексте эстетической антропологии является объектом исследования В.Л. Круткина, Т.А. Кругловой, Ж.-Ф. Лиотара, В.А. Подороги, В.В. Савельевой, В.В. Савчука, М.Н. Щербинина, Е.Г. Яковлева и др.

Различные аспекты проблемы взаимодействия человека и искусства рассматривали в своих трудах Т. Адорно, Э. Бенвенист, В. Беньямин, Ж. Бодрийар, В.В. Вейдле, Г. Вельфлин, А. Гелен, А. Данто, Ж. Делез, Дж. Дики, Ф. Гваттари, М. Дессуар, Ж. Диди-Юберман, М. Дюфрен, С. Жижек, Э. Жильсон, Г. Зедльмайр, С. Зонтаг, Р. Ингарден, Т. Козн, Ф. Лаку-Лабарт, Ж.-Ф. Лиотар, М. Маклюэн, М. Хайдеггер, Р. Салецл, У. Эко. В отечественной литературе этот круг проблем разрабатывали Л.А. Антонова, В.В. Бычков, А.П. Валицкая, К.М. Долгов, В.Д. Диденко, О.А. Кривцун, Н.Б. Маньковская, В.А. Подорога, М. Шапиро, М.Н. Эпштейн и др.

Культуру модернизма в философском контексте исследовали Т. Адорно, В. Беньямин, П. Бурдьё, Г.-Э. Дебор, Г. Кюнг, П. Козловски, К.П. Лиссман, Г. Маркузе, Х. Ортега-и-Гассет, Р. Фрай, Ю. Хабермас, Э. Юнгер и др. На становление концепции исследования оказали также влияние работы авторов, в центре внимания которых оказались различные аспекты культуры постмодернизма: Р. Барт, Ж. Бодрийар, Ж. Де-

лез, Ч. Дженкс, Ж. Деррида, Ф. Джеймисон, П. Козловски, Ю. Кристева, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Рансер, Р. Рорти, Ц. Тодоров, У. Эко, В.В. Бычков, В.М. Дианова, И.П. Ильин, Н.Б. Маньковская, А.В. Рыков.

В философской литературе проблемы визуальности в интересующем нас аспекте рассматривали Р. Арнхейм, П. Вирилио, Дж. Гибсон, Г. Грэм, Ж. Диди-Юберман, С. Жижек, Р. Краусс, Дж. Крэри, М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марьон, Ж.-П. Сартр, В. Флюссер, М. Фуко, Дж. Элкинс. В отечественной литературе — Е. Бобринская, А.А. Горных, В.Л. Круткин, А.А. Курбановский, Е.В. Петровская, В.М. Розин, Н. Сосна, А.Р. Усманова, М.Б. Ямпольский.

Проблемы визуальности в контексте отдельных проявлений современного искусства сопряжены с проблемами телесности. В современной философской литературе телесности посвящен представительный корпус трудов. Особое значение для нашего исследования имели работы А. Бадью, Ж. Батая, М. Бланшо, А. Бергсона, К. Вульфа, Ф. Гваттари, А. Гелена, Ж. Делеза, Э. Гуссерля, Д. Кампера, М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Нанси, В. Флюссера, М.Фуко, М.М. Бахтина, И.М. Быховской, Н.А. Грякалова, В.А. Подороги, В.В. Савчука, П.Д. Тищенко, Г.Л. Тульчинского, С.С. Хоружего, М.Н. Эпштейна и др.

Различные проблемы современного/актуального искусства представлены в работах искусствоведов и художественных критиков: Н. Бурио, Э. Гомбриха, Б. Гройса, К. Гринберга, К. Милле, А. Накова, Р. Краусс, Х. Осборна, Г. Рида, Б. Тейлора, М. Тильберг, Е.Ю. Андреевой, И. Базилевой, Й. Бакштейна, С.П. Батраковой, Л.М. Бредихиной, А.Г. Великанова, Д. Голышко-Вольфсона, Е. Деготь, А.В. Крусанова, И.А. Кулик, В. Мизиано, А.Ф. Осмоловского, А.В. Рыкова, В. Тупицына, В.А. Турчина, А.С. Шатских, А.К. Якимовича.

Несмотря на то, что отдельные аспекты заявленной проблемы в той или иной степени исследовались представителями различных гуманитарных дисциплин, тем не менее, комплексных исследований современного искусства как культурно-антропологического феномена не проводилось.

Цель и задачи исследования. Целью исследования является осмысление современного искусства как культурно-антропологического феномена. **Объект исследования** — современное неклассическое искусство как специфическая сфера деятельности человека. **Предмет исследования** — культурно-антропологические аспекты современного искусства.

Данная общая цель исследования предопределила частные **задачи**, поставленные в диссертации:

- рассмотреть произведение искусства в контексте чувственно-го восприятия его реципиентом;

- проанализировать социо-культурный смысл и антропологическое содержание искусства модернизма;

- рассмотреть арсенал средств искусства модернизма, вызывающих трансформации антропологических характеристик реципиента;

- исследовать визуальные стратегии искусства модернизма в антропологическом контексте;

- осуществить экспликацию философско-антропологических оснований художественного акционизма;

- исследовать механизмы воздействия современного искусства на существующие в культуре представления о телесности (на примере акционизма)

- выявить и охарактеризовать изменения, происходящие в чувственной сфере современного человека под влиянием искусства постмодернизма.

Методологическая и теоретическая база исследования.

Искусство есть специфический вид человеческой деятельности, в котором человек является одновременно объектом и субъектом своего творчества. Под воздействием искусства он изменяет свой жизненный мир, культурные стандарты, трансформирует как культурное пространство, так и сферу своей чувственности. Это обстоятельство обусловило выбор методов исследования.

Так как пространство искусства исторически расширяется и трансформируется вместе с культурно-историческими эпохами (и в этом отношении являет собой конструкт, обусловленный специфическими особенностями той или иной культурной эпохи), то в работе был применен культурно-исторический метод.

Компаративистский подход позволил выявить специфику искусства на различных культурно-исторических этапах его развития.

В изучении влияния произведения искусства на визуальность и телесность был использован феноменологический метод.

Концептуально важным для данной работы является положение Х.У. Гумбрехта о «культуре присутствия и культуре значения», сквозь призму которого различные проявления акционизма интерпретируются в качестве практик, реабилитирующих телесность.

Вопросы актуализации тела/телесного в культуре под влиянием искусства рассмотрены в контексте берлинской школы исторической антропологии Д. Кампера.

Анализом современного состояния культуры обусловлено обращение к трудам таких теоретиков постиндустриального/информационного/постинформационного общества как Д. Белл, М. Дери, Э. Гидденс, П. Слотердайк, Э. Тоффлер, В.В. Савчук и др. В качестве источников были привлечены тексты, программные манифесты, интервью как художников, так и теоретиков неклассического современного искусства: М. Абрамович, А. Бретона, С. Дали, Д. Джадда, М. Дюшана, Дж. Кошута, В. Кандинского, К. Малевича, П. Мондриана, Ф.-Т. Маринетти, М. Матюшина, Г. Нитша, О. Кулика, Э. Уорхола, П. Филонова и др.

Кроме того, для исследования принципиальными являются такие понятия как видение, воображение, телесность, трансгрессия, Другой и связанные с ними методологические подходы в философии и эстетике.

Научная новизна исследования.

Научная новизна диссертации определяется постановкой проблемы исследования и совокупностью поставленных задач:

- выявлены антропологические основания произведения искусства;

- произведение искусства исследовано в антропологическом контексте как начало активное, оказывающее воздействие не только на духовную составляющую человека, но и на его физические характеристики;

- исследован арсенал средств искусства модернизма, инициирующий трансформации реципиента;

- проанализированы причины и результаты разложения в живописи модернизма устойчивых визуальных схем, сложившихся в картезианской культуре;

- на примере различных форм акционизма исследованы причины и следствия усиления в современном искусстве телесной составляющей.

Положения, выносимые на защиту.

1. Современное искусство обладает недооцененным человеко-творческим потенциалом: оно активно воздействует на реципиента, трансформируя не только его духовную, но и чувственную сферу.

2. Основанием для воздействия на реципиента произведения искусства является антропогенность и антропологичность искусства, а также чувственный характер художественной коммуникации.

3. В качестве средств, находящихся в распоряжении современного искусства, необходимых для активного его воздействия на реципиента, выявлены: трансформация образности; открытая форма произведения; трансгрессивность, влекущая за собой ответные трансгрессивные ходы со стороны реципиента.

4. Мутация художественной образности в искусстве модернизма обусловлена не только стремлением художников выйти за пределы визуальных схем, созданных уходящей картезианской культурой. В искусстве русского авангарда она инициируется идеей создания «нового человека», носителя «нового зрения».

5. Нарастающие виртуализация и симулякризация современной культуры являются причиной выдвижения акционизма (искусства художественных акций) на ведущие позиции в современном искусстве. Стремление различных проявлений акционизма задействовать все чувства, имеющиеся у человека, является, по своей сути, редукцией человека к телу как к последней несомненности его существования.

6. В современной культуре акционизм является ареной поиска человеком выхода из «культуры значения» на уровень непосредственного контакта с вещественным миром.

7. Широкое распространение доступного непрофессиональным художникам уличного искусства (стрит-арта) в таких его проявлениях как граффити или флэш-моб есть знак того, что в ситуации становления постинформационного общества современный человек интуитивно осознает проблематичность существования тела и посредством усиления в культуре телесной составляющей пытается сохранить тело как феномен культуры.

Научно-практическая значимость исследования. Материалы и выводы диссертации описывают и объясняют некоторые интенции в развитии современного искусства в частности и современной культуры в целом. Они могут быть использованы в лекционных курсах, посвященных изучению современного искусства, культурологии, философии культуры, теории культуры, эстетики, эстетической антропологии, а также в междисциплинарных исследованиях концептов телесности и визуальности.

Апробация исследования. Основные идеи и положения диссертации излагались на следующих научных форумах: Второй Российский философский конгресс (Екатеринбург, 1999); Международная научная конференция «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий» (Тюмень, 2002); Круглый стол «Философия образования» (Тюмень, 2005); IV Российский философский конгресс (Москва, 2005 г.); Региональная научно-практическая конференция «Художественная культура Тюменской области» (Тюмень, 2006); Всероссийский симпозиум «Этика, мораль, нравственность: Россия и современный мир» (Тюмень, 2006); Всероссийская конференция «Инновации в образовании» (Томск, 2006); Всероссийская научно-практическая конференция «Человек в фокусе самотворения: эстетическое измерение» (Тюмень, 2007); Третья международная научно-практическая конференция «Дискурсология: методология, теория, практика» (Екатеринбург, 2008); V Российский философский конгресс «Наука. Философия. Общество» (Новосибирск, 2009); Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Эстетическая антропология: Красота как экосистема» (Тюмень, 2010); IV Всероссийская научно-практическая конференция «Современное искусство в контексте глобализации» (Санкт-Петербург, 2011).

Материалы диссертации были использованы при разработке и чтении следующих общих и специальных курсов: «Искусство XX века: модернизм и постмодернизм»; «Культурология» (Тюменский государственный университет).

Теоретические положения, выводы, обобщения и практические рекомендации представлены в 36 научных публикациях автора.

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры философии Института Гуманитарных Наук Тюменского государственного университета.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, включающего в себя обзор основной использованной литературы; трех глав, девяти параграфов и заключения, подводящего основные итоги исследования. Список использованной литературы на русском и иностранных языках состоит из 415 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования; характеризуется степень изученности проблемы; формируются цели и задачи работы, ее теоретические и методологические принципы; обосновывается новизна; приводятся положения, выносимые на защиту.

В **первой главе — «Антропологические основания произведения искусства»** — исследуется антропологическое содержание произведения искусства, определяются принципы взаимодействия человека и искусства.

В первом параграфе — **«Художественная коммуникация как антропологическая проблема»** — исследуются условия возможности художественной коммуникации. Человек контактирует с миром при помощи чувств. Наши чувства — зрение, слух, осязание, обоняние, вкус — суть своеобразные «окна», сквозь которые в человека входит мир (Г. Бургхардт). Эти же «окна» не только участвуют в процессе художественной коммуникации, в ходе которой человек встречается с произведением искусства, но и задают самые условия ее возможности. В этом смысле искусство имеет прямое отношение к чувственной сфере человека, что, как известно, отметил еще А. Баумгартен: встреча человека с произведением искусства — это чувственная встреча. Искусство неразрывно связано с человеческой чувственностью.

Восприятие различных видов искусства предполагает задействование определенной сферы чувств — зрения (визуальные искусства), слуха (музыка), либо того и другого вместе (театр или различные формы современного акционизма, охватывающие в некоторых случаях все без исключения чувства человека, вплоть до обоняния, вкуса и осязания).

Западная культура является визуально ориентированной культурой, поэтому из всего многообразия видов искусства выбор живописи в качестве объекта исследования представляется закономерным. Ж.-Л. Марьон полагает, что вопрос о живописи обращен не только к художникам: он относится к самой видимости, значит, ко всем. Живопись является идеальным объектом исследования не только потому, что она принадлежит визуальным видам творческой активности. Не менее важно и то обстоятельство, что именно живопись

в XX веке (во всяком случае, в первой его половине) стала ареной наиболее радикальных эстетических экспериментов. И, наконец, существенно, что живопись обращается к человеку напрямую, минуя посредников, нередко обязательных для других видов искусства (исполнители, книгоиздатели и т.д.) и в этом смысле она являет собой наиболее очищенный от всякого рода вторичных интерпретаций вид искусства.

Мир дан человеку в формах видимого, что подразумевает наличие у него определенного визуального опыта. И очевидно, что сам факт наличия такого опыта не предполагает с необходимостью коммуникаций с произведением искусства — для этого вполне достаточно того «массива видимого», который окружает каждого человека. Роль искусства в формировании визуального опыта человека заключается, во-первых, в том, что в процессе художественного восприятия мы созерцаем некий фрагмент бытия, увиденный другим человеком — художником. Мир, увиденный глазами Другого, может совпадать с нашими представлениями о нем, а может и кардинально от него отличаться. Если в произведении искусства мы сталкиваемся с таким несовпадением, то возможно следующее развитие ситуации: взгляд реципиента скрещивается с взглядом художника, представленном в произведении, и эта точка пересечения взглядов может оказаться своеобразной «точкой бифуркации», которая задает не только новые векторы развития личности, но и влечет за собой изменения в сфере визуального опыта человека. В любом случае, посредством созерцания изображенного фрагмента мира, увиденного не нами, а другим человеком, художником, мы расширяем и дополняем собственный визуальный опыт.

С феноменологической точки зрения действие живописи состоит в том, что она дает видимое бытие тому, что обычное зрение полагает невидимым. Эта мысль М. Мерло-Понти получила дальнейшее развитие в творчестве Ж.-Л. Марьона, сравнившего художника с алхимиком, переводящим невидимое в формы видимого. Невидимое, потенциально способное к превращению в видимое, есть «невиданное». Художник стоит у границ явления: он визуализирует то, что без него осталось бы невидимым, но при этом он никогда не исходит из предвиденного, так как любое предвиденное в основе своей имеет нечто, уже визуализированное. Но если художник позволяет себе оставаться свободным от какой-либо преднамеренности, результатом

его творческой деятельности становится произведение, не копирующее видимое, а являющее собой новый феномен, картину, в которой невиданное восходит к (про)явлению, действительным образом способствуя расширению сферы визуального. В глубине такой картины невиданное пробивается навстречу зрителю из тех глубин, что близки аристотелевскому понятию *φύσις* и проявляется на поверхности картины в виде «экипов», под которыми Марьон понимает зримые отпечатки невиданного, доступные внешнему взгляду. Таким образом, картина есть место встречи двух противоположенных векторов, один из которых обусловлен движением экипа от невиданного к видимому, другой — движением взгляда от видимого к невиданному. Позволяя взгляду обозреть подъем от невиданного к видимому, высвобождение экипов, картина обучает нас видеть ее, открывает тот пласт видимого, который в мире визуального прежде не имел прецедента.

Источником зрения, как и других чувств, является тело человека: человек не только смотрит «из тела», но и познает через него мир. Тело, связывающее человека и мир, есть феноменальное тело (М. Мерло-Понти), являющее собой единство души и тела. Глаз также является продуктом феноменального, то есть, одушевленного тела. Именно эта духовно-телесная специфика человеческого существования делает возможной художественную коммуникацию, в ходе которой под воздействием произведения искусства оказывается как сфера чувственности человека, так и сфера его духа. По мнению Д. Кампера, тело, наравне с Духом, является источником воображения.

В иерархии чувств, созданной западной культурой, на протяжении долгого времени осязание уступало зрению и слуху. Э. Гуссерль реабилитировал осязание, и даже оценил его выше визуальности, так как, в отличие от глаза, который не может увидеть самое себя, рука способна и ощупать другую руку, и коснуться глаза (недостижимого для смотрящего), и получить тем самым собственные чувственные впечатления. Именно тактильность, а не зрение, становится основанием для получения человеком представлений о собственном теле. Визуальное восприятие, традиционно сопрягаемое с интеллектом, таким образом, дополняется тактильным. Если классическое новоевропейское изобразительное искусство задействовало в ходе художественной коммуникации преимущественно зрение и только изредка, в случае, например, с натюрмортами-

обманками, провоцировало реципиента на физическое касание, то современное искусство пытается задействовать практически все чувства, имеющиеся у человека.

Понимание и интерпретации произведения искусства становятся возможны благодаря антропологическим основаниям произведения искусства, в качестве которых Г. Гадамер выделяет «игру», «символ» и «праздник». Гадамер характеризует как игру все значимые компоненты искусства: творческую деятельность, произведение искусства, восприятие произведения, социокультурное функционирование искусства. Игровая деятельность — значит свободная, осененная «духом». Игра искусства для него есть уникальный способ полагания и постижения истины человеческого бытия, способ показа истины бытия. Человек с удовольствием принимает участие в играх, из которых выходит если не преобразенным, то изменившимся.

Символичность произведения искусства заключается в саморепрезентации произведения, за счет чего происходит приращение бытия. Причина приращения кроется в том, что в произведении искусства сущее представляет само себя: произведение искусства не столько указывает на что-то, сколько содержит в себе то, на что указывается. Так как символическое содержит свое значение в себе, то реципиент должен для выявления этого значения предпринять самостоятельное созидательное усилие — иначе говоря, процесс восприятия произведения искусства требует от него активной деятельности. Неклассическое искусство в еще большей степени актуализирует эти слова Гадамера — активная деятельность реципиента, стремящегося к постижению произведения современного искусства, станет своего рода атрибутом процесса восприятия. Символ предполагает возможность опознания, в связи с чем перед человеком встает задача создания арсенала приемов постижения этого искусства, что, в свою очередь, требует от него «приспособления головы» (К. Малевич) к этому искусству.

«Праздник» — это репрезентация общности, объединяющей всех и препятствующей распаду человеческого единства на отдельные, частные разговоры и личные впечатления. Праздник имеет временную структуру (наступает, длится, завершается), но человек в праздники словно бы оторван от времени, характерного для его будничного существования. Подобную оторванность от времени человек ощущает, общаясь с произведением искусства: он погружается в

чувство покоя, в котором Гадамер видит доступное человеку конечное соответствие тому, что именуется вечностью.

Во втором параграфе — «Основополагающие принципы взаимодействия человека и искусства» — выявляются результаты и следствия художественной коммуникации для человека в сфере его духа.

Проблема взаимоотношений человека и искусства обретает особое значение с конца XIX века, в связи со вступлением искусства в новый — модернистский — этап развития. При этом оказываются нарушенными все связи, традиционно сложившиеся между человеком и искусством. Проблема специфики новых взаимоотношений человека и современного искусства по-прежнему во многом остается непроясненной, тогда как эта тема несет в себе значительный антропологический потенциал. Вне опыта этого искусства современный человек, скорее всего, иначе воспринимал бы мир; имел бы другую предметную среду, иную шкалу ценностей.

Искусство постоянно возвращает человека к фундаментальным проблемам его бытия. Существует уровень «антропологической обыденности», представляющий «естественного человека» как готовый, неизменный продукт антропогенеза. Другое понимание человека — его осмысление в качестве открытого существа, постоянно расширяющего свои бытийные горизонты. В разной исторической ситуации искусство стремилось то к поддержанию «антропологического формата», то — к расширению пределов человеческого, выведению человека в новые сферы и на новые уровни. В различные исторические периоды искусство апеллировало или к эссенции (сущности) человека или к его экзистенции (существованию). Антропологический эффект искусства характеризуется в разные исторические периоды то как стремление к «слишком человеческому», то, напротив, — к дегуманизации, но во многом эти оценки зависят от масштабов понимания самого феномена человека. Классические философско-антропологические модели, описывающие сущность человека в качестве неизменного, постоянного «ядра» характеристик, в настоящее время утрачивают свою актуальность. Тем не менее, культура всегда стремится к отысканию в человеке некоей «антропологической точки опоры» и в этом смысле очень важными оказываются именно поиски искусства, пролегающие вне абстрактных схем и эссенциальных дефиниций.

Антропологическое значение искусства раскрывается как в онтогенетическом, так и в филогенетическом аспектах. Если значение искусства для «воспитания личности», формирования её духовного мира в значительной мере раскрыто философией, эстетикой, педагогикой и другими дисциплинами, то филогенетический аспект искусства, рассматривающий то, каким образом искусство в процессе истории воздействовало на человека, содействовало его трансформации и умножению сущностных сил, изучен явно недостаточно.

Антропологичность и антропогенность искусства. Искусство, несмотря на свои различные исторические ипостаси, сохраняет некую антропологическую константность, позволяющую осуществить трансцензус сквозь феноменологический ряд исторических и культурных форм человеческого существования. Классическое искусство в основном «шло по следам» основных наличных мировоззренческих установок, выступая в качестве их квинтэссенции, запечатлевая, иллюстрируя, интерпретируя уже устоявшиеся представления человека о самом себе. Оно выступало в качестве реальности, творимой человеком, находящимся под влиянием определенных идеологем. В XX веке искусство перестало довольствоваться подобной ролью: оно непосредственно участвует во всех направлениях поиска, который ведет человек в экзистенциальном, социальном, эпистемологическом, метафизическом смыслах — то есть из силы творческой искусство постепенно трансформируется в силу творящую. Эта ситуация характеризует некое новое состояние бытийственности человека: оно становится более эксцентричным, плюралистичным, полиэкранным, виртуальным. Одновременно, данная ситуация по-новому раскрывает и потенциал самого искусства.

Антропологичностью обусловлены следующие векторы взаимодействия человека и искусства, выявляющие специфику искусства как человекотворящей силы в плоскости не только социальной и культурной, но и экзистенциальной.

Искусство как путь становления человеческой субъективности. Антропологический пафос искусства традиционно проявлялся в том, что оно признавало человека в качестве начала, наделенного самодостаточностью и автономностью. Усилия искусства в формировании субъективности, «пересоздания личности» (А. Белый) оказались наиболее заметны, во-первых, в формировании представлений о внешнем и внутреннем мирах. Во-вторых, человеческая субъек-

тивность связана с выявлением представлений о свободе воле как неотъемлемом ее аспекте. Само искусство в процессе исторической практики выступает как своеобразная «школа свободы». История искусств, по сути, представляет собой иллюстрацию кантовского положения о нуменальности человеческой свободы: на смену каузальной интерпретации свободы приходит формируемый искусством образ художника, свободного от своего тела, своего характера, происхождения, законов природы и т.п. В-третьих, становление субъективности человека связано с формированием представлений о соотношении сознания и тела: их противоречивого единства и сложной взаимосвязи. В-четвёртых, исследование данной проблемы предполагает принятие во внимание бессознательного как специфического аспекта человеческой субъективности, ограничивающего непосредственную данность самосознания.

Искусство как путь обретения самоидентичности. Эстетическая активность человека самым тесным образом связана с проблемой обретения им самоидентичности. По сути своей, эстетическое освоение мира синонимично утверждению человека в мире (ибо эстетическое в данном случае предстает как способ раскрытия человеческого в человеке, а также его превосхождения и трансформации). Идентичность есть соотносённость чего-либо с самим собой, для человека поиск идентичности тесно связан с поиском смысла жизни. Идентичность многоуровневая и искусство, как показывает обращение к современным художественным практикам, позволяет конструировать самые разные её уровни. Тонкая материя идентичности может требовать различных подходов к себе: от постмодернистской карнавальности, ироничности и цитатности, квазиинтеллектуализма и превращения всего и вся в медиальное шоу, до новой искренности и серьезности.

Искусство как способ определения системы отношений Человек — Универсум. Границы между нуменальным и феноменальным мирами никогда не представлялись человеку непреодолимыми. Одним из явлений феноменального мира, где многообразно и своеобразно проявляются особенности метафизической темпоральности, является искусство. Еще на заре человеческой истории, когда не существовало художественного творчества в современном понимании, первобытное искусство уже было частью магико-религиозного освоения человеком Универсума и попыткой определения его поло-

жение в мире; эти же задачи преследует современный художественный акционизм.

Искусство как поиск Другого. Диалогическое пространство (пространство встречи) является единственной возможностью выявления экзистенции, которая не поддается объективизации и определению, и открывается только путем экзистенциального прояснения. Диалог понимается как со-бытие, взаимопроникновение и соотношение себя с Другим, раскрывающее собственную идентичность человека. В процессе художественного творчества человек выходит из своей замкнутости и раскрывается внешнему по отношению к самому себе, ко всему горизонту своего существования. Это «завязывание отношений с Иным» (С.С. Хоружий), означает, что человек актуализирует в себе способность сделать себя открытым, разомкнутым навстречу Иному.

Роль искусства в культуре неоднозначна. В ситуации стабильности, искусство, как правило, воплощает в себе системы ценностей и идеалов, составляющих специфику данной культуры, является их носителем и проводником. В стилистическом отношении искусство демонстрирует постоянство: какие-либо новации в области формы или содержания возникают в процессе эволюции, но в целом в данной ситуации искусство ориентировано на следование традиции. В ситуации же социальной нестабильности, влекущей за собой смену идеологических оснований искусства, оно стремится к разрушению того, что прежде столь тщательно оберегалось. Нигилистический пафос искусства способствует ниспровержению прежних эстетических, этических ценностей, представлений об истине, о достоверности существующей картины мира. Именно в эти периоды своей истории искусство создает образ человека, иной по отношению к существующему. Оно более не поддерживает сложившийся в рамках определенной культуры «формат человека», а энергично разрушает его. Одновременно искусство популяризирует новые ценности и новый образ человека. Подобная ситуация отмечалась в истории искусства каждый раз при переходе от одной картины мира к другой, но ни одна из этих ситуаций не выглядела так катастрофично, как та, что произошла в конце XIX века в западной культуре.

Глава вторая — «Роль современного искусства в трансформации видения» — посвящена исследованию изменения видения под влиянием живописи модернизма.

В первом параграфе — «Модернизм как новая стратегия культуры» — исследуются специфические особенности воздействия произведения искусства модернизма на реципиента.

Искусство модернизма возникает в ситуации кризиса западно-европейской культуры. Кризисы экзистенции, рациональности, «смерть Бога» стали индикаторами этого масштабного кризиса. Отказ от ключевых ценностей и норм уходящей картезианской культуры предопределил главную специфическую особенность модернизма — стремление к обновлению не только искусства, но и мира, и человека.

Выход из кризиса западно-европейской культуры представители нового искусства видели в жизнестроительстве: создании принципиально иного мира и принципиально иного человека на основе трансформированного искусства. Одним из средств активного воздействия на реципиента со стороны искусства модернизма стало использование формата, близкого формату «открытого произведения», много позже описанного У. Эко. «Открытое произведение» исповедует отказ от последних и окончательных смыслов, навязываемых автором реципиенту, допускает множественность интерпретаций, что, в конечном итоге, способствует пробуждению креативных способностей зрителя. Задача реципиента заключается в этой ситуации не в попытке проникновения в замысел автора, а в наполнении произведения собственными смыслами. Тем самым художественное произведение втягивает реципиента в свою орбиту, делая его полноправным участником творческого процесса, со-творцом произведения; не пассивно воспринимающей, а активно творящей новые смыслы стороной. С информационной точки зрения, открытое произведение избыточно, оно содержит в себе множество потенциальных смыслов, проявляющихся в сознании реципиента благодаря таким авторским приемам как неожиданная логика образов (алогизм), непривычные сцепления идей и форм, разрыв причинных связей.

У. Эко уподобляет «открытое произведение» эпистемологической метафоре, в свете которой неявно возникают очертания предполагаемого образа нового мира. Отсутствие в произведении привычного порядка; множественность его истолкований; многозначность смыслов; отсутствие ориентиров; разрыв с устоявшимися эстетическими представлениями; несоответствие опыта реципиента ситуации, когда некий артефакт, который представляется бесконечно далеким от ис-

куства, ему предлагают рассматривать именно в этом качестве — все это осложняет эстетическую коммуникацию, но не делает ее невозможной.

Примером «открытого произведения» в модернизме может служить практически любое его произведение. Коллаж, например, смешивая границы искусства и реальности, парадоксальным образом объединяет в себе множество реальностей, взятых из разных контекстов таким образом, что попытки смыслового соединения его составляющих всегда далеки от однозначности и создают ситуацию вариативности прочтения. Возникающая при восприятии авангардного произведения множественность интерпретаций расширяет представления человека как о внешнем, так и о внутреннем мире, подводит его к самым границам реального, позволяет пережить трансгрессивный опыт.

Трансгрессия — это «внутренний опыт» (Ж. Батай), «опыт-предел» (М. Бланшо), исследующий предельные возможности сознания, очищенного от знания. Это попытка исследования собственной субъективности «с нуля», вне дискурса, проекта (всегда логоцентричного), гармонии. Дойти до границ непереживаемого и немислимого посредством разрушения привычных смыслов, представлений, образов — задача современного искусства на всех этапах его развития, от модернизма до наших дней.

Из стремления к трансгрессии проистекают и многочисленные нарушения всевозможных табу в искусстве, проявляющиеся в вызывающей аморальности и демонстративном эротизме (отсюда — и идиотия как одна из ключевых стратегий современного искусства). Искусство исследует свои границы, вплоть до полного снятия их. Существующие сегодня представления о художественности настолько размыты, что произведение искусства становится результатом конвенции между автором и зрителем, автором и художественными институтами. Интересно, что философская дискуссия о трансгрессии относится примерно к середине XX века, тогда как искусство к этому времени успело уже продемонстрировать достаточно широкий спектр ее возможностей.

Несмотря на то, что само понятие трансгрессии в XX веке дискутировалось в контексте литературного творчества, не менее ярко она заявила о себе в изобразительном искусстве. Впрочем, и сам Батай позже согласится с тем, что в XX веке живопись приобретает смысл раскрытой возможности, опережающей в некотором отноше-

нии возможности литературы. Даже самые странные и шокирующие литературные образы все-таки не позволяли читателю в полной мере оценить их революционность, хотя бы на том основании, что они были облачены в хорошо знакомую — языковую — форму. Язык создавал иллюзию связи с прежней образной системой (правда, и здесь встречались исключения, например, «заумь» русского поэтического авангарда). Визуальные живописные образы (многие из которых не ассоциировались в сознании реципиента решительно ни с чем, кроме осознания катастрофически смелого обращения с границами дозволенного) позволяли получить наглядное представление о том, что прежние ценности, ориентиры, нормы стали уже историей, а человек находится на пороге нового витка своей эволюции.

Во втором параграфе — «Человек в пространстве визуальности» — рассматривается проблема взаимодействия человека и произведения визуального искусства; выявляется наличие взаимосвязи между новыми образными системами, продуцируемыми искусством, и трансформацией человека. Отмечается, что адаптация человека к новой визуальности требует от него активности, сотворчества, стремления понять как новые формы, так и новое содержание произведения искусства — только в этом случае данная трансформация будет осмысленной.

Вся история искусства — это история способов визуального восприятия (Г. Рид). Видимое — точка отсчёта во взаимоотношениях человека с миром. Картина не просто выявляет видимое из невидимого, она учит глаз видеть то, что в мире визуального прежде не имело прецедента, и что рождается буквально на глазах зрителя. Следует различать понятия «зрение» и «видение». В.М. Розин указывает на пассивность «смотрения» и активность «видения», предполагающего осознание смысла изображённого. Так, философ и математик Б.В. Раушенбах создал модель зрительного восприятия пространства как совместной работы системы «глаз + мозг». Согласно этой модели, в процессе художественной коммуникации зритель воспринимает образы, уже трансформированные субъективностью художника: дальнейшую обработку они получают в сознании реципиента. Сущность видения есть активное восприятие, предполагающее соотнесение изображений с предметами и осознание смысла изображённого.

Алгоритм активного воздействия живописи как на социум, так и на отдельного реципиента складывается путём изменения визуального порядка, происходящего в результате трансформации образной памяти, в которой закрепляются определённые способы видения. Представители Варбургской школы (А. Варбург, Э. Панофски) исследовали произведение искусства как результат взаимодействия филологии, религии, философии и истории науки; образная же память формируется в контексте сложившихся когнитивных, психологических и технологических практик. Если искусство разрывает с общепринятыми представлениями, образная память утрачивает для реципиента своё значение: постижение новой образности требует от него известных усилий, развивающих его сознание.

Сколько-нибудь существенные трансформации общественного сознания находят свое выражение в изменении оптической составляющей нашего мировосприятия. Так, П. Франкастель полагает, что изменения изобразительного языка живописи Кватроченто повлекли за собой становление новой культурной эпохи — эпохи Возрождения. По его мнению, фигуративный язык вырабатывается одновременно с новым общественным сознанием и способствует формированию этого сознания. Используемые художником фигуративные образные системы ни в коей мере не являются следствием одного лишь чувственного опыта, они вбирают в себя и социально-институционализированный опыт, что позволяет отразить в них разные уровни реальности, в том числе и абстрактные, конвенциональные.

Но описанный П. Франкастелем алгоритм формирования новой культурной ситуации под воздействием искусства в случае с разнообразными течениями модернизма работает лишь отчасти. Живопись Кватроченто оперировала системами визуальных образов, в той или иной степени знакомых зрителю: восприятие визуальных образов искусства, основанного на принципе мимесиса, особых затруднений не вызывало. Средневековая образность могла в отдельных своих проявлениях озадачить зрителя, но составляющие его содержание всем известные христианские ценности делали произведение искусства читаемым. Во всех названных ситуациях восприятие реципиента опиралось на ассоциации и аллюзии, связанные с культурным контекстом, если не всегда знакомым, то, в основном, доступным пониманию.

Что касается искусства модернизма, то проблемы его восприятия были связаны с высокой степенью отстранённости от контекста картезианской культуры, точки опоры для реципиента здесь практически отсутствовали. В основание новых визуальных систем модернизма легло множество «отказов»: от принципа мимесиса, от предметности, от каких бы то ни было нарративов и т.д. Искусство на протяжении всего XX века демонстрировало отказ от устоявшейся системы образов и от классического типа визуальности, сложившегося в европейской живописи к XVIII веку и характеризующегося Дж. Крэри и М. Джеем как «картезианский перспективизм», сочетающий ренессансную перспективу с философской концепцией субъекта. Но искусство модернизма не только уничтожало, но и созидало: из хаоса разрушенной культуры художники создавали новые образные системы, адекватные не только современности, но и тому новому человеку, о создании которого они мечтали.

В третьем параграфе — «Произведение искусства как сфера формирования визуального опыта человека» — показано, что искусство на всём протяжении развития тесно сопряжено с историей визуальности, в ходе которой различные техники визуальности и модели видения сменяют друг друга. Возникновение некоторых из этих моделей было связано с господствующей религиозной или идеологической парадигмой, лежащей в основании картины мира того или иного исторического периода; другие формировались в контексте определённых научных открытий.

В различные эпохи менялось представление о роли изображений в жизни человека. В искусстве архаики реальное соединилось с сакральным; глаз человека вступил в контакт с художественным изображением, как следствие — у человека получили развитие новые зрительные способности: он начал видеть профиль предмета, его фон, композиционное расположение изображённых предметов и проч. (В. Розин). Когда образ идентичен тому, что он представляет, он выступает как магическое присутствие (К. Вульф). Возникновение рационального мышления в эпоху античности влечёт за собой новое видение мира. Образ начинает функционировать в качестве миметической репрезентации. Изображения создаются со знанием математических пропорций, представлений о движении и свете. Античный художник уже не суммирует виды, как это было в искусстве архаики, а моделирует форму в соответствии с принципом

мимесиса. Визуальный опыт человека пополняется способностью созерцания и восприятия произведения, не имеющего никаких иных функциональных значений, за исключением того, чтобы быть носителем прекрасного.

В эпоху средневековья возникают визуальные репрезентации, которые П. Вирилио определяет как теологическую параллель между зрением и знанием. Изображение не допускает двусмысленностей, оно однозначно, как теоцентрическое мировоззрение. Именно сквозь призму религиозных изображений средневековый человек видел мир и выстраивал взаимоотношения с ним. Они служили также своеобразными коррелятами поведения человека, знакомили со сложившимися на основе христианских заповедей нормами морали и нравственности.

Антропоцентризм эпохи Возрождения создаёт принципиально новые визуальные структуры. Особенностью образов, созданных в эту эпоху, стала их связь не только с религией, но и с наукой и техникой. Попадают в сферу внимания художников и оптические приборы, в частности, камера обскура: последняя во многом определила такой тип перспективного видения, как опирающаяся на монокулярное зрение прямая (или линейная) перспектива. По мнению Дж. Крэри, до первой трети XIX века камера обскура — это не только технический прибор, но важнейший социальный артефакт. Она являла собой не столько модель функционирования зрения человека, сколько одно из главных эпистемологических оснований своего времени. Пространство камеры обскуры с её темнотой и изолированностью от внешнего мира представлялось идеальным для воспринимающего «я» и могло бы проиллюстрировать картезианский переход к концепции «ума-как-внутреннего пространства» (Р. Рорти). Объективность видения обеспечивалась геометрической оптикой, оставляющей без внимания субъективные ощущения тела.

Художников камера обскура заинтересовала с точки зрения возможности отразить реальность с максимальным правдоподобием. Монокулярность, линейная (прямая) перспектива и геометрическая оптика становятся основанием нового типа визуальности, возникшего в эпоху Возрождения. В это время целый ряд оптических приборов, так называемых «машин зрения» (П. Вирилио), не только меняет изобразительное искусство, но и оказывает непосредственное влияние на визуальное восприятие. Законы прямой перспективы были

разработаны представителями различных видов изобразительных искусств: Мазаччо, Брунеллески, Донателло.

Линейная перспектива повлекла за собой революционные изменения в представлениях человека о том месте, которое принадлежит ему в мироздании. Человек, бывший некогда неотъемлемой составляющей мира, дистанцируется от него; оказывается в положении наблюдателя, рассматривающего мир словно бы со стороны. Линейная перспектива стала визуальным воплощением идей антропоцентризма, гуманизма и индивидуализма. Именно этот, открытый при посредничестве искусства, метанарратив и структурирует далее различные проявления социального. 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.

Со временем в осмыслении зрительного восприятия возникает новая интенция, связанная с включением в его дискурс и практику человеческого тела. Одним из первых проблему участия тела в процессе визуального восприятия поднимает И.В. Гёте. Работы А. Шопенгауэра, Э. Шеврейля, Э. фон Брюгге закрепляют смещение интереса исследователей от оптики физической к оптике физиологической. Если для Р. Декарта и мёртвый глаз функционировал в качестве аналога камеры обскуры, то теперь становится очевидным, что зрения не бывает без тела.

В XIX веке работы И. Мюллера и Г. Гельмгольца по изучению различных аспектов зрения повлекли за собой утрату доверия к «оптическому аппарату — глазу». Мюллер приходит к выводу, что наши ощущения (в том числе и зрительные) обманчивы и недостоверны. Гельмгольц полагает, что восприятие осуществляется не столько в ощущениях человека, сколько в его сознании. Соответствие воспринимаемого объекта его изображению на сетчатке есть результат некой интеллектуальной деятельности. Именно эти теории содействовали разложению «референциальной иллюзии» (Дж. Крэри) и созданию новой ситуации в искусстве, когда зрение не только обретает способность реагировать на ощущения, не имеющие связи с референтом, но и становится основанием для создания новых форм. К последствиям этих теорий относится и декларируемая различными

ми течениями модернизма субъективность видения, и возможность построения новых миров посредством активного влияния искусства на человека. В модернизме изображение берет на себя функции исследовательско-поисковые, связанные не только с выявлением точек опоры новой картины мира, но и с попытками создания средствами искусства нового человека.

В четвертом параграфе — «Отказ от картезианской модели видения в искусстве модернизма» — анализируются различные варианты трансформаций зрительного образа в искусстве модернизма. В процессе изменения видения в историческом и социокультурном контекстах — вследствие использования в живописи законов линейной перспективы — происходит расширение поля видимого и углубление пространства (как в произведении, так и в реальности). Но модернизм отверг сформированные новоевропейской культурой стратегии видения. Вся история модернизма — это история слома привычных способов видения: поле видимого сужается; отказ от перспективы (как одного из ключевых завоеваний картезианской культуры) лишает пространство картины глубины, она трансформируется в плоскую поверхность, в подобие гуссерлианского «гиле» (субстанции, из которой возникают объекты сознания).

Неприятие представителями модернизма уходящей культуры, основанной на принципах рациоцентризма, нашло отражение в отказе не только от системы устоявшихся ценностей этой культуры, но, прежде всего, от сформированных ею моделей визуальности: рациоцентризм — это культура зрения. «Мятеж» против видимости (Т. Адорно), организованный модернистами, следовало понимать как мятеж против рациональных оснований этой культуры.

Представители ряда течений модернизма поставили перед собой задачу создания нового человека. Вслед за Ф. Ницше, художники интерпретируют человека не как вершину мироздания, а как незавершенный проект, требующий существенной переделки. О грядущей «психической эволюции» человека под влиянием искусства писали в своих теоретических трудах Е. Гуро, К. Малевич, М. Матюшин, В. Хлебников, Ф.-Т. Маринетти, П. Филонов и др. В зависимости от радикальности того или иного направления искусства, возникают разнообразные модели видения, объединённые общей идеей обретения нового зрения, адекватного современности (ЗОРВЕД М. Матюшина, «глаз знающий» П. Филонов).

В искусстве модернизма поиски новых стратегий видения, выразились, прежде всего, в отказе от линейной перспективы, т.е. от рационалистической схемы построения композиции, рассчитанной на монокулярное зрение, имеющей фиксированную точку схода (К. Малевич рассматривал законы перспективы как «привязь» для художника). В качестве альтернативы прямой перспективе в живописи модернизма используются либо уже известные в истории искусства принципы построения композиции на основе сферической (П. Сезанн) или параллельной (А. Матисс, П. Пикассо) перспективы, но чаще она сознательно игнорируется художниками.

В искусстве модернизма происходит разрыв между словом и образом, образом и объектом. Так, в творчестве Ж. Брака, Х. Гриса, П. Пикассо картина распадалась на фрагменты, связь между которыми была далеко не очевидной. Смещение планов, искажение пропорций, отсутствие единого контура и проч. подготавливают новые формы видения, основанные на отказе от централизованного взгляда. В начале XX столетия окончательно формируется зрение разбегющегося в разные стороны калейдоскопа — ненаправленное, блуждающее, рассредоточенное (Е. Бобринская). Вместе с тем, восприятие произведений кубизма требовало от реципиента максимальной концентрации зрения. Глаз реципиента пребывал в напряжённом поиске визуальных опор и при всей своей рассредоточенности был максимально концентрированным. Такое зрение окажется крайне важным в условиях современной культуры, захлёстывающей человека потоками информации (в том числе и визуальной).

Многообразие направлений искусства модернизма в контексте проблемы видения можно разделить на три направления. Первое ориентировано на исследование внешнего мира (даже если в этом качестве выступает само произведение искусства и такие его составляющие как цвет, форма, композиция и т.д.) — фовизм, кубизм, итальянский футуризм, дадаизм. Второе, напротив, объектом делает внутреннее, создавая «психограммы» внутреннего пространства — абстракционизм, сюрреализм, экспрессионизм. На полотнах сюрреалистов обезличенные фантомы и галлюцинации могут быть истолкованы в качестве того, что предстает «глазу власти» (М. Фуко) невидимого надзирателя, бесстрастно наблюдающего за самой интимной, недоступной даже её носителю, частью психики — бессознательным. Со временем ситуация суверенного зрения, оторванного

от субъекта, утверждается в новом искусстве, предвосхитив такую особенность современной культуры, как ведущее повсеместно видеонаблюдение.

Ещё одна модель зрения, предложенная искусством модернизма — зрение всеохватывающее. Это «стремление к всевидению» (П. Вирилио), без сомнения, инициировано поисковым духом западной культуры. Новый человек, по мнению представителей модернизма, должен обладать всевидящим зрением, позволяющим ему созерцать нечто, недоступное обычному человеку, то, что находится «под кожей» видимой формы мира и составляет самую его суть. Так, представители русского кубофутуризма мыслили в границах метафизических категорий и создавали произведения, открывающиеся, как они считали, лишь взгляду, очищенному от шаблонов восприятия. К. Малевич в духе феноменологии Э. Гуссерля стремился к радикальному очищению зрения от всех культурных напластований с целью возвращения ему первозданной ясности и подлинности.

В искусстве модернизма меняются не только модели зрения, но и формы репрезентации. Если классическая репрезентация основана на замещении некоего объекта его иллюзорным изображением, то во многих течениях модернизма и, особенно, постмодернизма утверждается самодостаточность того, что по сути своей является иллюзией.

В первые десятилетия XX века изобразительное искусство утрачивает свой приоритет в сфере производства образов: фотография и кинематограф, казалось, перевели изобразительное искусство в разряд уходящих видов деятельности человека. Вместо копирования реальности художники обратились к исследованию проблем сугубо художественного свойства: изучали возможности цвета (фовизм), формы (кубизм) и т.д. Но если фотография многими художниками была воспринята как опасный конкурент живописи, то в кинематографе они увидели техническое средство для реализации собственных идей: известны фильмы, снятые кубистами, дадаистами, сюрреалистами, деятелями поп-арта и т.д. Позже, с 1960-х годов представители видео-арта и концептуализма оценили возможность видеокамеры как инструмента для создания произведений искусства, документирования художественных акций. Кинематограф оказал значительное влияние на живопись модернизма и, прежде всего, на такие направления, как кубизм (метод монтажа) и футуризм (прием передачи движения, состоящий в наложении всех фаз дви-

жения объекта на одно изображение): приоритет в создании образов перешел к техническим устройствам.

В XX веке визуальность, интерес к которой был во многом инициирован модернистским искусством, исследуется в работах Р. Барта, Ж. Лакана, М. Мерло-Понти, Ж. Бодрийяра, Ж.-П. Сартра и др. Сложилось особое направление в философии искусства, занимающееся анализом визуальности на основе анализа художественного творчества (Р. Краусс, М. Фрид). Современная культура настолько пронизана визуальностью, что это позволяет исследователям говорить о «визуальном повороте» как о новой эпистемологической модели, идущей на смену лингвистической.

Рациоцентризм западной культуры вывел на доминирующие позиции зрение и слух. Кризис этой культуры не только радикальным образом изменил искусство, но и оказал серьезное влияние на инструменты восприятия человеком мира. Живопись модернизма расшатала привычные визуальные схемы, вплоть до полного «закрытия визуальности» (А. Курбановский), одновременно предприняв попытку открыть зрителю внутреннее пространство, сделать его всевидящим. Утопизм этой идеи был очевиден. Модернизму удалось другое: посредством фрагментации картинного пространства художники смогли подготовить глаз человека к эпохе «визуального поворота», требующей от реципиента способности быстро схватывать информацию.

Третья глава — «Тело в контексте современного искусства» — посвящена исследованию изменения под воздействием искусства представлений о роли и значении тела в культуре.

В первом параграфе — «Проблема телесности в культуре XX века» — исследуется постепенное нарастание в современной культуре телесной составляющей, анализируются причины этого явления, рассматриваются основные философско-культурологические концепции.

Проблема телесности становится предметом философского интереса с последней четверти XIX века. Ф. Ницше, позднее М. Мерло-Понти, Э. Гуссерль актуализируют эту проблему. В современной философии концепт телесности становится тем фоном, на котором осуществляется тематизация самого широкого круга вопросов как философского, культурологического, так и антропологического содержания. Сам факт возникновения такого концепта красноречиво

говорит о попытке реабилитации в человеке чувственного начала, которое в границах метафизически ориентированной западной культуры рассматривалось лишь в качестве второстепенного по своему значению контрагента духовности. В XX веке оппозиция «духовное-телесное» отчасти утрачивает свою остроту, во многом благодаря философии жизни и феноменологии, рассматривающих тело человека как источник смыслов, как начало, сопоставимое по своему значению с духом. В немалой степени способствовали реабилитации тела психоанализ и труды представителей философии постмодернизма. Постепенно *Homo somaticos* становится все более заметной фигурой на арене современной культуры.

То внимание к телу, которое на протяжении вот уже более полувека демонстрирует современное искусство — явление далеко не случайное: в его основании лежит целый комплекс причин, далеко выходящих за пределы эстетической сферы. В искусстве 1960-70-х гг. оно возникает, на наш взгляд, как следствие реакции культуры на длительное доминирование логоцентристского подхода к миру, присущего западной культурной традиции. Трансцендентальный субъект стоит в основании специфического типа культуры, который Х.У. Гумбрехт обозначает как «культуру значения». Этот тип культуры, исторически сложившийся в эпоху Нового времени, рассматривается им в качестве контрагента «культуры присутствия». И если под «присутствием» подразумевается пространственное отношение к миру и его предметам — это непосредственное, телесное присутствие, доступное нашему чувственному восприятию, то «значение» интерпретируется как синоним «смысла». Эти два типа культур действительно порождают различные смыслы, способы познания и освоения действительности, различным образом решают философские и антропологические проблемы. Несмотря на то, что каждый из них является некой идеальной моделью и в чистом виде не встречается, в определенные исторические эпохи тот или иной тип культуры становится доминирующим. Так, современная культура близка «культуре значения». В качестве господствующего фактора человеческого самоопределения в «культуре присутствия» выступает тело (вследствие чего отношения между человеком и миром устанавливаются в пространстве, а бытие человека в мире рассматривается как пространственное и физическое) — «культура присутствия» ориентирована на чувственное восприятие мира. В «культуре значения» господствующим фак-

тором самоопределения человека выступает «дух» (или «сознание»). Человек более не является непосредственной составляющей мира и его частью — начиная с эпохи Возрождения он находится в положении наблюдателя, рассматривающего мир словно бы со стороны: иначе говоря, он становится эксцентричным по отношению к миру. Эта эксцентричность лежит в основе субъект-объектной парадигмы, обусловившей дальнейшее расхождение между человеком и миром. Одним из ключевых понятий «культуры значения» является «знак»: эта культура имеет знаковую природу. Знак конституирует любое проявление человеческой деятельности — не только знание и мышление, но и повседневную практику, и, конечно, искусство. Но уже в культуре модернизма означаемое и означающее, коды и референты отходят друг от друга. Данное обстоятельство связывается со стремлением западной культуры нивелировать субъект-объектные отношения, возникшие в границах рационалистской картины мира и приведшие в конечном итоге к утрате человеком целостности. Чувственная природа произведения искусства позволяет рассматривать его как феномен, вызывающий у реципиента в процессе восприятия эффект как присутствия, так и значения, ибо итогом эстетического переживания является выявление смыслов произведения. С этой точки зрения представляется весьма продуктивным исследование потенций современного искусства, направленных на ликвидацию разрыва между человеком и миром, результатом чего стало бы обретение человеком прямого, непосредственного доступа к миру. В данном контексте весьма симптоматичным является обращение художников к такой последней очевидности как тело.

Во втором параграфе — «Телесность в пространстве искусства модернизма» — показано, как в искусстве модернизма, направленном на расшатывание способов видения, сложившихся в рационалистской культуре, «культуре значения», одновременно возникают и тенденции усиления телесной составляющей. Проблема телесности в искусстве модернизма была сопряжена, во-первых, с мутацией изображаемого человеческого тела, что должно было продемонстрировать распад несовершенного тела, сформированного в границах уходящей культуры. Во-вторых, эта проблема была связана с возникновением новых видов художественной практики, при восприятии которых активно задействовалось не только зрение, но и другие чувства, например, осязание.

«Закрытие визуальности», инспирированное живописью модернизма, сопровождается усилением внимания художников к предметности: коллаж, позднее объект провоцируют зрителя на их ощупывание не только взглядом, но и руками. Некоторые объекты, например, «мерцы» К. Швиттерса, при участии зрителя меняли конфигурацию; «мобили» А. Колдера также приводились в движение зрителем, то есть действие реципиента, движение его тела становится необходимой составляющей произведения. Живопись модернизма в наиболее радикальных своих проявлениях вместе с визуальностью закрыла картинное пространство, вследствие чего произведение переместилось в пространство физическое, инсталлируя и проявляя его посредством как художественных объектов, так и тел художников.

Первые подобию художественных акций, основным элементом которых стало тело художника, реализовали в культурном пространстве модернизма представители авангардного творчества. Акции футуристов, дадаистов, сюрреалистов, русских кубофутуристов носили игровой характер: прежде всего, они были направлены на разрушение норм и ценностей картезианской культуры посредством нарушения порожденных ею табу. Идея же совершенствования такого инструмента восприятия как осязание возникает в искусстве авангарда несколько позже, в 1920-30-е годы, когда революционный пафос основных направлений искусства авангарда, начал постепенно угасать.

М.Н. Эпштейн отмечает, что зритель и слушатель имеют дело с проекциями вещей, тогда как человек осязающий — с самой вещью: касание, в отличие от зрения и слуха (предполагающих некую дистанцию) максимально приближает человека к миру. Тема хаптики — науки об осязании — достаточно активно дискутировалась в искусстве модернизма. В 1920-е годы хаптику практиковали в Баухаузе: программа чувственного воспитания предусматривала постижение произведений искусства (в частности, П. Клее, В. Гропиуса) через чувство осязания. Ф.Т. Маринетти, основатель футуризма, в 1921 году публикует манифест «Тактилизм», в котором предлагает дополнить зрение осязанием. Модернистское стремление к синтезу искусств, по сути, является стремлением к увеличению инструментов восприятия произведения искусства. М.Маклюэн отмечает, что со времен П. Сезанна художники пытаются придать осязанию функ-

цию нервной системы, объединяющей остальные чувства и создающей органическое единство.

Третий параграф — «Антропологические измерения акционизма» — посвящен анализу различных форм художественного активизма (хеппенинг, перформанс, боди-арт).

Сам факт выдвижения на передний план современного искусства акционизма — искусства художественных акций — может быть объяснен с социокультурной точки зрения нарастающей виртуализацией культуры, о чем много говорят представители философии постмодернизма. Уже в культуре модернизма означаемое и означающее, коды и референты отходят друг от друга. В культуре же постмодерна знак трансформируется в симулякр, что, в конечном итоге, становится причиной возникновения у человека ощущения оторванности от чувственного мира, ибо в ситуации постмодерна реальность в принципе оказывается под вопросом. Не случайно одной из наиболее актуальных проблем современности является переживание человеком мира как неподлинности: мир, данный нам в культурном опыте, предстает как неистинный, искаженный напластованием множества интерпретаций и толкований. Ж. Бодрийяр описывает постмодернизм как культуру симуляции: реальность здесь вытесняется симулякрами — образами, за которыми не стоит уже никакая действительность, которые подменяют реальное знаками реального. Совпадение реального с моделями симуляции в конечном итоге приводит к состоянию тотальной неопределенности. Мы существуем в условиях «погруженности в иллюзорное» (Ж. Бодрийяр). Симулятивность современной культуры является предметом напряженного внимания не только философов и культурологов, но и художников, которые так же, как Дж. Батлер, Ж. Деррида, М. Зеель, С. Зонтаг, Ж.Л. Нанси, У. Эко и др. размышляют о возможности выхода 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 инспирируется как нарастанием виртуализации действительности, так и желанием обретения человеком подлинности.

Современное искусство не только демонстрирует множество неизвестных классической эпохе видов искусства (таких, например, как объект, инсталляция, ассамбляж и т.д.) но и иницирует новые

формы их восприятия, расширяя, тем самым, как границы искусства, так и возможности реципиента. Наиболее ярким примером такого рода является акционизм — искусство художественных акций, главный репрезентативный вид contemporary-art (понятия, в русской литературе синонимичного понятию «современное искусство»). Под акционизмом подразумеваются различные формы художественного активизма, основанные на идее процессуальности, предполагающей смещение акцента с результата творчества на собственно процесс создания художественного произведения. Несмотря на то, что первые акции такого рода проводились еще в первой четверти XX века, концептуальной завершенности эта форма искусства достигла к середине столетия. Именно тогда акционизм выходит за пределы мастерских, а творческий процесс трансформируется в театрализованное действие, проходящее в присутствии свидетелей, приглашенных зрителей, принадлежащих, в основном, миру искусства (чаще всего это были художники, критики, галеристы, журналисты). Главным действующим лицом подобных акций все еще является сам художник, создающий произведение на глазах у публики (Дж. Поллок, Ж. Матье, И. Кляйн и др.). Дальнейшее развитие акционизма осуществляется в направлении усиления зрительской активности, возникают хэппенинги — мини-спектакли, рассчитанные на активное, хотя и спонтанное, непреднамеренное, участие зрителей. Перформанс — еще одна разновидность акционизма, отличается от хэппенинга более тщательно прописанным сценарием и меньшей импровизационностью. Ареной для проведения как хэппенинга, так и перформанса теперь уже может стать любая точка пространства. Снятие границ между изобразительным искусством, театром и жизнью не только создает особую, существующую в прорыве между искусством и жизнью, сферу культуры, но и открывает современное искусство самой широкой публике, так как в художественное действие оказываются вовлеченными как подготовленные зрители, так и случайные свидетели.

Неотъемлемой составляющей подобных художественных акций является включение в состав произведения, в качестве исходного материала, тела человека. Это может быть тело самого художника или его моделей — в этом случае речь идет о такой разновидности акционизма как боди-арт или искусство тела. (Так, знаменитые «Антропометрии» И. Кляйна представляют собой отпечатки тел натурщиц, на которые предварительно была нанесена краска глубокого

синего цвета). Это может быть и тело зрителя: телесное соучастие зрителя все чаще оказывается составляющей не только различных форм акционизма, но и инсталляций, различные части которых зритель может менять по своему усмотрению — в этом случае он выступает в роли со-автора произведения. Зритель может играть роль холста, как это происходит в боди-арте, или выступать в качестве элемента произведения.

В ситуации «ускользания» реальности и замены ее набором симулякров, человек интуитивно обращается к тому единственному, что не вызывает у него сомнений — к своему телу, предстоящему во всей своей самодостаточности. Целью многих художественных акций является обращение внимания реципиента на различные чувственные реакции тела. В крайнем пределе находятся акции, рассчитанные на переживание зрителем своего рода эмоционального шока, наступающего вследствие созерцания тех болевых воздействий, которым подвергает свое тело художник — исследователи нередко сравнивают их с театром жестокости А. Арто. Так, еще в 1970-е годы, «Венский акционизм», в лице так называемых «телесных ритуалистов» (Г. Нитша, Р. Шварцкоглера и других художников, опирающихся на идеи Ф. Ницше, З. Фрейда, Ж. Батая), активно задействовал в своих акциях тему боли. Культивируемое ими физическое страдание, во-первых, вынуждало зрителя обратить внимание на тему жестокости, царящей в обществе «тотальной анестезии». Сопереживание физическому страданию художника становилось для реципиента источником обретения себя как человеческого существа, способного сострадать и сопереживать Другому. В современной цивилизации, где медицина научилась бороться с болью, акционизм является арт-практикой, переводящей боль из оптического состояния в актуальное (В. Подорога). Боль используется с целью подтвердить самому себе факт своего существования: я чувствую, следовательно, существую. Я не симулякр, не фантом, я есть живое, ощущающее тело.

В современной ситуации интерес к телу реализуется нередко на самом примитивном — физиологическом — уровне. Художественный метод, используемый художниками, как и в случае с наиболее радикальными проявлениями живописи модернизма, сродни феноменологической редукции: автор выносит за скобки все устоявшиеся представления о мире, оставаясь наедине со своим телом. Одно из направлений современного искусства — «спесиман-арт» («искусство

создания образов») — базируется не на представлениях о человеческом теле, а на реальных его составляющих. Так, на выставке скульптора Г. фон Хагенса (Вена, 1999) под видом произведений искусства были представлены срезы человеческих органов.

Искусство постмодернизма активно использует и элементы одного из самых примитивных способов восприятия — осязания. Интерес к осязанию возникает еще в искусстве модернизма, но с наибольшей очевидностью он проявляется в искусстве второй половины XX века. В ситуации виртуализации действительности, инспирированной специфическими особенностями информационного общества, искусство продолжает искать тропы, ведущие к реальному. Одной из них и является осязание. Многие арт-практики актуализируют интерес к хаптке: ощупывание, касание становятся самостоятельными средствами выразительности и далеко не все из них приятны человеку как в физиологическом, так и в эстетическом отношении. Но провокационность подобных произведений (например, перформансы М. Абрамович, В. Экспорт) не оставляет их без внимания зрителей. В этом смысле стремление художников к созданию пограничных ситуаций с участием собственного тела — явление не случайное, а, скорее, симптоматичное, дающее представление об определенных интенциях в развитии человека, осуществляющихся в современной культуре. В основе подобных произведений лежит стремление человека доказать себе, что пока он в состоянии переживать боль, он чувствует свое тело, он не потерялся в символической вселенной так, как это произошло с его сознанием. Физическое тело в этом случае становится единственным несомненным достоянием человека, обитающего в культуре, все символические составляющие которой, скорее, уводят его от непосредственной реальности, нежели приближают к ней.

Редукция человека к последней несомненности его существования — к физическому телу — обусловлена неудовлетворенностью современной культурой, утратившей критерии оценок, представления об Абсолюте, существующей в состоянии нескончаемого релятивизма. Человек же ищет определенности и подлинности. Противостояние культуре симулякров начинается с идентификации себя как носителя физического тела. Если для Р. Декарта существовать — значило мыслить, то сегодня искусство стремится обратить внимание человека на альтернативную точку зрения: существовать — значит ощущать. В этом отношении такие разновидности акционизма как хеппенинг и

перформанс позволяют зрителю не просто стать частью произведения (что возможно и в инсталляции), но и пережить в этом качестве ситуации и ощущения, в реальной жизни едва ли возможные.

В антропологическом контексте художественные акции становятся источником новых опытов реципиента: они оказывают серьезное влияние на чувственную сферу человека, которая трансформируется по мере того, как определенные изменения происходят в системе как визуального, так и тактильного восприятия.

Искусство первой половины XX века визуализировало в основном смутные предчувствия художников в отношении грядущего нисхождения значения и роли тела человека в культуре. Со второй половины столетия, по мере становления информационного общества и конкретизации интенций его развития в сфере культуры, искусство выступает в качестве противовеса симулятивной реальности постмодерна, созданной при участии высоких технологий. Поздний модернизм и постмодернизм на первый план выводят акционизм. В процессе восприятия художественных акций, реципиент задействует в иных случаях все имеющиеся у него чувства, вплоть до чувства вкуса. Используя в качестве одной из основных составляющих хеппенинга или перформанса тело как самого художника, так и реципиента, акционизм не только создает ситуацию со-бытия (в ходе которой совпадают время, пространство, человек), но и способствует тем самым обретению человеком утраченной в мире симулякров идентичности. Интуитивное стремление того же рода обнаруживают и различные формы непрофессионального уличного искусства (стрит-арта), в том числе и такая его разновидность как флэш-моб.

Созданная постмодернизмом картина мира базируется на принципе относительности всего и вся: здесь даже такая очевидность как тело человека утрачивает свои традиционные качества, обрстая при этом множеством симуляционных значений. В этой ситуации общественное сознание осуществляет попытки прорыва к несомненности, заложенной в телесности человека, используя при этом богатый потенциал искусства. Процесс дезинтегрирования телесности в постмодернистской философии сопровождается нарочитым «собираaniem» ее в сфере искусства. Здесь стремительно нарастает телесное мироощущение, происходит возврат к телу как единственной и несомненной реальности современного человека, пытающегося вырваться из плена разнообразных симулякров, из созданной им самим симво-

лической вселенной, все дальше уведящей его от непосредственной реальности.

Современное искусство, в отличие от классического, не ставит перед собой задачи усовершенствовать человека посредством воздействия на него с позиций истины, добра и красоты. Оно ориентировано на другие цели — не столько воспитательные, сколько антропологически-конструкторские. Оно не только создает принципиально новые для человека ситуации и делает его их непосредственным участником (что позволяет ему пережить новые ощущения и обрести новый опыт), но и расширяет чувственную сферу человека, намечает пути обретения им целостности: культурная оппозиция «дух — тело» постепенно сглаживается, в том числе, и благодаря современному искусству.

В **Заключении** диссертационного исследования подводятся итоги работы, формулируются основные выводы, содержащие ответы на поставленные вопросы, намечаются перспективы дальнейшего развития основных идей диссертации.

**Содержание диссертации отражено
в следующих публикациях:**

Монографии

1. Чистякова М.Г. Человек versus искусство авангарда. Тюмень: Изд-во «Мандр и К», 2006. — 108 с. (6,5 п.л.).
2. Чистякова М.Г. Искусство авангарда в контексте эстетической антропологии. // Эстетическая антропология. Коллективная монография. Под ред. М.Н. Щербинина. — Тюмень: Вектор Бук, 2007. — Личный вклад С. 92-100 (0,4 п.л.).
3. Чистякова М.Г. Искусство как арена поиска социальной идентичности. // Эстетико-антропологическое бытие социума: коллективная монография. Под ред. М.Н. Щербинина. — Тюмень: Вектор Бук, 2010. — Личный вклад С. 123-132 (0,45 п.л.).
4. Чистякова М.Г. Антропология современного искусства. — Тюмень: Изд-во «Мандр и К», 2011. — 132 с. (7 п.л.).

Статьи в периодических изданиях включенные в список ВАК.

5. Чистякова М.Г. Философская миссия искусства авангарда. // Вестник Тюменского государственного университета. № 1, 2000. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2000. — С. 18-21 (0,3 п.л.).

6. Чистякова М.Г. «Нулевая онтология» К. Малевича. // Вестник Тюменского университета. № 1, 2002. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2002. — С. 37-41 (0,4 п.л.).

7. Чистякова М.Г. «Удаленные от Солнца». // Вестник Тюменского университета. № 2, 2004. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2004. — С. 89-93 (0,4 п.л.).

8. Чистякова М.Г. Конструктивная деструктивность: антропологическая функция искусства модернизма. // Вестник Тюменского университета. № 2, 2005. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2005. — С. 26-29 (0,35 п.л.).

9. Чистякова М.Г. Влечение к пределу. // Вестник Тюменского университета. № 2, 2006. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2006. — С. 55-59 (0,4 п.л.).

10. Чистякова М.Г. Трансформация темы боли в искусстве: антропо-логический контекст. // Вестник Тюменского университета. № 2, 2009. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2009. — С. 200-204 (0,45 п.л.).

11. Чистякова М.Г. Акционизм в искусстве: философско-антропологические смыслы. // Вестник Московского Государственного Областного Университета, № 3 (20), 2010. — М.: Изд-во МГОУ, 2010. — С. 105-109 (0,5 п.л.).

12. Чистякова М.Г. О роли искусства в информационном обществе. // Вестник Тюменского университета. № 2, 2010. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2010. — С. 207-212 (0,4 п.л.).

13. Чистякова М.Г. Стрит-арт в контексте вызовов современности. // Известия Алтайского госуниверситета. № 2/1 (70), 2011. — Барнаул: Изд-во АлГУ, 2011. — С. 210-214 (0,5 п.л.)

14. Чистякова М.Г. От индустриализма к постиндустриализму: искусство как один из создателей «духа эпохи». // Вестник ТюмГУ, № 10, 2011. — С. 159-165 (0, 5. п.л.).

Статьи, тезисы докладов и другие публикации в иных изданиях:

15. Чистякова М.Г. Экзистенциально-феноменологическая проблематика искусства авангарда. // XXI век: будущее России в философском измерении: Материалы Второго Российского философского конгресса. Т. 3: Философская антропология и философия культуры. Ч. 2. — Екатеринбург: УрГУ, 1999. — С. 196-197 (0,1 п.л.).

16. Чистякова М.Г. Авангард как вектор развития западно-европейской культуры. // *Философия и культура: сборник научных трудов.* — Тюмень: «Вектор Бук», 2001. — С. 194-203 (0,4 п.л.).

17. Чистякова М.Г. Homo postmodernum и его отношение к миру. // *Постмодернизм: pro et contra. Материалы Международной научной конференции «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий.* — Тюмень: «Вектор Бук», 2002. — С. 13-17 (0,4 п.л.)

18. Чистякова М.Г. Искусство авангарда в поисках Абсолюта. // *«Собирание смысла» через разнообразие форм европейской культуры: сборник научных статей.* — Тюмень: «Вектор Бук», 2002. — С. 129-132 (0,3 п.л.).

19. Чистякова М.Г. Contemporary-art как уловка постмодернизма. // *Филологический дискурс: Вестник филологического факультета ТюмГУ. Вып. 3.* — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2002. — С. 120-123 (0,3 п.л.).

20. Чистякова М.Г. Видео-арт: новые стратегии искусства. // *Экранная культура в генезисе смыслообразования: сборник научных трудов.* — Тюмень: «Вектор Бук», 2004. — С. 138-142 (0,4 п.л.).

21. Чистякова М.Г. Культура XX века: игры (в) маргиналов. // *Филологический дискурс: Вестник филологического факультета ТюмГУ. Вып. 4.* — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2004. — С. 11-14 (0,4 п.л.).

22. Чистякова М.Г. Что нам Малевич? // *Модернизация образования в условиях глобализации: Круглый стол «Философия образования», 14-15 сентября 2005 года.* — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2005. — С. 152-155 (0,3 п.л.).

23. Чистякова М.Г. Антропологическое содержание искусства модернизма. // *Философия и будущее цивилизации: Тезисы докладов и выступлений IV Российского философского конгресса (Москва, 24-28 мая 2005 г.): В 5 т. Т. 4.* — М.: Современные тетради, 2005. — С. 136-137 (0,1 п.л.).

24. Чистякова М.Г. Антропологическая составляющая темы зла в искусстве. // *Всероссийский симпозиум «Этика, мораль, нравственность: Россия и современный мир».* Тюмень, 26-27 октября 2006 г. Тюмень: РИЦ ТГИИК, 2006. — С. 203-210 (0,5 п.л.).

25. Чистякова М.Г. Новая визуальность: философско-антропологический контекст. // *Филологический дискурс: Вестник*

филологического факультета ТюмГУ. Вып. 6. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2007. — С. 16-21 (0,4 п.л.).

26. Чистякова М.Г. Произведение искусства в онтологическом контексте (статья). // Человек в фокусе самотворения: эстетическое измерение. Материалы научно-практической конференции, 27 ноября, 2007 года, Тюмень. Ч. 1. — Тюмень: «Вектор Бук», 2007. — С. 14-23 (0,4 п.л.).

27. Чистякова М.Г. Трансгуманизм — современная антропологическая утопия. // Дискурсология: методология, теория, практика. Доклады Третьей международной научно-практической конференции, посвященной 40-летию студенческой революции 1968 года и корифеям Франкфуртской школы. Т. 1. — Екатеринбург: «Дискурс-Пи», 2008. — С. 62-63 (0,2 п.л.).

28. Чистякова М.Г. Современное искусство как опыт тактильности. // Наука. Философия. Общество. Материалы V Российского философского конгресса. Том II. — Новосибирск: Параллель, 2009. — С. 424-425 (0,1 п.л.).

29. Чистякова М.Г. Трансформации текста в живописи модернизма. // Филологический дискурс: Вестник филологического факультета ТюмГУ. Вып. 8. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2010. — С. 84-88 (0,3 п.л.).

30. Чистякова М.Г. Человек и искусство в пространстве новой визуальности. // Человек и общество в контексте глобализации: проблемы и перспективы. Сборник материалов II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. — Тюмень: Изд-во ТюмГАСА, 2010. — С. 173-177 (0,35 п.л.).

31. Чистякова М.Г. Антропологические контексты современного искусства. // Актуальные проблемы современной науки. Выпуск 14. — Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2010. — С. 211-218 (0,5 п.л.).

32. Чистякова М.Г. Современное искусство в контексте проблемы телесности. // Актуальные научные проблемы. Сб. науч. трудов. — Екатеринбург: ИП Бируля Н.И., 2010. — С. 92-93 (0,3 п.л.).

33. Чистякова М.Г. Человек и искусство в пространстве киберкультуры. (тезисы) // Дискурсология: методология, теория, практика. Доклады Пятой международной научно-практической конференции. 19-20 ноября 2010 года. — Челябинск: Издательский центр ЮрГУ, 2011. — С. 258-260 (0,2 п.л.).

34. Чистякова М.Г. Антропологическая составляющая акционизма (статья). // Эстетическая антропология в системе экологического воспитания: сб. статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Эстетическая антропология: Красота как экосистема», 23 декабря 2010 г. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2011. — С. 33-36 (0,3 п.л.).

35. Чистякова М.Г. Искусство как источник трансформации чувственной сферы человека (тезисы). //IV Всероссийская научно-практическая конференция «Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. 4 февраля 2011 г. — СПб.: СПбГУП, 2011. — С. 56-58 (0,3 п.л.).

36. Чистякова М.Г. Визуальные стратегии искусства модернизма. // Научное мнение: научный журнал. № 8, 2011. — СПб.: Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2011. — С. 14-21 (0,5 п.л.).

Подписано в печать 20.04.2012. Тираж 100 экз.
Объем 2,0 уч. изд. л. Формат 60х84/16. Заказ 288.

Издательство Тюменского государственного университета
625003, г. Тюмень, ул. Семакова, 10
Тел./факс (3452) 46-27-32
E-mail: izdatelstvo@utmn.ru