

Наталья Георгиевна Красноярова

Омский государственный педагогический университет, кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры философии, Омск, Россия
e-mail: kranataliy@gmail.com

Философский статус художественного авангарда

Аннотация. В статье утверждается исчерпанность искусствоведческого и культурологического подходов к художественному авангарду. Контекст философии культуры как актуального раздела философии позволяет выявить в художественном авангарде сущностные моменты культуры в целом и проявить функцию авангарда как особого «нового явления», сообщающего культуре динамизм в способах принятия или отторжения ценностей культуры.

Ключевые слова: художественный авангард, культура, искусство, философия, «новое искусство».

Natalia G. Krasnoyarova

Omsk State Pedagogical University, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate
Professor of the Department of Philosophy, Omsk, Russia
e-mail: kranataliy@gmail.com

Philosophical Status of Artistic Avant-Garde

Abstract. The article asserts the exhaustion of art criticism and culturological approaches to the artistic avant-garde. The context of the philosophy of culture as an actual section of philosophy makes it possible to reveal the essential moments of culture as a whole in the artistic avant-garde and to manifest the function of the avant-garde as a special “new phenomenon” imparting dynamism to culture in ways of accepting or rejecting cultural values.

Keywords: artistic avant-garde, culture, art, philosophy, “new art”.

Введение (Introduction)

В эстетике и искусствознании понятие «авангард» обозначает искусство начала первых десятилетий XX в., которое противопоставило себя традиционному искусству, заявило о своих революционных притязаниях по отношению ко всем существующим художественным традициям, объявило себя абсолютно новаторским и потому единственно исключительным, уникальным в своем художественном бунтарстве.

Авангард был намеренно провокационно полемичен. Провокационность за более чем 100-летнюю его историю не утихала, а только нарастала. Зрители и сегодня разделены на тех, кто видит в авангарде разрыв в истории искусства, тотальное отрицание всего в нём накопленного, и тех, кто верит в необыкновенный творческий потенциал авангардного искусства, своим существованием ставящего острые вопросы бытия художественного произведения, его границ с не-искусством, подлинности и высоты искусства, которые возможно обнаружить только в сверхноваторстве модернистского искусства и авангарда как его инварианта.

Претензия на принципиальную, или «абсолютную», новизну в каждом виде искусства эпохи модерна была заявлена по-разному прежде всего появлением по-настоящему новаторских художественных произведений, не укладываю-

щихся в представление об искусстве в контексте основных классических учений о его сущности. Например, появление в изобразительном искусстве начала XX в. беспредметного, или непредметного, искусства поставило, по сути дела, вопрос общефилософского плана — имеет ли теперь какой-то смысл понимание искусства как подражания (мимесиса) природе и реальному миру вещей?

Сродни появлению непредметной живописи было рождение атональной музыки, в литературе — нового романа, в котором исчезает «Я» автора как соединяющего и рассказывающего, контролирующего и оценивающего повествование субъекта. Автор как бы терял контроль над дробящимся на множество отдельных единиц произведением, превращающимся в конце концов в стихийный, хаотичный поток — «поток сознания» (Дж. Джойс, М. Пруст) [1, с. 229]. Поэзия открывает новое ритмическое существование слова, нарушающее течение привычной стихотворной мелодии. Театр экспериментирует в сторону разрушения не только натурализма, но и победно шествующего театрального психологизма (театра переживания), которым противостоят биомеханика Вс. Мейерхольда, театр абсурда, эпический театр с его «очуждением» и другие новаторские театры, предлагающие уникальную театральную эстетику.

В танце — вызов классическому танцу, появление танца модерн — импровизационного, свободного пластического танца (Айседора Дункан). Во всех видах искусства происходили сходные по революционным новаторским исканиям процессы, которые потребовали осмысления как со стороны самого искусства (его самосознания), со стороны искусствознания, занимающегося исследованием каждого конкретного вида искусства, так и со стороны философии, объясняющей сущность искусства вообще.

Методы (Methods)

Авангард как художественное явление достаточно полно описан в рамках искусствоведения, истории культуры, культурологии. Методология, обозначенная как философия культуры, в рамках которой мы предлагаем рассмотреть авангард, исходит из понимания искусства как особого типа мышления, сформированного в контексте той или иной культуры. Философия культуры, на наш взгляд, ставит вопрос о взаимоотношении искусства (направлений, жанров, новых явлений) и культуры. Культура есть сфера свободы, творчества и устоявшихся ценностей, которые данную культуру выражают (традиции). Авангард как художественное явление выполняет в культуре функцию проверки культуры на предмет новизны, на способность культуры к обновлению, даже если это обновление «любой ценой».

Культура во взаимоотношениях с авангардом, его осойбой, настроенной на обновления энергетикой получает в его лице динамику, проверяется новизной не только на практике, но и в мышлении, заряжает культуру рефлексией, формируя установку на новизну или философию новизны. Рефлексия, носителем которой стал авангард, рождает философию слома, взрыва в культуре, без которой трудно сегодня представить современную культуру. Именно контекст философии культуры (методология) позволяет говорить об авангарде как сфере поиска истины, которая еще не обросла смыслами традиции. Произведение искусства при таком подходе определяется как «...убедительное объединение некоторой серии испытаний искусства на предмет истин, к которым оно способно» [2, с. 19–20]. Авангард показал, что в природе искусства есть интенция новизны, которая как истина предлагается культуре. Философия культуры есть осознание того, что искусство также является сферой истины, как и философия. Именно культура обеспечивает превращение истины в смыслы.

Литературный обзор (Literature Review)

Рождение философии культуры и вслед за ней философии искусства как части культурфилософской методологии осуществлено в текстах русской философии. Своеобразная презентация методологии философии культуры и философии искусства, которую мы берем в данном случае на вооружение, была осуществлена русскими философами Сергеем Николаевичем Булгаковым и Николаем Александровичем Бердяевым в 1914 г. Философы (каждый самостоятельно) посетили выставку современной французской живописи, с которой меценат С. Щукин познакомил русское общество. Булгаков, религиозный философ, пока еще не священник, но только готовящийся к принятию сана, был

впечатлен и поспешил высказаться об увиденном, написав статью «Труп красоты». Н. А. Бердяев тоже высказался о своих впечатлениях. Оценка западного художественного авангарда и шире — модернизма была дана и Булгаковым, и Бердяевым в контексте происходящего в это время в культуре. Это не искусствоведческие высказывания, не культурологические, а высказывания, которые можно отнести к философии искусства. Два русских мыслителя отметили «...подчас парадоксальные искания современного искусства» [3, с. 527], хотя на выставке был «сверкающий красками день» — это произведения Матисса, Гогена, Сезанна, Ренуара, т. е. была красота, что искусству в целом свойственно. Но вот зал с творениями Пабло Пикассо... и «...вас охватывает атмосфера мистической жути, доходящей до ужаса. ...Вас объемлет ночь, страшная, безликая... Это — удушье могилы» [3, с. 528]. Пабло Пикассо определен как художник «нарастающей тоски и ужаса бытия» [3, с. 529].

Что-то подобное испытал и Н. А. Бердяев, описав свои впечатления в статье «Пикассо»: «Холодно, сумрачно, жутко. Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась. ...Кажется, после страшной зимы Пикассо мир не зацветет уже, как прежде... Совершается как бы расплатование космоса» [4, с. 420]. «Зимний космический ветер» и «страшная зима Пикассо» — вот впечатление от творчества художника. Философы проявили в оценке нового искусства настоящее литературное мастерство, позволившее говорить о них как о выдающихся литераторах. Но именно русские философы увидели в Пикассо гения! Только художественный гений способен был столь впечатляюще описать атмосферу приближающейся мировой бойни.

Русские философы первыми, до оценки искусствоведов, оценили модернистские и авангардистские произведения в контексте самых широких онтологических, гносеологических и аксиологических проблем. Кризис в культуре, духовная опустошенность, столкновение художественных инноваций и традиции, переоценка ценностей, призрачная надежда на обретение гармонии... Новое искусство отстаивало себя, свое право на бытие. И в этом столкновении участвовал Пикассо. «Гений тьмы» — определение Булгакова, который увидел в гениальности Пикассо угрозу искусству, которое уходит от Бога, от света, от добра. Философы даже сожалели, что он так гениален в описании хаоса и зла, был бы Пикассо не столь гениален, меньше было бы опасности. Это оценка не искусствоведческая, а философская: здесь методология философии искусства представлена как расширение контекста, осмысление художественного образа как образа, порождающего свою философию, извлекаемую из данного искусства.

Подход двух русских мыслителей демонстрирует философию нового искусства. Анализ творчества молодого Пикассо — это образец культурфилософской методологии.

Результаты и обсуждение (Results and Discussion)

П. Пикассо, произведения которого увидели русские философы, был в это время представителем кубизма — авангардного направления изобразительного искусства.

Авангард оригинален в культуре как поисковая художественная система нового содержания и заявка на возможность выявления с помощью авангарда новых культурных смыслов. Авангард не исчез, он присутствует в культуре XX–XXI вв., предлагая ей живое динамичное искусство и тем самым активизируя творческий потенциал культуры в целом. Культура как система вырабатывает образцы и идеалы своего содержания, бережно охраняя эти достижения, консервируя и формализуя их. Авангард, однажды ворвавшись в культуру, парадоксально привлекает к себе внимание как оппозиционное для культуры явление. Авангард достаточно шумно навязывает себя культуре, вызывает ее на спор, организуя почти «открытое» столкновение. Двойное положение авангарда — быть внутри культуры, быть ее порождением и быть в то же время в оппозиции культуре в целом, считая, что «образцовость», идеальность в какой-то момент вредит культуре, консервирует ее, лишая «свежей крови». Авангард претендует на «свежую кровь», на принципиальное обновление культуры, когда культура получает открытый вызов на отстаивание своих ценностей. Авангард, западный и отечественный, вот уже более 100 лет выполняет функцию вызова культуре, идет на слом и перелом в непрерывном развитии культуры. Представители авангарда, от творцов до теоретиков, каждый на свой лад проявляют готовность помочь в понимании принципиально нового взгляда на мир.

Актуальность темы авангарда прежде всего в его присутствии в системе культуры. Однажды рожденный, он уже никуда, как показывает современная художественная практика, не исчезнет. Как современная культура осознает явление художественного авангарда? Каковы универсальные формы рождения нового в искусстве и культуре в целом? — вопросы, которые своим существованием ставит авангард.

Авангард свершился как революционный эксперимент, став своеобразной эстетической формой бунта. Он сначала был предчувствием грядущего, а затем участником свершившегося глобального перелома истории.

Искусство существует в социуме не изолированно от всех процессов в нём. В искусстве реализуют свои творческие способности люди, живущие в данном обществе и несущие в себе его отпечатки. Авангард стал формой реализации социально-преобразовательной активности через искусство и средствами искусства.

Социально-направленная активность могла быть реализована через искусство как революция по отношению к предшествующему искусству и возникновение перманентно обновляющегося передового искусства. Так в основном произошло в западноевропейском искусстве, когда художники, воспитанные на образцах искусства традиционного, резко и по форме эпатажно попытались проложить новые пути. Новое искусство предполагало опережать в своем преобразовательном пафосе все другие сферы приложения активности человека, демонстрируя бесконечные возможности в преобразовании себя самого. Отсюда активность на уровне формы, акцент на новых материалах, их невиданных еще возможностях, плодотворный поиск свободы художественного формотворчества. Такое художественное экспериментирование могло продолжаться всю жизнь уже

по отношению к своему творчеству, к отдельным его периодам (П. Пикассо).

В России авангард сразу заявил о расширении границ искусства до жизнепереустройства, о новом искусстве как форме политического и шире всякого социального революционного преобразования. В России художник-авангардист стал провозвестником нехудожественной, политической революции, ее глашатаем, «горлопаном», апологетом политической революции как масштабного эстетического явления, за грандиозностью и яркостью разрушения старого не желающим видеть безнравственность происходящего. Художник-авангардист стал в какой-то момент эстетическим лицом революции, потом ее маской, скрывающей суть происходящего, в том числе и для себя самого, являясь «эстетическим оправданием» социально-политического разлома России в XX в. Художники-авангардисты заплатили за свое радикальное эстетство трагическими поворотами в своих судьбах — изменами самим себе в творчестве, уходом из искусства, болезнями и ранними смертями, репрессиями, эмиграцией, долгим забвением на Родине.

Сегодня, спустя целый век, мы можем говорить о том, что авангард в искусстве хотел, что смог и что не смог сделать, о судьбах авангарда в целом и о его наследниках. Сформулируем те положения авангарда, которые, на наш взгляд, имеют отношение к философии искусства в целом, заставляют в понимании сущности искусства учитывать его, авангарда, опыт.

Предпосылки художественного авангарда в науке и философии. Мировоззренческие предшественники авангарда — неклассическая философия, прежде всего философия Ф. Ницше, религиозно-философские эклектические учения, соединяющие идеи неклассической философии Запада и традиционной восточной философии, неохристианские учения, мистика и эзотерика. Среди теоретических предшественников — неклассическая психология-психиатрия: фрейдизм и психоанализ. В социально-политическом знании — социальный утопизм — коммунистические и анархистские теории. Естественно-научные предпосылки авангарда — революция в естествознании конца XIX — начала XX в. — научные открытия в областях физики, химии, математики, психологии и технико-технологические проекты их реализации. Предтеча авангарда непосредственно в самом искусстве — импрессионизм и постимпрессионизм, символизм разного порядка. Философия искусства в обращении к ситуации возникновения авангарда в искусстве может найти для себя бесценный материал соединения в «новом искусстве» революционных усилий в самых разных сферах общества, прежде всего в духовной сфере.

Необычайно яркое начало авангарда. Например, кубизм как авангардное течение был представлен Пабло Пикассо, а в русском авангарде в самом начале одни из самых ярких имен — Василий Кандинский и Казимир Малевич. Яркость начала, наличие гениев у истоков авангарда говорит об исключительности данного явления как эстетической реакции на потребности общества. В самом своем начале авангард продемонстрировал приверженность свободе в творчестве, предстал как интернациональное сообщество, открытое для талантливой молодежи.

Авангард — отрицание традиционного искусства, отрицание, в котором он дошел до предела: после авангарда отрицать что-либо бессмысленно, всё равно в пафосе отрицания его не превзойти. Постмодернизм уже не отрицает, а заявляет о своей «новизне» как об эклектике, собирании и комбинации обломков, фрагментов из груды руин. «Руины» — принципиальный концепт постмодернизма, обозначающий то, что осталось от прошлой культуры, в частности, и после масштабного энтузиазма отрицания авангардистов. Но «результативность» отрицания в авангарде может быть объяснена и тем, что было, что отрицать — была мощная традиция искусства. А что взамен? Не надо в искусстве ничего повторять из наработанного, когда есть бесконечно новое — вот это и есть традиция авангарда: когда каждый раз повторяется личное и небывало новое.

Авангард как абсолютная новизна, новизна любимыми средствами есть основная идея авангарда. Теоретики авангарда провозглашали, насколько это возможно, абсолютную новизну — художники делают то, чего не было никогда раньше. Авангард — это отказ от прежнего исторического и художественного опыта искусства через поиск *своей*, совершенно новой и прежде не бывшей в искусстве художественной формы.

Естественно, полного отказа от предшествующего опыта не бывает. В случае с авангардом — это поиск глубинных, за пределами традиционного искусства оснований творчества, например, архаического. В русском авангарде кроме энтузиазма отрицания и пафоса новизны присутствовал поиск русской идентичности и как его следствие — обращение к национальной, лежащей в глубокой древности традиции (Михаил Ларионов, Наталья Гончарова).

Традиционно философия рассматривала искусство как подражание (мимесис) объектам природы и предметным результатам деятельности человека. Но подражание — это уже в какой-то степени потеря новизны, так как происходит лишь усиление зависимости и художника, и художественного образа от объекта. Авангардист, настаивая на подражании как копировании, категорически его отрицает: в контексте «революционных» теорий это означало бы связь с реальностью, с ее историей, а значит, и последовательную зависимость от нее. Обязанностью авангардиста-экспериментатора становилась демонстрация в искусстве самой способности к творчеству, к овладению не того, что есть, а того, что возможно — к овладению потенциалом будущего. Авангард утверждал, что художник творит, в принципе, из ничего, в крайнем случае — из того, что никогда не было материалом искусства и что может дать современная наука, техника и технология.

Но новое в искусстве — это условие искусства. Авангард впервые в истории искусства сделал новизну самоцелью и призывал оценивать ее саму по себе, независимо ни от чего другого, а лишь по мере оригинальности и невиданности.

«Но в чём состоит ценность произведения, порывающего с традицией?»

Традиционный ответ на этот вопрос звучал бы следующим образом: в том, что подобные инновационные произведения основываются не на культурной традиции,

а на внекультурной действительности» [5, с. 21]. Интересная мысль о внекультурной действительности, к которой в погоне за новизной обращается авангард. Экономика, производство как автоматизм, государство как машина и сама машина (механизм) и т. д. — эта мысль требует развития.

Но есть часть культуры, которая забыта, находится не в актуальном состоянии в культуре, а в своеобразных запасаниках. Архаическое как забытое, утраченное сегодня может быть внекультурным явлением. Об архаическом как рожденном заново благодаря авангарду писал В. В. Розанов, считая хореографическое новаторство Айседоры Дункан художественным подвигом.

Танец Айседоры Дункан был вызовом балету. Дункан считала, что традиционный классический балет навязывает телу искусственную пластику, делая тело подобием механической машины. В поиске новых возможностей танца следует идти за природой, за естественными изгибами тела, вводить в танец волнообразные и другие свободные движения. В древнем (изначальном, исходном) танце, творческую реконструкцию которого совершает Айседора Дункан, присутствует сама *стихия жизни* в ее ритмической и пластической выразительности. Новый, авангардный танец «природен», естественен по своей сути. Танцовщица создает метатанец или пратанец, реанимируя танец как бесцельную изначальную игру («целесообразность без цели», по Канту). Импровизация, предполагающая экспромт, является методом творчества свободного танца. Такой танец всегда уникален, каждый раз новый, неповторимый, даже которому нельзя, в принципе, научить. Здесь творец в минуты свободного импровизационного состояния является произведением искусства, буквально совпадает с ним, не допуская даже самую малую возможность репродукции. По убеждению Айседоры, танцор, создавая танец, должен руководствоваться не приобретенной в результате долгого обучения техникой, а искать источник танца внутри себя и давать свободу творческому импульсу — «танцует дух человека» [6, с. 293].

Подмена произведения автором. Поскольку на первый план выходит самоцельная и самоценная новизна, а создатель новизны — художник-творец не зависит в своем формотворчестве (полигоне новизны) от действительности, но исключительно только от самого себя, творящего из «ничего» и по своим уникальным законам, то, следовательно, автор и есть главное. Авангард радикально замещает произведение искусства его автором, ставит его на место произведения или, вернее, объявляет произведением именно автора. Автор становится своим собственным важнейшим и уникальнейшим произведением. Со времени авангарда можно говорить о «смерти» произведения. Без автора произведение не идентифицируется: нет автора — нет произведения: «Черный квадрат» только с подписью Казимира Малевича есть произведение искусства, а вне и без Малевича есть доступное каждому изображение простейшей геометрической фигуры на плоскости. Подобная замена может быть доведена до своей впечатляющей крайности, когда композитор Кейдж представляет на суд публики... тишину, которую мы бы не заметили как произ-

ведение без имени Кейджа, настаивающего на том, что эта тишина есть произведение. Автор остается единственной фигурой, обеспечивающей идентификацию произведения в качестве такового. Ситуация: вот автор, вот его произведение. Нет автора — нет произведения, а есть только случайный набор звуков или мазков. А вот ситуация обратная, ситуация «наоборот» вполне работает: нет произведения (Черный квадрат, тишина Кейджа), а автор стоит рядом и настаивает — это произведение, что вполне признается условием его, произведения, существования.

Производить шок, скандал, эпатаж — без этого нет авангардиста. Художник-авангардист взял на вооружение шокирующее действие, эпатаж, считая такое искусство востребованным. Искусство должно остановить внимание, прокричать, чтоб услышали. Зачем? Новое как можно быстрее должно вписаться в жизнепреобразование, на худой конец — в артрынок (вот и экономика может стать источником авангарда — внекультурная действительность).

Авангардисты авторитарны, известны визуально как спасатели человечества. Если же такой авторитарный автор, подменяющий собой произведение, умер, его нет, то что происходит с его творением? Именно с авангарда начался процесс так называемого кураторства, критик-интерпретатор становится главным условием или гарантом существования самого произведения. Куратор получает право представлять (замещать) художника и давать интерпретацию его творения.

Авангард — подмена и замена искусства теоретизированием о нём. Художник-авангардист, находясь в постоянном поиске новых форм, мыслит составляющими элементами формы. Авангард сделал отвлеченное, абстрактное частью нового искусства, его оправданием и его законом. И Кандинский, и Малевич, как в музыке Арнольд Шёнберг, решали своим искусством не только практическую, но и теоретическую проблему возможности нового искусства. Эстетическое наслаждение подобным искусством опосредовано знанием теории о его сверхзадаче. Авангард породил художника-философа.

Авангардный образ может как порождать непосредственное художественное восприятие, так и открывать в силу своей абстрактности бесконечный простор для размышлений. Восприятие неискушенного зрителя «Черного квадрата» начинается с вопрошания — это искусство?! Вопрошание почти трагическое, гневное, требующее немедленного ответа. Зритель попадает в ситуацию, которую никогда не применял к себе. Он, задавая этот вопрос, становится зрителем-философом.

Авангард в содержательном плане есть свидетельство хаоса, а не гармонии. Провозглашая абсолютную новизну как результат абсолютно свободного творчества, содержательно воплощает эту «абсолютность» как необузданную ничем дисгармонию. Русская культура начала XX в. подверглась тотальному «искушению новизной», т. е. искушению магической игрой необузданного творческого воображения. Разрушение есть в эстетическом плане снятие покровов с красоты, за которыми оказывается ее «разложение и распыление». «Космическое распластование и распыление порождает кризис всякого искусства, колебание границ искусства» [4, с. 424]. Хаос преодолевается, но для этого необходимо обуздание и преобразование подобной, почти космической стихии формотворчества.

Авангард — дегуманизация искусства. Человек — вечный предмет искусства. В авангардном искусстве в самоцельном формотворчестве предмет искусства подлежит разъятию, расчленению на те же первичные элементы, на которые разлагаются предметы. Человек в таком искусстве завидует тому, что может быть без труда разложимо и сведено к конструкции, к миру техники. Об этом писали Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Х. Ортега-и-Гассет, У. Эко — о дегуманизации искусства, сознательно заявленной авангардом и продолженной в уже современном постмодернистском искусстве.

Заключение (Conclusion)

Авангард в искусстве возник не на пустом месте, можно говорить о предпосылках авангарда в науке и философии. Становление художественного авангарда происходило через отрицание традиционного искусства. Авангард заявил о себе как об «абсолютной новизне» как абсолютная новизна. Философия новизны представлена в разных аспектах. Один из них касается новой трактовки автора, заменяющего произведение искусства. Подмена произведения автором. В помощь автору появляется в художественном авангарде теоретик (художественный критик и куратор). Существенной чертой авангарда является теоретизирование как художника, так и зрителя — происходит подмена и замена искусства теоретизированием о нём. Авангард в содержательном плане есть свидетельство хаоса, а не гармонии. Формула художественного авангарда — дегуманизация искусства. Культура обеспечивает методологический горизонт поиска смыслов художественного авангарда, становясь актуальной методологией для исследования феноменов культуры, в частности для исследования искусства, неотъемлемым свойством которого является философия.

Библиографический список

1. Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем. М. : Искусство, 1991. С. 228–242.
2. Бадью А. Малое руководство по инэстетике / пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. СПб. : Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.
3. Булгаков С. Н. Труп красоты // Соч. : в 2 т. М. : Наука, 1993. Т. 2. С. 527–545.
4. Бердяев Н. А. Пикассо // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры, искусства : в 2 т. М. : Искусство, 1994. Т. 2. С. 419–425.
5. Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры / пер. с нем. Т. Зборовской. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 240 с.
6. Розанов В. В. Танцы невинности // Розанов В. В. Среди художников. М. : Республика, 1994. С. 286–295.

References

- Badiou A. (2014) [*Petit Manuel D'inesthétique*]. Saint Petersburg, Evropeiskii universitet v Sankt-Peterburge Publ., 156 p. (in Russian)
- Berdyayev N. A. (1994) Pikasso [Picasso]*, Berdyayev N. A. *Filosofiya tvorchestva, kul'tury, iskusstva* [*Philosophy of Creativity, Culture, Art*]*. Moscow, Iskusstvo Publ., vol. 2, pp. 419–425. (in Russian)
- Bulgakov S. N. (1993) Trup krasoty [The Corpse of Beauty]*, *Collected Works*. Moscow, Nauka Publ., vol. 2, pp. 527–545. (in Russian)
- Gadamer H.-G. (1991) Iskusstvo i podrazhanie [Art and Imitation]*, Gadamer H.-G. [*Die Aktualität des Schönen*]. Moscow, Iskusstvo Publ., pp. 228–242. (in Russian)
- Groys B. (2015) [*Über das Neue. Versuch Einer Kulturökonomie*]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 240 p. (in Russian)
- Rozanov V. V. (1994) Tantsy nevinnosti [Dancing of Innocence]*, Rozanov V. V. *Sredi khudozhnikov* [*Among Artists*]*. Moscow, Respublika Publ., pp. 286–295. (in Russian)

* Перевод названий источников выполнен автором статьи / Translated by the author of the article.