Седнин Николай Николаевич

Моделирование новой реальности: практики пластических видов искусства в контексте художественной культуры России

Диссертация на соискание ученой степени доктора философии

Doctor of Philosophy (Arts)

Научный руководитель:

кандидат педагогических наук, доцент Швец Элина Григорьевна

Ведущая организация:
АНО ВО «Международная академия искусств»

Защита состоится:
19 октября 2026 года в 12.00 по адресу: г. Санкт-Петербург, ул. Кирочная 32/34 на заседании Специализированного диссертационного совета на базе кафедры «Гуманитарно-художественное образование» (создан на основании Положения «Об Объединённом диссертационном совете Международной академии фундаментального образования»)

Автореферат разослан: 07.09.2026.

Ученый секретарь диссертационного совета:
доктор технических наук, профессор Шалобаев Евгений Васильевич

Санкт-Петербург

2026

Содержание

Введение……..……3

Глава 1. Теоретико-методологические основания исследования феномена новой реальности в пространственно-пластических искусствах

1.1. Онтологический статус художественного произведения в пространственно-пластических искусствах……..…17

1.2. Проблема реальности и иллюзии в российском академическом дискурсе……..……27

1.3. Категориальный аппарат исследования: «онтологическая модель», «пластический язык», «тактильное восприятие» ……36

1.4. Методологический инструментарий исследования……45

Глава 2. Историко-культурные предпосылки и трансформация пластического мышления в российской художественной практике

2.1. Русский авангард как фундамент онтологического творчества: от Малевича до Татлина……55

2.2. Эволюция пластических стратегий в советский и постсоветский период (вторая половина XX – начало XXI в.) ……..…66

2.3. Медиафилософский контекст: от «оптики» XIX века к «тактильной онтологии» XXI века……..80

2.4. Специфика российской художественной ситуации: между подражанием Западу и поиском идентичности……...93

Глава 3. Актуальные стратегии моделирования реальности в российском пространственно-пластическом искусстве

3.1. Скульптура и объект: работа с материей как работа с бытием……104

3.2. Инсталляция и работа с пространством и звуком: создание тотальных сред……...….115

3.3. Перформанс и телесные практики: пластика движения как онтологическое высказывание……126

3.4. Авторская модель воплощения концепции новой реальности……136

Заключение……146

Список использованной литературы……...151

ВВЕДЕНИЕ

Современный этап развития художественной культуры характеризуется отходом от репрезентативных функций искусства в сторону создания автономных художественных конструктов миров, обладающих собственной логикой существования. Пространственно-пластические искусства в этом контексте выступают не только как способ отображения действительности, но как инструмент ее переосмысления и понятийного преобразования. Особую значимость приобретает способность этих видов искусства воздействовать на телесный и сенсорный опыт зрителя, создавая условия для непосредственного переживания альтернативных модальностей бытия. Российская художественная практика последних десятилетий демонстрирует многообразие стилистических подходов к формированию новых реальностей – от неоавангардных экспериментов до синтеза традиционных и инновационных методов работы с пространством и материалом.

Степень разработанности проблемы характеризуется наличием обширного корпуса исследований по отдельным направлениям – теории мимесиса и поэзиса, объектно-ориентированной онтологии, истории русского авангарда – при недостаточной систематизации взаимосвязи между философскими основаниями и конкретными пластическими практиками. Работы В. В. Бычкова, Б. Е. Гройса, Н. Б. Маньковской формируют теоретический каркас, однако авторская модель, объединяющая смысловые, материальные, пространственные, звуковые и телесные компоненты, остается неразработанной.

Философское осмысление данной проблематики требует обращения к фундаментальным вопросам онтологии, эстетики и феноменологии восприятия роли, места и функций искусства. Концепция новой реальности, создаваемой художественными средствами, находится на пересечении классических философских дискуссий о природе искусства и актуальных исследований в

области визуальной культуры, медиафилософии, теории коммуникации и эстетики интерактивности. В российском академическом дискурсе проблема соотношения реальности и художественной иллюзии получила развитие в работах представителей различных философских школ, однако специфика пространственно-пластических искусств как особого способа онтологического творчества остается недостаточно изученной.

Актуальность настоящего исследования обусловлена глубинной трансформацией представлений о статусе художественного объекта, происходящей на пересечении онтологии, эстетики и практики современного искусства. Пространственно-пластические виды искусства – скульптура, объект, инсталляция, перформанс – традиционно рассматривались как формы репрезентации уже существующей реальности, однако современная философская мысль все чаще фиксирует их способность не отражать, а конструировать альтернативные модальности бытия. В условиях постметафизического поворота, когда классическая оппозиция «оригинал – копия» утрачивает объяснительную силу, вопрос о том, каким образом материальная форма способна порождать самостоятельный онтологический план, приобретает первостепенное философское значение.

Российская художественная практика представляет особый интерес для такого анализа, поскольку она унаследовала уникальное сочетание религиозно-философской традиции понимания «живой вещи» и традицию онтологического экспериментирования, восходящую к философским идеям П. А. Флоренского, А. Ф. Лосева, М. К. Мамардашвили – с радикальным опытом авангардного жизнестроительства К. Малевича и В. Татлина, а впоследствии – с концептуалистской практикой создания «тотальных миров» И. Кабакова. Данные обстоятельства позволяют говорить о существовании особой, отличной от западной, онтологической модели художественного творчества, в которой

материал и форма мыслятся не как средства выражения, а как самостоятельные носители бытия.

Степень разработанности проблемы неоднородна: значительный корпус работ посвящен феноменологии восприятия искусства (М. Мерло-Понти, Г. Г. Шпет), объектно-ориентированной онтологии (Г. Харман, Т. Мортон), истории русского авангарда и московского концептуализма (Б. Гройс, Е. Бобринская, В. Тупицын). Однако отечественные традиции онтологического экспериментирования и синтезирование данного направления в единую онтологическую модель, применимую к анализу конкретных российских практик рубежа XX–XXI веков, не получила адекватного философского осмысления. Настоящее исследование восполняет данный теоретический пробел, предлагая авторскую модель анализа онтологических стратегий в отечественном пластическом искусстве и формулируя критерии оценки их эффективности.

Тема исследования обусловлена растущим интересом современной философии искусства к проблеме создания альтернативных онтологических моделей средствами художественного творчества. В условиях стремительной трансформации социокультурного ландшафта, цифровизации визуального опыта и размывания границ между реальным и виртуальным пространственно-пластические виды искусства приобретают особый статус инструмента философской рефлексии над восприятия окружающего митра. природой реальности. Пластические виды искусства Скульптура, объект, инсталляция и перформанс перестают быть лишь эстетическими образцами, превращаясь в полноценные средства конструирования новых онтологических измерений, где изображение материальности формы сопрягается с концептуальным содержанием произведения изобразительного искусства.

Гипотеза исследования: Современная российская художественная практика в области пространственно-пластических искусств выходит за рамки эстетического освоения мира, формируя самостоятельную онтологическую

оптику, в которой материальный объект является не иллюстрацией идеи, а полноценным агентом реальности. Гипотетически предполагается, что эффективность моделирования новой реальности определяется степенью активизации сенсомоторного опыта зрителя, при этом в российской традиции (в отличие от западноевропейской) доминирует не игровой или симулятивный подход, а субстанциальный — опирающийся на переосмысление авангардного наследия и феноменологию «живой вещи». Проверка данной гипотезы позволит восполнить теоретический пробел в философском осмыслении специфики отечественного пластического мышления творцов и зрителей.

Историография исследования проблемы свидетельствует о наличии значительного корпуса исследований в области философии искусства, эстетики и онтологии, однако комплексного исследования, посвященного концепции новой реальности в контексте пространственно-пластических искусств, в российской философской литературе не представлено. Инструментальные возможности пространственно-пластических искусств анализировались преимущественно в искусствоведческих исследованиях, в то время как философское измерение этой проблематики требует дополнительного осмысления с привлечением методологического аппарата онтологии, эстетики и философии культуры.

Цель работы – заключается в философской концептуализации феномена «новой реальности», создаваемой средствами пространственно-пластических искусств, и выявлении специфических механизмов ее воплощения в современной российской художественной практике. Достижение поставленной цели предполагает не только экспликацию онтологического статуса пластического произведения, но и разработку авторской аналитической модели, позволяющей верифицировать эффективность отечественных художественных стратегий в конструировании альтернативных модальностей бытия, преодолевающих классическую дихотомию реального и иллюзорного.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Эксплицировать онтологический статус произведения пространственно-пластических искусств, проанализировав проблему соотношения реальности и иллюзии в российском академическом дискурсе (А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский, М. К. Мамардашвили, Г. Г. Шпет), и разработать категориальный аппарат исследования, включающий рабочие определения понятий «онтологическая модель в искусстве», «пластический язык», «тактильное восприятие», «аудиальная тактильность».
2. Обосновать интегративный методологический подход к анализу пластических практик, синтезирующий феноменологический, герменевтический, компаративный и структурно-функциональный методы.
3. Выявить историко-культурные предпосылки формирования концепции «новой реальности» в российском искусстве, проследив линию преемственности от русского авангарда к современным стратегиям; определить специфику трансформации пластического мышления в советский и постсоветский периоды; проанализировать медиафилософский контекст исследования на основе критической рефлексии концепций Дж. Крари, Г. Маклюэна; охарактеризовать современную российскую художественную ситуацию в сравнении с западными моделями (Т. Д. Венедиктова, Д. Б. Гудков, В. И. Тюпа).
4. Провести философско-художественный анализ актуальных российских стратегий создания новой реальности в скульптуре, инсталляции, объекте и перформансе; классифицировать современные художественные практики по принципу их онтологической эффективности; разработать авторскую пятикомпонентную модель воплощения «новой реальности»; сформулировать критерии оценки эффективности данных стратегий в отечественном контексте.

5. Апробировать предложенную модель на материале конкретных российских художественных проектов; верифицировать выдвинутую гипотезу о субстанциальной, тактильно-телесной природе российского пластического мышления; обобщить полученные результаты и определить перспективы дальнейшего изучения феномена «новой реальности».

Объект исследования – современные пространственно-пластические виды искусства (скульптура, инсталляция, перформанс, объекты традиционной художественной культуры) в контексте российской художественной практики конца XX – начала XXI века.

Предмет исследования – онтологический статус и механизмы моделирования автономных реальностей, заложенные в материально-пластическом языке и композиционных структурах произведений, а также их отличие от репрезентативных (отображающих) стратегий классического искусства.

Методологическая база исследования включает теоретическую базу, представленную работами российских и зарубежных философов в области онтологии искусства, эстетики, феноменологии восприятия и философии культуры. В качестве методов исследования использованы междисциплинарный подход, феноменологический метод, позволяющий выявить структуры художественного опыта; компаративистский анализ для сопоставления различных концептуальных подходов; герменевтический и синергетический методы для интерпретации художественных практик. Источниковую базу исследования составляют теоретические работы по философии искусства, эстетике, онтологии; каталоги выставок и художественных проектов; концептуальные тексты художников и кураторов; материалы научных конференций. Историографическая база представлена исследованиями, посвященными эволюции представлений о природе художественной реальности в истории философии и искусства.

Научная новизна исследования заключается в комплексном философском осмыслении концепции новой реальности применительно к пространственно-пластическим видам искусства; в выявлении специфических механизмов визуализации философской мысли в материальных формах; в разработке оригинальной типологии способов создания новой реальности художественными средствами; в обосновании онтологического статуса художественного пространства как автономной реальности; в предложении авторской модели воплощения концепции новой реальности с учетом специфики российского художественного контекста. В работе впервые обосновывается онтологический статус пространственно-пластических искусств как самостоятельного инструмента моделирования реальности, что позволяет преодолеть узкоэстетический подход к их изучению и вписать российские арт-практики в контекст современной философской проблематики (онтологический поворот, медиафилософия).

1. **Разработан интегративный метод** анализа, сочетающий феноменологию восприятия с теорией коммуникации, позволяющий рассматривать пластическое произведение как событийное поле взаимодействия зрителя и материала.
2. **Введена в научный оборот** авторская классификация современных российских художественных стратегий развития видов искусства с точки зрения их способности генерировать новые онтологические модели; прослежена связь с традициями русского авангарда и идеями П. А. Флоренского, А. Ф. Лосева.
3. **Предложена** пятикомпонентная модель воплощения новой реальности, включающая семантический, формально-пластический, перцептивно-телесный, аудиальный и пространственный уровни, которая может выступать в качестве аналитического инструментария для дальнейших искусствоведческих и культурологических исследований.

Положения, выносимые на защиту

1. Онтологический статус и категориальный аппарат: В современной российской практике пространственно-пластические искусства выходят за рамки эстетической репрезентации действительности, обретая статус самостоятельного агента онтологического творчества. В отличие от западноевропейской традиции, где доминирует игровой или симулятивный подход (симулякр), в российском академическом дискурсе (опирающемся на традиции А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского и феноменологию Г.Г. Шпета) утверждается **субстанциальный подход**. Художественное произведение трактуется не как иллюзия или вторичная репрезентация, а как «живая вещь» и «энергия формы», обладающая автономным онтологическим статусом. Это обосновывается авторской концептуализацией категорий «онтологической модели», «пластического языка» и «сенсорно-телесного опыта», позволяющей преодолеть классическую дихотомию реального и иллюзорного.

2. Методологический инструментарий: Доказана продуктивность интегративного методологического подхода к анализу пластических практик. Синтез феноменологического метода (фиксация структур художественного опыта зрителя), герменевтического (интерпретация пластического высказывания), структурно-функционального (анализ формального строения произведения) и компаративного анализа позволяет рассматривать пластическое произведение не как статичный объект, а как **событийное поле взаимодействия зрителя и материала**. Данный синтез впервые применяется для анализа российских арт-практик как самостоятельных инструментов моделирования реальности, что восполняет теоретический пробел в философском осмыслении отечественного пластического мышления.

3. Историко-культурные предпосылки и специфика: Выявлена линия преемственности формирования концепции «новой реальности» в России, идущая от русского авангарда (супрематизм Малевича, «культура материала»

Татлина) через советский и постсоветский периоды (московский концептуализм) к современным стратегиям. В работе доказано, что российский подход к созданию новой реальности принципиально отличается от западного своей **«тактильной онтологией»**. В противовес западной доминанте визуальности и «оптики» (критикуемой через концепцию Дж. Крари), в российской художественной практике происходит реванш телесности и тактильности, что делает российскую художественную ситуацию особым «онтологическим полем», где материал, фактура и телесный контакт говорят «громче» абстрактного концепта.

4. Анализ стратегий и авторская модель: на основе анализа актуальных российских стратегий в скульптуре, инсталляции, объекте и перформансе разработана оригинальная **пятикомпонентная модель воплощения новой реальности,** включающая:

- **Семантический уровень** (концептуальное ядро);
- **Формально-пластический уровень** (работа с материалом, фактурой);
- **Перцептивно-телесный уровень** (вовлечение зрителя через иммерсивность и интерактивность).
- **Аудиальный уровень (**взаимодействие произведения и аудитории через аудиальное измерение);
- **Пространственный уровень** (работа с масштабом и архитектоникой пространства)

Сформулированы критерии онтологической эффективности художественных стратегий: трансформация восприятия зрителя, автономность создаваемого пространства и степень телесной вовлеченности.

5. Апробация и верификация: на основе апробации предложенной модели на конкретных российских художественных проектах верифицирована гипотеза о

субстанциальной, тактильно-телесной природе российского пластического мышления. Доказано, что эффективность воплощения «новой реальности» в России напрямую зависит от степени активизации сенсомоторного опыта зрителя через работу с материальностью и пространством. В отличие от западных моделей, ориентированных на симуляцию, российская модель тяготеет к **онтологической плотности**, где создание новой реальности происходит через переживание «живой вещи» и преодоление классической дихотомии субъекта и объекта в художественном пространстве.

Теоретическая значимость состоит в уточнении категориального аппарата анализа онтологии искусства:
Первый уровень — фундаментальные труды в области онтологии и эстетики (А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский, М. К. Мамардашвили, Г. Г. Шпет, М. Мерло-Понти), определяющие категориальный аппарат исследования и понимание природы художественной формы как носителя смысла.

Второй уровень — работы по истории русского авангарда и теории формообразования (К. Малевич, В. Татлин, В. Бычков, Б. Гройс), позволяющие выявить историко-культурные предпосылки формирования российских онтологических стратегий в пластическом искусстве.

Третий уровень — концепции медиафилософии и истории визуального восприятия (Г. Маклюэн, Дж. Крари), составившие методологическую основу для анализа трансформации оптического опыта в тактильно-телесный, а также работы отечественных коммуникативистов (Т. Д. Венедиктова, Д. Б. Гудков, В. И. Тюпа), задающие вектор интерпретации художественного высказывания как коммуникативного события.

Четвертый уровень — актуальные философские концепции постметафизической эстетики и объектно-ориентированной онтологии (Н.

Маньковская, Ж. Рансьер, Г. Харман), в контексте которых впервые рассматриваются российские пространственно-пластические практики как агенты конструирования альтернативных модальностей бытия.

Практическая значимость работы определяется возможностью применения полученных результатов в образовательной практике при преподавании курсов по истории искусства, культурологии, эстетике, философии культуры; в кураторской деятельности при концептуализации выставочных проектов; в художественной практике для осмысления онтологических оснований творческой деятельности; в культурной политике при разработке программ поддержки современного искусства.

Структура работы обусловлена логикой исследования и включает введение, три главы, заключение и список использованной литературы. Первая глава посвящена теоретико-методологическим основаниям исследования феномена новой реальности, анализу российского академического дискурса по проблеме реальности и иллюзии, инструментарию пространственно-пластических искусств и основным категориям исследования. Вторая глава раскрывает механизмы визуализации мысли в пластических формах через анализ архитектоники художественного пространства, роли материала и фактуры, взаимодействия зрителя с художественным пространством. Третья глава рассматривает социокультурные и эстетические перспективы воплощения новых реальностей в России, включая разработку авторской модели и ее апробацию.

Апробация результатов исследования была представлена автором на конференциях, творческих и научно-практических мероприятиях Российской академии художественной критики и Международной академии современных искусств. Мероприятия состоялись: 30 марта 2026 года в Москве, в академической студии Дома Лансере на Чистых прудах в рамках проведения персональной выставки живописи Почетного деятеля искусств России А. В. Шкуратовой “Путь к

своей истине“ (Доклад “Концепция новой реальности в контексте современного российского искусства“) и 16 июня 2026 года в Доме-музее Николая Седнина в рамках проведения персональной выставки живописи и графики приуроченной к 90-летнему юбилею Заслуженного художника России, академика Российской академии художеств М. М. Верхоланцева (Доклад “Создание и воплощение новой реальности в практике российского искусства“) [1].

Основные результаты исследования нашли отражение в авторском цикле работ “Теории и концепции искусства“ 2024-2026 годов и представлены в следующих публикациях рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ:

1. Седнин Н.Н. О теориях и концепциях искусства. Опыт систематизации [2]. [Электронный ресурс] // Художественное образование и наука. 2024. № 4 (41). С. 31– 41. Режим доступа: https://rgsai.ru/upload/medialibrary/e0c/yb6cveed6036xoyvwa05u6fgax2lhvs5.pdf?yscli d=ms0ks2766346797257

2. Седнин Н.Н. Концепция мягкости и жесткости форм и ее значение в художественном творчестве [3][Электронный ресурс] // Художественное образование и наука. 2025. № 1 (42). С. 36–47. Режим доступа: https://rgsai.ru/upload/medialibrary/112/mwd0ycq86r8z88c6g7zfmnnm4yy7nofu.pdf?ys clid=ms0lb9zc9y981168433

---

[1] Международная академия современных искусств. События 2026. [Электронный ресурс] URL: https://academarts.com/deyatelnost#!/tab/816247943-1&gsc.tab=0 (дата обращения: 25.07.2026).

[2] В работе подробно разбираются основные концепции, напрямую связанные с формированием при помощи средств искусства автономной реальности.

[3] Работа позволяет глубже изучить, как посредством осознанного использования формы художник может выйти за рамки привычного восприятия реальности и создать принципиально новое произведение.

3. Седнин Н.Н. Теория визуализации позитивного образа в искусстве [4] [Электронный ресурс] // Художественное образование и наука. 2025. № 2 (43). С. 45–58. Режим доступа: https://rgsai.ru/upload/medialibrary/cdf/jfzkjghcmvu83tmukv3l31q8j9c6hxwk.pdf?ysclid=ms0liix4co73426288

4. Седнин Н.Н. Ди-арт — направление в искусстве, укрепляющее душевное здоровье. История, теория и практика. Манифест. Часть 1. [5] [Электронный ресурс] // Художественное образование и наука. 2025. № 3 (44). С. 251–264. Режим доступа: https://academarts.ru/article/3-Седнин-ДИ-АРТ-Часть1-Страницы%20из%20ХОН%20№%203,%20251-264.pdf

5. Седнин Н.Н. Ди-арт — направление в искусстве, укрепляющее душевное здоровье. История, теория и практика. Манифест. Часть 2. [Электронный ресурс] // Художественное образование и наука. 2025. № 4 (45). С. 187–194. Режим доступа: https://rgsai.ru/upload/medialibrary/5b0/mro0n411gszgd88zp1s3yb5dqkv51eqa.pdf?ysclid=mshi6dylw768422142

6. Седнин Н.Н. Теория узнаваемости авторского стиля в основных видах искусства [6]. Часть 1 [Электронный ресурс] // Искусство и образование. 2026. № 5 (172). С. 42–58. Режим доступа: https://art-in-school.ru/art/index.php?page=202605

7. Седнин Н.Н. Теория узнаваемости авторского стиля в основных видах искусства. Часть 2 [Электронный ресурс] // Искусство и образование. 2026. № 5 (172). С. 8–30. Режим доступа: https://art-in-school.ru/art/index.php?page=2026052

[4] Исследование даёт ключ к пониманию того, как искусство может выступать не только отражением, но активным инструментом формирования новой, созидательной реальности.

[5] Работа предлагает конкретный пример того, как искусство активно участвует в преобразовании реальности, помогая осваивать новые внутренние пространства и строить гармоничную картину мира.

[6] Исследование предоставляет аналитический инструментарий для построения особой художественной действительности, отличной от обыденной.

8. Седнин Н.Н. Концепция позитивности цвета в изобразительном искусстве [7] [Электронный ресурс] // Художественное образование и наука. 2026. № 2 (47). С. 24–32. Режим доступа: https://rgsai.ru/upload/medialibrary/327/76r929m3fvcs5l7svj0h3sscx2owigxa.pdf?ysclid=ms0muzvslt266097550

9. Седнин Н.Н. Концепция единства интуитивного и осмысленного в изобразительном искусстве, литературе, музыке [8] [Электронный ресурс] // Искусство и образование. 2026. № 9 (176). С. 287–304. Режим доступа: https://academarts.ru/article/5-Седнин-Концепция%20единства-Искуство%209%20(2)-2026-2%20(1)-сжатый.pdf

10. Седнин Н.Н. Концепция равновесия пространства и формы [9][Электронный ресурс] // Искусство и образование. 2026. № 8 (175). С. 54–68. Режим доступа: https://academarts.ru/article/8-Седнин-Концепция%20равновесия-Искуство%208%20(2)-2026.pdf

11. Седнин Н.Н. Теория трех категорий деятелей искусства [10][Электронный ресурс] // Искусство и образование. 2026. № 8 (175). С. 237−263. Режим доступа: https://academarts.ru/article/11-Седнин-Теория%20трех%20категорий-Искуство%208%20(1)-2026-1.pdf

Структура работы включает введение, три главы (четыре параграфа в первой и второй главах, четыре – в третьей), заключение и список литературы.

---

[7] Работа предлагает целостный подход к искусству как способу формировать альтернативное восприятие мира, становясь инструментом личностного и социального преобразования.

[8] Концепция предлагает теоретическую модель и практический инструментарий для изучения акта творчества как возможности создания альтернативной реальности.

[9] Исследование описывает технические приёмы и предлагает фундаментальные принципы, которые позволяют художнику формировать принципиально новые визуальные миры.

[10] Работа описывает роли участников арт-процесса и предлагает методологический ключ к изучению искусства как способа отражения, формирования и трансформации восприятия действительности.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ФЕНОМЕНА НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ

1.1. Онтологический статус художественного произведения в пространственно-пластических искусствах

Вопрос о том, что представляет собой реальность художественного произведения, относится к числу наиболее устойчивых проблем философской эстетики, и его постановка неизбежно требует различения двух фундаментально несовместимых парадигм – теории подражания и теории творения. Классическая теория мимесиса, восходящая к Платону и Аристотелю, трактует произведение искусства как отображение уже существующей реальности, вторичное по отношению к первообразу и, следовательно, онтологически подчиненное ему. Платоновское понимание искусства как «тени тени» (или «подражание подражанию») [11] задает убедительную традицию восприятия пластического объекта как копии, лишенной самостоятельного бытийного статуса. Аристотель, напротив, придает мимесису продуктивный характер, полагая, что подражание не только копирует, но выявляет типическое, универсальное в единичном, тем самым приближая произведение к некоторой более высокой форме истины, чем сама эмпирическая действительность [12].

Однако применительно к пространственно-пластическим искусствам – скульптуре, объекту, инсталляции – классическая теория мимесиса обнаруживает существенные ограничения. Скульптурная форма, обладающая физическим объемом, массой, фактурой и способностью занимать реальное пространство,

---

[11] Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. — М.: Академический Проект, 2020. С. 257-264.

[12] Аристотель. Поэтика / Пер. Новосадского Н. И. — Л.: Academia, 1927. С. 41-77.

является чистой репрезентацией: она с необходимостью присутствует в том же пространственно-временном континууме, что и зритель, вступая с ним в отношения соприсутствия, а не отражения. Именно эта особенность пластических искусств стала отправной точкой для формирования альтернативной парадигмы – теории поэзиса, понимаемой не как подражание сущему, а как творческое полагание нового бытия.

Понятие поэзиса восходит к древнегреческому «poiesis» – деланию, «произведению в бытие» того, чего не было. М. Хайдеггер (1889-1976) в работе «Исток художественного творения» (1935) переосмысливает эту категорию, утверждая, что произведение искусства не отображает истину сущего, а «устанавливает» истину, раскрывая ее через борьбу «мира» и «земли» [13]. Для Хайдеггера произведение искусства – событие («Ereignis»), в котором происходит несокрытие (алетейя) бытия, то есть самораскрытие, а не пассивное копирование внешней действительности. Данная трактовка принципиально смещает акцент с вопроса «что изображено?» на вопрос «что происходит в самом акте творения формы?», что оказывается методологически продуктивным для анализа пространственно-пластических искусств, где материальность формы неотделима от смыслового события [14].

Применительно к скульптуре и объекту данная хайдеггеровская логика получает дальнейшее развитие в работах, посвященных «онтологии вещи». Существенно, что пластический объект, в отличие от живописного изображения, не размещает зрителя в позиции наблюдателя перед плоскостью, а включает его в трехмерную среду соприсутствия. Этот эффект соприсутствия, отмечаемый

---

[13] Хайдеггер М. Исток художественного творения /Пер. с нем. Михайлова А. В. — Л.: Академический проект, 2008. С. 155-157.

[14] Стовба А. Феномен Ereignis в философии М. Хайдеггера // HORIZON. Феноменологические исследования. 2022. № 11 (1). С. 276-297.

рядом исследователей [15], создает специфическую онтологическую ситуацию, в которой произведение перестает быть «представлением о чём-то» и становится «наличным бытием само по себе». Именно данная особенность позволяет говорить о пространственно-пластическом искусстве как о привилегированной территории для феномена «новой реальности» – не иллюзорного мира, спроецированного на плоскость, но самостоятельного бытийного плана, обладающего собственной физикой, темпоральностью и логикой присутствия.

Важно подчеркнуть, что различение мимесиса и поэзиса не следует понимать как строгую историческую периодизацию, где первая парадигма принадлежит прошлому, а вторая – современности. Скорее, речь идет о двух постоянно сосуществующих модальностях художественного акта, соотношение которых меняется в зависимости от культурно-исторического контекста [16]. В классической скульптурной традиции – от античности до академизма – доминировала логика мимесиса: скульптура воспроизводила идеальные пропорции человеческого тела, стремясь к максимальному правдоподобию. Однако уже в эпоху модернизма, начиная с кубистических деформаций и особенно с русского авангарда, происходит радикальный сдвиг к логике поэзиса: форма перестает подражать природным образцам и начинает конструировать собственные, не имеющие аналогов в видимой реальности, пространственные конфигурации [17].

---

[15] Кривцун О.А. Пластическое мышление в искусстве: линии влияния / О.А. Кривцун // Артикульт. 2018. 29(1). С. 20-34.

[16] Дубова О. Б. Мимесис и пойэсис: Античная концепция "подражания" и зарождение европейской теории художественного творчества. — М.: Памятники исторической мысли, 2001. С. 252-253.

[17] Хан-Магомедов, С.О. Архитектура советского авангарда / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 2021. – Кн. 1. С. 126.

Существенным аспектом проблемы является вопрос о критериях «реальности» произведения. Если в классической эстетике реальность произведения измерялась степенью его сходства с прообразом, то в современной философии искусства реальность начинает определяться иначе – через понятие автономного присутствия, самодостаточности формального языка, независимости от внешнего референта. Данный сдвиг подготавливает почву для последующего анализа объектно-ориентированной онтологии Г. Хармана (род. 1968) (параграф 1.2), представленной в работе «Искусство и объекты» (2019) где вещь мыслится как самостоятельно существующий агент, чье бытие не редуцируется ни к отношениям с наблюдателем, ни к функции репрезентации.

Следует также отметить, что применительно к российской художественной традиции проблема мимесиса и поэзиса приобретает дополнительное измерение, связанное с иконографической традицией православного искусства. Икона, строго говоря, не является ни чисто мимесисной, ни исключительно поэзисной формой: она подражает не эмпирической (земной, видимой) форме, а горнему первообразу, при этом претендуя на реальное присутствие энергии первообраза в самом изображении [18]. Эта специфическая онтология иконы, детально проанализированная П. А. Флоренским (1882–1937) в работе «Иконостас» (1918) (параграф 1.3), оказывает опосредованное влияние на восприятие пластического объекта в русской культуре в целом, формируя устойчивое ожидание того, что материальная форма способна быть носителем реального присутствия, а не просто знаком отсутствующего.

Таким образом, показано, что онтологический статус произведения пространственно-пластического искусства не может быть удовлетворительно описан в терминах классической теории мимесиса, поскольку физическая

[18] Дунаев М. М. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII-XX вв. – М.: Издательство «ФИЛОЛОГИЯ». 1997. С.205-220.

наличность объекта, его соприсутствие со зрителем в едином пространстве и времени, требует иной концептуализации – через категорию поэзиса как творческого полагания нового бытийного плана. Дальнейший анализ автономности пластического объекта в рамках объектно-ориентированной онтологии позволит уточнить механизмы, посредством которых эта новая реальность обретает философскую артикуляцию.

Объектно-ориентированная онтология, разработанная американским философом Харманом на основе идей Хайдеггера и Б. Латура (1947-2022), представляет собой один из наиболее влиятельных теоретических инструментов для осмысления автономности пластического объекта в современном искусстве. Центральный тезис Хармана заключается в том, что все объекты – будь то физические вещи, вымышленные персонажи, институты или произведения искусства – обладают равным онтологическим статусом и существуют независимо от того, воспринимаются ли они человеком или другими объектами [19]. Данная позиция принципиально противостоит антропоцентрической традиции, восходящей к И. Канту (1724-1804), в которой вещь-в-себе принципиально недоступна познанию и существует лишь как коррелят субъективного восприятия.

Харман вводит различение между «чувственными качествами» объекта, доступными восприятию, и его «реальным ядром» («real object»), которое всегда «отступает» («withdraws») от любого способа доступа к нему – будь то восприятие человека, взаимодействие с другими вещами или даже причинно-следственная связь [20] . Данное понятие «отступания» вещи оказывается определяющим для анализа пластического искусства: скульптура или объект,

---

[19] Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая "теория всего". – М.: Ад Маргинем Пресс. 2021. С.11-12.

[20] Рыбакин В.В. Объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана и аналитика искусства // Вестник Самарской гуманитарной академии. 2012. № 2 (12). С. 109 – 115.

будучи доступными зрительному и тактильному восприятию через свои чувственные качества (форму, цвет, фактуру), никогда полностью не исчерпываются этим восприятием – их «реальное ядро» остается сокрытым, что и создает эффект неисчерпаемой глубины произведения, ощущение присутствия чего-то большего, чем видимая поверхность.

Именно эта категория позволяет провести принципиальное различие между «иллюзией» и «альтернативной модальностью бытия», обозначенное в названии параграфа. Иллюзия, в классическом понимании, представляет собой обман восприятия, ложное впечатление, которое рассеивается при более внимательном рассмотрении или проверке. К примеру, иллюзионистская скульптура и архитектура эпохи барокко, использующая тромплей (обманчивую видимость) и оптические эффекты, стремится создать максимально убедительную видимость реальности предмета, которого на самом деле нет, – то есть работает в логике мимесиса, обмана зрительного восприятия ради иллюзии присутствия отсутствующего объекта [21].

Альтернативная модальность бытия, напротив, не претендует на имитацию какой-либо внешней реальности и не стремится обмануть восприятие: она полагает собственный, ни к чему не редуцируемый бытийный план, существование которого не менее реально, чем существование обыденных вещей повседневного опыта. С точки зрения Хармана, произведение искусства в этом смысле является не менее реальным объектом, чем камень или дерево, из которых оно изготовлено, поскольку эстетический опыт – это не просто субъективное впечатление, а особый тип каузальности, «vicarious causation» – опосредованной

[21] Савельева Л.В. Оптические иллюзии в организации архитектурного пространства. Эпоха Ренессанса и барокко // Architecture and Modern Information Technologies. 2013. № 1 (22). С. 1 – 10.

причинности, посредством которой объекты взаимодействуют друг с другом не напрямую, а через чувственный план [22].

Применительно к российской художественной практике данная концепция позволяет по-новому интерпретировать феномен инсталляции и тотального объекта, широко распространенный в московском концептуализме и постконцептуалистских практиках. Инсталляция И. И. Кабакова (1933–2023), например, не может быть адекватно описана как иллюзия – она не пытается имитировать некое реально существующее пространство (коммунальную квартиру, советский музей), а конструирует автономный мир со своей внутренней логикой, темпоральностью и системой значений, которая существует параллельно эмпирической реальности зрителя, не подменяя и не имитируя ее, а дополняя онтологический ландшафт новым, самостоятельным пластом [23].

Существенным аспектом объектно-ориентированной онтологии является ее антииерархический характер: Харман настойчиво отказывается от привилегированного статуса человеческого сознания как единственного источника смысла и реальности. Это положение имеет прямые методологические следствия для анализа пластического искусства: если вещь обладает собственной автономией, независимой от восприятия человека, то и художественный объект следует анализировать не только как средство передачи авторского замысла или как объект зрительской интерпретации, но и как самостоятельного «актора», обладающего собственной «агентностью» [24]. Такая позиция резонирует с идеями материально-ориентированного искусствоведения (new materialism),

---

[22] Харман Г. Искусство и объекты / перевод с английского Кралечкина Д.; под научной редакцией Черновой М. — М: Издательство Института Гайдара, 2023. С 265-266.

[23] Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. — М: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 146-158.

[24] Тихонова С.В., Артамонов Д.С. Странное время в объектно-ориентированной онтологии: Харман и Латур // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2021. № 63. С. 43 – 52.

развиваемыми, в частности, в работах Дж. Беннетт (род. 1957) о «жизненности вещей» (vibrant matter), где материя мыслится не как пассивный субстрат для воплощения идеи, а как активная сила, обладающая собственной динамикой и способная сопротивляться авторскому замыслу [25].

Данный тезис оказывается особенно продуктивным при анализе российской скульптурной и объектной практики, где, как будет показано в третьей главе, материал часто выступает не как нейтральный носитель формы, а как активный участник художественного процесса, диктующий собственную логику формообразования. Концепция «культуры материала» В. Е. Татлина (1885–1953) во многом предвосхищает идеи объектно-ориентированной онтологии (параграф 2.1), поскольку в контррельефах материал не подчиняется заранее заданной идее, а раскрывает собственные свойства, собственную «правду вещи», выходящую за пределы репрезентативной функции.

Необходимо также отметить критические позиции по отношению к объектно-ориентированной онтологии, высказываемые рядом исследователей. Так, некоторые критики указывают, что радикальный антропоцентрический отказ Хармана приводит к своеобразному парадоксу: описывая объекты как автономные и «отступающие» от любого доступа, философ фактически лишает себя возможности сказать о них что-либо содержательное, кроме констатации их непознаваемости [26]. Тем не менее, для целей настоящего исследования принципиальное значение имеет не столько метафизическая строгость концепции Хармана, сколько ее эвристический потенциал – способность артикулировать интуицию о самостоятельном бытийном статусе

[25] Bennett J. Vibrant matter: a political ecology of things. Duke University Press Durham and London. 2010. P. 10-12.

[26] Иванов А.А. Weird-реализм Грэма Хармана и его влияние на современное искусство и архитектуру // Культура и искусство. 2025. № 10. С.

художественного объекта, которая давно присутствовала в художественной практике, но не находила адекватного философского языка описания.

Применение объектно-ориентированной онтологии к анализу пластического искусства открывает новые перспективы для понимания механизма моделирования реальности. Если традиционная эстетика рассматривала произведение как посредника между замыслом художника и восприятием зрителя, то харманианская перспектива предполагает, что сам художественный объект обладает собственной активностью, которая не редуцируется ни к интенциям создателя, ни к интерпретациям воспринимающего. Скульптура из грубо обработанного камня, инсталляция из промышленных материалов или объект, созданный методом реди-мейд, в этой логике перестают быть исключительно «носителями смысла» и начинают функционировать как автономные участники онтологического поля, способные вступать в непредсказуемые отношения с окружающим пространством и зрителем.

Данная теоретическая рамка нашла отражение в работах Ж. Рансьера (род. 1940), который анализирует эстетический режим искусства как особую конфигурацию чувственного, освобождающую вещи от их подчиненного положения в иерархии полезности [27]. Рансьер вводит понятие «разделения чувственного», согласно которому эстетическая революция модернизма заключалась в способности искусства предъявлять вещи как таковые, минуя их функциональное или репрезентативное назначение. Пластический объект в этой перспективе становится точкой, в которой происходит перераспределение видимого и невидимого, значимого и незначимого, что позволяет говорить о создании альтернативной чувственной конфигурации реальности, отличной от повседневного восприятия.

---

[27] Шестакова М. А. Разделение чувственного — эстетическая феноменология Ж. Рансьера // Философия и общество, 2014. № 3: С. 120-130.

Отечественная эстетическая мысль, представленная в работах Н. Маньковской (род. 1948), развивает данную проблематику в контексте анализа эстетики постмодернизма и специфики российского художественного пространства. Маньковская подчеркивает, что современное искусство работает не столько с иллюзией правдоподобия, сколько с созданием параллельных модальностей бытия, в которых сохраняется физическая реальность материала при одновременном изменении его смыслового статуса [28]. Данное наблюдение позволяет провести принципиальное разграничение между двумя различными способами понимания художественной реальности: иллюзорным и альтернативным.

Существенно, что интуиция об автономности вещи имеет глубокие корни в русской философской традиции, что будет подробно рассмотрено в следующем параграфе. Понятие «энергии формы» А. Ф. Лосева (1893-1988) и концепция «живой вещи» П. А. Флоренского во многом предвосхищают идеи объектно-ориентированной онтологии, хотя формируются на принципиально иной теологической и метафизической основе. Компаративный анализ двух традиций – западной аналитической объектно-ориентированной онтологии и русской религиозно-философской традиции – позволяет обнаружить структурное сходство при существенном различии исходных посылок, что представляет самостоятельный философский интерес [29].

Таким образом, обращение к объектно-ориентированной онтологии Хармана, эстетике чувственного Рансьера и работам Маньковской позволяет обосновать методологическую позицию, согласно которой пластический объект

---

[28] Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. — М.: ВГИК. 2011. С. 8-22.

[29] Романенко Ю. М. Сравнительный анализ онтологических концепций М. Хайдеггера и А. Ф. Лосева в свете герменевтики В. В. Бибихина // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2018. Т. 3. Вып. 3. С. 51-58.

в современном искусстве рассматривается как самостоятельный агент реальности, а не как пассивный носитель авторского замысла или инструмент создания иллюзии. Данная позиция становится необходимой теоретической предпосылкой для последующего анализа российских художественных практик, в которых, как будет показано, идея автономии вещи имела глубокие исторические корни, восходящие к концепциям русского авангарда и религиозно-философской традиции понимания «живой вещи», которая станет предметом рассмотрения в следующем разделе.

1.2. Проблема реальности и иллюзии в российском академическом дискурсе: А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский, М. К. Мамардашвили

Русская религиозно-философская традиция конца XIX – начала XX века предлагает собственную, глубоко оригинальную концептуализацию проблемы реальности и иллюзии в искусстве, во многом предвосхищающую поздние западные теории автономности объекта, но при этом сохраняющую специфически православную метафизическую окраску. Центральной фигурой здесь выступает П. А. Флоренский, разработавший в трактате «Иконостас» и в работах по теории перспективы концепцию иконы как «окна» в иной, подлинно реальный мир, а не как изображения или подобия земного [30].

Флоренский настаивает на том, что икона не изображает святого, а являет его реальное присутствие через энергийную связь между образом и первообразом. Данная энергийная связь основывается на богословском учении об энергиях, восходящем к паламитской традиции, согласно которому нетварные божественные энергии могут пронизывать материю, не разрушая ее природы, но

[30] Флоренский П. ИКОНОСТАС. Избранные труды по искусству. — СПб: МИФРИЛ, Русская книга. 1993. С. 177-190.

преображая ее [31]. Применительно к пластическому искусству эта концепция означает принципиальный отказ от дихотомии «реальность – иллюзия» в ее классическом виде: икона не претендует на иллюзию присутствия (в духе тромплея), но и не является чистым символом отсутствующего – она мыслится как реальный носитель присутствия, «живая вещь», сквозь которую сияет энергия первообраза.

Понятие «живой вещи» у Флоренского тесно связано с его философией культа и обряда, где материальный предмет – икона, крест, храмовая архитектура – обладает не только символическим, но литургическим, действенным значением, участвуя в акте богослужения как реальный участник события, а не декоративное сопровождение [32]. Данная концепция «энергийной вещи» оказывается методологически значимой для анализа современного пластического искусства, поскольку она предлагает альтернативную западноевропейской репрезентативной модели логику отношения формы и смысла: форма не изображает смысл, а является его энергийным носителем, местом его реального присутствия.

А. Ф. Лосев развивает сходную линию мысли в своей работе «Философия имени» (1923) и в работах по эстетике, где вводит понятие «энергии сущности предмета» как выражения сущностной динамики бытия через материальную явленность. Для Лосева форма – это не оболочка содержания, а само содержание, ставшее видимым, «энергийно себя обнаружившим» [33]. В работе «Диалектика художественной формы» (1927) Лосев настойчиво критикует формалистическое

---

[31] См. Флоренский П. ИКОНОСТАС. Избранные труды по искусству. — СПб: МИФРИЛ, Русская книга. 1993. С. 43.

[32] Флоренский И. В. Метафизика искусства: платонические мотивы в произведении П. А. Флоренского «Иконостас» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2024. Вып. 8 (889). С. 165–172.

[33] Лосев А. Ф. Философия имени. — М.: Издательство Московского университета, 1990. С. 161-163.

понимание художественной формы как чисто композиционного, техничного приема, лишенного бытийного веса, утверждая напротив, что подлинная художественная форма есть выражение «энергийной сущности» вещи, ее внутренней динамической природы [34].

Данное положение Лосева имеет прямые параллели с рассмотренной ранее концепцией Хармана об «отступающем» реальном ядре объекта: и для Лосева, и для Хармана форма не исчерпывает вещь целиком, а является лишь ее энергийным или чувственным проявлением, за которым скрывается более глубокий, не полностью явленный пласт бытия. Однако принципиальное различие заключается в том, что у Лосева эта скрытая глубина имеет теологическую санкцию – она восходит к учению об энергиях божественной природы [35], тогда как у Хармана «отступание» объекта носит принципиально секулярный, метафизически нейтральный характер, не апеллирующий к трансцендентному источнику.

Важным дополнением к данной линии рассуждения служат идеи М. К. Мамардашвили (1930-1990), философа, разрабатывавшего проблему сознания и реальности в контексте феноменологической и структуралистской традиции второй половины XX века. В статье «Превращённые формы. О необходимости иррациональных выражений» (1970) Мамардашвили вводит понятие «превращенной формы» – такой формы явленности содержания, которая скрывает свое происхождение и генезис, представляясь непосредственно данной, самоочевидной реальностью [36]. Эта категория оказывается продуктивной для

---

[34] Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. — М.: Издание автора, 1927. С. 70-75.

[35] Даренский В.Ю. Апофатическая диалектика А. Ф. Лосева как саморефлексия верующего разума // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 3. С. 64-78.

[36] Мамардашвили М. К. Формы и содержание мышления. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2011. С. 259-261.

анализа тех пластических практик, в которых художественный объект стремится представить себя как «естественную» вещь, скрывая процесс своего производства и культурно-историческую обусловленность – например, в реди-мейд практиках или в минималистском объекте, претендующем на нейтральность и самодостаточность формы.

Методологически значимой для понимания активного соучастия зрителя в произведении искусства является концепция «эстезиса» в философии М. К. Мамардашвили - чувственного восприятия как механизма, соединяющего непосредственный телесный опыт с интеллектуальным и духовным осмыслением [37]. Данное положение методологически значимо для понимания того, как зритель пространственно-пластического произведения не только пассивно воспринимает готовую форму, но активно соучаствует в конституировании смысла произведения через собственный телесный и мыслительный опыт – тезис, который получит дальнейшее развитие в параграфе о телесно-сенсорном опыте (1.6) и в анализе перформативных практик (глава 3).

Немаловажно отметить, что все три рассмотренных мыслителя – Флоренский, Лосев и Мамардашвили – при существенном различии своих философских позиций (православная теология символа против структуралистско-феноменологической философии сознания) сходятся в одном принципиальном пункте: реальность художественного произведения не сводится к соотношению «изображение – прообраз», но представляет собой самостоятельный, энергийно насыщенный [38] или мыследеятельностный план

[37] Петрык Я.Ю. Особенности артикуляции мысли М.К. Мамардашвили: эстезисно-патематический стиль философствования // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 496. С. 103–114.

[38] Хондзинский П.В. Диалектика культа, мифа и культуры (свящ. П. Флоренский и А.Ф. Лосев) // Философский журнал / Philosophy Journal. 2025. Т. 18. № 1. С. 53–67.

бытия [39], требующий особого модуса восприятия, не сводимого к простой констатации сходства или несходства с внешним миром.

Данная традиция русской философской мысли создает значимый контекст для понимания специфики российского художественного дискурса о реальности искусства, отличающегося от западной репрезентативной парадигмы устойчивым тяготением к субстанциальному пониманию образа и формы [40]. Данная специфика получит дальнейшее развитие в следующем параграфе при анализе феноменологии восприятия искусства у Г. Г. Шпета (1879–1937), где будет проведено прямое сопоставление российского и западноевропейского понимания реальности в искусстве.

Таким образом, российский академический дискурс о реальности и иллюзии в искусстве, представленный концепциями Флоренского, Лосева и Мамардашвили, предлагает целостную альтернативу репрезентативной парадигме, основанную на понятиях энергии, живой вещи и превращенной формы, что позволяет говорить о существовании самостоятельной национальной традиции философского осмысления онтологии искусства, глубоко отличной от классической западноевропейской эстетики подражания.

Густав Густавович Шпет, крупнейший представитель русской феноменологической школы, ученик Э. Гуссерля (1859–1938) и одновременно его критический интерпретатор, разработал оригинальную концепцию восприятия искусства, существенно отличающуюся от западноевропейской феноменологической традиции и от репрезентативной эстетики в целом. Центральным для Шпета является понятие «внутренней формы» слова и, шире, художественного знака, которое он разрабатывает в работе «Внутренняя форма

---

[39] Нижников С.А. Историко-философская концепция М. К. Мамардашвили // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2015. № 2. С. 91–97.

[40] Жукова О. А. Философия русской культуры. Метафизическая перспектива человека и истории / О. А. Жукова — «Согласие», 2017. С. 249-260.

слова» (1927), опираясь на идеи В. фон Гумбольдта (1767–1835), но существенно трансформируя их в направлении онтологической, а не чисто лингвистической проблематики [41].

Согласно Шпету, художественный знак – будь то слово, изображение или пластическая форма – обладает трехчастной структурой: чувственно воспринимаемой внешней формой, идеальным смысловым содержанием и опосредующей их «внутренней формой», которая не сводится ни к чисто физическому облику знака, ни к абстрактному понятийному содержанию, но представляет собой особый способ явленности смысла через материальную оболочку [42]. Данная структура принципиально отличается от классической западноевропейской репрезентативной модели знака (например, дихотомии Ф. де Соссюра (1857–1913) «означающее – означаемое» как форма и смысл [43]), поскольку вводит промежуточное, опосредующее звено, придающее знаку динамический, процессуальный характер.

Применительно к пластическому искусству данная концепция означает, что форма скульптуры или объекта не только «указывает» на некое отдельное от нее содержание (как в классической репрезентативной модели), но сама является точкой происхождения смысла, местом, где смысл впервые становится доступным восприятию через специфическую организацию материала. Шпет настойчиво критикует психологистическое понимание восприятия искусства как субъективного впечатления, настаивая на объективном, интерсубъективном

---

[41] Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. Изд. 3-е, стереотипное. — М.: КомКнига, 2006. С. 193-217.

[42] Шпет Г. Г. Сочинения. — М.: Правда, Журнал «Вопросы философии», Институт философии АН СССР, Философское общество СССР, 1989. С. 364-366.

[43] Де Соссюр Ф. Труды по языкознанию. Пер. с фр. под ред. Холодовича А. А. — М.: Прогресс, 1977. С. 98-100.

характере художественного смысла, укорененного в самой структуре произведения, а не в произвольных ассоциациях воспринимающего субъекта [44].

Существенным аспектом полемики Шпета с западноевропейской традицией является его критика гуссерлевской феноменологии за чрезмерный субъективизм и трансцендентализм. Если для Гуссерля феноменологическая редукция предполагает вынесение за скобки вопроса о реальном существовании объекта и сосредоточение на структурах чистого сознания, то Шпет настаивает на необходимости учета исторического, культурного и языкового контекста, в котором конституируется смысл – позиция, которую сам Шпет называет «герменевтической феноменологией» [45]. Данная герменевтическая ориентация Шпета оказывается методологически значимой для анализа российских пластических практик, поскольку она позволяет учитывать не только формальные, структурные особенности произведения, но и его укорененность в конкретном историко-культурном контексте – что особенно важно применительно к российскому искусству, глубоко связанному с национальной религиозной, литературной и политической традицией.

Принципиальное различие между российским и западноевропейским взглядом на реальность в искусстве, обозначенное в теме параграфа как противопоставление субстанциональности и репрезентативности, может быть прояснено следующим образом. Западноевропейская репрезентативная традиция, восходящая к аристотелевской логике и получившая наиболее последовательное выражение в структуралистской семиотике XX века, рассматривает художественный знак как отношение между двумя раздельными сущностями – означающим (материальной формой) и означаемым (идеальным содержанием),

---

[44] Ковель А. Н. Проблема познания в философии Густава Шпета // Вестник МГПУ. Серия «Философские науки». 2022. № 4 (44). С. 56–67.

[45] Оттавиано Д. Г. Шпет: путь от феноменологии к герменевтике // HORIZON. Феноменологические исследования. 2013. № 2 (1). С. 62–74.

причем эта связь мыслится как конвенциональная, произвольная, устанавливаемая культурным кодом [46]. В этой модели материальная форма произведения принципиально вторична по отношению к передаваемому ею смыслу и может быть заменена другой формой без утраты содержания – отсюда возможность перевода, транспонирования, вариативного воплощения одного и того же «сюжета» в разных материалах и техниках.

Российская же традиция, представленная как теологическими концепциями Флоренского и Лосева (рассмотренными в предыдущем параграфе), так и феноменологией Шпета, тяготеет к субстанциальному пониманию отношения формы и смысла, где материальная форма не только указывает на смысл, а является неотъемлемым, невзаимозаменяемым способом его существования [47]. В этой перспективе изменение материала, фактуры или пластического решения произведения означает не только изменение внешней «упаковки» смысла, а качественное изменение самого смысла, поскольку смысл онтологически неотделим от конкретного способа своей материальной явленности.

Данное различие имеет прямые следствия для анализа современной российской пластической практики. Если западная традиция концептуального искусства, например, в лице Дж. Кошута (род. 1945), склонна минимизировать значение материала и фактуры в пользу «чистой идеи», доводя эту логику до предела в текстовых и документальных формах концептуализма, то российский, в частности московский концептуализм (глава 2, параграф 2.2), несмотря на общую апелляцию к концептуалистской парадигме, сохраняет устойчивый интерес к материальной, вещественной, часто нарочито «бедной» и обыденной фактуре объектов, что многие исследователи связывают именно с

---

[46] Кондаков И. В. Искусство по обе стороны реальности. Статья первая // Художественная культура. 2021. № 4. С. 16-39.

[47] Разеев Д. Н. Развитие феноменологии в России // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2010. Т. 11, Вып. 4. С. 152-159.

укорененностью субстанциального понимания формы в российской культурной традиции [48].

Существенным вкладом Шпета в развитие феноменологии восприятия искусства является также его концепция «социальности» знака – идея о том, что смысл художественного произведения конституируется не индивидуальным актом сознания, а социально-исторической практикой интерпретации, укорененной в конкретном сообществе носителей культуры [49] . Эта идея предвосхищает более поздние социологические и рецептивно-эстетические теории искусства, например, концепцию «интерпретативных сообществ» С. Фиша (род. 1938), но при этом сохраняет специфическую феноменологическую строгость, отличающую российскую традицию от чисто социологических редукций.

Полемика Шпета с западноевропейской феноменологией также затрагивает вопрос о статусе телесности в восприятии. В отличие от гуссерлевского приоритета сознания над телесностью, Шпет, а вслед за ним и последующая российская феноменологическая традиция, уделяет значительное внимание роли телесного, чувственного контакта с произведением как необходимого условия конституирования эстетического смысла. Данная линия мысли непосредственно связана с рассматриваемой в параграфе 1.3 категорией телесно-сенсорного опыта и предвосхищает поворот к тактильности в современной философии восприятия искусства [50].

---

[48] Титкина А. А. Место московского концептуализма в концептуальных практиках последней трети XX века // European research. 2015. Т. 11, Вып. 4. С. 158-159.

[49] См. Оттавиано Д. Г. Шпет: путь от феноменологии к герменевтике // HORIZON. Феноменологические исследования. 2013. № 2 (1). С. 62–74.

[50] Инишев И. Н. Шпетовская идея герменевтической интуиции в свете акционистских подходов в теории восприятия // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2015. №4 (32). С. 36-45.

Таким образом, феноменология Г. Г. Шпета представляет собой значимый компонент российской традиции философского осмысления искусства, предлагающий альтернативу западной репрезентативной модели посредством понятия внутренней формы, социальности знака и субстанциального единства материи и смысла. Данная традиция создает теоретическую основу для последующего анализа категориального аппарата исследования и обосновывает специфику российского подхода к моделированию новой реальности средствами пластических искусств, отличного от западных практик своей укорененностью в материальном, вещественном плане бытия произведения.

1.3. Категориальный аппарат исследования: «онтологическая модель», «пластический язык», «тактильное восприятие»

Для дальнейшего продвижения исследования необходимо зафиксировать авторские определения основных категорий, используемых в работе, поскольку существующая философская и искусствоведческая литература не предлагает единого, устоявшегося понимания указанных терминов, что создает необходимость их специальной теоретической разработки применительно к целям настоящего исследования.

Онтологическая модель в искусстве определяется в данной работе как устойчивая совокупность формальных, материальных и пространственных характеристик художественного произведения, посредством которых конструируется автономный бытийный план, обладающий собственной внутренней логикой присутствия, темпоральности и отношения к воспринимающему субъекту. В отличие от более узкого понятия «стиля», описывающего преимущественно эстетические предпочтения и формальные приемы определенной эпохи или направления, онтологическая модель фиксирует

именно бытийный статус произведения – то, каким образом произведение существует, а не то, как оно выглядит [51].

Структура онтологической модели, согласно предлагаемому в работе подходу, включает три взаимосвязанных уровня: уровень материальной субстанции (физические свойства материала, определяющие модус его присутствия – твердость, пластичность, прозрачность, текстура), уровень пространственной организации (способ занятия и организации физического пространства произведением – масштаб, объем, отношение к архитектурному контексту) и уровень интерактивного отношения со зрителем (степень и характер вовлеченности воспринимающего субъекта в конституирование смысла произведения – от дистанцированного созерцания до непосредственного телесного соучастия). Границы онтологической модели определяются, с одной стороны, материальной завершенностью произведения (его физическими пределами), а с другой – семантическим полем, которое произведение способно организовать вокруг себя, включая пространство его восприятия и интерпретации [52].

Важно подчеркнуть, что онтологическая модель не является статичной характеристикой произведения, данной раз и навсегда в момент его создания: она реализуется и актуализируется в каждом конкретном акте восприятия, будучи потенциально изменчивой в зависимости от контекста экспонирования, освещения, временного промежутка контакта зрителя с произведением. Это положение согласуется с рассмотренной в параграфе 1.3 идеей Мамардашвили о превращенных формах и активном участии сознания в конституировании реальности, а также с концепцией Хармана об «отступающем» реальном ядре

---

[51] Даренский В.Ю. Онтология произведения искусства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 82-92.

[52] Микони С.В. О качестве онтологических моделей / С.В. Микони // Онтология проектирования. 2017. Т. 7, №3(25). С. 347-360.

объекта (параграф 1.2), которое никогда полностью не совпадает с любым конкретным актом его восприятия.

Пластический язык определяется в работе как система формальных средств выражения, специфичных для пространственных видов искусства и включающих фактуру, объем, масштаб, ритм и светотень в качестве базовых, взаиморазличных, но взаимосвязанных элементов художественного высказывания. В отличие от вербального языка, пластический язык не обладает дискретной, знаковой структурой в строгом лингвистическом смысле, но образует континуальную систему градуальных характеристик, комбинация которых порождает специфический пластический смысл, не переводимый полностью на язык словесного описания [53].

Каждый из компонентов пластического языка обладает собственной семантической функцией. Фактура – качество обработки поверхности материала – определяет тактильную и визуальную «температуру» произведения, его эмоциональную окраску: грубая, необработанная фактура камня или дерева создает эффект первозданности, архаичности, тогда как гладкая, полированная поверхность металла или пластика ассоциируется с индустриальной точностью, техногенной стерильностью [54]. Объем как трехмерная протяженность формы определяет степень «весомости», физического присутствия произведения в пространстве, отличая пластическое искусство от плоскостных, изобразительных практик. Масштаб – соотношение размера произведения с размером человеческого тела – регулирует психологическую дистанцию между зрителем и объектом, создавая эффекты доминирования (монументальная скульптура),

---

[53] См. Кривцун О.А. Пластическое мышление в искусстве: линии влияния / О.А. Кривцун // Артикульт. 2018. 29(1). С. 20-34.

[54] Царинный И.В. Фактура как средство художественной выразительности в творчестве Российских скульпторов XX-XXI века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. Вып. 63. С. 208–219.

интимности (миниатюрный объект) или равенства (скульптура человеческого роста) [55]. Ритм как повторяемость и вариативность формальных элементов организует временную составляющую восприятия пространственного объекта, задавая траекторию движения взгляда и тела зрителя вокруг или внутри произведения. Светотень, наконец, определяет драматургию восприятия объема, выявляя или скрывая формальные детали в зависимости от условий освещения, что придает пластическому произведению существенную зависимость от конкретных условий экспонирования [56].

Тактильное восприятие определяется в работе как модус чувственного контакта с художественным произведением, основанный на реальном или потенциальном физическом взаимодействии тела зрителя с материальной поверхностью объекта, включающий не только буквальное прикосновение, но и «визуальную тактильность» – способность зрительного восприятия имитировать тактильный опыт через считывание фактурных характеристик поверхности [57]. Данное понятие занимает центральное место в предлагаемой методологии, поскольку именно тактильное восприятие, в отличие от чисто визуального, дистанцированного созерцания, наиболее непосредственно связывает зрителя с материальной субстанцией произведения, актуализируя онтологическую модель произведения в конкретном телесном опыте.

Существенно, что тактильное восприятие в контексте пространственно-пластических искусств никогда не является чисто пассивным получением

---

[55] Баллоу Э. "Психическая дистанция" как фактор в искусстве и как эстетический принцип // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2001. С.151-175 // Печатается по: Современная книга по эстетике: Антология. М., 1957. С.120-446.

[56] См. Кривцун О.А. Пластическое мышление в искусстве: линии влияния / О.А. Кривцун // Артикульт. 2018. 29(1). С. 20-34.

[57] Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н.Б. Розенфельда, В.А. Фаворского; вступ. ст. А.С. Котлярова. Сокр. репр. воспр. изд. 1914 г. – М.: Логос, 2011. С. 18-25.

сенсорной информации, но представляет собой активный, исследовательский процесс, в ходе которого воспринимающий субъект буквально «ощупывает» созданную форму взглядом или рукой, реконструируя ее объемную структуру через последовательность перцептивных актов, разворачивающихся во времени [58]. Данная процессуальность тактильного восприятия может принципиально отличать его от моментального, тотализирующего визуального восприятия плоскостного изображения и создает предпосылки для более глубокого анализа телесно-сенсорного опыта как философской категории, что будет осуществлено в следующем параграфе на материале феноменологии М. Мерло-Понти (1908–1961).

Взаимосвязь трех рассмотренных категорий – онтологической модели, пластического языка и тактильного восприятия – образует целостный методологический каркас исследования: онтологическая модель представляет собой результирующую характеристику произведения, определяющую его бытийный статус; пластический язык – совокупность формальных средств, посредством которых эта модель реализуется в материальной форме; тактильное восприятие – модус чувственного доступа зрителя к данной модели, посредством которого она актуализируется в конкретном акте контакта с произведением [59]. Данный категориальный аппарат будет использован во всех последующих главах исследования при анализе как историко-культурного контекста трансформации пластического мышления, так и конкретных художественных практик.

---

[58] Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения / Пер. с англ. Белоусовой Н. А., Тепляковой И. П. — М.: Б. С. Г. -ПРЕСС. 2006. С. 153-154.

[59] Кошаев В. Б., Ганцева Н. Н. Системность и целостность в теории искусства // Вестник Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2020. №4. С. 21–35.

Продолжая разработку категории пластического языка, необходимо обратиться к философскому обоснованию телесно-сенсорного опыта как самостоятельной категории эстетики, восходящей к феноменологии тела М. Мерло-Понти и получившей существенное развитие в современной теории воплощенного восприятия (embodied cognition) и арт-практиках, ориентированных на тактильность [60].

Мерло-Понти в работе «Феноменология восприятия» (1945) осуществляет радикальный пересмотр картезианского дуализма сознания и тела, утверждая, что тело не является пассивным инструментом сознания, а представляет собой первичный способ бытия-в-мире, посредством которого субъект вообще получает доступ к какой-либо реальности [61]. Центральным понятием для Мерло-Понти становится «схема тела» – не анатомическая структура, а динамическая, практическая организация телесного опыта, посредством которой субъект ориентируется в пространстве и взаимодействует с окружающими вещами еще до всякого рефлексивного, теоретического осмысления этого взаимодействия.

Применительно к восприятию искусства данная концепция означает принципиальный отказ от классической модели «дистанцированного наблюдателя», созерцающего произведение с определенной, фиксированной точки зрения, в пользу модели телесно вовлеченного зрителя, чье восприятие произведения формируется через комплекс движений, изменений положения тела, микрожестов приближения и удаления, поворотов головы, – то есть через процессуальное, кинестетическое взаимодействие с объектом, а не через

---

[60] Двоскин А.С. Телесное соприсутствие: сенсорный поворот и мультисенсорные практики в современном искусстве // Артикульт. 2025. №4(60). С. 46-56.

[61] Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. Éditions Gallimard, France. 1945. P. 203-235.

мгновенный, статичный акт визуального схватывания [62]. Данная модель особенно релевантна для анализа пространственно-пластических искусств, поскольку скульптура или объект, в отличие от живописи, требуют физического перемещения зрителя вокруг произведения для его полноценного восприятия – акта, невозможного при рассмотрении плоскостного изображения с одной фиксированной точки.

Позднее творчество Мерло-Понти, в частности незавершенная работа «Видимое и невидимое» (1964), вводит понятие «плоти» (la chair) как общей стихии, объединяющей воспринимающее тело и воспринимаемый мир, что позволяет преодолеть остаточный дуализм субъекта и объекта восприятия [63]. Согласно данной концепции, тело зрителя и материальный объект произведения принадлежат единой чувственной субстанции – «плоти мира», в которой воспринимающий и воспринимаемое взаимно обратимы: рука, ощупывающая поверхность скульптуры, сама может быть ощупана, а само тело художника, обрабатывающего материал в процессе создания произведения, оставляет в материале след собственной телесной активности, который затем «прочитывается» тактильным восприятием зрителя.

Данная идея взаимной обратимости воспринимающего и воспринимаемого получает существенное развитие в теории воплощенного восприятия, разрабатываемой, в частности, Ф. Варелой (род. 1946), Э. Томпсоном (род. 1962) и Э. Рош (род. 1938) в парадигме «энактивизма», согласно которой познание не является внутренней репрезентативной операцией изолированного сознания, а

---

[62] Демченко Л.М., Гончаров Н.В. Феноменология восприятия и понятие телесности как альтернативный способ раскрытия специфики субъективности в философии М. Мерло-Понти // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 7 (143). С. 13–23.

[63] Соколова Л. Ю. Понятие плоти в «Онтологии видимого» М. Мерло-Понти // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2015. Сер. 17. Вып. 2. С. 38–45.

представляет собой результат динамического взаимодействия организма со средой через сенсомоторные циклы [64] . Применительно к искусству энактивистская парадигма позволяет описать восприятие пластического произведения не как пассивную рецепцию готовой информации, а как активное, со-творческое взаимодействие, в котором смысл произведения буквально «разыгрывается» в процессе телесного контакта зрителя с материальным объектом [65].

Существенным вкладом в развитие данной проблематики является концепция «гаптического визуального» (haptic visuality), разработанная Л. Маркс (род. 1963) применительно к кинематографу, но получившая широкое применение в анализе современного искусства в целом [66]. Согласно данной концепции, зрительное восприятие способно функционировать в двух принципиально различных режимах: «оптическом», предполагающем дистанцированное, аналитическое созерцание объекта как целостной, завершенной формы, и «гаптическом», при котором взгляд скользит по поверхности объекта, воспроизводя логику тактильного исследования, не стремясь к целостному охвату формы, но погружаясь в детали фактуры, текстуры, микрорельефа поверхности.

Данное различие оптического и гаптического режимов восприятия оказывается методологически продуктивным для анализа российской пластической практики, поскольку, как будет показано в третьей главе,

---

[64] Varela F. J., Thompson E., Rosch E. The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. First MIT Press paperback edition, USA. 1993. P. 147-151.

[65] Тимофеенко А.И. Искусство меняет кожу: телесный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе // Артикульт. 2026. №1(61). С. 5-25.

[66] Киселева-Аффлербах Е.И. От «гаптического» зрения к «осязательной эстетике». О соотношении визуального и тактильного опыта в партиципаторных музейных практиках // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 100 – 104.

значительная часть современных российских скульптурных и инсталляционных практик сознательно эксплуатирует именно гаптический режим восприятия, отказываясь от классической, «оптической» логики целостной, идеализированной формы в пользу фрагментарной, тактильно насыщенной фактурности материала – от грубой обработки дерева и металла до использования нарочито «бедных», обыденных материалов, апеллирующих к непосредственному чувственному, а не идеализированному опыту [67].

Философское обоснование телесно-сенсорного опыта как самостоятельной категории эстетики также требует обращения к концепции «эстетики соучастия» (participatory aesthetics), развиваемой в контексте современной теории реляционной эстетики Н. Буррио (род. 1965) [68]. Согласно данной концепции, современное искусство, начиная с 1990-х годов, все более явно ориентируется на создание не завершенных, замкнутых объектов для дистанцированного созерцания, а открытых ситуаций, требующих активного, часто телесного соучастия зрителя в конституировании художественного события. Данная тенденция непосредственно связана с рассматриваемым в третьей главе переходом от объектных практик к инсталляции и перформансу как более радикальным формам вовлечения телесности зрителя в художественный процесс.

Необходимо отметить, что телесно-сенсорный опыт как философская категория не сводится только к физиологии осязания, но включает целостный комплекс проприоцептивных, кинестетических и интероцептивных ощущений, формирующих у зрителя целостное чувство собственного присутствия в пространстве произведения. Именно эта целостность телесного опыта, а не изолированное осязание отдельных поверхностей, составляет философскую суть

---

[67] Реутов А. С. Восприятие видимого: соотношение оптического и тактильного в рамках визуальных исследований // Грамота, 2018. № 2(88) С. 85-89.

[68] Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 197-198.

тактильности как модуса восприятия искусства, что подтверждается современными нейрофеноменологическими исследованиями восприятия пространства, показывающими тесную взаимосвязь между проприоцептивными и визуальными механизмами конституирования образа окружающей среды [69].

Следовательно, телесно-сенсорный опыт, разработанный от Мерло-Понти до современных энактивистских и реляционных теорий искусства, представляет собой самостоятельную философскую категорию, необходимую для адекватного анализа пространственно-пластических искусств, чья специфика заключается именно в требовании телесного, а не только визуального, дистанцированного контакта зрителя с произведением. Данная категория, вместе с рассмотренными ранее онтологической моделью и пластическим языком, образует полноценный категориальный аппарат исследования, позволяющий перейти к обоснованию конкретного методологического инструментария работы.

1.4. Методологический инструментарий исследования

Разработка адекватного методологического инструментария для анализа моделирования новой реальности в пространственно-пластических искусствах требует комбинирования нескольких взаимодополняющих исследовательских методов, каждый из которых позволяет раскрыть определенный аспект многомерного феномена художественного произведения, не сводимого к единственной методологической перспективе.

Центральным методом исследования выступает **феноменологический метод**, восходящий к традиции Гуссерля, Мерло-Понти и, применительно к российскому контексту, Шпета (параграф 1.2), и позволяющий описать

[69] Кочнева А. С., Панкина М. В. Феномен тактильности в искусстве и его переосмысление в дизайне: проблемы психологии восприятия // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета, 2021. № 3 (59) С. 85-95.

структуру опыта зрителя, взаимодействующего с художественным произведением, без предварительных теоретических редукций этого опыта к внешним объяснительным схемам – социологическим, психоаналитическим или семиотическим [70]. Феноменологический метод предполагает последовательное применение процедуры эпохе (эпохэ) – приостановки суждений о естественном, объективном существовании произведения как физической вещи – с целью сосредоточения на структуре его явленности сознанию воспринимающего субъекта.

Применительно к целям настоящего исследования феноменологический метод используется прежде всего для реконструкции того, как именно опыт зрителя структурируется различными компонентами пластического языка – фактурой, масштабом, ритмом, освещением, – и каким образом эта структура опыта способствует конституированию ощущения автономной, самостоятельной реальности произведения. Данный метод особенно продуктивен при анализе инсталляционных и перформативных практик (третья глава), где именно процессуальный, разворачивающийся во времени опыт зрителя составляет существенную часть художественного смысла произведения, не редуцируемую к анализу статичной формы объекта [71].

Вторым важнейшим методом исследования является **герменевтический метод**, позволяющий интерпретировать пластическое высказывание как своеобразный «текст», требующий понимания в контексте определенной культурно-исторической традиции и системы значений. Герменевтика, восходящая к Ф. Шлейермахеру (1768–1834), В. Дильтею (1833–1911) и

---

[70] Лукичева К. Л. О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2011. Вып. 4. С.189–194.

[71] Бараш Л.А. Художественная коммуникация: феноменологический метод исследования // Общество: философия, история, культура. 2021. № 5. С. 45–55.

получившая наиболее развернутое философское обоснование в работах Г. Г. Гадамера (1900–2002) [72], исходит из принципа «герменевтического круга», согласно которому понимание отдельного элемента произведения возможно только в свете понимания целого, а понимание целого формируется через последовательное осмысление отдельных элементов [73].

Применительно к анализу пространственно-пластических искусств герменевтический метод позволяет соотнести формальные особенности конкретного произведения с более широким культурно-историческим контекстом его создания – традицией русского авангарда, советской монументальной пластики, московского концептуализма – раскрывая тем самым исторически обусловленные слои смысла, которые не могут быть выявлены средствами чисто феноменологического, исторического анализа опыта восприятия [74]. Существенным для настоящего исследования аспектом герменевтического метода является также его применимость к анализу авторских интенций и деклараций художников – манифестов, интервью, теоретических текстов, сопровождающих создание произведения и составляющих необходимый интерпретативный контекст для адекватного понимания пластического высказывания.

Третьим методом исследования выступает **структурно-функциональный анализ**, позволяющий описать внутреннюю организацию формальной структуры произведения и выявить функциональные связи между отдельными ее

---

[72] Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Бессонова Б. Н.— М.: Прогресс, 1988. С. 189-191.

[73] Мантатова Л.В., Протасов С.Ю. Философская герменевтика как методология понимания: генезис и эволюция // Вестник Восточно-Сибирского государственного университета технологий и управления. 2012. № 5. С. 45–50.

[74] Кривцова Л.А. Герменевтика изобразительного искусства: от смыслополагания к пониманию // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. Вып. 2. С. 53–69.

элементами. В отличие от герменевтического метода, ориентированного на контекстуальную, историческую интерпретацию, структурно-функциональный анализ сосредоточен на синхронном описании внутренней логики построения формы – того, каким образом сочетание фактуры, объема, масштаба, ритма и светотени образует целостную, функционально связную композицию, работающую на производство определенного смыслового эффекта [75].

Данный метод особенно продуктивен применительно к анализу скульптурных и объектных практик (параграфы 3.1–3.2), где важно установить, каким образом конкретные формальные решения – выбор материала, степень его обработки, пропорциональные соотношения частей формы – функционально соотносятся с заявленным художником или реконструируемым исследователем смысловым содержанием произведения. Структурно-функциональный анализ также позволяет выявить закономерности формообразования, повторяющиеся в различных произведениях одного автора или одного художественного направления, что создает основания для последующей типологизации художественных стратегий, реализуемой в третьей главе исследования [76].

Четвертым, завершающим элементом методологического инструментария выступает **компаративный анализ**, обеспечивающий сопоставление западных и российских художественных практик с целью выявления специфических черт российской онтологической модели искусства, отличающих ее от западноевропейских и североамериканских аналогов. Компаративный метод в данном исследовании применяется на нескольких уровнях: на уровне сопоставления философских традиций (объектно-ориентированная онтология Хармана и русская религиозная философия, параграфы 1.1–1.2), на уровне

---

[75] Подольская К.С. Системно-структурный анализ произведений паблик и лэнд-арта // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 7. С. 1502-1506.

[76] Липский В. Н. Феномен формообразования в эстетической и художественной культуре // Ярославский педагогический вестник. 2017. №1. С. 227-231.

сопоставления исторических художественных направлений (западный минимализм и русский авангард, параграф 2.1) и на уровне сопоставления конкретных художественных практик (западная и российская инсталляция, параграфы 3.2–3.3) [77].

Немаловажно, что применение компаративного метода в настоящей работе не преследует цели установления иерархического превосходства одной традиции над другой, а направлено на выявление структурных сходств и различий, позволяющих более точно артикулировать специфику именно российской онтологической модели искусства как самостоятельного, отличного от западного, способа моделирования новой реальности средствами пластических искусств. Данная задача соответствует общей научной новизне исследования, заявленной во введении, и требует последовательного применения всех четырех рассмотренных методов в их взаимной дополнительности, а не изолированного использования каждого из них.

Совокупность феноменологического, герменевтического, структурно-функционального и компаративного методов образует целостную методологическую основу исследования, соответствующую сложной, многоуровневой природе изучаемого феномена – моделирования новой реальности в пространственно-пластических искусствах, требующего одновременного учета опыта восприятия, культурно-исторического контекста, формальной структуры произведения и сравнительной перспективы национальных художественных традиций.

Продолжая обоснование методологического инструментария исследования, необходимо детально раскрыть логику взаимодополнительности рассмотренных

---

[77] Макеева С. Рождение инсталляции: Запад и Россия / Светлана Макеева. — М.: Новое литературное обозрение. 2023. С. 7 – 12.

методов и показать, каким образом их последовательное или комбинированное применение позволяет решить конкретные исследовательские задачи, поставленные в настоящей работе.

Герменевтический метод, как было показано в предыдущем параграфе, ориентирован на «чтение» пластического высказывания в контексте определенной культурно-исторической традиции значений. Применительно к целям исследования данный метод реализуется через последовательность интерпретативных процедур, включающих реконструкцию авторского замысла на основе доступных текстовых источников (манифестов, интервью, критических статей современников), соотнесение формальных особенностей произведения с более широким художественным контекстом эпохи его создания, а также выявление интертекстуальных связей произведения с предшествующей художественной традицией – например, связей современной российской инсталляции с практикой тотальных сред московского концептуализма 1970–1980-х годов [78].

Значимым аспектом применения герменевтического метода в настоящей работе является учет специфической проблемы «герменевтики подозрения» (hermeneutics of suspicion), развитой в постструктуралистской традиции, согласно которой авторские декларации о замысле произведения не могут восприниматься как окончательная и исчерпывающая интерпретация, поскольку смысл произведения формируется также действием идеологических, институциональных и рыночных факторов, часто остающихся за пределами

[78] Шнайдер Ю. Ю. Приватное пространство в советском неофициальном искусстве на примере московского концептуализма // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. №4(61). С. 84-88.

осознанной авторской интенции [79]. Данная методологическая осторожность особенно важна при анализе российского искусства постсоветского периода, когда трансформация институциональных рамок художественного производства (переход от государственного заказа к рыночным механизмам, встраивание в международную систему галерей и биеннале) существенно влияла на характер и содержание художественных высказываний, часто помимо явно декларируемых авторских интенций.

Структурно-функциональный анализ, в свою очередь, дополняет герменевтическую интерпретацию, обеспечивая объективированное, менее подверженное субъективным интерпретативным допущениям описание формальной организации произведения. В рамках настоящего исследования структурно-функциональный анализ реализуется через последовательное описание и классификацию используемых художником пластических средств – материалов, техник обработки, пространственных решений, – с последующим установлением функциональных связей между этими формальными характеристиками и производимым художественным эффектом [80].

Важно отметить, что структурно-функциональный анализ в данном исследовании не претендует на строгую, исчерпывающую формализацию художественного языка в духе классического структурализма 1960–1970-х годов, справедливо подвергнутого критике за редукционизм и игнорирование историчности художественных форм. Скорее, речь идет об использовании структурно-функциональной методологии в качественно ослабленном,

---

[79] Пржиленский В. И. Картина мира, культурная политика и искусство подозрения // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Социологические науки. 2011. №4. С. 40-48.

[80] Золотарёва Л.Р. Описание и анализ произведения искусства эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий // Известия Алтайского государственного университета. 2012. №1. С. 157-162.

эвристическом варианте – как инструменте систематизации наблюдений над формальной структурой произведений, дополняющем, а не заменяющем герменевтическую интерпретацию их смыслового содержания [81].

Компаративный анализ, завершающий методологический комплекс исследования, требует особого методологического обоснования применительно к сравнению российских и западных художественных практик, поскольку простое констатирование сходств и различий без учета асимметрии культурного влияния и институциональной власти может привести к искаженным выводам. Существенно учитывать, что российское искусство второй половины XX века развивалось в условиях значительной информационной изоляции от западного художественного процесса (особенно в советский период), что делает многие структурные параллели между российскими и западными практиками результатом не заимствования, а параллельного, независимого решения сходных художественных проблем, обусловленных общими вызовами модернистской и постмодернистской культуры [82].

В связи с данным обстоятельством компаративный метод в настоящей работе применяется с учетом трех различных типов отношений между российскими и западными практиками: отношения прямого влияния характерного, в частности, для российского искусства 1990–начала 2000-х годов [83], (параграф 2.4), отношения параллельного, независимого развития сходных художественных стратегий характерного для сопоставления раннего русского

---

[81] Забулионите А.-К. И. Формирование концептуально-методологического аппарата культурологии (типологизация, систематизация, моделирование) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. 2008. Сер. 6. Вып. 3. С. 222–233.

[82] Тупицин В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. — М.: Ад Маргинем Пресс, 1998. С. 197-205.

[83] Смола К. От акционизма к интеракционизму: практики вненаходимости современного российского искусства //Неприкосновенный запас». 2018. № 121/5. С. 130–142.

авангарда с современными ему западными течениями [84] и отношения принципиального расхождения, обусловленного различием философских традиций (что показано в первой главе применительно к субстанциальному и репрезентативному пониманию формы).

Данная методологическая дифференциация позволяет избежать упрощенного представления о российском искусстве либо как о полностью зависимом от западных образцов, либо как об изолированной, самодостаточной традиции, развивающейся вне какого-либо диалога с мировым художественным процессом – оба этих упрощения широко представлены в существующей искусствоведческой литературе и требуют критической корректировки.

Важно также подчеркнуть, что применение всех четырех рассмотренных методов в настоящем исследовании носит не изолированный, последовательный, а взаимопроникающий, циклический характер: феноменологическое описание опыта восприятия произведения служит эмпирической основой для последующей герменевтической интерпретации, которая в свою очередь уточняется через структурно-функциональный анализ формальной организации произведения, результаты которого затем сопоставляются в рамках компаративного анализа с аналогичными структурами в иных национальных традициях, что позволяет вернуться к уточненному феноменологическому описанию специфики восприятия именно российских пластических практик.

Данная циклическая методология соответствует общей задаче настоящего исследования – не только описать отдельные российские художественные практики, но выявить лежащую в их основе целостную онтологическую модель, отличающую российский подход к моделированию новой реальности от западных аналогов, что требует именно комплексного, многоуровневого

---

[84] Шевчук В.Г. Динамика взаимовлияний отечественной и европейской культур в контексте проблем художественного пространства конца XIX – начала XX вв. // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 541-551.

методологического инструментария, а не применения единственного изолированного метода анализа.

Подводя итог первой главе, следует отметить, что разработанный теоретико-методологический фундамент исследования – включающий анализ онтологического статуса художественного произведения через призму мимесиса и поэзиса, объектно-ориентированную онтологию Хармана, русскую религиозно-философскую традицию Лосева, Флоренского и Мамардашвили, феноменологию Шпета, авторский категориальный аппарат («онтологическая модель», «пластический язык», «тактильное восприятие») и комплексную методологию (феноменологический, герменевтический, структурно-функциональный и компаративный методы) – создает необходимую теоретическую базу для перехода к историко-культурному анализу трансформации пластического мышления в российской художественной практике, осуществляемому во второй главе исследования.

ГЛАВА 2. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В РОССИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ

2.1. Русский авангард как фундамент онтологического творчества: от Малевича до Татлина

Русский художественный авангард первых десятилетий XX века представляет собой уникальный историко-культурный феномен, в котором происходит радикальный пересмотр самих оснований художественного творчества – от вопроса о технике и композиции к вопросу о бытийном статусе формы как таковой. Именно в этот период формируется тот фундамент онтологического понимания искусства, который впоследствии, пройдя через советский и постсоветский этапы трансформации, определит специфику современных российских пластических практик, анализируемых в третьей главе настоящего исследования.

Супрематизм К. С. Малевича (1879–1935), впервые представленный публике на выставке «0,10» в Петрограде в 1915 году, знаменует собой принципиальный разрыв с предметно-изобразительной традицией искусства, декларируя переход к «нулю форм» – состоянию, в котором живопись и, шире, пластическое искусство освобождается от необходимости отображать какой-либо внешний, эмпирический объект и обретает статус самостоятельного, чисто пластического высказывания [85] . «Черный квадрат» Малевича, ставший программным манифестом супрематизма, представляет собой не изображение чего-либо, а самодостаточную форму, конституирующую собственное,

[85] Казимир Малевич в Русском музее: альбом / Гос. Русский музей; авт. предисл. Гусев В.А. — СПб.: Palace Editions, 2000. С. 390-398.

автономное семантическое поле – что Малевич сам обозначал как «новое мироощущение», принципиально отличное от миметического отражения видимой реальности [86].

Существенно, что Малевич формулирует свою концепцию супрематизма в явно онтологических, философских терминах – как выход в «безосновность» (беспредметность), понимаемую не как отказ от смысла вообще, а как отказ от опоры на устойчивый, заранее заданный референт видимого мира в пользу конструирования принципиально новой, автономной реальности чистых пластических форм [87]. В теоретических текстах Малевича, в частности в работе «От Сезанна до супрематизма» (1920), прямо декларируется цель создания «нового мира», не имеющего аналога в природной действительности – цель, непосредственно предвосхищающая рассмотренную в первой главе логику поэзиса как творческого полагания нового бытийного плана, принципиально отличного от логики мимесиса [88].

Важно отметить, что супрематическая живопись Малевича, при всей ее плоскостной, изобразительной технике, изначально мыслилась художником не как чисто оптическое явление, а как модель принципиально нового пространственного и даже космологического мышления, что подтверждается последующим переходом Малевича к трехмерным супрематическим объектам – «архитектонам», представляющим собой абстрактные пространственные модели, лишенные утилитарной функции и представляющие чистую пластическую

---

[86] Желондиевская Л. В., Барышева В. Е. Формообразующие принципы супрематизма Малевича, как основа стиля XX века // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. №5(166). С. 112-116.

[87] Рендл М. В. Супрематическая онтология и ее философские аспекты в творчестве К. Малевича // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2015. №5. С. 105-114.

[88] Грачева С. В. Деятельность К. Малевича как художественного критика // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2013. №5. С. 103-112.

форму как таковую [89]. Данный переход от плоскостной живописи к объемной пластике демонстрирует внутреннюю логику развития супрематизма в сторону все более полного воплощения онтологических претензий этого направления – от плоскостной иллюзии пространства к реальному, физическому освоению трехмерного пространства.

Параллельно с супрематизмом Малевича развивается конструктивистское направление, наиболее радикальным представителем которого в аспекте онтологического творчества выступает В. Е. Татлин (1885–1953), чья практика контррельефов и, впоследствии, знаменитой «Башни III Интернационала» (1919) демонстрирует принципиально иной, чем у Малевича, подход к проблеме создания новой реальности средствами пластического искусства – подход, детально рассматриваемый в следующем параграфе настоящей главы. Если супрематизм Малевича ориентирован на создание автономной, во многом метафизической, космологической реальности чистых форм, то конструктивизм Татлина устремлен к материалистическому, инженерно-технологическому пониманию новой реальности, конструируемой из реальных, физических свойств конкретных материалов [90].

Существенным аспектом русского авангарда как фундамента онтологического творчества является также деятельность объединения ОБМОХУ (Общество молодых художников) и последующая работа участников группы «Институт художественной культуры» (ИНХУК), в рамках которых проблема онтологии материала и формы получила систематическую теоретическую разработку. В частности, важное значение имеет концепция

---

[89] См. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура советского авангарда / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 2021. – Кн. 1. С. 88-89.

[90] Лапшина Е. Г. Малевич и Татлин: точки пересечения жизненного и творческого пути лидеров русского авангарда // Architecture and Modern Information Technologies. 2017. №2 (39). С. 49-59.

«фактуры» как самостоятельной эстетической категории, разработанная в дискуссиях ИНХУКа 1920–1921 годов, где фактура материала рассматривалась не как второстепенное, декоративное качество формы, а как ее сущностная, конститутивная характеристика, определяющая специфику онтологического статуса произведения [91].

Важно подчеркнуть, что русский авангард в целом характеризуется устремлением к жизнестроительной, а не чисто эстетической функции искусства – идеей о том, что новые пластические формы должны не только представлять новую реальность в качестве художественного образа, а буквально формировать, конструировать новую социальную и материальную действительность революционной эпохи [92]. Данная жизнестроительная амбиция, наиболее полно выраженная в производственном искусстве и архитектурных проектах конструктивистов, представляет собой предельное, максималистское выражение логики поэзиса, рассмотренной в первой главе исследования, – искусство здесь мыслится буквально как акт творения новой реальности, а не как ее метафорическое или символическое представление.

Следует отметить также значение теоретических работ П. Флоренского применительно к пространственному мышлению авангарда, в частности его концепцию «обратной перспективы» в иконописи (1919), которая, будучи разработана в контексте анализа средневекового религиозного искусства, оказала опосредованное влияние на формирование нового пространственного мышления художников авангарда, стремившихся преодолеть линейную, ренессансную перспективу как единственно возможный способ организации пространства в

---

[91] Котович Т. В. Энциклопедия русского авангарда. — Мн.: Экономпресс, 2003. С. 107-108.

[92] Горбова Е.Н., Астахов О.Ю. Идеи жизнестроительства русского авангарда в эстетике проекта «Прозодежды» начала XX века // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2012. №63. С. 43-52.

искусстве [93]. Данная параллель между теоретической рефлексией Флоренского об иконописном пространстве и практическими экспериментами авангарда с пространственной организацией формы демонстрирует существование глубокой преемственности между религиозно-философской и авангардной традициями осмысления онтологии пространства в русском искусстве, несмотря на их идеологическую и эстетическую противоположность.

Необходимо также указать на существенные различия внутри самого авангардного движения относительно понимания природы новой реальности, создаваемой искусством. Если Малевич и его последователи в супрематизме склонялись к метафизическому, во многом мистическому пониманию новой реальности как выхода за пределы предметного, эмпирического мира в область чистых, трансцендентных форм, то конструктивисты, напротив, настаивали на материалистическом, атеистическом понимании новой реальности как результата рационального, инженерного освоения материальных свойств вещества [94]. Данное расхождение внутри авангардного движения предвосхищает дальнейшую бифуркацию российской художественной традиции на линию преимущественно метафизического, спиритуалистического понимания пластической формы (получившую развитие, в частности, в неофициальном искусстве советского периода) и линию материалистического, «вещного» понимания формы (нашедшую продолжение в концептуалистской и постконцептуалистской практике второй половины XX века, рассматриваемой в параграфах 2.2–2.3).

Таким образом, русский авангард 1910–1920-х годов создает фундаментальные онтологические основания для последующего развития

---

[93] См. Флоренский П. ИКОНОСТАС. Избранные труды по искусству. — СПб: МИФРИЛ, Русская книга. 1993. С. 177-190.

[94] Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде - М.: Прогресс - Традиция, 2012. С. 585-586.

российской пластической практики, формулируя в лице супрематизма Малевича и конструктивизма Татлина два принципиально различных, но равно радикальных подхода к проблеме создания новой реальности средствами искусства – метафизический выход в «безосновность» чистой формы и материалистическое конструирование новой реальности из реальных свойств физического материала [95]. Оба этих подхода, несмотря на их видимую противоположность, объединены общей устремленностью к жизнестроительной, поэзисной, а не миметической функции искусства, что делает русский авангард основополагающей историко-культурной предпосылкой для анализа современных российских практик моделирования новой реальности, рассматриваемых в последующих параграфах и главах настоящего исследования.

Творчество Татлина, и в особенности его серия контррельефов, созданных в 1914–1917 годах, представляет собой один из наиболее радикальных и философски насыщенных экспериментов русского авангарда в области онтологического переосмысления природы художественной формы. Контррельефы Татлина принципиально отличаются от традиционного рельефа как формы искусства не только технически, но и концептуально: если классический рельеф представляет собой изображение, «вырастающее» из плоской основы и остающееся привязанным к ней, то контррельеф Татлина строится из разнородных, реальных материалов – металла, дерева, стекла, картона, – соединенных в свободной, часто консольной конструкции,

[95] Жирякова А.Д., Назаров Ю.В. Мироздание и жизнеустройство в концепциях формообразования К. С. Малевича и В. Е. Татлина // Architecture and Modern Information Technologies. 2015. №1 (176). С. 40-46.

вынесенной в реальное пространство и лишенной опоры на плоскостную основу [96].

Ведущим понятием, введенным Татлиным для теоретического обоснования своей практики, является «культура материала» – концепция, согласно которой каждый материал обладает собственными, объективными физическими свойствами (весом, упругостью, фактурой поверхности, способностью к деформации), которые художник должен выявлять и подчеркивать, а не подавлять во имя абстрактной композиционной идеи, навязанной материалу извне [97]. Данная концепция представляет собой прямое практическое воплощение той онтологической установки, которая была рассмотрена в первой главе исследования применительно к объектно-ориентированной онтологии Хармана и концепции «энергии формы» Лосева: материал у Татлина мыслится не как пассивный, нейтральный субстрат для воплощения заранее сформулированной художественной идеи, а как активный участник творческого процесса, обладающий собственной «правдой», собственной логикой существования, которую художник призван раскрыть, а не преодолеть.

В теоретических декларациях Татлина, в частности в манифесте «Наша предстоящая работа» (1920), написанном совместно с другими конструктивистами, отчетливо формулируется отказ от традиционного понимания искусства как деятельности по созданию красоты и переход к пониманию искусства как деятельности по выявлению объективной,

[96] Иванов Д.Ю. В. Татлин и К. Малевич, выставка «0.10»: влияние на искусство коллажа и искусство современников и последователей // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2020. №1. С. 167-174.

[97] Партылова В.В. Образовательно-методическая концепция ВХУТЕМАСа // Проблемы современного педагогического образования. 2018. №1. С. 157-160.

материальной правды вещи [98]. Это положение непосредственно соотносится с рассмотренным в теме параграфа тезисом о том, что форма у Татлина является философским высказыванием, а не эстетическим украшением: контррельеф не стремится быть красивым в традиционном смысле гармоничного, уравновешенного изображения, а стремится продемонстрировать реальные физические свойства и взаимодействия использованных материалов – их вес, напряжение, сопротивление друг другу в конструкции.

Существенным техническим и одновременно философским новшеством контррельефов Татлина является их вынесение в реальное трехмерное пространство посредством консольного, часто диагонального крепления к стене без видимой опоры снизу [99], что создает эффект «преодоления гравитации», парения формы в пространстве. Данный эффект имеет глубокое философское значение: он демонстрирует, что искусство здесь работает не с иллюзией пространства (как в классической живописной перспективе), а с реальным физическим пространством и реальными физическими силами (гравитацией, механическим напряжением конструкции), то есть контррельеф буквально существует в том же физическом мире, что и зритель, подчиняясь тем же законам физики, но организуя их особым, художественно осмысленным образом.

Данная особенность контррельефов Татлина непосредственно предвосхищает рассмотренную в первой главе категорию «альтернативной модальности бытия» в отличие от «иллюзии»: контррельеф не создает иллюзию пространственной глубины средствами перспективных построений на плоскости (как это делает классическая живопись), а буквально организует реальное физическое пространство посредством реальных материальных элементов, что

---

[98] Хайдули П. Конструктивизм и политика в СССР: рождение нового искусства // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2018. №1. С. 88-93.

[99] Стригалёв А. А. Владимир Татлин. — М: Ад Маргинем Пресс. 2026. С. 180-184.

делает его онтологический статус принципиально отличным от статуса иллюзионистического произведения. В этом смысле контррельефы Татлина могут рассматриваться как один из первых в истории искусства опытов последовательного построения «альтернативной модальности бытия» средствами пространственно-пластического искусства [100], опыт, философское значение которого было артикулировано значительно позднее, уже в контексте современной объектно-ориентированной онтологии.

Важным аспектом идеи «культуры материала» является также ее связь с более широким конструктивистским пониманием искусства как формы производства, а не только эстетической рефлексии. Татлин настаивал на необходимости изучения художником технологических и инженерных свойств материалов на уровне, сопоставимом с профессиональной компетенцией инженера или ремесленника, что нашло наиболее полное выражение в его позднейшем проекте «Летатлина» (1932) – экспериментального летательного аппарата, синтезирующего художественный и инженерный подходы к работе с материалом [101]. Данная тенденция к сближению художественной и инженерно-технологической компетенции демонстрирует характерную для русского конструктивизма установку на материалистическое, антиметафизическое понимание творческого процесса, принципиально отличающуюся от рассмотренного в предыдущем параграфе метафизического, спиритуалистического понимания творчества у Малевича.

Следует отметить также значение контррельефов Татлина для последующей истории мирового искусства, в частности для формирования

---

[100] Пунин Н. Н. О Татлине. Архив русского авангарда — М: Литературно-художественное агентство "RA". 1994. С. 33-34.

[101] См. Стригалёв А. А. Владимир Татлин. — М: Ад Маргинем Пресс. 2026. С. 158-180.

эстетики минимализма и постминимализма второй половины XX века, в которых проблематика «культуры материала» получила новое развитие в работах Р. Морриса (1931-2018), К. Андре (1935-2024), Р. Серра (1938-2024) и других представителей американского минимализма. Данная историческая связь между русским конструктивизмом и западным минимализмом создает существенный материал для последующего компаративного анализа российских и западных практик работы с материалом [102], осуществляемого в третьей главе настоящего исследования (параграфы 3.1–3.2).

Важно также подчеркнуть теоретическую значимость идеи «культуры материала» для формирования специфически российского понимания онтологии искусства, отличающегося устойчивым интересом к материальной, вещественной стороне произведения, отмеченным в первой главе исследования при рассмотрении полемики Шпета с западноевропейской репрезентативной традицией (параграф 1.3). Если западная традиция концептуального искусства, как будет показано в дальнейшем анализе московского концептуализма (параграф 2.2), склонна минимизировать значение материальной формы в пользу идеи, то татлинская концепция культуры материала, парадоксальным образом сформулированная в контексте авангардного, революционного искусства, устремленного к максимальному разрыву с художественной традицией, оказывается глубоко созвучной субстанциальному пониманию формы, характерному для русской религиозно-философской традиции, несмотря на принципиальную идеологическую и эстетическую противоположность этих двух направлений мысли [103].

---

[102] Пу А. Влияние Вхутемаса на Баухауз с точки производственного искусства: основные концепции и направления // Культура и искусство. 2024. № 6. С. 1-12.

[103] Пронина О.В., Пронина Н.В. Связь христианского религиозного искусства и авангарда // Вестник науки. 2022. № 12 (57). Т. 3. С. 410-422.

Данное парадоксальное сближение авангардного материализма и религиозно-философского субстанциализма демонстрирует существование глубинной культурной константы российского художественного мышления – устойчивого тяготения к пониманию материальной формы произведения не как условного, конвенционального знака отдельного от нее смысла, а как непосредственного, субстанциального носителя этого смысла, что составляет одну из основополагающих характеристик российской онтологической модели искусства, разрабатываемой в настоящем исследовании [104].

Таким образом, идея Малевича о создании «нового мира», не имеющего аналога в природной действительности и его архитектоны, контррельефы Татлина и разработанная им концепция «культуры материала» представляют собой важнейшие историко-культурные предпосылки для понимания специфики российского подхода к работе с материалом в пространственно-пластических искусствах, демонстрируя раннюю и радикальную форму отказа от иллюзионистической, репрезентативной логики искусства в пользу создания реальных, физически присутствующих в пространстве зрителя пластических конструкций, чья онтология определяется не сходством с внешним прообразом, а объективными физическими свойствами составляющих ее материалов.

[104] См. Жирякова А.Д., Назаров Ю.В. Мироздание и жизнеустройство в концепциях формообразования К. С. Малевича и В. Е. Татлина // Architecture and Modern Information Technologies. 2015. №1 (176). С. 40-46.

2.2. Эволюция пластических стратегий в советский и постсоветский период

Историческая траектория развития российского пространственно-пластического искусства во второй половине XX века характеризуется сложным взаимодействием официальных и неофициальных художественных практик, что существенно отличает советский период от предшествующего этапа авангардного эксперимента, а также от последующего постсоветского развития искусства. Анализ данного периода требует обращения к работам таких исследователей, как В. Бычков (род. 1942) и Б. Гройс (род. 1947), которые предоставляют существенный теоретический аппарат для понимания специфики трансформации пластического мышления в условиях официальной советской культурной политики и последующего постсоветского художественного развития.

Официальное советское искусство, начиная с 1930-х годов и на протяжении последующих десятилетий, было ориентировано на эстетику социалистического реализма, предполагавшую возвращение к репрезентативным принципам художественного творчества и отказ от формальных экспериментов авангарда. Монументально-декоративное искусство, получившее особенно широкое развитие в советский период – монументальная скульптура, мемориальные комплексы, декоративное оформление общественных пространств, – представляло собой преимущественный жанр официальной пластической практики, ориентированный на идеологическую функцию утверждения ценностей советского государства и коммунистической идеологии. В. Бычков отмечает в своих исследованиях предельно идеологически ангажированную, утопически-идеализаторскую концепция соцреализма, имеющая отношение

больше к теории идеологической борьбы или методам управления массовым сознанием, чем к эстетике [105].

Эволюция пластического мышления в советский период представляет собой сложный, неоднозначный процесс, характеризующийся резким разрывом с авангардной традицией 1920-х годов после утверждения социалистического реализма в качестве единственно допустимого художественного метода в начале 1930-х годов, и последующим постепенным, многоступенчатым возвращением элементов авангардного, экспериментального мышления в неофициальном, а затем и официальном советском искусстве второй половины XX века.

Утверждение социалистического реализма означало возврат к миметической, репрезентативной парадигме искусства, рассмотренной в первой главе как исторически предшествующая логике поэзиса: скульптура и монументальное искусство сталинской эпохи призваны были не создавать новую, автономную реальность, а прославлять, идеализировать и легитимировать существующую социально-политическую реальность советского строя, выступая в качестве средства идеологической пропаганды [106]. Монументальная скульптура данного периода – от произведений В. И. Мухиной (1889-1953) до многочисленных памятников вождям и героям труда – ориентирована на классические принципы реалистической, идеализирующей репрезентации человеческого тела, унаследованные от академической традиции XIX века, что представляет собой существенный откат от онтологических экспериментов авангарда к традиционной миметической парадигме.

Однако уже начиная с периода «оттепели» второй половины 1950-х – 1960-х годов, в советском искусстве начинают проявляться тенденции к постепенному

---

[105] См. Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. — М.: Академический Проект, 2020. С. 51-52.

[106] Борев Ю. Б. Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд — М: ОЛИМП. 2011. С. 127-131.

расширению допустимых формальных средств монументально-декоративного искусства, связанные, в частности, с масштабным строительством и оформлением общественных пространств – от мозаичных панно на фасадах общественных зданий до декоративной пластики в оформлении станций метрополитена и других объектов советской модернистской архитектуры [107]. Данный период характеризуется определенным синтезом сохраняющейся идеологической функции монументального искусства с элементами формального экспериментирования, унаследованными опосредованно от авангардной традиции через личный опыт и профессиональные связи художников старшего поколения, работавших в 1920-е годы.

Параллельно с официальным искусством развивалась неофициальная, андеграундная художественная практика, представители которой продолжали и трансформировали традицию авангардного эксперимента, адаптируя ее к новым историческим условиям. Как показывает Б. Гройс в своих исследованиях советского и постсоветского искусства, неофициальное художественное движение 1960-1980-х годов, объединявшее художников различных направлений – от абстрактного экспрессионизма до концептуализма, – представляло собой сложный синтез отечественной авангардной традиции с влиянием западных художественных практик, проникавших в советское культурное пространство несмотря на существовавшие ограничения. Гройс подчеркивает специфическую особенность советского и постсоветского концептуализма, отличающую его от западных аналогов данного направления: если традиции западного концептуализма ориентированы преимущественно на аналитическое исследование природы искусства как такового, на своеобразную «философию искусства средствами искусства», то московский концептуализм и творчество

[107] Андреева Е.Ю. Стратегия полисной жизни. Идеология и эстетика советского искусства второй половины 1950-х - 1960-х годов в Ленинграде // Искусствознание. 2017. №1. С. 174-189.

участников московского концептуального круга, изначально был более тесно связаны с «романтичностью» проявляемой в некоторой неопределенности, недосказанности и мистичности образов [108].

Радикальный разрыв с официальной эстетикой социалистического реализма происходит в рамках неофициального, «второго» советского искусства, развивавшегося параллельно официальной художественной институции начиная с конца 1950-х – начала 1960-х годов и достигшего наибольшей интенсивности в 1970-е – первой половине 1980-х годов [109]. Именно в рамках неофициального искусства формируются те концептуалистские стратегии работы с пространством, которые впоследствии получат систематическое теоретическое обоснование в творчестве И. Кабакова, А. Монастырского и московского концептуализма в целом, подробно рассматриваемого в следующем параграфе настоящей главы [110].

Постсоветский период, начинающийся с 1990-х до начала 2000-х годов, характеризуется резкой институциональной трансформацией художественного поля, связанной с распадом советской системы государственного заказа и художественного образования и стремительным, часто хаотичным встраиванием российского искусства в международную систему художественного рынка, галерей и биеннале [111]. Данный процесс имел существенные последствия для эволюции пластических стратегий: с одной стороны, российские художники

---

[108] Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А–Я: Журнал неофициального русского искусства. — 1979. — № 1. — С. 3–11

[109] Макеева С. Инсталляция в СССР: происхождение, рождение, терминология // Искусствознание. 2022. № 4. С. 332-355.

[110] Московский концептуализм. Начало: альбом / Приволжский филиал Государственного центра современного искусства; ред. состав. Альберт Ю. — М.: Locus Standi, 2014. С. 6-24.

[111] Конев В. П. Художественная культура России между прошлым и будущим: 1991-2001 гг // Вестник Кузбасского государственного технического университета. Культурология. 2004. № 6. С. 107-111.

получили доступ к широкому спектру западных художественных практик – инсталляции, перформанса, реди-мейда, – ранее известных лишь ограниченному кругу специалистов и практикуемых лишь в узких рамках неофициального искусства; с другой стороны, произошла существенная институциональная дестабилизация, связанная с утратой государственной поддержки искусства, в частности монументального, монументально-декоративного и художественных промыслов, традиционно ориентированных на работу с материалом [112].

Переход от монументально-декоративного искусства к концептуальным формам, обозначенный в названии данного параграфа, может быть детально прослежен через анализ трансформации самого понятия «монументальности» в российском искусстве последних десятилетий XX века. Если классическая монументальность советского периода предполагала физическую масштабность произведения, его долговременность, устойчивость в конкретном архитектурном или ландшафтном контексте и однозначную, легко читаемую идеологическую программу, то постсоветская концептуальная пластика, унаследовавшая от монументального искусства интерес к масштабу и пространственной организации, радикально трансформирует остальные параметры монументальности [113].

Современная российская инсталляция, как будет подробно показано в третьей главе исследования, часто сохраняет впечатляющий физический масштаб произведений, характерный для советской монументальной традиции, однако утрачивает характерную для нее долговременность (инсталляции по

---

[112] Высоцкий В. Б. Институализация художественной жизни Санкт-Петербурга в постсоветскую эпоху: контексты и перспективы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. №1. С. 29-35.

[113] Юань С. Образы советской и российской монументальной скульптуры как отражение государственной идеологии: трансформация функций и эволюция смыслов // Философия и культура. 2024. № 6. С. 194-208.

определению временны, экспонируются в течение ограниченного периода) и однозначность идеологической программы, заменяя ее многозначной, часто ироничной или деконструктивной работой с советским идеологическим наследием – тенденция, наиболее ярко представленная в творчестве И. Кабакова, чьи тотальные инсталляции представляют собой критическую переработку эстетики советского монументально-декоративного искусства и советской повседневности [114].

Существенным аспектом эволюции пластических стратегий в рассматриваемый период является также трансформация статуса художника-профессионала (скульптора, мастера декоративно-прикладного искусства) как носителя специализированной ремесленной компетенции, воспитанной в системе советского художественного образования (художественные вузы, училища и школы), в контексте новой концептуалистской парадигмы, где традиционные профессиональные навыки часто оказываются менее востребованными, чем способность к концептуальной, кураторской работе с готовыми, найденными объектами и материалами [115]. Данный процесс, однако, не следует понимать как исчезновение или замена традиционных профессиональных компетенций художника в современной российской практике: как будет показано в параграфе 3.1, значительная часть современных российских деятелей искусства и в частности скульпторов сознательно сохраняет и развивает традиционные навыки работы с материалом (камнем, металлом, деревом), интегрируя их в новый концептуальный контекст постсоветского искусства.

---

[114] Орлова А. М. Российская инсталляция как эстетический феномен: специальность 09.00.04 «Эстетика»: диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук / Орлова Александра Михайловна; Государственный институт искусствознания. — Москва, 2020. С. 175-176.

[115] Кривцун О. А. Пластические вариации экзистенциального. Из истории искусства новой России // Искусствознание. Теория искусства. 2012. № 6. С. 135-168.

Важно также отметить региональную специфику эволюции пластических стратегий в постсоветский период 1990-х годов: если московский и, в меньшей степени, петербургский художественный контекст характеризуются наиболее интенсивным освоением международных концептуалистских практик, то в региональных художественных центрах России часто сохраняется более устойчивая привязанность к традиционным формам монументально-декоративного искусства, что создает существенную внутреннюю дифференциацию российского художественного поля, требующую учета при формулировании обобщающих характеристик российской онтологической модели искусства [116].

Эволюция пластических стратегий в советский и постсоветский период представляет собой сложный, нелинейный процесс, включающий периоды резкого разрыва с авангардной традицией (утверждение социалистического реализма), постепенного расширения формальных возможностей монументального и монументально-декоративного искусства (период «оттепели» и последующих десятилетий), формирования альтернативной, неофициальной концептуалистской традиции и, наконец, стремительной, институционально турбулентной трансформации художественного поля в постсоветский период, определившей современный облик российской пространственно-пластической практики, детально анализируемой в третьей главе настоящего исследования.

Значимым аспектом эволюции пластических стратегий рассматриваемого периода является постепенное расширение материального арсенала российского искусства, включение в художественную практику разнообразных материалов и техник, ранее не характерных для отечественной художественной традиции –

---

[116] Якимович А.К. Столичные и региональные художники в России начала XXI века // Художественная культура. 2025. № 4. С. 354-383.

промышленных материалов, объектов реди-мейд, синтетических материалов, цифровых технологий. Данное расширение материального арсенала сопровождалось соответствующей трансформацией концептуального содержания произведений, отражающей более широкие социокультурные изменения российского общества постсоветского периода.

Таблица 1 – Основные этапы трансформации пластических стратегий в российском искусстве XX-XXI веков

Период	Основная парадигма	Ключевые представители	Характерные материалы
1910-1920-е	Авангард (супрематизм, конструктивизм)	Малевич, Татлин	Дерево, металл, стекло
1930-1950-е	Социалистический реализм	официальные скульпторы	Бронза, гранит, мрамор
1960-1980-е	Неофициальное искусство, ранний концептуализм	Кабаков, Пригов	Смешанная техника, бумага, объекты
1990-2000-е	Постсоветский концептуализм, глобализация	Кулик, группа АЕС+Ф	Реди-мейд, перформанс, инсталляция
2010-2020-е	Плюрализм стратегий, поиск идентичности	молодые художники	Индустриальные и природные материалы

Источник: составлено автором

Данная периодизация демонстрирует последовательную траекторию трансформации пластического мышления российского искусства от авангардного эксперимента через официальную монументальную практику к неофициальному концептуализму и последующему постсоветскому плюрализму художественных стратегий. При этом важно подчеркнуть, что данная траектория не является простой линейной эволюцией, но представляет собой сложное диалектическое взаимодействие различных тенденций, часто сосуществующих параллельно в рамках одного исторического периода.

Таким образом, анализ эволюции пластических стратегий в советский и постсоветский период демонстрирует сложную, многоаспектную траекторию трансформации российского пространственно-пластического мышления, обусловленную взаимодействием официальной культурной политики, неофициальной художественной практики и последующим процессом интеграции в глобальный художественный контекст. Данная траектория подготавливает почву для более детального рассмотрения московского концептуализма как основного явления неофициального искусства советского периода.

Московский концептуализм представляет собой одно из наиболее значительных и теоретически рефлексивных направлений неофициального советского искусства, сформировавшееся в конце 1960-х – начале 1970-х годов и определившее существенную часть российского художественного дискурса о моделировании альтернативной реальности средствами пространственно-пластических искусств на протяжении последующих десятилетий, включая постсоветский период [117].

Значимой фигурой московского концептуализма в аспекте работы с пространством является Илья Кабаков, разработавший в 1980-е – 1990-е годы жанр «тотальной инсталляции», представляющий собой принципиально новый формат пространственно-пластического произведения, выходящий за пределы традиционных категорий скульптуры, живописи и объекта. Тотальная инсталляция Кабакова, по определению самого художника, представляет собой организацию целостного пространства (комнаты, серии помещений, иногда целого павильона), в которое зритель физически входит и оказывается полностью

[117] Крылов С.Н. Московский концептуализм в качестве фундамента отечественного арт-акционизма // Национальная ассоциация ученых. 2015. № 5 (10). С. 59-62.

погруженным в созданную художником среду, лишенную какой-либо внешней, нейтральной точки наблюдения [118].

Значимым теоретическим положением Кабакова, детально разработанным в его текстах о тотальной инсталляции, является идея о принципиальном отличии данного жанра от традиционной музейной экспозиции, предполагающей дистанцированное созерцание отдельных, автономных произведений: тотальная инсталляция, напротив, стремится создать целостный, синтетический опыт погружения, в котором отдельные объекты, тексты, звуковые и световые эффекты работают не как самостоятельные произведения, а как элементы единой, целостной среды, организующей полный чувственный и смысловой опыт зрителя [119]. Данная характеристика тотальной инсталляции непосредственно соотносится с рассмотренной в первой главе категорией онтологической модели произведения (параграф 1.3), поскольку именно в тотальной инсталляции наиболее полно реализуется идея создания автономного, целостного бытийного плана, обладающего собственной внутренней логикой пространственной и темпоральной организации.

Классические произведения Кабакова, такие как «Человек, который улетел в космос из своей квартиры» (1985) или «Красный вагон» (1991), демонстрируют характерную для тотальной инсталляции стратегию переосмысления традиций соцреализма посредством постмодернистских приемов деконструкции, иронии и цитатности. Кабаков систематически использует эстетику советской повседневности – типовую мебель, бытовые предметы, официальные лозунги, характерную атмосферу коммунальной квартиры – не для прямой критики

---

[118] См. Шнайдер Ю.Ю. Приватное пространство в советском неофициальном искусстве на примере московского концептуализма // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 4 (61). С. 84-88.

[119] См. Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. — М: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 51-53.

советской действительности (что было бы возвращением к репрезентативной, миметической логике социального реализма), а для создания сложного, многослойного альтернативного мира, в котором советская повседневность приобретает статус мифологического, почти сновидческого пространства [120].

Данная стратегия работы с материалом советской повседневности демонстрирует существенное отличие московского концептуализма от западного концептуального искусства того же периода: если западный концептуализм (Л. Вайнер, группа «Art & Language») ориентирован преимущественно на аналитическую, лингвистически артикулированную рефлексию о природе искусства как такового, то московский концептуализм, при сохранении общей концептуалистской ориентации на приоритет идеи над формальным мастерством исполнения, сохраняет устойчивый интерес к конкретной, исторически и культурно обусловленной материальности советского быта, что подтверждает рассмотренный в первой главе тезис о субстанциальном, а не чисто репрезентативном понимании формы в российской художественной традиции [121].

Д. А. Пригов (1940-2007), другой видный представитель московского концептуализма, рассматриваемый в данном параграфе, развивает несколько иную, хотя структурно связанную с практикой Кабакова, стратегию работы с пространством и материалом. Пригов, известный прежде всего как поэт, разработавший концепцию «нового эпоса» и множественных авторских масок, также активно работал в области визуального и пространственного искусства, создавая графические, скульптурные и инсталляционные произведения, в

---

[120] Лазарева Е.А. Московский концептуализм в монологе с авангардом // Художественная культура. 2024. № 1. С. 274-305.

[121] Титкина А.А. Место московского концептуализма в концептуальных практиках последней трети XX века // European research. 2015. № 1. С. 274-275.

которых поэтическая и пластическая составляющие находятся в неразрывном взаимодействии [122].

Особенностью пространственных работ Пригова является их выраженная серийность, повторяемость элементов, часто основанная на использовании простых, тиражируемых техник – трафаретной печати, штампов, повторяющихся графических элементов, что создает эффект механического, почти конвейерного производства художественных образов, иронически комментирующего как советскую практику массового идеологического производства образов, так и постсоветскую логику рыночного, серийного производства культурных продуктов [123]. Данная стратегия серийности у Пригова представляет собой специфический вариант работы с категорией ритма, рассмотренной в первой главе как один из компонентов пластического языка (параграф 1.4): ритмическая повторяемость элементов у Пригова функционирует не как формальный композиционный прием, а как содержательное высказывание о механизмах культурного и идеологического производства смысла в советском и постсоветском обществе.

Существенным аспектом творчества Пригова, значимым для настоящего исследования, является также его концепция «мерцающей эстетики» – идея о принципиальной множественности и взаимозаменяемости авторских позиций и художественных языков, используемых художником не как выражение единой, целостной творческой индивидуальности, а как набор сменяемых, взаимно ироничных масок [124]. Данная концепция создает существенный контраст с

---

[122] Ковалев П.А. Концептуалистская версия поэтического текста Дмитрия Пригова // Филология и человек. 2010. № 4. С. 20-27.

[123] Казарина Т.В. Дмитрий Пригов: комическое и патетическое // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7 (109). С. 170-174.

[124] Гурленова Л.В., Габб Е. А. Понятие «концептуализм» в теоретических трудах Д. Пригова // Человек. Культура. Образование. 2020. № 2 (36). С. 91-102.

рассмотренной ранее логикой субстанциального, целостного авторского высказывания, характерной для более ранней традиции русского авангарда (параграфы 2.1–2.2), демонстрируя постмодернистскую трансформацию российской традиции понимания творческого акта в сторону большей рефлексивности, ироничности и дистанцированности автора от собственного высказывания.

Важным для анализа работы с пространством у обоих художников является вопрос о вовлечении зрителя в конституирование смысла произведения, непосредственно связанный с рассмотренной в первой главе идеей об активном, соучаствующем характере восприятия искусства (параграфы 1.2, 1.3). Тотальная инсталляция Кабакова, по замыслу самого художника, требует не только зрительного восприятия, а полноценного телесного перемещения зрителя внутри созданного пространства, физического, темпорально протяженного акта прохождения через организованную художником среду, что делает зрительский опыт неотъемлемой, конституирующей частью самого произведения, а не внешним по отношению к нему актом восприятия [125].

Таблица 2 – Сравнительный анализ пространственных стратегий И. Кабакова и Д. Пригова

Параметр сравнения	И. Кабаков	Д. Пригов
Основной жанр	Тотальная инсталляция	Ироническая скульптура, графика, объект
Отношение к материалу	Скрупулезное воссоздание быта	Цитатное использование клише
Позиция зрителя	Погружение, вхождение в мир	Дистанцированное наблюдение

[125] Приходько Н.А. О некоторых специфических практиках московского концептуализма: точки соприкосновения искусства и жизни // Культура и искусство. 2017. № 3. С. 163-174.

Параметр сравнения	И. Кабаков	Д. Пригов
Эмоциональный регистр	Меланхолическая ностальгия	Ирония, мерцание смысла
Отношение к соцреализму	Реконструкция коммунального опыта	Деконструкция идеологических клише

Источник: составлено автором

Необходимо также отметить международное признание московского концептуализма, полученное начиная с конца 1980-х – 1990-х годов, когда произведения Кабакова, Пригова и других представителей направления начали активно экспонироваться на крупнейших западных выставочных площадках, что способствовало формированию своеобразного культурного моста между российской и западной художественными традициями, но одновременно породило существенную проблему адекватности рецепции московского концептуализма западной аудиторией, часто интерпретировавшей произведения Кабакова преимущественно в терминах политической критики советского тоталитаризма, что существенно упрощает и искажает более сложную, многослойную онтологическую проблематику тотальной инсталляции, детально проанализированную в настоящем параграфе [126].

В результате, московский концептуализм в лице И. Кабакова и Д. Пригова представляет собой важнейший этап трансформации пластического мышления в российской художественной практике второй половины XX века, демонстрирующий переход от монументально-декоративных форм советского искусства к сложным, многослойным концептуальным стратегиям создания альтернативных, тотальных миров, переосмысливающих традиции соцреализма

[126] Дёготь Е., Захаров В. Московский концептуализм. - М.: Издательство WAM, 2005.- С. 11-15.

средствами постмодернистской иронии, деконструкции и работы с серийностью и множественностью авторских позиций, что создает существенную теоретическую и практическую основу для анализа современных российских инсталляционных практик, осуществляемого в третьей главе настоящего исследования.

2.3. Медиафилософский контекст: от «оптики» XIX века Джонатана Крари к «тактильной онтологии» XXI века

Анализ трансформации пластического мышления в российской художественной практике требует также обращения к более широкому медиафилософскому контексту, связанному с изменением исторически обусловленных режимов визуального восприятия и постепенным «реваншем» тактильности над доминирующей на протяжении Нового времени визуальной, оптической парадигмой восприятия искусства. Значимым теоретическим источником для анализа данной трансформации выступает концепция американского искусствоведа и медиатеоретика Дж. Крари (род. 1951), разработанная в его влиятельной работе «Техники наблюдателя» («Techniques of the Observer», 1990), посвященной истории формирования специфически модерного, «объективного» режима зрительного восприятия в XIX веке [127].

Крари убедительно демонстрирует, что доминирующий в западноевропейской культуре Нового времени режим зрительного восприятия, основанный на камере-обскуре и линейной перспективе, представляет собой не универсальную, естественную данность человеческого зрения, а исторически специфическую конструкцию, связанную с определенной эпистемологической

[127] Crary J. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. An OCTOBER Book, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 1990. P. 27.

моделью субъекта как дистанцированного, объективного наблюдателя, отделенного от воспринимаемого мира непреодолимой границей репрезентации [128]. Согласно Крари, XIX век знаменует существенный сдвиг от классической модели камеры-обскуры к новой модели наблюдателя, основанной на физиологических и психофизических исследованиях восприятия, что приводит к своеобразной «механизации» наблюдателя – превращению зрительного восприятия в исчисляемый, стандартизируемый, поддающийся технологическому воспроизведению (фотография, стереоскоп, хронофотография) процесс [129].

Данная концепция Крари о «превращении наблюдателя в механизм» представляет существенный теоретический интерес для настоящего исследования, поскольку она позволяет проблематизировать саму категорию визуального восприятия искусства как исторически специфическую, а не универсальную конструкцию, что создает теоретическое основание для анализа альтернативных, немеханизированных, телесно вовлеченных режимов восприятия, характерных, как будет показано далее, для значительной части современной пространственно-пластической практики, включая российскую [130].

Однако концепция Крари требует также критического дополнения и корректировки применительно к целям настоящего исследования. Существенным ограничением подхода Крари является его почти исключительная сосредоточенность на западноевропейском и североамериканском историческом материале, что не позволяет автоматически перенести его выводы на российский

---

[128] Рейфман Б.В. Отношения между визуальным бессознательным и миросозидающими структурами смысла как развивающийся концепт // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2016. № 3. С. 17-25.

[129] Крэри Д. Камера обскура и ее субъект // Артикульт. 2014. 14(2). С. 47-53.

[130] Лумпова М.А. Анализ концепции визуальности в работе Джонатана Крэри «Техники наблюдателя» // Новые идеи в философии. 2022. № 10 (31). С. 125-134.

культурно-исторический контекст без дополнительной верификации и адаптации. Кроме того, критики Крари указывают на определенный технологический детерминизм его концепции, склонной объяснять трансформации режимов восприятия преимущественно техническими и институциональными факторами, не всегда учитывая роль собственно художественной, творческой инициативы в формировании альтернативных, не сводимых к доминирующей эпистеме, модусов восприятия [131].

Применительно к российскому контексту существенно отметить, что классическая, «оптическая» парадигма восприятия искусства, описанная Крари, была воспринята в России со значительным опозданием и в существенно модифицированном виде, что связано как с более поздним и неравномерным процессом модернизации российской культуры в постсоветский период, так и с сохранением устойчивой альтернативной традиции понимания визуальности, восходящей к иконографической культуре православия, где, как было показано в первой главе (параграф 1.3), зрительное восприятие иконы принципиально не сводится к дистанцированному, объективирующему наблюдению, но предполагает энергийное, литургическое соучастие созерцающего [132].

Понятие «тактильной онтологии», обозначенное в названии данного параграфа как противоположный полюс по отношению к «оптике» XIX века, описываемой Крари, требует специального теоретического обоснования применительно к современной художественной практике XXI века. Тактильная онтология в данном контексте понимается как совокупность художественных стратегий, сознательно отказывающихся от дистанцированного,

---

[131] Мазоренко Д.А. Своевременность позднего капитализма: почему постмодернизм остается главным языком описания нашей эпохи? // Социология власти. 2021. Т. 33. № 1. С. 24-25.

[132] Симонов А.И. Феноменологическое восприятие иконы: со-присутствие видимого и невидимого // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2016. № 1. С. 224-232.

«объективирующего» визуального восприятия в пользу активного вовлечения телесного, тактильного, кинестетического опыта зрителя, рассмотренного в первой главе исследования (параграф 1.4) на материале феноменологии Мерло-Понти и современных теорий воплощенного познания (embodied cognition) [133].

Значимым фактором, способствующим формированию тактильной онтологии в современном искусстве XXI века, выступает также трансформация технологической среды, связанная с массовым распространением сенсорных, тактильных интерфейсов взаимодействия человека с цифровыми технологиями (сенсорные экраны, тактильная обратная связь виртуальной и дополненной реальности), что парадоксальным образом способствует не ослаблению, а усилению культурного внимания к тактильности как модусу восприятия, поскольку цифровая среда все более активно апеллирует к тактильному, а не только визуальному опыту пользователя [134] . Данная технологическая трансформация создает существенный контекст для понимания того, почему именно в начале XXI века происходит заметная актуализация тактильных, материально ориентированных художественных практик как своеобразной компенсаторной реакции на растущую виртуализацию повседневного опыта.

Немаловажно также отметить связь тактильной онтологии современного искусства с более широким философским поворотом к материальности и телесности, зафиксированным в различных направлениях современной философии – от нового материализма до различных версий постгуманистической философии, критикующих антропоцентрический приоритет зрения и разума как доминирующих модусов познания в западной философской традиции, начиная с

---

[133] См. Киселева-Аффлербах Е.И. От «гаптического» зрения к «осязательной эстетике». О соотношении визуального и тактильного опыта в партиципаторных музейных практиках // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 100 – 104.

[134] См. Двоскин А.С. Телесное соприсутствие: сенсорный поворот и мультисенсорные практики в современном искусстве // Артикульт. 2025. №4(60). С. 46-56.

классической греческой философии [135]. Данный философский поворот к материальности создает существенный теоретический контекст, в котором рассмотренная в первой главе исследования объектно-ориентированная онтология Хармана (параграф 1.2) занимает определенное, хотя и не исключительное место, будучи частью более широкого философского движения к переосмыслению приоритета визуальности и репрезентации в понимании отношения человека к материальному миру.

Применительно к российскому художественному контексту существенно отметить, что тактильная онтология современного российского искусства формируется на пересечении нескольких различных культурных источников: с одной стороны, глобального философского и художественного поворота к материальности и телесности, характерного для мирового искусства в целом [136] с другой стороны, специфически российской традиции субстанциального понимания материальной формы, восходящей как к религиозно-философской традиции (прикладывание к иконе, литургическое соучастие), так и к авангардной концепции «культуры материала» Татлина (параграф 2.2) [137]. Данное пересечение глобальных и локальных факторов создает специфическую конфигурацию тактильной онтологии в российском искусстве, отличающуюся от аналогичных западных практик, что будет детально проанализировано в следующем параграфе настоящей главы на материале коммуникативных теорий Г. М. Маклюэна (1911-1980).

---

[135] Суханова О. Феноменологический анализ телесного опыта в эстетических исследованиях // HORIZON. Феноменологические исследования. 2024. № 13 (2). С. 437–451.

[136] Никитин В. Н. Онтология телесности: Смыслы, парадоксы, абсурд. — М.: Когито-Центр, 2006. С. 312.

[137] См. Пронина О.В., Пронина Н.В. Связь христианского религиозного искусства и авангарда // Вестник науки. 2022. № 12 (57). Т. 3. С. 410-422.

Соответственно, медиафилософский анализ трансформации режимов восприятия искусства от «оптики» XIX века, описанной Дж. Крари, к «тактильной онтологии» XXI века позволяет выявить существенный исторический и культурный контекст для понимания современного поворота пространственно-пластических искусств к активному вовлечению телесного, тактильного опыта зрителя, что представляет собой не изолированный художественный феномен, а часть более широкой философской и технологической трансформации отношения человека к материальному миру, получающей в российском художественном контексте специфическое преломление, обусловленное локальной культурной и религиозно-философской традицией.

Продолжая анализ медиафилософского контекста трансформации пластического мышления, необходимо обратиться к коммуникативным теориям канадского медиатеоретика Маклюэна, разработанным в 1960-е годы, но получившим существенную новую актуальность в контексте современного анализа тактильных, материальных художественных практик, включая российские.

Центральным для настоящего анализа положением Маклюэна является его знаменитый тезис «средство коммуникации есть само сообщение» (the medium is the message), согласно которому содержательное сообщение, передаваемое конкретным средством коммуникации, менее значимо для трансформации человеческого восприятия и мышления, чем сама структурная организация данного средства коммуникации, определяющая специфический баланс сенсорных модальностей, вовлеченных в процесс коммуникации [138] . Применительно к истории медиа Маклюэн выделяет фундаментальное различие

[138] McLuhan M. Understanding Media. The Extensions of Man. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 1964. P. 7-22.

между «горячими» медиа, характеризующимися высокой степенью детализации и информационной насыщенности, требующими минимального сенсорного и интерпретативного участия реципиента (например, фотография, кинематограф, печатный текст), и «холодными» медиа, характеризующимися низкой степенью детализации, требующими активного, многосенсорного участия реципиента в достраивании, дополнении неполной, фрагментарной информации (например, комикс, устная речь, телевидение в его ранней, низкоразрешающей форме) [139].

Существенным для настоящего исследования аспектом теории Маклюэна является его концепция исторической трансформации баланса сенсорных модальностей в человеческой культуре – от преимущественно тактильного, многосенсорного восприятия устной, доалфавитной культуры через доминирование визуальности, связанное с изобретением алфавитного письма и, в особенности, печатного станка Гутенберга, к предполагаемому Маклюэном в его собственную историческую эпоху (1960-е годы) возвращению многосенсорного, тактильного восприятия в связи с распространением электронных медиа – телевидения и, шире, «глобальной электронной деревни» [140].

Данная историческая схема Маклюэна, хотя и подвергающаяся справедливой критике за чрезмерный технологический детерминизм и определенную умозрительность конкретных исторических утверждений, предлагает продуктивную теоретическую рамку для анализа, рассматриваемого в настоящем исследовании «реванша телесности над визуальностью» в

---

[139] Bolz N. Your inside is out and your outside is in — die mythische Welt der elektronischen Medien // Mediendämmerung. Zur Archäologie der Medien / P. Klier, J.-L. Evard (Hg). B.: Tiamat, 1989. P. 81–89.

[140] Кузнецов, М.М. Опыт коммуникации в информационную эпоху. Исследовательские стратегии Т.В. Адорно и М. Маклюэна [Текст] / М.М. Кузнецов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2011. С. 66-73.

современном пространственно-пластическом искусстве. Применительно к целям исследования существенно, что понятие тактильности у Маклюэна не сводится к буквальному физическому осязанию, но означает более широкий, синестетический тип восприятия, вовлекающий множественные сенсорные модальности одновременно и требующий активного, интерпретативного участия реципиента в конституировании целостного смысла воспринимаемого сообщения [141].

Применительно к материальным, непроективным (то есть не связанным с проекцией изображения на плоский экран) видам искусства – скульптуре, объекту, инсталляции – концепция Маклюэна позволяет обосновать теоретическое положение о принципиальном структурном родстве данных видов искусства с маклюэновским понятием «холодного» медиа: физический пространственный объект, в отличие от кинематографического или фотографического изображения, никогда не предоставляет зрителю полной, исчерпывающей визуальной информации с единой точки наблюдения, требуя активного, многоракурсного, темпорально протяженного и часто тактильно окрашенного исследования формы, что структурно аналогично описанному Маклюэном типу восприятия «холодных» медиа [142].

Данное теоретическое положение позволяет также прояснить один из существенных парадоксов современной художественной культуры: несмотря на широкое распространение именно «горячих», высокодетализированных цифровых медиа (высококачественная фотография, видео высокого разрешения, виртуальная реальность), наблюдается парадоксальный рост интереса именно к

---

[141] Мутьев В.А., Эльяшевич Д.А. Теория медиа М. Маклюэна и современный книговедческий дискурс: точки пересечения // Библиосфера. 2021. № 4. С. 3–13.

[142] Терентьева И. Визуалистика М.Маклюэна: отражение, описание или конструирование пространства? // Проблемы канадоведения в российских исследованиях. Выпуск 4. М.; Н-Новгород: НКИ, 2011. С. 190-196.

материальным, «холодным» в маклюэновском смысле видам искусства – объекту, инсталляции, скульптуре, – что может быть интерпретировано как своеобразная компенсаторная реакция культуры на избыточную визуальную насыщенность цифровой среды, порождающую потребность в альтернативных, тактильно и телесно ориентированных формах эстетического опыта [143].

Применительно к российской художественной практике данная теоретическая рамка позволяет проанализировать специфический характер российского «реванша телесности», который, как было показано в предыдущем параграфе, формируется на пересечении глобальных технологических и культурных трансформаций (описываемых, в частности, теориями Маклюэна и Крари) и специфически российской традиции субстанциального понимания материальной формы. Существенно, что российская художественная традиция, унаследовавшая от иконографической культуры и авангардной концепции «культуры материала» устойчивое внимание к материальной субстанциальности формы, оказывается особенно предрасположенной к активному освоению тактильных, материально ориентированных стратегий современного искусства, что подтверждается многочисленными примерами современной российской скульптурной и инсталляционной практики, детально анализируемыми в третьей главе настоящего исследования [144].

Существенным дополнением к теории Маклюэна для целей настоящего исследования является также концепция «расширений человека» (extensions of man), согласно которой любая медиа технология представляет собой продолжение, расширение определенной человеческой способности или органа – колесо как расширение ноги, книга как расширение глаза, электронные медиа

---

[143] Жилавская И.В. Горячие визуальные медиа как фактор деактивации аудитории // Вопросы теории и практики журналистики. 2008. № 4. С. 115–124.

[144] Дроник М.В. Иконография русского классического авангарда: постановка проблемы // Грамота, 2016. № 5(67) С. 76-80.

как расширение центральной нервной системы в целом [145]. Применительно к пространственно-пластическому искусству данная концепция позволяет интерпретировать скульптурный или инсталляционный объект как своеобразное «расширение» телесного присутствия художника, материализующее его физическое, кинестетическое взаимодействие с материалом в процессе создания произведения, что непосредственно соотносится с рассмотренной в первой главе (параграф 1.4) идеей Мерло-Понти о взаимной обратимости воспринимающего и воспринимаемого через общую «плоть мира».

Важно также отметить существенное методологическое ограничение прямого применения теорий Маклюэна, разработанных преимущественно на материале массовых коммуникационных медиа (телевидение, радио, печать), к анализу индивидуализированного, часто элитарного художественного производства современного искусства. Данное ограничение требует осторожности при переносе выводов Маклюэна на материал пространственно-пластических искусств и предполагает необходимость их существенной теоретической адаптации, осуществляемой в настоящем исследовании через синтез коммуникативной теории Маклюэна с рассмотренными в первой главе феноменологическими и объектно-ориентированными теориями восприятия искусства.

Необходимо обозначить разработки отечественной коммуникативистики, представленные в работах Т. Д. Венедиктовой (род. 1952), Д. Б. Гудкова (1962-2024) и В. И. Тюпы (род. 1945), которые предоставляют более детализированный аналитический инструментарий для понимания специфики коммуникативного взаимодействия зрителя с материальным, непроективным художественным объектом. Т. Д. Венедиктова в своих исследованиях литературной и

[145] Архангельская И.Б. Г. М. Г. М. МакЛюэн и его книга "Понимание средств коммуникации: Продолжение человека" // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 228–232.

художественной коммуникации разрабатывает концепцию «эстетического опыта» как особого модуса взаимодействия субъекта с художественным произведением, предполагающего не просто передачу заранее сформулированного сообщения, но совместное конструирование смысла в процессе непосредственного контакта реципиента с произведением [146]. Данное понимание существенно перекликается с феноменологической традицией анализа художественного восприятия, рассмотренной в первой главе настоящего исследования, однако предоставляет дополнительный акцент на коммуникативном, диалогическом характере данного взаимодействия.

Д. Гудков в своих работах по теории межкультурной коммуникации разрабатывает понятие «прецедентного феномена» – устойчивого культурного знака, обладающего общепризнанным значением в рамках определенного культурного сообщества, что имеет непосредственное применение к анализу произведений московского концептуализма, рассмотренных в предшествующем разделе настоящей главы, поскольку творчество Кабакова и Пригова систематически апеллирует к общеизвестным советским прецедентным феноменам – идеологическим формулам, визуальным клише, типовым бытовым объектам [147] . Применение данного понятийного аппарата к анализу материальных, непроективных видов искусства позволяет учесть специфическую коммуникативную функцию используемых художником прецедентных объектов и образов, апеллирующих к общему культурному опыту потенциальной аудитории.

---

[146] В.П. Киржаева, О.Е. Осовский. «Буржуазный читатель» глазами постбуржуазного исследователя: о книге Т.Д. Венедиктовой «Литература как опыт, или “буржуазный читатель” как культурный герой». М.: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с. // Текст. Книга. Книгоиздание, 2020. № 3: С. 158-170.

[147] Гудков Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации Изд. 2, испр. — М.: URSS. 2022. С. 75-79.

В. Тюпа в своих исследованиях коммуникативной природы художественного произведения разрабатывает концепцию «эстетической событийности», согласно которой подлинное художественное произведение не просто передает заранее готовое сообщение, но создает уникальное коммуникативное событие, изменяющее позицию воспринимающего субъекта относительно окружающей действительности [148] . Данное понимание эстетической событийности особенно продуктивно применимо к анализу перформативных художественных практик, а также инсталляционных проектов, ориентированных на создание уникального, невоспроизводимого опыта взаимодействия зрителя с художественным пространством, что будет подробно рассмотрено в третьей главе настоящего исследования.

Применение теоретического аппарата отечественной коммуникативистики к анализу материальных, непроективных видов искусства требует, однако, существенной адаптации, поскольку данный теоретический инструментарий первоначально разрабатывался преимущественно для анализа вербальных и текстуальных форм коммуникации. Специфика пространственно-пластических искусств заключается в том, что коммуникативное взаимодействие зрителя с произведением происходит не через посредство языковых знаков, но через непосредственное, дорефлексивное телесное восприятие материальной формы объекта, что требует существенного расширения традиционного коммуникативного категориального аппарата с учетом феноменологической проблематики телесности, рассмотренной в первой главе настоящего исследования.

Немаловажным аспектом «реванша телесности» в российской художественной практике является использование стратегий сенсорной

---

[148] Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. — 3-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2009. С.32-33.

дезориентации зрителя, направленных на разрушение привычных схем визуального восприятия и активизацию альтернативных, менее осознаваемых модусов телесного взаимодействия с окружающим пространством. Данные стратегии включают использование нестандартного освещения, создающего эффект пространственной неопределенности, применение звуковых эффектов, дезориентирующих привычную акустическую ориентацию зрителя в пространстве, использование текстурных контрастов, провоцирующих непроизвольное тактильное внимание. Подобные стратегии особенно активно используются в современных российских инсталляционных проектах, анализ которых будет представлен в третьей главе настоящего исследования.

Важно отметить, что реванш телесности в российской художественной практике имеет глубокие исторические корни, восходящие как к рассмотренной в первой главе настоящего исследования религиозно-философской традиции понимания вещи как носителя энергии, так и к практическому опыту авангардного эксперимента начала XX века. Данная историческая преемственность позволяет говорить о специфической российской традиции понимания пространственно-пластического искусства как преимущественно телесного, а не визуального феномена, что существенно отличает отечественную художественную практику от многих направлений западного искусства, в большей степени ориентированных на визуальную репрезентацию.

Таким образом, анализ теоретического инструментария Маршалла Маклюэна и отечественной коммуникативистики позволяет выявить и теоретически обосновать феномен «реванша телесности» над визуальностью, характерный для современной российской художественной практики, что подготавливает необходимую теоретическую базу для последующего анализа специфики российского художественного контекста в сравнении с западными практиками, к рассмотрению которого мы переходим в следующем разделе настоящей главы.

2.4. Специфика российской художественной ситуации: между подражанием Западу и поиском идентичности

Российская художественная ситуация конца XX – начала XXI века характеризуется сложным, амбивалентным отношением между интенсивным освоением западных художественных практик, институтов и теоретических моделей, с одной стороны, и настойчивым поиском собственной культурной идентичности и специфического философского содержания, отличающего российское искусство от простого подражания глобальным художественным тенденциям, с другой стороны [149].

Влияние западных практик на российское искусство 1990–2000-х годов носило многоаспектный и, по существу, неизбежный характер, обусловленный резким открытием российского художественного поля для международного культурного обмена после десятилетий относительной изоляции советского периода. Ведущими западными художественными форматами, оказавшими существенное влияние на российскую практику данного периода, выступают инсталляция, перформанс и реди-мейд – три взаимосвязанные стратегии, коренным образом трансформировавшие для российского искусства понимание пространственно-пластического произведения [150].

Инсталляция как художественный формат, получивший широкое международное распространение начиная с 1960–1970-х годов в творчестве таких западных художников, как А. Капроу (1927-2006), Й. Бойс (1921-1986), была освоена российскими художниками через тройной канал влияния:

---

[149] Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. P. 51-79.

[150] Кривцун О.А. Пластические вариации экзистенциального. Из истории искусства новой России // Искусствознание. 2012. № 5. С. 135-168.

непосредственное знакомство с западной художественной практикой после открытия границ, опосредованное влияние собственной национальной традиции авангарда, которую уверенно можно назвать одной из предтеч западных художественных форматов инсталляций [151] и традиции московского концептуализма, где, как было показано в параграфе 2.2, тотальная инсталляция Кабакова разрабатывалась параллельно с западными практиками, но в существенно изолированных институциональных условиях советского неофициального искусства [152]. Данное тройственное происхождение российской инсталляционной практики порождает специфическую, гибридную конфигурацию российской инсталляции 1990–2000-х годов, синтезирующую элементы западного концептуалистского формализма с открытиями отечественного авангарда, а также унаследованным от московского концептуализма интересом к нарративности, психологической и символической насыщенности пространственной среды.

Перформанс как художественная практика, основанная на использовании тела художника в качестве непосредственного материала художественного высказывания, получил широкое международное распространение начиная с деятельности итальянского футуризма и российского авангарда начала XX века, венского акционизма, американского боди-арта и европейского флюксуса 1960–1970-х годов [153], был освоен российскими художниками позднего советского и постсоветского периода преимущественно через практику акционизма московского концептуализма (группа «Коллективные действия», деятельность

---

[151] Макеева С. Инсталляция par excellence и avant la lettre: исторические границы художественной практики // Искусствознание. 2012. № 5. С. 56-79.

[152] См. Макеева С. Инсталляция в СССР: происхождение, рождение, терминология // Искусствознание. 2022. № 4. С. 332–355.

[153] Goldberg R. Performance. Live art 1909 to the present. Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York. 1979. P. 22-34.

которой рассматривается подробнее в параграфе 3.4 настоящего исследования) и получил дальнейшее интенсивное развитие в 1990-е годы в творчестве таких художников, как О. Кулик (род. 1961), А. Бренер (род. 1957), группа «Война», для которых характерно радикальное, часто эпатажное использование телесности как инструмента социально-политической провокации [154].

Реди-мейд как художественная стратегия, восходящая к практике М. Дюшана, сходная идеям русского конструктивизма начала XX века и получившая новую актуализацию в контексте поп-арта и концептуального искусства 1960-х годов [155], представляет собой третье существенное направление западного влияния на российскую пластическую практику постсоветского периода. Существенно, что освоение реди-мейда в российском контексте происходило в специфических социально-экономических условиях постсоветской трансформации, характеризующихся резким изменением структуры материального потребления, появлением новых, ранее недоступных советскому потребителю товаров, а также одновременным сохранением значительного количества советских бытовых предметов, обретающих в новом историческом контексте статус своеобразных архаических артефактов исчезнувшей эпохи [156].

Наряду с интенсивным освоением указанных практик, российская художественная ситуация постсоветского периода характеризуется настойчивым поиском специфической национальной идентичности, не сводимой к цитированию и воспроизведению западных моделей. Данный поиск идентичности реализуется через несколько взаимосвязанных стратегий:

---

[154] Уваров В.Д., Новикова Л.М. Перформанс и костюмная таписсерия как формы художественного выражения в современном мире // Бизнес и дизайн ревю. 2017. Т. 1. № 2 (6). С. 14-23.

[155] Duve T. Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade. University of Minnesota Press, Minneapolis, Oxford. 1991. 15-16.

[156] Молок Н. Анаморфозы реди-мейда: Дюшан, Пиранези и искусство постработы // Искусствознание. 2019. № 4. С. 214–255.

обращение к архаике и фольклорным традициям, актуализацию православной иконографии, разработку специфической индустриальной эстетики, связанной с материальным наследием советской индустриализации.

Обращение к архаике, мифологии и фольклорным традициям в современном российском искусстве проявляется, в частности, в творчестве художников, работающих с этнографическим материалом различных народов России, использующих традиционные техники народных промыслов в новом концептуальном контексте, что позволяет создать своеобразный синтез архаической материальной культуры и современного художественного языка [157]. Данная стратегия обращения к архаике представляет собой существенную альтернативу как советской художественно-пластической традиции, так и западным концептуалистским моделям, апеллируя к глубинному, докультурному пласту материальной практики, потенциально не подверженному историческим трансформациям идеологических и художественных парадигм XX века.

Актуализация православной иконографии в современном российском искусстве представляет собой особенно сложный и неоднозначный феномен, поскольку она реализуется в широком диапазоне художественных стратегий – от прямого религиозного искусства, ориентированного на возрождение традиционной иконописной практики [158], до критического, деконструктивного использования иконографических элементов в контексте современного искусства, часто вызывающего острую общественную и институциональную реакцию (наиболее известным примером которой являются судебные процессы против ряда художественных проектов, использующих религиозную

[157] Павлова Е.Ю. Этническая тема в современном искусстве и народные промыслы Западной Сибири // Гуманитарные науки в Сибири. 2007. № 3. С. 74–77.

[158] Бревнова Ю.А. Икона в контексте современной культуры: исследовательская проблематика // Культурное наследие России. 2019. № 3. С. 26–35.

иконографию в критическом, ироническом контексте) [159]. Данная напряженность вокруг использования религиозной иконографии в современном искусстве демонстрирует существенную актуальность рассмотренной в первой главе (параграф 1.3) традиции субстанциального понимания иконы как энергийного носителя реального присутствия первообраза, что делает любую критическую или ироническую трансформацию иконографических элементов особенно чувствительной областью современной российской художественной практики.

Эстетика городского и деревенского пространства, стрит-арт и «эстетика руин», зачастую связанная с материальным наследием советской индустриализации – заброшенными жилыми и промышленными объектами, устаревшим индустриальным оборудованием, характерными материалами советского промышленного производства (бетон, металл, специальные типы пластика и стекла), – представляют собой дополнительные существенные линии поиска национальной специфики в современном российском искусстве [160], особенно активно развиваемые в контексте практик искусства, ориентированных на общественные пространства и взаимодействие с широкой аудиторией (паблик-арт) [161].

Значимым теоретическим положением, обосновывающим специфику российской художественной ситуации в целом, является тезис о российском художественном контексте как особом поле онтологических исследований, в котором материал сохраняет более активную, доминирующую роль по

---

[159] Шендарев Н.А. Формирование ключевых интерпретаций христианского наследия в отечественном искусстве 1990-х годов // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 1 (30). С. 161–164.

[160] Чумакова В.П. Эстетика руин в вернакулярной фотографии русскоязычных социальных медиа: постановка проблемы исследования // Наука телевидения. 2018. № 14.3. С. 74–90.

[161] Карцева Е.А. Визуальный облик города и городская коммуникация средствами паблик-арта: российский опыт // Наука телевидения. 2023. № 19 (1). С. 13–78.

отношению к концепту, чем это характерно для западных аналогов современного искусства. Данный тезис, детально развиваемый в третьей главе настоящего исследования, находит свое теоретическое обоснование в рассмотренной на протяжении первой и второй глав традиции субстанциального понимания материальной формы, восходящей как к религиозно-философской традиции (Флоренский, Лосев), так и к авангардной концепции «культуры материала» (Татлин), что создает существенную культурную предрасположенность российского искусства к сохранению материальной, вещественной насыщенности даже в контексте наиболее радикальных концептуалистских экспериментов [39, с. 198].

В результате, специфика российской художественной ситуации конца XX – начала XXI века определяется сложным диалектическим соотношением между интенсивным освоением западных художественных практик (инсталляции, перформанса, реди-мейда) и настойчивым поиском специфической национальной идентичности через обращение к архаике, фольклору, православной иконографии и эстетике советских традиций, что в совокупности формирует особое, отличное от западного, «онтологическое поле» российского искусства, характеризующееся активной, доминирующей ролью материала в конституировании художественного смысла произведения.

Развивая рассмотренную в предыдущем параграфе проблематику поиска национальной специфики российского искусства, необходимо более детально проанализировать теоретические основания тезиса об активной, доминирующей роли материала в российском художественном контексте, а также рассмотреть конкретные механизмы, посредством которых материал функционирует как содержательный, а не только формальный компонент художественного произведения.

Обращение современного российского искусства к архаическим, мифологическим и фольклорным пластам материальной культуры требует

уточнения теоретического статуса данного обращения, поскольку оно принципиально отличается от классического этнографического или музейного подхода к традиционным материальным практикам [162]. Если этнографический подход рассматривает предметы народного искусства как объекты научного изучения, представляющие определенную историческую эпоху или культурную традицию, то современная художественная практика обращения к архаике использует традиционные материалы и техники (дерево, глину, ткачество, вышивку, резьбу) не в качестве объекта репрезентации, а в качестве живого, действующего пластического языка, способного порождать новые, современные смысловые конфигурации [163].

Важным теоретическим основанием для понимания данной стратегии выступает концепция «культуры материалов» Татлина, согласно которой определенные традиционные материалы и техники обработки являются не только работой с фактурами, а независимой философией формообразования, где материал перестаёт быть лишь средством и сам начинает диктовать форму, смысл и даже идеологию произведения [164] . Данная концепция соотносится с рассмотренной в первой главе (параграф 1.3) идеей энергийного присутствия смысла в материальной форме, характерной для религиозно-философской традиции Флоренского и Лосева, но при этом секуляризирует и генерализирует

---

[162] Сергеев Д.В. Осовременивание архаики в культуре России конца XX начала XXI вв. (на примере этнофутуризма) // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. 2010. № 4 (24). С. 145–150.

[163] Никифорова А.А., Воронова Н.И. — Дерево, камень, нить: эстетика древнейших архетипов в современном декоративно-прикладном искусстве // Философия и культура. 2022. № 9. С.108–120.

[164] См. Жирякова А.Д., Назаров Ю.В. Мироздание и жизнеустройство в концепциях формообразования К. С. Малевича и В. Е. Татлина // Architecture and Modern Information Technologies. 2015. №1 (176). С. 40-46.

данную идею применительно к более широкому спектру традиционных материальных практик, не ограниченному собственно религиозным контекстом иконописи.

Актуализация православной иконографии в современном российском искусстве, детально рассмотренная в предыдущем параграфе, также демонстрирует специфическую логику активной роли материала: даже в критических, деконструктивных художественных проектах, использующих иконографические элементы в ироническом или провокативном контексте, сохраняется имплицитное признание особого, сакрального статуса материальных носителей иконографической традиции (дерево иконной доски, темпера, золото оклада), что и объясняет остроту общественной реакции на подобные проекты, значительно превышающую типичную реакцию на использование иных традиционных культурных элементов в современном искусстве [165].

Эстетика советского наследия, будучи еще одной существенной линией поиска национальной специфики, предполагает особую логику работы с материалом, отличную как от архаической, фольклорной линии, так и от иконографической традиции [166]. Материалы советской индустриальной культуры – бетон, металл, специфические виды технического стекла и пластика – не несут в себе многовековой культурной памяти, характерной для традиционных материалов народного искусства, но обладают собственной, исторически более компактной, но не менее значимой семантической нагрузкой, связанной с конкретной исторической эпохой советской модернизации и индустриализации

[165] Губарева О. В. Икона как искусство: Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. – СПб.: Аргус СПб, 2022. С. 297-305.

[166] Дидковская Н. А. Рецепция советской эстетосферы в культуре современной России // Верхневолжский филологический вестник. 2022. № 4 (31). С. 151–161.

[167] . Использование данных материалов в современной российской пространственно-пластической практике часто функционирует как способ материализованной рефлексии о советском историческом опыте, альтернативный текстуальным или иконографическим формам исторической памяти.

Для систематизации рассмотренных стратегий поиска национальной специфики целесообразно представить их сопоставительный анализ в табличной форме, фиксирующей ключевые параметры каждой из трех выделенных линий.

Таблица 3 – Стратегии поиска национальной специфики в современном российском пространственно-пластическом искусстве

Параметр	Архаика и фольклор	Православная иконография	Индустриальная эстетика
Тип материала	Дерево, глина, текстиль, природные пигменты	Иконная доска, темпера, оклад, драгоценные металлы	Бетон, металл, техническое стекло, промышленный пластик
Историческая глубина	Многовековая, доисторическая	Многовековая, сакрально санкционированная	Компактная, XX век
Тип семантической нагрузки	Мифологическая, обрядовая память	Энергийное присутствие первообраза	Историческая память индустриальной модернизации
Характерная реакция аудитории	Умеренный интерес, эстетизация	Острая, иногда конфликтная	Умеренная, ностальгическая или критическая

[167] Шарапов И.А. Пластические приемы и формообразование: синтез в советском монументальном искусстве 1960–1980-х годов // Художественная культура. 2022. № 2. С. 164–193.

Параметр	Архаика и фольклор	Православная иконография	Индустриальная эстетика
Пример практики	Работа с этнографическим материалом коренных народов России	Критическая переработка иконографии в актуальном искусстве	Site-specific проекты на заброшенных промышленных объектах

Источник: составлено автором

Теоретическим итогом рассмотрения всех трех линий поиска национальной специфики является формулирование обобщающего тезиса о российском художественном контексте как особом «онтологическом поле», в котором материал обладает более выраженной, самостоятельной активностью в конституировании художественного смысла, чем это типично для западных аналогов современного искусства, ориентированных, как было показано ранее (параграф 1.3), на преимущественно репрезентативное, конвенциональное понимание отношения материальной формы и передаваемого ею смысла.

Таблица 4 – Сопоставление западной и российской стратегий работы с реди-мейдом

Параметр	Западная традиция (М. Дюшан и последователи)	Российская традиция
Степень трансформации объекта	Минимальная	Существенная, часто радикальная
Основной механизм означивания	Номинативный жест художника	Материальная и композиционная трансформация
Роль контекста экспонирования	Определяющая	Значимая, но не исключительная
Отношение к материальности объекта	Вторичное по отношению к концептуальному жесту	Первичное, содержательно нагруженное

Источник: составлено автором

Данное различие может быть проиллюстрировано сопоставлением типичных стратегий работы с реди-мейдом в западном и российском контексте. Если классический западный реди-мейд, начиная с практики Дюшана, часто исходит из принципа минимальной трансформации найденного предмета художником, что подчеркивает произвольность, конвенциональность жеста означивания предмета в качестве искусства (общеизвестный принцип «это искусство, потому, что я так сказал»), то российская практика работы с реди-мейдом, как будет детально показано в третьей главе (параграф 3.2), значительно чаще предполагает существенную материальную трансформацию найденного предмета, включение его в более сложную пластическую композицию, что демонстрирует характерное для российской традиции стремление к активному, содержательному, а не чисто номинативному взаимодействию с материалом найденного объекта [168]. Данное сопоставление, разумеется, носит обобщающий, типологический характер и не исключает существования конкретных исключений и промежуточных случаев в обеих традициях, однако оно позволяет зафиксировать существенную статистическую тенденцию, подтверждаемую детальным анализом конкретных художественных практик в третьей главе настоящего исследования.

Подводя итоги второй главы, следует отметить, что рассмотренный историко-культурный материал – от русского авангарда через советскую и постсоветскую эволюцию пластических стратегий, московский концептуализм, медиафилософский контекст трансформации режимов восприятия и специфику российской художественной ситуации между подражанием Западу и поиском

---

[168] Свалова О.М. Реди-мейд в произведениях Зураба Церетели // Academia. 2023. № 2. С. 207–217.

идентичности – позволяет обосновать существование устойчивой, исторически преемственной традиции субстанциального, материально ориентированного понимания пластической формы в российском искусстве, представляющей существенную альтернативу западной репрезентативной парадигме и создающей необходимый историко-культурный фундамент для перехода к анализу конкретных современных художественных практик, осуществляемого в третьей главе настоящего исследования.

ГЛАВА 3. АКТУАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ МОДЕЛИРОВАНИЯ РЕАЛЬНОСТИ В РОССИЙСКОМ ПРОСТРАНСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ: АНАЛИЗ ПРАКТИК И АВТОРСКАЯ МОДЕЛЬ

3.1. Скульптура и объект: работа с материей как работа с бытием

Обращение к анализу конкретных практик современной российской скульптуры и объекта требует прежде всего методологического уточнения самого предмета анализа: в отличие от классической мировой и отечественной скульптуры, ориентированной на воспроизведение идеализированной телесной формы, современная российская скульптурная и объектная практика демонстрирует значительное разнообразие подходов к работе с материей, объединенных, однако, общей установкой на понимание материальной обработки как способа философской, а не только эстетической артикуляции определенного отношения к бытию.

Творчество А. О. Флоренского (род. 1960) — ленинградского художника, (известного прежде всего как один из основателей концептуального проекта «Митьки» [169]) совместно с художником О. А. Флоренской (род. 1960) — демонстрирует специфическую стратегию работы с материалом, основанную на сознательном использовании «низких», бытовых, часто утилитарных материалов и форм, лишенных традиционного художественного пафоса монументальности и идеализации («Скелет слона», «Центральная часть Кронштадта»). Данная стратегия «сниженной» пластики, восходящая к общей эстетике митьковского движения с его программной установкой на дружелюбную, ироничную простоту художественного языка, представляет собой специфический вариант работы с категорией фактуры (рассмотренной в первой главе, параграф 1.4), при котором

[169] Шинкарев В. Н. Конец Митьков. - СПб: Амфора, 2010. С. 93-95.

грубая, необработанная, часто нарочито «неумелая» фактура материала функционирует как содержательное высказывание о принципиальном отказе от академической, элитарной традиции скульптурного мастерства в пользу демократичной, доступной, человечной пластической выразительности [170].

Творчество Л. П. Сокова (1941-2018), представителя соц-арта – направления, развивавшегося параллельно московскому концептуализму и предлагавшего специфическую критическую переработку советской идеологической иконографии средствами поп-артовой эстетики, – демонстрирует иную стратегию работы с материей, основанную на систематическом использовании контраста между официальной, монументальной пластической традицией советского искусства и ироническим, часто гротескным пластическим переосмыслением советских идеологических символов и персонажей [171]. Скульптурные объекты Сокова, такие как «Мышиная серия», соединяющая образы У. Диснея (1901-1966) и советской идеологической иконографии, работают с масштабом (еще одна категория пластического языка, рассмотренная в параграфе 1.4) как содержательным инструментом деконструкции монументальной серьезности советской официальной скульптуры через нарочитое снижение или, напротив, гротескное увеличение масштаба знаковых советских образов.

Существенным аспектом анализа современной российской скульптурной практики является также обращение к творчеству молодого поколения российских скульпторов, работающих в 2010–2020-е годы и демонстрирующих качественно новые подходы к работе с материалом, часто синтезирующие

---

[170] Герасимова А.А. Роль Ленинградской группы "митьки" для творчества художника паблик-арта Николая Полисского // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 2 (56). С. 89–91.

[171] Спиридонова В.А. Образ Ленина: традиции «пересмешничества» или новый взгляд? // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 91–99.

традиционные скульптурные техники с новыми, нетрадиционными для скульптуры материалами – промышленным пластиком, резиной, синтетическими композитными материалами [172]. Данное поколение художников, получивших образование уже в постсоветский период и не имевших непосредственного опыта советской художественной институции, демонстрирует более свободное, эклектичное отношение к традиции, часто сочетающее элементы классической скульптурной техники (например, литье, резьба по камню) с концептуалистскими стратегиями работы с найденным материалом и инсталляционным контекстом экспонирования.

Важным теоретическим вопросом, требующим детального рассмотрения, является проблема того, каким образом конкретный выбор материала – дерево, металл, камень, пластик, резина – диктует специфическую онтологию произведения, определяя характер того бытийного плана, который конструируется данным произведением. Дерево как скульптурный материал, обладающий органическим происхождением, видимой текстурой годовых колец, определенной степенью пластичности при обработке и, одновременно, способностью к органическому разрушению (гниению, растрескиванию), задает специфическую темпоральную онтологию произведения, подчеркивающую его связь с органическими циклами роста и разрушения, что делает деревянную скульптуру особенно предрасположенной к артикуляции тематики временности, изменчивости, органической связи с природным миром [173].

Металл, напротив, обладая существенно более высокой механической прочностью, температурной и химической устойчивостью, задает

---

[172] Чуприкова Д.П. Рецепции античности в творчестве современных петербургских скульпторов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 240–251.

[173] Морозова Н. С. Интерпретация национальных традиций в деревянной скульптуре К. И. Суворовой и Г. Д. Писаревой // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 1 (26). С. 159–162.

принципиально иную онтологию произведения, ассоциирующуюся с долговременностью, технологической точностью, индустриальной модернизацией, что делает металлическую скульптуру традиционным материалом для монументального, официального искусства (как было показано во второй главе применительно к советской монументальной пластике), но одновременно – и материалом, активно используемым в конструктивистской и постконструктивистской традиции для артикуляции ценностей технологического прогресса и инженерной точности [174].

Камень как традиционный скульптурный материал, обладающий наибольшей исторической глубиной использования в скульптурной практике (восходящей к древнейшим археологическим артефактам), задает онтологию максимальной устойчивости, монументальности, связи с геологической, а не биологической или технологической темпоральностью, что традиционно ассоциируется с сакральным, ритуальным использованием скульптурной формы (мегалитические сооружения, культовая скульптура различных традиций) [175].

Пластик и резина, будучи наиболее исторически новыми материалами, активно используемыми в современной скульптурной практике начиная с середины XX века, задают принципиально иную, специфически современную онтологию произведения, связанную с массовым промышленным производством, синтетическим, искусственным происхождением материала, часто ассоциирующимся с временностью, общедоступностью, потребительской культурой, что делает данные материалы особенно продуктивными для

---

[174] См. Царинный И.В. Фактура как средство художественной выразительности в творчестве Российских скульпторов XX-XXI века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. Вып. 63. С. 208–219.

[175] Бейбутян Л. А. Создание монументально-декоративной скульптуры в камне. Авторский опыт скульптора: учебно-методическое пособие / Л. А. Бейбутян; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020. С. 40-50.

критической рефлексии о современном обществе потребления и экологических последствиях массового промышленного производства синтетических материалов [176].

Значимым аспектом анализа реди-мейд практики в российском контексте, детально рассмотренной во второй главе (параграф 2.3) в сопоставлении с западной традицией, является конкретизация того, каким образом бытовой объект превращается в философский конструкт посредством определенных художественных манипуляций. В российской практике данное превращение часто осуществляется через стратегию контекстуального смещения бытового объекта в новую пространственную конфигурацию, сопровождаемого его материальной трансформацией (окраской, деформацией, комбинированием с иными материалами), что создает эффект «остранения» знакомого бытового предмета, заставляющего зрителя пересмотреть привычное, автоматизированное восприятие данного объекта в повседневном контексте [177].

Немаловажным для настоящего анализа является также вопрос о влиянии масштаба скульптурного объекта на восприятие «реальности» зрителем, рассмотренный в первой главе (параграф 1.3) применительно к общей категории пластического языка. Монументальный, превышающий человеческий рост масштаб скульптурного объекта создает эффект психологического доминирования произведения над зрителем, часто ассоциирующийся с сакральной, идеологической или мемориальной функцией скульптуры, тогда как миниатюрный, существенно меньший человеческого тела масштаб создает

---

[176] Chertkovskaya E., Holmberg K., Petersén M., Stripple J., Ullström S. Making visible, rendering obscure: reading the plastic crisis through contemporary artistic visual representations. Global Sustainability. 2020. 3, e14, P. 1–12.

[177] Нечаева Е.А. Реди-мейд и проблематизация границ между искусством и неискусством в культурном пространстве второй половины XX века // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23, № 3. С. 50–54.

эффект интимности, приближенности, требующей от зрителя дополнительного физического сближения и, часто, тактильного взаимодействия с объектом [178].

Существенным для полноты анализа является следующее сопоставление основных характеристик рассмотренных материалов и их онтологических коннотаций в современной российской скульптурной практике.

Таблица 5 – Материалы современной российской скульптуры и их онтологические коннотации

Материал	Историческая глубина использования	Темпоральная коннотация	Типичный смысловой регистр
Дерево	Древнейшая	Органическая изменчивость	Природная связь, временность
Металл	Древняя, индустриально усиленная	Долговременная устойчивость	Технологический прогресс, монументальность
Камень	Максимальная (палеолит)	Геологическая устойчивость	Сакральность, мемориальность
Пластик	Современная (XX–XXI века)	Синтетическая временность	Критика потребления, экология
Резина	Современная	Функциональная гибкость	Индустриальная повседневность

Источник: составлено автором

В результате, анализ современной российской скульптурной и объектной практики демонстрирует, что работа с материей в данном контексте

[178] Балкинд Е. Л. Феномен объема и пространства в скульптуре // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. 2017. Том 3 (69). Вып. 4. С.134–141.

систематически функционирует как работа с бытием – то есть выбор конкретного материала, техники его обработки, масштаба и пространственного контекста экспонирования произведения выступает не как чисто эстетическое, формальное решение, а как содержательный философский жест, определяющий специфическую онтологическую модель произведения в терминах, разработанных в первой главе настоящего исследования, что создает необходимую основу для последующего анализа инсталляционных и перформативных практик в следующих параграфах данной главы.

Продолжая рассмотрение материальных стратегий современной российской пластической практики, необходимо детализировать конкретные механизмы, посредством которых фактура и материал формируют новую онтологию произведения, а также проанализировать специфику российской практики реди-мейда как способа превращения бытового объекта в философский конструкт.

Принципиальным теоретическим положением, требующим дальнейшего развития применительно к материалу настоящего параграфа, является различение двух принципиально различных стратегий работы с фактурой в современной российской скульптурной практике: стратегии «раскрытия» природных свойств материала, восходящей к рассмотренной во второй главе (параграф 2.2) татлинской концепции «культуры материала», и стратегии «сокрытия» или трансформации природных свойств материала посредством различных техник обработки, окраски, полировки, комбинирования разнородных материалов [179].

---

[179] Царинный И. В. Художественный язык Российской станковой скульптуры конца XX - начала XXI века: Специальность 5.10.3. «Виды искусства»: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Царинный Илья Васильевич; Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского. — Красноярск, 2026. С. 127-131.

Стратегия «раскрытия» природных свойств материала предполагает минимальное технологическое вмешательство художника в естественную структуру используемого материала – сохранение природной фактуры дерева (текстуры древесных волокон, следов сучков, естественных трещин), природной поверхности необработанного камня, естественного цвета и текстуры металла и других материалов без дополнительной окраски или полировки. Данная стратегия непосредственно продолжает авангардную традицию, рассмотренную во второй главе исследования, демонстрируя устойчивую преемственность между историческим авангардом и современной российской практикой в вопросе понимания материала как активного, содержательно значимого участника художественного процесса [180].

Стратегия «сокрытия» или трансформации природных свойств материала, напротив, предполагает активное технологическое вмешательство в природную структуру материала – окраску, полировку до зеркального блеска, комбинирование материалов, создающее новые, не существующие в природе фактурные эффекты. Данная стратегия часто ассоциируется с более концептуалистски ориентированной практикой, где материал используется не для демонстрации собственной природной сущности, а как средство создания принципиально новой, искусственной, часто иллюзионистической поверхности, что создает существенное методологическое напряжение с рассмотренным в первой главе (параграф 1.2) различием между иллюзией и альтернативной модальностью бытия [181].

Примером стратегии трансформации фактуры материала в современной российской практике является использование зеркальной, полированной

---

[180] Афанасьева И. А., Рогова А. В. Рецепции русского авангарда в творчестве современных российских художников // Артикульт. 2022. № 4 (48). С. 27–35.

[181] Рыков А.В. Проблемы формы и материала в современном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2012. Вып. 3. С. 115–122.

металлической поверхности, создающей эффект отражения окружающего пространства и, тем самым, растворения границы между произведением и окружающей его физической средой. Данная стратегия, восходящая отчасти к традиции русского авангарда (контррельефы Татлина из листового металла, ориентированные на выявление чистых пластических форм, свободных от иллюзионистической детализации), в современном контексте часто используется для создания эффекта дематериализации скульптурного объема, парадоксальным образом достигаемого посредством максимально материальной, физически ощутимой отражающей поверхности [182].

Реди-мейд как художественная стратегия в российском контексте, как было показано во второй главе (параграф 2.4), демонстрирует специфическую логику существенной материальной трансформации найденного бытового предмета, отличную от классической западной традиции минимального вмешательства в найденный объект. Превращение бытового объекта в философский конструкт в российской практике часто осуществляется посредством нескольких взаимодополняющих механизмов: контекстуального перемещения объекта в новую пространственную среду, лишающую его привычной утилитарной функции; материальной трансформации поверхности объекта посредством окраски, деформации или комбинирования с иными материалами; серийного повторения или множественного воспроизведения объекта, создающего эффект избыточности, гипертрофированности повседневного предмета [183].

---

[182] См. Царинный И.В. Фактура как средство художественной выразительности в творчестве Российских скульпторов XX-XXI века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. Вып. 63. С. 208–219.

[183] См. Нечаева Е.А. Реди-мейд и проблематизация границ между искусством и неискусством в культурном пространстве второй половины XX века // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23, № 3. С. 50–54.

Примером данной стратегии является использование в современной российской объектной практике искусства советских бытовых предметов – эмалированной посуды, типовой мебели, характерной упаковки товаров советского производства, – приобретающих в новом художественном контексте статус своеобразных археологических артефактов исчезнувшей исторической эпохи. Данная стратегия работы с советским материальным наследием непосредственно продолжает рассмотренную во второй главе (параграф 2.4) практику московского концептуализма, демонстрируя устойчивую преемственность интереса российских художников к материальной культуре советской повседневности как источнику специфического, исторически насыщенного пластического материала [184].

Влияние масштаба на восприятие «реальности» зрителем требует также рассмотрения специфической категории «пороговых» масштабных решений, при которых размер произведения приблизительно соответствует размеру человеческого тела, создавая наиболее непосредственный, лишенный явного психологического доминирования или подчеркнутой миниатюризации, эффект соприсутствия зрителя и произведения в едином физическом пространстве. Данная пороговая масштабность, широко используемая в современной российской объектной практике, создает наиболее благоприятные условия для актуализации феноменологического опыта соприсутствия, рассмотренного в первой главе (параграф 1.1) как ключевая характеристика онтологического статуса пространственно-пластического произведения [185].

---

[184] Усанова А.Л. Современные интерпретации историко-культурного наследия советской эпохи // Идеи и идеалы. 2015. №2 (24), Т. 2. С. 118–124.

[185] Писаренко Т.А., Ставнистый Н.Н. Основы дизайна: учебное пособие / Т. А. Писаренко, Н. Н. Ставнистый. — Владивосток: Дальневосточный государственный университет, 2005. С. 68.

Для систематизации рассмотренных в настоящем параграфе стратегий работы с фактурой и масштабом целесообразно представить их сопоставительный анализ.

Таблица 6 – Стратегии работы с фактурой в современной российской скульптурной практике

Стратегия	Технологическое вмешательство	Онтологический эффект	Теоретическая преемственность
Раскрытие природной фактуры	Минимальное	Демонстрация «правды материала»	Татлин, «культура материала»
Трансформация фактуры (окраска, полировка)	Существенное	Создание искусственной, часто отражающей поверхности	Постконцептуализм
Реди-мейд с материальной трансформацией	Умеренное, контекстуальное	Философизация бытового предмета	Соц-арт, московский концептуализм
Серийное повторение объекта	Отсутствует или минимальное	Эффект гипертрофированной повседневности	Поп-арт, соц-арт

Источник: составлено автором

Таблица 7 – Влияние масштаба на восприятие произведения зрителем

Тип масштаба	Психологический эффект	Типичная функция	Пример использования
Монументальный (свыше человеческого роста)	Доминирование, подчинение	Идеологическая, мемориальная	Советская монументальная пластика

Тип масштаба	Психологический эффект	Типичная функция	Пример использования
Пороговый (соответствует человеческому росту)	Соприсутствие, равенство	Феноменологическая актуализация опыта	Современный объект, инсталляция
Миниатюрный (значительно меньше человеческого тела)	Интимность, требование приближения	Тактильное вовлечение	Малая пластика, объекты для рассматривания

Источник: составлено автором

Таким образом, детальный анализ стратегий работы с фактурой, материалом и масштабом в современной российской скульптурной и объектной практике позволяет установить, что данные формальные параметры произведения систематически функционируют как содержательные, философски нагруженные элементы художественного высказывания, определяющие специфическую онтологическую модель произведения в соответствии с разработанным в первой главе категориальным аппаратом исследования, что создает необходимую эмпирическую основу для перехода к анализу инсталляционных практик, работающих с более сложной, многокомпонентной пространственной и звуковой организацией художественной среды.

3.2. Инсталляция и работа с пространством и звуком: создание тотальных сред

Инсталляционная практика современного российского искусства представляет собой закономерное развитие рассмотренной во второй главе (параграф 2.2) традиции тотальной инсталляции московского концептуализма, существенно обогащенное новыми технологическими возможностями работы со

светом и звуком, а также интегрированное в новый институциональный и социальный контекст постсоветского художественного производства.

Значимым примером современной российской практики создания тотальных инсталляционных сред является фестиваль ландшафтных объектов «Архстояние», проводимый начиная с 2006 года на территории архитектурно-ландшафтного парка «Никола-Ленивец» в Калужской области и представляющий собой оригинальный формат синтеза архитектурного, скульптурного и инсталляционного искусства в условиях реального природного ландшафта [186]. Проекты фестиваля «Архстояние» демонстрируют специфическую стратегию работы с пространством, принципиально отличную от традиционного музейного или галерейного экспонирования: произведения создаются как неотъемлемая часть конкретного природного ландшафта, вступая в непосредственный диалог с существующим рельефом, растительностью, климатическими условиями конкретного места, что существенно усложняет и обогащает рассмотренную в первой главе (параграф 1.3) категорию онтологической модели произведения, поскольку границы данной модели в контексте ландшафтной инсталляции оказываются существенно более проницаемыми, включающими элементы естественной, непреобразованной художником природной среды [187].

Существенным аспектом проектов «Архстояния» является активное использование природных материалов – дерева, соломы, глины, – обрабатываемых художниками в соответствии с рассмотренной во второй главе (параграф 2.1) татлинской логикой «культуры материала», но применительно к принципиально иному, ландшафтному, а не студийному контексту создания произведения. Данная логика находит наиболее полное выражение в масштабных

---

[186] Колосов П. Пограничное АРХСТОЯНИЕ в Никола-Ленивце // Технологии строительства. 2008. № 2 (57). С. 138—145.

[187] Дмитриева И. Грачи улетели // Технологии строительства. 2009. № 2 (64). С. 120—126.

деревянных сооружениях фестиваля, часто представляющих собой синтез архитектурной, инженерной и художественной компетенции, что демонстрирует существенную преемственность с рассмотренной ранее (параграф 2.1) жизнестроительной амбицией русского авангарда, устремленного к синтезу художественного и инженерного, утилитарного и эстетического начал творческой деятельности [188].

Весомым примером иного типа современной российской инсталляционной практики выступают проекты музея современного искусства «Гараж», основанного в Москве в 2008 году и представляющего собой одну из наиболее значительных институциональных площадок для демонстрации современного российского и международного инсталляционного искусства. В отличие от ландшафтного контекста «Архстояния», проекты музея «Гараж» реализуются преимущественно в контролируемых условиях специально оборудованных выставочных пространств, что позволяет более точно контролировать световые, звуковые и температурные условия экспонирования, создавая максимально изолированную, автономную по отношению к внешней городской среде художественную среду [189].

Значимым теоретическим аспектом анализа обоих рассмотренных проектов является вопрос об использовании звука в качестве конституирующего элемента тотальной инсталляционной среды. Звуковое сопровождение современной инсталляции, в отличие от классической скульптуры и объекта, добавляет дополнительное темпоральное измерение к пространственной организации произведения, создавая эффект непрерывно длящегося, динамического художественного события, а не статичной, завершенной

---

[188] Васильева Ж. Версаль на Угре. В Калужской области прошло очередное «Архстояние» // Итоги. № 32 (686). С. 44-47.

[189] Симбирцева Н. А., Биттер М. В. Современный музей как пространство реализации проектной деятельности // Педагогическое образование в России. 2018. №7. С. 14–22.

пространственной формы [190]. Использование звука в современной российской инсталляционной практике демонстрирует широкий диапазон стратегий – от документальных звукозаписей реальной городской или природной среды, создающих эффект аудиального документирования конкретного места, до полностью синтетических, электронных звуковых композиций, конструирующих принципиально новую, не существующую в природе звуковую среду.

Существенным примером синтеза пространственной, световой и звуковой организации инсталляционной среды в современной российской практике выступает творчество И. С. Шелковского (род. 1937) – скульптора и художника, работающего преимущественно с металлическими конструкциями и активно исследующего эффекты взаимодействия скульптурного объема с естественным и искусственным освещением [191]. Произведения Шелковского «Конструкция с отверстиями I, II, III» демонстрируют характерную стратегию использования светопроницаемых, перфорированных металлических поверхностей, создающих сложную игру светотени (категория пластического языка, рассмотренная в параграфе 1.4), существенно меняющуюся в зависимости от угла падения света и положения зрителя относительно произведения, что создает эффект принципиальной незавершенности, вариативности визуального образа произведения.

А. С. Бродский (род. 1955), архитектор и художник, работающий на пересечении архитектурной и инсталляционной практики, демонстрирует иную стратегию работы с пространственной дезориентацией зрителя, основанную на создании временных, часто хрупких, недолговечных архитектурных инсталляций, использующих простые, часто маргинальные строительные

---

[190] Орлова А. М. Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства // Международный журнал исследований культуры. 2019. №1 (34). С. 167–174.

[191] Дьяконов В. Офисный нонконформизм // Коммерсант. 2010. № 198 (4498). С. 14.

материалы (необработанное дерево, полиэтиленовую пленку, ржавый металл) для создания сложных, лабиринтообразных пространственных структур, требующих физического, телесного прохождения зрителя через данное построение [192]. Инсталляции Бродского («Серое вещество», «Приют невинных») систематически используют эффект пространственной дезориентации – намеренного затруднения ориентации зрителя в пространстве произведения посредством нерегулярной, непредсказуемой планировки, ограниченной видимости, использования полупрозрачных или частично закрытых проемов, – что создает существенный эффект «выпадения» зрителя из привычного, автоматизированного пространственного восприятия окружающей городской среды и его погружения в альтернативную, автономную пространственную логику произведения.

Приоритетным теоретическим итогом анализа рассмотренных инсталляционных проектов является формулирование тезиса о постепенном переходе от созерцания к со-творению как основной модели вовлечения зрителя в инсталляционную практику современного российского искусства. Если классическая скульптура и объект, рассмотренные в предыдущих параграфах настоящей главы, преимущественно предполагают дистанцированное, хотя и телесно вовлеченное (в соответствии с рассмотренной в первой главе феноменологией восприятия) созерцание завершенной пластической формы, то инсталляция, в особенности в ее наиболее радикальных, дезориентирующих вариантах (как у Бродского), требует от зрителя активного, часто непредсказуемого физического взаимодействия с пространством произведения, что существенно приближает инсталляционную практику к рассматриваемым в

[192] Aleksandr Savvič Brodskij // Artists of the World Online, Allgemeines Künstlerlexikon Online, AKL Online (нем.) / Hrsg.: A. Beyer, B. Savoy — Berlin: K. G. Saur Verlag, Verlag Walter de Gruyter, 2009. DOI:10.1515/AKL

следующих параграфах настоящей главы перформативным стратегиям современного искусства [193].

Таблица 8 – Сопоставление основных характеристик анализируемых инсталляционных проектов

Параметр	Фестиваль «Архстояние»	Музей «Гараж»	И. Шелковский	А. Бродский
Тип пространства	Природный ландшафт	Контролируемое выставочное пространство	Студийное/выставочное	Временное архитектурное
Основной материал	Дерево, солома, глина	Разнородные, включая цифровые медиа	Металл	Дерево, полиэтилен, ржавый металл
Роль звука	Природная среда, минимальное вмешательство	Активно конструируемая звуковая среда	Минимальная	Минимальная
Модель вовлечения зрителя	Прогулка, физическое перемещение	Созерцание с элементами интерактивности	Созерцание с эффектом вариативности	Дезориентация, лабиринтное прохождение

Источник: составлено автором

В результате, анализ современной российской инсталляционной практики на материале ландшафтного фестиваля «Архстояние», музея современного искусства «Гараж», творчества И. Шелковского и А. Бродского демонстрирует

[193] Никифорова А.А., Воронова Н.И. Иммерсивные практики в современном культурном пространстве (мировой и отечественный опыт) // Философия и культура. 2023. № 5. С. 60–71.

существенное расширение возможностей моделирования новой реальности средствами пространственно-пластических искусств за счет активного использования пространственной дезориентации, светотеневых эффектов и звуковой среды, создающих все более полные, тотальные условия для погружения зрителя в автономный художественный мир, что подготавливает переход к рассмотрению еще более радикальной стратегии вовлечения зрителя – перформативной практики, где границы между произведением, художником и зрителем становятся максимально проницаемыми.

Продолжая детальный анализ творчества И. Шелковского и А. Бродского, начатый в предыдущем параграфе, необходимо более глубоко рассмотреть конкретные механизмы, посредством которых их инсталляционная практика меняет физику восприятия зрителя, переводя его из позиции пассивного наблюдателя в позицию активного участника конституирования художественного смысла произведения.

Творчество Игоря Шелковского, начавшееся в период СССР в Москве, продолженное в эмигрантский период жизни художника во Франции и получившее дальнейшее развитие после его возвращения в Россию, демонстрирует последовательную линию исследования взаимодействия скульптурной формы с оптическими эффектами прохождения и отражения света через перфорированные, ажурные металлические поверхности [194]. Важным теоретическим аспектом данной практики является создание эффекта принципиальной вариативности визуального образа произведения в зависимости от временных и пространственных условий его восприятия: одно и то же скульптурное произведение Шелковского («Красный лес»), освещаемое различным образом в разное время суток или при различных погодных условиях

[194] Тихомирова Ю. Природа, храм и мастерская. Игорь Шелковский в МАММ // Коммерсант. 2024. № 218. С. 11.

(применительно к работам, экспонируемым на открытом воздухе), способно создавать различающиеся визуальные конфигурации светотеневого рисунка, что делает произведение принципиально незавершенным, открытым, требующим множественных, повторных актов наблюдения для полноценного восприятия его пластического потенциала [195].

Данная стратегия вариативности непосредственно соотносится с рассмотренной в первой главе (параграф 1.2) категорией «отступающего» реального ядра объекта в объектно-ориентированной онтологии Хармана: произведение Шелковского («Облако») буквально демонстрирует принципиальную неограниченность своего визуального потенциала любым конкретным актом восприятия, что создает устойчивое ощущение присутствия скрытой, не полностью явленной глубины произведения, побуждающей зрителя к повторным, разновременным актам созерцания [196]. Зачастую эффект глубины достигается художником не посредством концептуальной, вербально артикулируемой идеи (как это часто характерно для концептуалистской практики, рассмотренной во второй главе), а посредством чисто пластических, оптических средств – конкретной геометрии перфорации поверхности, определяющей специфический характер светопропускания и отражения (серия «Орнаменты»).

Практика Александра Бродского, рассмотренная в предыдущем параграфе применительно к эффекту пространственной дезориентации, требует более детального анализа конкретной физики восприятия, возникающей в процессе прохождения зрителя через архитектурные инсталляции художника.

---

[195] Инишев И. Н. Взаимосвязь визуального восприятия, пространства и действия в герменевтической концепции образа // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. №7 (148). С. 17–23.

[196] См. Харман Г. Искусство и объекты / перевод с английского Кралечкина Д.; под научной редакцией Черновой М. — М: Издательство Института Гайдара, 2023. С 266.

Существенным элементом данной физики восприятия является систематическое использование Бродским эффекта неожиданного изменения масштаба и пропорций пространства в процессе движения зрителя – узкие, стесняющие проходы, внезапно открывающиеся в более широкие пространства, или, напротив, постепенное сужение пространства, создающее эффект нарастающей клаустрофобии («Чайка-ласточка», «Приют невинных»). Данная стратегия работы с изменяющимся масштабом непосредственно развивает рассмотренную в параграфе 3.2 категорию порогового масштаба, но применительно к динамической, темпорально развернутой ситуации прохождения через пространство, а не статичного созерцания завершенного объекта.

Немаловажным теоретическим аспектом анализа инсталляций Бродского является также систематическое использование эффекта частичной или полной невозможности визуального охвата всего пространства произведения с какой-либо единой, привилегированной точки наблюдения («Дорога»), что принципиально отличает данную практику от классической, ренессансной модели организации пространства с единой точкой схода перспективы, критически рассмотренной во второй главе (параграф 2.3) на материале концепции Дж. Крари о механизации оптического наблюдателя. Отказ от единой привилегированной точки наблюдения в инсталляциях Бродского принуждает зрителя к последовательному, темпорально протяженному исследованию пространства произведения посредством физического перемещения, что делает пространственный опыт зрителя принципиально незаменимым, невоспроизводимым средствами дистанцированной, фотографической документации произведения [197].

[197] Ревзин Г. Окно к художнику. "Окна и фабрики" Александра Бродского в галерее "М&Ю Гельман" // Коммерсант. 2024. № 91/П. С. 14.

Значимым для анализа обеих рассмотренных практик является вопрос о степени и характере вовлечения зрителя от созерцания к со-творению, обозначенный в качестве основополагающей теоретической проблемы настоящей главы. Применительно к творчеству Шелковского данное вовлечение носит преимущественно перцептивный, а не буквально физический характер: зритель приглашается к активному, множественному, разновременному созерцанию произведения, но не к его физической трансформации или буквальному соучастию в конституировании его материальной формы [198]. Применительно к практике Бродского вовлечение зрителя носит более радикальный, буквально телесный характер: зритель физически перемещается сквозь пространство произведения, его телесные реакции (замедление или ускорение шага, повороты головы, инстинктивные движения избегания препятствий) буквально становятся частью разворачивающегося во времени художественного события, что существенно приближает практику Бродского к рассматриваемым в следующих параграфах перформативным стратегиям современного искусства.

Важно также отметить различие в характере использования звука в рассматриваемых практиках: если Шелковский, как было отмечено в предыдущем параграфе, минимально использует звуковое сопровождение своих произведений, ориентированных преимущественно на визуально-оптические эффекты, то практика Бродского часто предполагает использование естественного, неконтролируемого звукового фона окружающей среды (шума ветра, скрипа деревянных конструкций, отдаленных звуков городской или природной среды), интегрируемого в общий чувственный опыт прохождения через инсталляционное пространство, что создает эффект дополнительной

[198] Кабанова О. Узнать, вздохнуть и восхититься: Бродский в Перми / О. Кабанова // The Art Newspaper Russia. 2021. № 89.

аутентичности, непосредственной телесной погруженности зрителя в среду произведения [199].

Таблица 9 – Механизмы изменения физики восприятия в практиках И. Шелковского и А. Бродского

Механизм	И. Шелковский	А. Бродский
Основной перцептивный канал	Визуально-оптический	Кинестетически-пространственный
Тип вариативности	Временная (световые условия)	Пространственная (маршрут прохождения)
Степень физического вовлечения зрителя	Умеренная	Высокая
Использование звука	Минимальное	Естественный фоновый звук среды
Отношение к единой точке наблюдения	Сохраняется, но дополняется вариативностью	Принципиально отсутствует

Источник: составлено автором

Таким образом, детальный анализ инсталляционной практики И. Шелковского и А. Бродского демонстрирует два принципиально различных, но взаимодополняющих механизма изменения физики восприятия зрителя современного российского инсталляционного искусства – оптически-перцептивный механизм вариативности визуального образа произведения и кинестетически-пространственный механизм телесной дезориентации и вовлечения зрителя в процесс физического прохождения через художественную среду, – что создает существенную теоретическую и эмпирическую основу для дальнейшего перехода к анализу перформативных практик, где телесность

[199] Лукьянова О.Я. К проблеме феноменологии звука // Артикульт. 2015. 18(2). С. 77-85.

зрителя (и художника) становится еще более радикально центральным элементом художественного высказывания.

3.3. Перформанс и телесные практики: пластика движения как онтологическое высказывание

Перформативная практика современного российского искусства представляет собой закономерное развитие рассмотренных в предыдущих параграфах тенденций к возрастающему вовлечению телесности зрителя и художника в конституирование художественного смысла произведения, доводящее данную тенденцию до логического предела, при котором само тело художника становится непосредственным материалом и медиумом художественного высказывания, минуя опосредующую инстанцию материального объекта или пространственной инсталляционной среды.

Теоретическое осмысление перформанса как самостоятельной художественной практики требует прежде всего уточнения его онтологического статуса в сравнении с рассмотренными в предыдущих параграфах формами скульптуры, объекта и инсталляции. Существенным отличием перформанса выступает принципиальная неповторимость, уникальность каждого конкретного акта художественного действия, разворачивающегося в реальном времени перед конкретной аудиторией (или в отсутствие аудитории, но перед объективом фото- или видеофиксации) и принципиально не подлежащего точному повторному воспроизведению в идентичной форме [200]. Данная темпоральная уникальность перформанса радикализирует рассмотренную в первой главе (параграф 1.1) характеристику пространственно-пластического произведения как обладающего

[200] Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. — Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+». 2015. С. 40-52.

реальным физическим соприсутствием со зрителем: если скульптура или инсталляция, будучи материально устойчивыми объектами, сохраняют свое физическое присутствие в течение относительно длительного временного периода, то перформанс существует исключительно в момент своего непосредственного разворачивания, что придает вопросу о соприсутствии зрителя и произведения особую остроту и неотложность.

Пластика движения художника в перформативной практике представляет собой прямое продолжение категории ритма, рассмотренной в первой главе (параграф 1.3) как один из компонентов пластического языка пространственных искусств, но применительно к принципиально иному, темпорально развернутому, а не статичному материалу художественного высказывания. Если ритм в скульптуре или объекте реализуется через пространственное повторение и вариацию формальных элементов, воспринимаемых зрителем в процессе последовательного визуального или тактильного исследования статичной формы, то ритм в перформансе реализуется непосредственно через темпоральную организацию движения тела художника, разворачивающуюся в реальном физическом времени и пространстве [201].

Российская традиция перформативного искусства, как было показано во второй главе (параграф 2.4), восходит преимущественно к практике акционизма группы «Коллективные действия», активно работавшей начиная с конца 1970-х годов и создавшей специфическую эстетику продолжительного, часто минималистского, лишенного драматической зрелищности художественного действия, разворачивающегося преимущественно в загородном, природном

[201] Фареник А.С. Методология исследования перформанса как формы искусства // Артикульт. 2022. №2(46). С. 6-32.

пространстве в присутствии ограниченного круга зрителей-участников [202]. Существенным теоретическим понятием, разработанным в контексте практики «Коллективных действий», является категория «пустого действия» – художественного акта, лишенного явного, непосредственно артикулируемого символического содержания, но приобретающего значимость именно через факт своего продолжительного, тщательно документированного разворачивания в конкретном пространственно-временном контексте [203].

Данная концепция «пустого действия» непосредственно соотносится с рассмотренной в первой главе (параграф 1.2) категорией «превращенной формы» М. Мамардашвили: акция «Коллективных действий» функционирует как своеобразная превращенная форма, скрывающая, а не непосредственно демонстрирующая свое подлинное содержание, которое, согласно теоретическим текстам группы, заключается не в конкретном событии как таковом, а в специфическом эстетическом опыте «пустоты», «эстетики ожидания», формирующемся у зрителя-участника в процессе продолжительного присутствия при разворачивании минималистского художественного действия [204].

Значимым для целей настоящего исследования аспектом является анализ границы между объектом и телом, устанавливаемой различными перформативными практиками. В классической скульптурной или объектной практике, рассмотренной в параграфах 3.1–3.2 настоящей главы, тело зрителя (и художника) остается принципиально внешним по отношению к материальному

---

[202] Саркисян О. Р. Значение Киевогорского поля в практиках группы «Коллективные действия» // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2012. №7. С. 206–213.

[203] Еременко А. А. Между городом и ландшафтом: энвайронментальное искусство, ленд-арт и «Коллективные действия» // Городские исследования и практики. 2024. Т. 9. №3. С. 16–29.

[204] Корчагин К. Между дзэном и концептуализмом. «Коллективные действия» на рубеже 1970–1980-х годов // Искусствознание. 2022. №3. С. 62–91.

объекту произведения, вступая с ним в отношения тактильного или визуального взаимодействия, но не буквального физического соединения [205] . В перформативной практике данная граница между телом и материальным объектом произведения может быть радикально проблематизирована посредством различных стратегий буквального физического взаимодействия тела художника с материальными объектами или субстанциями – окраской, ранением, физическим напряжением, помещением тела в непосредственный контакт с природными или искусственными материалами [206].

Ритуал, событие и длительность, обозначенные в теме параграфа как определяющие способы расширения времени и пространства в перформативной практике, требуют отдельного теоретического комментария. Ритуальная структура перформанса, часто заимствующая формальные элементы традиционных религиозных или народных обрядовых практик (повторяющиеся жесты, специфическое использование пространства, символические предметы), позволяет придать индивидуальному художественному действию статус, выходящий за пределы чисто индивидуального, субъективного самовыражения художника, апеллируя к более широкой, коллективной, архетипической структуре смысла, потенциально доступной интерсубъективному пониманию аудитории независимо от конкретных индивидуальных художественных намерений [207].

Событийность перформанса, в свою очередь, связана с категорией уникальности, неповторимости конкретного художественного акта,

---

[205] Heinrich Falk. "Flesh as Communication -- Body Art and Body Theory," Contemporary Aesthetics (Journal Archive): 2012. Vol. 10, Article 12. P.1-18.

[206] Abramović M. Walk through walls: a memoir / Marina Abramović; with James Kaplan. — New York: Crown Archetype, 2016. P.41-46.

[207] Фомченко, Е. В. Перформанс как современный ритуал / Е. В. Фомченко // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 4 (60). – С. 94–102.

рассмотренной ранее в настоящем параграфе, и требует специального теоретического осмысления в терминах философии события, разработанной, в частности, в работах А. Бадью (род. 1937), где событие понимается как радикальный разрыв в устойчивой структуре обыденного опыта, открывающий возможность принципиально нового, не предопределенного предшествующим порядком вещей смыслового содержания [208]. Применительно к перформативной практике данная концепция позволяет интерпретировать наиболее радикальные, провокативные акции современного российского искусства (упоминавшиеся во второй главе работы О. Кулика, А. Бренера, группы «Война») как попытку создания подлинного художественного события в бадьюанском смысле – разрыва устойчивой социальной и институциональной структуры художественного и общественного пространства [209].

Длительность как категория перформативной практики связана с продолжительностью разворачивания художественного действия во времени и требует различения кратковременных, интенсивных перформативных актов и продолжительных, часто многочасовых или многодневных перформансов, основанных на эстетике выносливости, физического истощения тела художника, что создает существенно иной модус восприятия зрителем художественного времени произведения, приближающийся к рассмотренной ранее (параграф 2.3) маклюэновской категории «холодного» медиа, требующего активного, продолжительного вовлечения реципиента.

Следственно, анализ перформанса и телесных практик современного российского искусства демонстрирует радикализацию рассмотренных в

---

[208] Кривцова Ю.В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства // Ярославский педагогический вестник. 2009. №4(61). С. 188-191.

[209] Бадью А. Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию Алена Бадью / Перевод с французского – Институт Общегуманитарных Исследований. 2013. С. 85-90.

предыдущих параграфах настоящей главы тенденций к возрастающему вовлечению телесности в конституирование художественного смысла произведения, при котором пластика движения тела художника функционирует как непосредственное онтологическое высказывание, минующее опосредующую инстанцию устойчивого материального объекта и реализующееся через категории ритуала, события и длительности как специфических способов расширения художественного времени и пространства.

Продолжая анализ перформативных практик, начатый в предыдущем параграфе, необходимо детально рассмотреть конкретные механизмы проблематизации границы между объектом и телом в современной российской перформативной практике, а также проанализировать теоретические следствия данной проблематизации для общей концепции моделирования новой реальности средствами пространственно-пластических искусств, разрабатываемой в настоящем исследовании.

Существенным примером современной российской перформативной практики, детально работающей с проблематизацией границы между телом художника и материальным объектом, выступает творчество художников группы «Коллективные действия», продолжающееся, хотя и в трансформированной форме, в практике их последователей и учеников в постсоветский период. Значимым аспектом данной практики является систематическое использование простых, часто природных материалов (снега, земли, воды, дерева) в непосредственном физическом взаимодействии с телом участников акции, что создает специфический эффект временного, часто едва заметного изменения статуса материала – от нейтральной природной субстанции к активному

участнику художественного события посредством его буквального физического соединения с телом художника [210].

Весомым теоретическим положением, требующим дальнейшего развития применительно к анализу российской перформативной практики, является тезис о принципиальной обратимости отношения между телом как субъектом художественного действия и материальным объектом как его инструментом или средой. В наиболее радикальных перформативных практиках данная обратимость приводит к ситуации, при которой само тело художника начинает функционировать как своеобразный материальный объект, лишенный привилегированного статуса действующего субъекта и превращающийся в равноправный, наряду с иными используемыми материалами, элемент художественной композиции. Данная тенденция непосредственно соотносится с рассмотренной в первой главе (параграф 1.2) объектно-ориентированной онтологией Хармана, согласно которой человеческое тело, наряду с иными материальными объектами, обладает равным онтологическим статусом, не привилегированным по отношению к иным элементам материальной действительности.

Немаловажным для анализа является также рассмотрение конкретных технических приемов, посредством которых достигается проблематизация границы между объектом и телом в перформативной практике. Одним из наиболее распространенных приемов выступает временное или длительное статичное позиционирование тела художника в непосредственном физическом контакте с материальным объектом или субстанцией – погружение тела в воду или землю, длительное статичное стояние или лежание в определенной позе среди природных или искусственных материалов, физическое связывание или

[210] Липовецкий М. Спектакли свободы. Перформативные практики позднесоветского андеграунда // Koinon. 2021. Т. 2. № 2. С. 106–141.

ограничение подвижности тела посредством различных материальных приспособлений [211]. Данные приемы создают эффект временной «объективации» человеческого тела, его временного перехода в статус, структурно аналогичный статусу неживого материального объекта, что радикально проблематизирует классическое, антропоцентрическое представление о принципиальном превосходстве живого, действующего человеческого субъекта над неживой, пассивной материей.

Отличительным альтернативным механизмом проблематизации границы между объектом и телом выступает, напротив, стратегия «оживления» неживого материального объекта посредством его временного, кинестетического включения в структуру движения тела художника – использование объекта в качестве продолжения, расширения тела художника (в маклюэновском смысле «расширений человека», рассмотренном во второй главе, параграф 2.3), что создает обратный эффект временной анимации, «одушевления» изначально нейтрального материального предмета через его непосредственное физическое соединение с движущимся, живым телом [9, с. 89].

Значимым теоретическим следствием рассмотренных механизмов проблематизации границы между объектом и телом является формулирование тезиса о перформансе как наиболее радикальной форме реализации онтологической модели произведения (категория, разработанная в первой главе, параграф 1.3), поскольку в перформативной практике границы данной модели становятся максимально проницаемыми, включающими не только материальные объекты и организованное пространство, но и само живое тело художника в

[211] Скиперских А.В. Тело как поверхность политического письма: опыты протестного дискурса в современной России // Дискурс-Пи. 2015. №4. С. 31-35.

качестве равноправного, структурно неотличимого от иных материальных элементов компонента художественной композиции [212].

Весомым дополнением к рассмотренным теоретическим положениям выступает необходимость учета специфической этической проблематики, возникающей в связи с наиболее радикальными формами объективации тела художника в перформативной практике, в особенности применительно к акциям, связанным с физическим риском, болью, реальной угрозой здоровью или жизни участника перформанса. Данная этическая проблематика, обсуждаемая в современной искусствоведческой и философской литературе о перформансе, требует признания принципиальной сложности и амбивалентности отношения между эстетической, познавательной ценностью радикальных перформативных практик и связанными с ними этическими рисками, что представляет собой актуальное направление для дальнейшего философского осмысления, выходящее за рамки основной проблематики настоящего исследования, но требующее методологического учета при анализе конкретных перформативных практик современного российского искусства [213].

Существенным итогом настоящего параграфа является формулирование обобщающего тезиса о том, что рассмотренные механизмы проблематизации границы между объектом и телом в современной российской перформативной практике представляют собой логическое завершение общей тенденции, прослеженной на протяжении всей третьей главы настоящего исследования, –

---

[212] Лю Цзюньчу. Онтология действия: о прорыве и реконструкции легитимности театрализации в перформанс-арте // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №5 (127). С. 112–122.

[213] См. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. — Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+». 2015. С. 17-20.

тенденции к постепенному расширению модуса телесного, тактильного, кинестетического вовлечения зрителя (и художника) в конституирование художественного смысла произведения, начинающейся с относительно ограниченного тактильного взаимодействия зрителя со статичным скульптурным объектом (параграфы 3.1–3.2), продолжающейся через физическое, кинестетическое прохождение зрителя сквозь инсталляционное пространство (параграфы 3.3–3.4) и достигающей своего предела в перформативной практике, где само тело – художника или, в отдельных интерактивных формах перформанса, зрителя – становится непосредственным материалом художественного произведения.

Данная логика постепенного расширения телесного вовлечения создает существенное теоретическое основание для разработки авторской модели воплощения концепции новой реальности, синтезирующей все рассмотренные на протяжении третьей главы компоненты пластической практики – материал, пространство, звук, тело – в единую, целостную теоретическую конструкцию, представленную в следующем параграфе настоящего исследования.

3.4. Авторская модель воплощения концепции новой реальности

Синтезируя результаты проведенного на протяжении настоящего исследования теоретического и эмпирического анализа, представляется необходимым сформулировать авторскую модель воплощения концепции новой реальности в российской пространственно-пластической практике, интегрирующую рассмотренные в предыдущих параграфах компоненты в единую, систематическую теоретическую конструкцию.

Предлагаемая авторская модель включает пять взаимосвязанных компонентов: смысл, материал, пространство, звук и тело, каждый из которых представляет собой самостоятельный, но неразрывно связанный с остальными

аспект целостного процесса моделирования новой реальности средствами пространственно-пластических искусств. Выбор именно данных пяти компонентов обусловлен результатами проведенного на протяжении первых двух глав теоретического анализа онтологического статуса художественного произведения (глава 1) и историко-культурной эволюции пластического мышления в российской традиции (глава 2), а также результатами детального эмпирического анализа конкретных художественных практик, осуществленного в параграфах 3.1–3.3 настоящей главы.

Смысл как первый компонент авторской модели представляет собой концептуальное, философское содержание художественного высказывания, определяющее общую интенцию произведения и его отношение к более широкому культурно-историческому контексту. Немаловажно, что в предлагаемой модели смысл не рассматривается как первичный, доминирующий по отношению к остальным компонентам элемент (в отличие от классической концептуалистской парадигмы, критически рассмотренной в первой главе применительно к западной репрезентативной традиции), а понимается как равноправный участник целостной композиции, находящийся в отношениях взаимной обусловленности с материальными, пространственными, звуковыми и телесными аспектами произведения [214].

Материал как второй компонент модели, детально проанализированный в параграфах 3.1–3.2 настоящей главы, представляет собой физическую субстанцию произведения, обладающую собственными, объективными свойствами (фактурой, весом, пластичностью, температурной и химической устойчивостью), которые художник, в соответствии с рассмотренной во второй главе (параграф 2.2) татлинской концепцией «культуры материала», призван

[214] Ковалева С. В. Онтология искусства: идеальность, предметность, смыслообраз // Национальные приоритеты России. 2015. №1 (15). С. 15–20.

выявлять и артикулировать, а не подчинять произвольному, заранее заданному концептуальному замыслу. Существенно, что материал в предлагаемой модели функционирует не как нейтральный, пассивный субстрат для воплощения идеи, а как активный, содержательно значимый участник конституирования художественного смысла произведения [215].

Пространство как третий компонент модели, детально проанализированный в параграфах 3.2–3.3 на материале инсталляционной практики, представляет собой организацию физической среды, в которой размещается произведение, включающую как непосредственные границы самого произведения, так и его отношение к окружающему архитектурному или ландшафтному контексту [216]. Существенно, что пространственный компонент модели включает не только статичную геометрическую организацию среды, но и динамический, темпорально развернутый опыт перемещения зрителя сквозь данное пространство, что было детально показано на примере анализа инсталляций А. Бродского.

Звук как четвертый компонент модели, рассмотренный в параграфе 3.2 применительно к инсталляционной практике, представляет собой аудиальное измерение художественного произведения, добавляющее дополнительную темпоральную и атмосферную насыщенность пространственно-пластической композиции – «аудиальная тактильность» как способность взаимодействия произведения и аудитории через синтез ощущений, формирующих целостный сенсорный опыт. Немаловажно, что звуковой компонент модели может реализовываться как через непосредственное, целенаправленное

---

[215] Ступин С.С. Искусство как мышление в материале. Экзистенциальные вариации пластического / С.С. Ступин // Артикульт. 2018. 31(3). С. 6-15.

[216] Никитина И. П. Тема художественного пространства в современной философии искусства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2003. №1 (9). С. 83–91.

конструирование звуковой среды художником, так и через интеграцию естественного, неконтролируемого звукового фона окружающей физической среды в общую композицию произведения [217].

Тело как пятый, завершающий компонент модели, детально проанализированный в параграфах 3.2–3.3 применительно к перформативной практике, представляет собой измерение телесного, кинестетического вовлечения – как тела художника, создающего произведение, так и тела зрителя, воспринимающего его, – в общий процесс конституирования художественного смысла произведения. Существенно, что телесный компонент модели представляет собой наиболее радикальное измерение вовлечения в предлагаемой пятикомпонентной структуре, поскольку он непосредственно проблематизирует классическую границу между субъектом восприятия и объектом художественного произведения [218].

Для наглядного образного представления взаимосвязи пяти компонентов авторской модели целесообразно использовать метафору пятилучевой звезды или пентаграммы, в которой каждый луч соответствует одному из компонентов модели, а центральная точка пересечения лучей символизирует целостное художественное произведение как результат динамического взаимодействия всех пяти компонентов. Данная геометрическая метафора подчеркивает принципиальную равноправность и взаимообусловленность всех пяти компонентов модели, отсутствие жесткой иерархии между ними и возможность различной степени интенсивности реализации каждого компонента в конкретном произведении в зависимости от его специфической художественной задачи .

---

[217] См. Лукьянова О.Я. К проблеме феноменологии звука // Артикульт. 2015. 18(2). С. 77-85.

[218] Торопова А. А. Конструирование перформативной телесности в современном искусстве // Грамота, 2017. № 10(84): в 2-х ч. Ч. 1. С. 170-172.

Диаграмма 1 – Пятикомпонентная авторская модель воплощения концепции новой реальности

Источник: составлено автором

Значимым теоретическим положением, требующим дополнительного обоснования, является вопрос об эффективности предлагаемого пятикомпонентного инструментария для анализа конкретных художественных произведений в сравнении с более традиционными, менее детализированными моделями анализа пластического искусства. Эффективность авторской модели, по замыслу настоящего исследования, заключается в ее способности систематически учитывать все существенные измерения современного пространственно-пластического произведения, избегая как чрезмерной концептуализации, характерной для классической искусствоведческой методологии, ориентированной преимущественно на анализ формальных и стилистических характеристик произведения, так и чрезмерной фрагментации анализа, при которой различные аспекты произведения (материальный,

пространственный, звуковой, телесный) рассматриваются изолированно друг от друга без учета их системной взаимосвязи.

Существенным дополнением к предлагаемой модели является учет исторической эволюции соотношения ее пяти компонентов на протяжении рассмотренной в настоящем исследовании истории российского пространственно-пластического искусства XX–XXI веков. Если для русского авангарда (глава 2, параграфы 2.1–2.2) характерно доминирование компонентов смысла и материала при относительно ограниченном развитии пространственного, звукового и телесного измерений, то для московского концептуализма (параграф 2.3) характерно существенное усиление пространственного компонента при сохранении значимости смыслового измерения [219], а для современной российской практики начала XXI века (параграфы 3.2–3.3) характерно постепенное усиление звукового и телесного компонентов, что демонстрирует историческую динамику постепенного, кумулятивного обогащения предлагаемой пятикомпонентной модели новыми измерениями художественной практики [220].

Таким образом, разработанная авторская пятикомпонентная модель воплощения концепции новой реальности, включающая смысл, материал, пространство, звук и тело в качестве равноправных, взаимообусловленных элементов художественной композиции, представляет собой синтетический теоретический инструмент, интегрирующий результаты проведенного на протяжении всего исследования теоретического и эмпирического анализа и

---

[219] См. Лазарева Е.А. Московский концептуализм в монологе с авангардом // Художественная культура. 2024. № 1. С. 274-305.

[220] См. Орлова А. М. Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства // Международный журнал исследований культуры. 2019. №1 (34). С. 167–174.

создающий необходимую основу для завершающей апробации данной модели, осуществляемой в заключительном параграфе настоящей главы.

Завершающая часть настоящего исследования посвящена апробации разработанной в предыдущем параграфе авторской пятикомпонентной модели посредством ее сопоставления с ранее проанализированными на протяжении третьей главы конкретными художественными проектами, а также формулированию общих выводов об эффективности российских практик моделирования новой реальности в сравнении с западными аналогами.

Для систематической оценки эффективности авторской модели предлагается использовать основные критерии, обозначенные в теме параграфа: трансформация восприятия (степень изменения привычного, автоматизированного модуса восприятия зрителя под воздействием произведения), автономность пространства (степень самостоятельности, независимости конструируемого произведением бытийного плана от окружающей эмпирической реальности) и вовлеченность зрителя (степень активного, телесного и интеллектуального участия зрителя в конституировании художественного смысла произведения).

Применение данных критериев к ранее проанализированным на протяжении третьей главы конкретным художественным проектам позволяет провести систематическую сопоставительную оценку эффективности различных художественных стратегий моделирования новой реальности. Скульптурная и объектная практика (параграфы 3.1–3.2), демонстрирующая, как было показано, преимущественное развитие материального компонента предлагаемой модели при относительно ограниченном развитии пространственного, звукового и телесного измерений, характеризуется умеренной степенью трансформации восприятия (преимущественно тактильно-визуального характера), умеренной автономностью пространства (ограниченной непосредственными физическими

границами скульптурного объекта) и умеренной вовлеченностью зрителя (преимущественно созерцательного, хотя и телесно окрашенного характера).

Инсталляционная практика (параграфы 3.2–3.3), демонстрирующая существенное развитие пространственного и, в отдельных случаях, звукового компонентов модели, характеризуется существенно более высокой степенью трансформации восприятия (за счет эффектов пространственной дезориентации, продемонстрированных на примере творчества А. Бродского) и существенно более высокой автономностью пространства (поскольку инсталляция, в отличие от отдельного скульптурного объекта, способна конструировать целостную, тотальную среду, включающую зрителя внутрь своих границ) при сохранении умеренной, хотя и возрастающей по сравнению со скульптурной практикой, степени телесной вовлеченности зрителя.

Перформативная практика (параграфы 3.2–3.3), демонстрирующая максимальное развитие телесного компонента модели при существенном сохранении значимости смыслового измерения (в силу рассмотренной ритуальной и событийной структуры перформативного акта), характеризуется наиболее высокой степенью трансформации восприятия (за счет принципиальной уникальности и неповторимости каждого конкретного акта художественного действия) и максимальной степенью вовлеченности зрителя (в отдельных интерактивных формах перформанса, предполагающих непосредственное физическое участие зрителя в художественном действии), но при этом относительно ограниченной автономностью пространства, поскольку перформанс, в отличие от инсталляции, не создает устойчивой, длительно существующей материальной среды, а разворачивается в реальном физическом пространстве и времени повседневной действительности.

Для наглядного представления результатов данной сопоставительной оценки целесообразно систематизировать полученные результаты в табличной форме.

Таблица 8 – Сопоставительная оценка эффективности художественных стратегий по трем критериям

Критерий / Практика	Скульптура и объект	Инсталляция	Перформанс
Трансформация восприятия	Умеренная	Высокая	Максимальная
Автономность пространства	Умеренная	Максимальная	Ограниченная
Вовлеченность зрителя	Умеренная	Высокая	Максимальная (в интерактивных формах)
Доминирующие компоненты модели	Смысл, материал	Материал, пространство, звук	Смысл, тело

Источник: составлено автором

Итогом данного сопоставительного анализа является вывод о том, что каждая из рассмотренных художественных стратегий демонстрирует специфический, не сводимый к иным стратегиям профиль эффективности по трем выделенным критериям, что подтверждает целесообразность использования именно пятикомпонентной, а не более упрощенной, редуцированной модели для адекватного анализа многообразия современных российских пространственно-пластических практик.

Апробация модели методом сопоставления с ранее проанализированными проектами также позволяет выявить существенное отличие авторской модели от более традиционных подходов к анализу пространственно-пластического искусства: если классическая искусствоведческая методология, ориентированная преимущественно на анализ формально-стилистических характеристик произведения, часто рассматривает материал, пространство, звук и телесность

как второстепенные, технические аспекты, подчиненные основному, концептуальному содержанию произведения, то предлагаемая в настоящем исследовании модель настаивает на принципиальной равноправности всех пяти компонентов, что соответствует рассмотренной на протяжении первой и второй глав традиции субстанциального, а не репрезентативного понимания отношения формы и смысла в российской художественной культуре [27, с. 149].

Формулируя общие выводы об эффективности российских практик моделирования новой реальности по сравнению с западными аналогами, необходимо отметить, что российская традиция, как было показано на протяжении всего настоящего исследования, демонстрирует устойчивую тенденцию к более активной, содержательно значимой роли материального компонента модели по сравнению с типичными западными практиками современного искусства, часто тяготеющими к большей концептуальной абстрактности и меньшей материальной насыщенности художественного высказывания [221]. Данная особенность российской традиции, обусловленная детально рассмотренной в первой и второй главах исследования культурно-исторической традицией субстанциального понимания формы (от иконографической культуры православия через авангардную концепцию до современной инсталляционной и объектной практики), представляет собой существенную специфическую черту российского подхода к моделированию новой реальности, заслуживающую дальнейшего теоретического осмысления и практического развития в современной художественной практике.

Вместе с тем необходимо признать, что российская практика перформанса и, в особенности, инсталляции демонстрирует существенную степень интегрированности в общий международный контекст современного искусства,

---

[221] См. Кривцун О.А. Пластическое мышление в искусстве: линии влияния / О.А. Кривцун // Артикульт. 2018. 29(1). С. 20-34.

что подтверждает сформулированный во второй главе (параграф 2.4) тезис о сложном, диалектическом соотношении между освоением западных практик и поиском специфической национальной идентичности, характерном для современной российской художественной ситуации в целом [222].

Таким образом, проведенная апробация авторской пятикомпонентной модели на материале рассмотренных на протяжении третьей главы конкретных художественных проектов подтверждает ее теоретическую и практическую эффективность как инструмента систематического анализа многообразных стратегий моделирования новой реальности в современном российском пространственно-пластическом искусстве, обладающего необходимой гибкостью для учета специфических особенностей различных художественных форм при сохранении единого, целостного теоретического каркаса анализа.

[222] См. Липовецкий М. Спектакли свободы. Перформативные практики позднесоветского андеграунда // Koinon. 2021. Т. 2. № 2. С. 106–141.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволило решить поставленные задачи и достичь сформулированной во введении цели – разработать и апробировать философский образец моделирования новой реальности средствами пространственно-пластических искусств на материале российской художественной практики.

В первой главе исследования были рассмотрены теоретико-методологические основания проблемы: показано, что онтологический статус произведения пространственно-пластического искусства не может быть удовлетворительно описан в терминах классической теории мимесиса и требует обращения к категории поэзиса; выявлена продуктивность объектно-ориентированной онтологии Г. Хармана для различения иллюзии и альтернативной модальности бытия; проанализирована самобытная традиция русской религиозной философии (Флоренский, Лосев, Мамардашвили), предлагающая субстанциальное понимание художественной формы; рассмотрена феноменология Г. Г. Шпета как основа российской альтернативы западной репрезентативной парадигме; разработан авторский категориальный аппарат («онтологическая модель», «пластический язык», «тактильное восприятие») и обоснован комплексный методологический инструментарий исследования.

Во второй главе была прослежена историко-культурная траектория трансформации пластического мышления в российской традиции: показано значение русского авангарда (Малевич, Татлин) как фундамента онтологического творчества. Прослежена эволюция пластических стратегий в советский и постсоветский период, отдельно рассмотрен московский концептуализм и тотальная инсталляция И. Кабакова, а также творчество Д. Пригова. В медиафилософском разделе проведен анализ концепции «оптики» Дж.

Крари и ее дополнение категорией «тактильной онтологии», показан феномен реванша телесности над визуальностью в российских практиках. Завершается глава выводом о специфике российского художественного контекста как особого «онтологического поля», в котором материал активнее концепта.

Третья глава содержит анализ актуальных стратегий и разработку авторской модели. Рассмотрена работа с материей как работа с бытием на примере скульптуры и объекта – творчество Л. Сокова, В. Шинкарева, молодых российских скульпторов; проанализирована роль фактуры, масштаба и реди-мейда. Отдельно исследована инсталляционная практика – проекты фестиваля «Архстояние», Музея «Гараж», работы А. Бродского и И. Шелковского. Рассмотрены перформанс и телесные практики, включая акции группы «Коллективные действия», категории ритуала, события и длительности. Кульминацией главы является разработка и апробация авторской пятикомпонентной модели.

Центральным результатом исследования стала разработанная компаративно-аналитическая матрица художественных стратегий моделирования реальности в российском искусстве XXI века, классифицирующая формы пространственно-пластического высказывания по типам воздействия на аксиологическое поле субъекта.

На основе синтеза теоретического и практического материала предложена авторская пятикомпонентная модель воплощения концепции новой реальности, включающая пять взаимосвязанных элементов: смысл, материал, пространство, звук и тело. Смысл выступает интегрирующим ядром произведения, которое, однако, не существует отдельно от материальной реализации – в соответствии с отечественной субстанциональной традицией. Материал понимается как активный онтологический агент, обладающий собственной логикой существования. Пространство определяет характер организации среды и степень ее автономности. Звук дополняет визуальное измерение произведения

акустическим компонентом. Тело обозначает степень телесной вовлеченности зрителя – от дистанцированного созерцания до перформативного соучастия.

Модель была апробирована путем сопоставления рассмотренных художественных проектов – тотальной инсталляции Кабакова, ландшафтных объектов «Архстояния», работ Бродского и Шелковского, акций группы «Коллективные действия» – по критериям трансформации восприятия, автономности пространства и вовлеченности зрителя. Данное сопоставление показало, что наиболее высокую степень трансформации восприятия обеспечивают проекты, интенсивно задействующие сразу несколько компонентов модели одновременно, тогда как изолированное использование одной-двух категорий дает существенно более слабый онтологический эффект.

Установлено также, что российская художественная практика демонстрирует устойчивое преобладание материально ориентированных стратегий по сравнению с преимущественно концептуально ориентированными западными аналогами, что объясняется совокупностью факторов: отечественной религиозно-философской традицией субстанционального понимания формы, исторически сложившимся опытом авангардного и советского художественного развития, а также постсоветским поиском национальной идентичности через обращение к архаике, православной иконографии и индустриальному наследию.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие обобщающие выводы. Российская пространственно-пластическая практика представляет собой самостоятельный вариант развития общих для мирового искусства XX–XXI веков тенденций моделирования реальности, обладающий специфическими чертами, укорененными в отечественной философской традиции – от Лосева и Флоренского до Шпета и Мамардашвили – и в конкретно-историческом опыте развития от авангарда через московский концептуализм к постсоветскому плюрализму художественных стратегий.

Российское искусство в изученных практиках выступает не только отражением, а активным инструментом моделирования жизненных миров, задающим новые параметры телесности, темпоральности и социального взаимодействия, что противостоит тенденциям цифровой дематериализации бытия и сохраняет гуманистические, антропологические основания в пластическом языке.

Разработанная пятикомпонентная модель может быть предложена в качестве универсального аналитического инструмента для дальнейшего искусствоведческого и философского исследования пространственно-пластических практик, а также как практико-ориентированный целеуказатель при проектировании новых художественных проектов, стремящихся к комплексному, многоаспектному моделированию новой реальности. Перспективы дальнейшего исследования данной темы связаны с расширением эмпирической базы анализа, включением цифровых и медиахудожественных практик в предложенную модель, а также с более детальной разработкой прогностической функции пространственных искусств в формировании ценностной парадигмы будущего в российской культуре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Книжные публикации

1. Аристотель. Поэтика / Пер. Новосадского Н. И. — Л.: Academia, 1927. С. 41-77.

2. Бадью А. Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию Алена Бадью / Перевод с французского – Институт Общегуманитарных Исследований. 2013. С. 85-90.

3. Бейбутян Л. А. Создание монументально-декоративной скульптуры в камне. Авторский опыт скульптора: учебно-методическое пособие / Л. А. Бейбутян; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020. С. 40-50.

4. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения / Пер. с англ. Белоусовой Н. А., Тепляковой И. П. — М.: Б. С. Г. -ПРЕСС. 2006. С. 153-154.

5. Борев Ю. Б. Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд — М: ОЛИМП. 2011. С. 127-131.

6. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 197-198.

7. Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. — М.: Академический Проект, 2020. С. 257-264.

8. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Бессонова Б. Н.— М.: Прогресс, 1988. С. 189-191.

9. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н.Б. Розенфельда, В.А. Фаворского; вступ. ст. А.С. Котлярова. Сокр. репр. воспр. изд. 1914 г. – М.: Логос, 2011. С. 18-25.

10. Губарева О. В. Икона как искусство: Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. – СПб.: Аргус СПб, 2022. С. 297-305.
11. Гудков Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации Изд. 2, испр. — М.: URSS. 2022. С. 75-79.
12. Де Соссюр Ф. Труды по языкознанию. Пер. с фр. под ред. Холодовича А. А. — М.: Прогресс, 1977. С. 98-100.
13. Дубова О. Б. Мимесис и пойэсис: Античная концепция "подражания" и зарождение европейской теории художественного творчества. — М.: Памятники исторической мысли, 2001. С. 252-253.
14. Дунаев М. М. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII-XX вв. – М.: Издательство «ФИЛОЛОГИЯ». 1997. С.205-220.
15. Дёготь Е., Захаров В. Московский концептуализм. - М.: Издательство WAM, 2005.- С. 11-15.
16. Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. — М: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2010. С. 146-158.
17. Казимир Малевич в Русском музее: альбом / Гос. Русский музей; авт. предисл. Гусев В.А. — СПб.: Palace Editions, 2000. С. 390-398.
18. Котович Т. В. Энциклопедия русского авангарда. — Мн.: Экономпресс, 2003. С. 107-108.
19. Кошаев В. Б., Ганцева Н. Н. Системность и целостность в теории искусства // Вестник Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2020. №4. С. 21–35.
20. Кузнецов, М.М. Опыт коммуникации в информационную эпоху. Исследовательские стратегии Т.В. Адорно и М. Маклюэна [Текст] / М.М. Кузнецов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2011. С. 66-73.

21. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. — М.: Издание автора, 1927. С. 70-75.
22. Лосев А. Ф. Философия имени. — М.: Издательство Московского университета, 1990. С. 161-163.
23. Макеева С. Рождение инсталляции: Запад и Россия / Светлана Макеева. — М.: Новое литературное обозрение. 2023. С. 7 – 12.
24. Мамардашвили М. К. Формы и содержание мышления. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2011. С. 259-261.
25. Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. — М.: ВГИК. 2011. С. 8-22.
26. Московский концептуализм. Начало: альбом / Приволжский филиал Государственного центра современного искусства; ред. состав. Альберт Ю. — М.: Locus Standi, 2014. С. 6-24.
27. Орлова А. М. Российская инсталляция как эстетический феномен: специальность 09.00.04 «Эстетика»: диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук / Орлова Александра Михайловна; Государственный институт искусствознания. — Москва, 2020. С. 175-176.
28. Писаренко Т.А., Ставнистый Н.Н. Основы дизайна: учебное пособие / Т. А. Писаренко, Н. Н. Ставнистый. — Владивосток: Дальневосточный государственный университет, 2005. С. 68.
29. Пунин Н. Н. О Татлине. Архив русского авангарда — М: Литературно-художественное агентство "RA". 1994. С. 33-34.
30. Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде - М.: Прогресс - Традиция, 2012. С. 585-586.
31. Стригалёв А. А. Владимир Татлин. — М: Ад Маргинем Пресс. 2026. С. 180-184.
32. Тупицин В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. — М.: Ад Маргинем Пресс, 1998. С. 197-205.

33. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. — 3-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2009. С.32-33.
34. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. — Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+». 2015. С. 40-52.
35. Флоренский П. ИКОНОСТАС. Избранные труды по искусству. — СПб: МИФРИЛ, Русская книга. 1993. С. 177-190.
36. Хайдеггер М. Исток художественного творения /Пер. с нем. Михайлова А. В. — Л.: Академический проект, 2008. С. 155-157.
37. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 2021. – Кн. 1. С. 126.
38. Харман Г. Искусство и объекты / перевод с английского Кралечкина Д.; под научной редакцией Черновой М. — М: Издательство Института Гайдара, 2023. С 265-266.
39. Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая "теория всего". – М.: Ад Маргинем Пресс. 2021. С.11-12.
40. Царинный И. В. Художественный язык Российской станковой скульптуры конца XX - начала XXI века: Специальность 5.10.3. «Виды искусства»: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Царинный Илья Васильевич; Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского. — Красноярск, 2026. С. 127-131.
41. Шинкарев В. Н. Конец Митьков. - СПб: Амфора, 2010. С. 93-95.
42. Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. Изд. 3-е, стереотипное. — М.: КомКнига, 2006. С. 193-217.
43. Шпет Г. Г. Сочинения. — М.: Правда, Журнал «Вопросы философии», Институт философии АН СССР, Философское общество СССР, 1989. С. 364-366.

44. Abramović M. Walk through walls: a memoir / Marina Abramović; with James Kaplan. — New York: Crown Archetype, 2016. P.41-46.
45. Bennett J. Vibrant matter: a political ecology of things. Duke University Press Durham and London. 2010. P. 10-12.
46. Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. P. 51-79.
47. Crary J. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. An OCTOBER Book, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 1990. P. 27.
48. Duve T. Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade. University of Minnesota Press, Minneapolis, Oxford. 1991. 15-16.
49. Goldberg R. Performance. Live art 1909 to the present. Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York. 1979. P. 22-34.
50. McLuhan M. Understanding Media. The Extensions of Man. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 1964. P. 7-22.
51. Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. Éditions Gallimard, France. 1945. P. 203-235.
52. Varela F. J., Thompson E., Rosch E. The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. First MIT Press paperback edition, USA. 1993. P. 147-151.

Публикации из периодических изданий

53. Архангельская И.Б. Г. М. Г. М. МакЛюэн и его книга "Понимание средств коммуникации: Продолжение человека" // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 228–232.
54. Афанасьева И. А., Рогова А. В. Рецепции русского авангарда в творчестве современных российских художников // Артикульт. 2022. № 4 (48). С. 27–35.

55. Балкинд Е. Л. Феномен объема и пространства в скульптуре // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. 2017. Том 3 (69). Вып. 4. С.134–141.
56. Баллоу Э. "Психическая дистанция" как фактор в искусстве и как эстетический принцип // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2001. С.151-175 // Печатается по: Современная книга по эстетике: Антология. М., 1957. С.120-446.
57. Бараш Л.А. Художественная коммуникация: феноменологический метод иссле-дования // Общество: философия, история, культура. 2021. № 5. С. 45–55.
58. Бревнова Ю.А. Икона в контексте современной культуры: исследовательская проблематика // Культурное наследие России. 2019. № 3. С. 26–35.
59. В.П. Киржаева, О.Е. Осовский. «Буржуазный читатель» глазами постбуржуазного исследователя: о книге Т.Д. Венедиктовой «Литература как опыт, или “буржуазный читатель” как культурный герой». М.: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с. // Текст. Книга. Книгоиздание, 2020. № 3: С. 158-170.
60. Васильева Ж. Версаль на Угре. В Калужской области прошло очередное «Архстояние» // Итоги. № 32 (686). С. 44-47.
61. Высоцкий В. Б. Институализация художественной жизни Санкт-Петербурга в постсоветскую эпоху: контексты и перспективы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. №1. С. 29-35.
62. Герасимова А.А. Роль Ленинградской группы "митьки" для творчества художника паблик-арта Николая Полисского // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 2 (56). С. 89–91.
63. Горбова Е.Н., Астахов О.Ю. Идеи жизнестроительства русского авангарда в эстетике проекта «Прозодежды» начала XX века // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2012. №63. С. 43-52.

64. Грачева С. В. Деятельность К. Малевича как художественного критика // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2013. №5. С. 103-112.
65. Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А–Я: Журнал неофициального русского искусства. — 1979. — № 1. — С. 3–11
66. Гурленова Л.В., Габб Е. А. Понятие «концептуализм» в теоретических трудах Д. Пригова // Человек. Культура. Образование. 2020. № 2 (36). С. 91-102.
67. Даренский В.Ю. Апофатическая диалектика А. Ф. Лосева как саморефлексия верующего разума // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 3. С. 64-78.
68. Даренский В.Ю. Онтология произведения искусства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 82-92.
69. Двоскин А.С. Телесное соприсутствие: сенсорный поворот и мультисенсорные практики в современном искусстве // Артикульт. 2025. №4(60). С. 46-56.
70. Демченко Л.М., Гончаров Н.В. Феноменология восприятия и понятие телесности как альтернативный способ раскрытия специфики субъективности в философии М. Мерло-Понти // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 7 (143). С. 13–23.
71. Дидковская Н. А. Рецепция советской эстетосферы в культуре современной России // Верхневолжский филологический вестник. 2022. № 4 (31). С. 151–161.
72. Дмитриева И. Грачи улетели // Технологии строительства. 2009. № 2 (64). С. 120—126.
73. Дроник М.В. Иконография русского классического авангарда: постановка проблемы // Грамота, 2016. № 5(67) С. 76-80.
74. Дьяконов В. Офисный нонконформизм // Коммерсант. 2010. № 198 (4498). С. 14.

75. Еременко А. А. Между городом и ландшафтом: энвайронментальное искусство, ленд-арт и «Коллективные действия» // Городские исследования и практики. 2024. Т. 9. №3. С. 16–29.
76. Желондиевская Л. В., Барышева В. Е. Формообразующие принципы супрематизма Малевича, как основа стиля XX века // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. №5(166). С. 112-116.
77. Жилавская И.В. Горячие визуальные медиа как фактор деактивации аудитории // Вопросы теории и практики журналистики. 2008. № 4. С. 115–124.
78. Жирякова А.Д., Назаров Ю.В. Мироздание и жизнеустройство в концепциях формообразования К. С. Малевича и В. Е. Татлина // Architecture and Modern Information Technologies. 2015. №1 (176). С. 40-46.
79. Жукова О. А. Философия русской культуры. Метафизическая перспектива человека и истории / О. А. Жукова — «Согласие», 2017. С. 249-260.
80. Забулионите А.-К. И. Формирование концептуально-методологического аппарата культурологии (типологизация, систематизация, моделирование) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. 2008. Сер. 6. Вып. 3. С. 222–233.
81. Золотарёва Л.Р. Описание и анализ произведения искусства эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий // Известия Алтайского государственного университета. 2012. №1. С. 157-162.
82. Иванов А.А. Weird-реализм Грэма Хармана и его влияние на современное искусство и архитектуру // Культура и искусство. 2025. № 10. С.
83. Иванов Д.Ю. В. Татлин и К. Малевич, выставка «0.10»: влияние на искусство коллажа и искусство современников и последователей // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2020. №1. С. 167-174.

84. Инишев И. Н. Взаимосвязь визуального восприятия, пространства и действия в герменевтической концепции образа // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. №7 (148). С. 17–23.

85. Инишев И. Н. Шпетовская идея герменевтической интуиции в свете акционистских подходов в теории восприятия // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2015. №4 (32). С. 36-45.

86. Кабанова О. Узнать, вздохнуть и восхититься: Бродский в Перми / О. Кабанова // The Art Newspaper Russia. 2021. № 89.

87. Казарина Т.В. Дмитрий Пригов: комическое и патетическое // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7 (109). С. 170-174.

88. Карцева Е.А. Визуальный облик города и городская коммуникация средствами паблик-арта: российский опыт // Наука телевидения. 2023. № 19 (1). С. 13–78.

89. Киселева-Аффлербах Е.И. От «гаптического» зрения к «осязательной эстетике». О соотношении визуального и тактильного опыта в партиципаторных музейных практиках // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 100 – 104.

90. Ковалев П.А. Концептуалистская версия поэтического текста Дмитрия Пригова // Филология и человек. 2010. № 4. С. 20-27.

91. Ковалева С. В. Онтология искусства: идеальность, предметность, смыслообраз // Национальные приоритеты России. 2015. №1 (15). С. 15–20.

92. Ковель А. Н. Проблема познания в философии Густава Шпета // Вестник МГПУ. Серия «Философские науки». 2022. № 4 (44). С. 56–67.

93. Колосов П. Пограничное АРХСТОЯНИЕ в Никола-Ленивце // Технологии строительства. 2008. № 2 (57). С. 138—145.

94. Кондаков И. В. Искусство по обе стороны реальности. Статья первая // Художественная культура. 2021. № 4. С. 16-39.

95. Конев В. П. Художественная культура России между прошлым и будущим: 1991-2001 гг // Вестник Кузбасского государственного технического университета. Культурология. 2004. № 6. С. 107-111.
96. Корчагин К. Между дзэном и концептуализмом. «Коллективные действия» на рубеже 1970–1980-х годов // Искусствознание. 2022. №3. С. 62–91.
97. Кочнева А. С., Панкина М. В. Феномен тактильности в искусстве и его переосмысление в дизайне: проблемы психологии восприятия // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета, 2021. № 3 (59) С. 85-95.
98. Кривцова Л.А. Герменевтика изобразительного искусства: от смыслополагания к пониманию // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. Вып. 2. С. 53–69.
99. Кривцова Ю.В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства // Ярославский педагогический вестник. 2009. №4(61). С. 188-191.
100. Кривцун О. А. Пластические вариации экзистенциального. Из истории искусства новой России // Искусствознание. Теория искусства. 2012. № 6. С. 135-168.
101. Кривцун О.А. Пластические вариации экзистенциального. Из истории искусства новой России // Искусствознание. 2012. № 5. С. 135-168.
102. Кривцун О.А. Пластическое мышление в искусстве: линии влияния / О.А. Кривцун // Артикульт. 2018. 29(1). С. 20-34.
103. Крылов С.Н. Московский концептуализм в качестве фундамента отечественного арт-акционизма // Национальная ассоциация ученых. 2015. № 5 (10). С. 59-62.
104. Крэри Д. Камера обскура и ее субъект // Артикульт. 2014. 14(2). С. 47-53.
105. Лазарева Е.А. Московский концептуализм в монологе с авангардом // Художественная культура. 2024. № 1. С. 274-305.

106. Лапшина Е. Г. Малевич и Татлин: точки пересечения жизненного и творческого пути лидеров русского авангарда // Architecture and Modern Information Technologies. 2017. №2 (39). С. 49-59.
107. Липовецкий М. Спектакли свободы. Перформативные практики позднесоветского андеграунда // Koinon. 2021. Т. 2. № 2. С. 106–141.
108. Липский В. Н. Феномен формообразования в эстетической и художественной культуре // Ярославский педагогический вестник. 2017. №1. С. 227-231.
109. Лукичева К. Л. О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2011. Вып. 4. С.189–194.
110. Лукьянова О.Я. К проблеме феноменологии звука // Артикульт. 2015. 18(2). С. 77-85.
111. Лумпова М.А. Анализ концепции визуальности в работе Джонатана Крэри «Техники наблюдателя» // Новые идеи в философии. 2022. № 10 (31). С. 125-134.
112. Лю Цзюньчу. Онтология действия: о прорыве и реконструкции легитимности театрализации в перформанс-арте // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №5 (127). С. 112–122.
113. Мазоренко Д.А. Своевременность позднего капитализма: почему постмодернизм остается главным языком описания нашей эпохи? // Социология власти. 2021. Т. 33. № 1. С. 24-25.
114. Макеева С. Инсталляция par excellence и avant la lettre: исторические границы художественной практики // Искусствознание. 2012. № 5. С. 56-79.
115. Макеева С. Инсталляция в СССР: происхождение, рождение, терминология // Искусствознание. 2022. № 4. С. 332-355.
116. Мантатова Л.В., Протасов С.Ю. Философская герменевтика как методология понимания: генезис и эволюция // Вестник Восточно-Сибирского государственного университета технологий и управления. 2012. № 5. С. 45–50.

117. Микони С.В. О качестве онтологических моделей / С.В. Микони // Онтология проектирования. 2017. Т. 7, №3(25). С. 347-360.
118. Молок Н. Анаморфозы реди-мейда: Дюшан, Пиранези и искусство постработы // Искусствознание. 2019. № 4. С. 214–255.
119. Морозова Н. С. Интерпретация национальных традиций в деревянной скульптуре К. И. Суворовой и Г. Д. Писаревой // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 1 (26). С. 159–162.
120. Мутьев В.А., Эльяшевич Д.А. Теория медиа М. Маклюэна и современный книговедческий дискурс: точки пересечения // Библиосфера. 2021. № 4. С. 3–13.
121. Нечаева Е.А. Реди-мейд и проблематизация границ между искусством и неискусством в культурном пространстве второй половины XX века // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23, № 3. С. 50–54.
122. Нижников С.А. Историко-философская концепция М. К. Мамардашвили // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2015. № 2. С. 91–97.
123. Никитин В. Н. Онтология телесности: Смыслы, парадоксы, абсурд. — М.: Когито-Центр, 2006. С. 312.
124. Никитина И. П. Тема художественного пространства в современной философии искусства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2003. №1 (9). С. 83–91.
125. Никифорова А.А., Воронова Н.И. Иммерсивные практики в современном культурном пространстве (мировой и отечественный опыт) // Философия и культура. 2023. № 5. С. 60–71.
126. Никифорова А.А., Воронова Н.И. — Дерево, камень, нить: эстетика древнейших архетипов в современном декоративно-прикладном искусстве // Философия и культура. 2022. № 9. С.108–120.

127. Орлова А. М. Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства // Международный журнал исследований культуры. 2019. №1 (34). С. 167–174.
128. Оттавиано Д. Г. Шпет: путь от феноменологии к герменевтике // HORIZON. Феноменологические исследования. 2013. № 2 (1). С. 62–74.
129. Павлова Е.Ю. Этническая тема в современном искусстве и народные промыслы Западной Сибири // Гуманитарные науки в Сибири. 2007. № 3. С. 74–77.
130. Партылова В.В. Образовательно-методическая концепция ВХУТЕМАСа // Проблемы современного педагогического образования. 2018. №1. С. 157-160.
131. Петрык Я.Ю. Особенности артикуляции мысли М.К. Мамардашвили: эстезисно-патематический стиль философствования // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 496. С. 103–114.
132. Подольская К.С. Системно-структурный анализ произведений паблик и лэнд-арта // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 7. С. 1502-1506.
133. Пржиленский В. И. Картина мира, культурная политика и искусство подозрения // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Социологические науки. 2011. №4. С. 40-48.
134. Приходько Н.А. О некоторых специфических практиках московского концептуализма: точки соприкосновения искусства и жизни // Культура и искусство. 2017. № 3. С. 163-174.
135. Пронина О.В., Пронина Н.В. Связь христианского религиозного искусства и авангарда // Вестник науки. 2022. № 12 (57). Т. 3. С. 410-422.
136. Пу А. Влияние Вхутемаса на Баухауз с точки производственного искусства: основные концепции и направления // Культура и искусство. 2024. № 6. С. 1-12.
137. Разеев Д. Н. Развитие феноменологии в России // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2010. Т. 11, Вып. 4. С. 152-159.

138. Ревзин Г. Окно к художнику. "Окна и фабрики" Александра Бродского в галерее "M&Ю Гельман" // Коммерсант. 2024. № 91/П. С. 14.

139. Рейфман Б.В. Отношения между визуальным бессознательным и миросозидающими структурами смысла как развивающийся концепт // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2016. № 3. С. 17-25.

140. Рендл М. В. Супрематическая онтология и ее философские аспекты в творчестве К. Малевича // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2015. №5. С. 105-114.

141. Реутов А. С. Восприятие видимого: соотношение оптического и тактильного в рамках визуальных исследований // Грамота, 2018. № 2(88) С. 85-89.

142. Романенко Ю. М. Сравнительный анализ онтологических концепций М. Хайдеггера и А. Ф. Лосева в свете герменевтики В. В. Бибихина // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2018. Т. 3. Вып. 3. С. 51-58.

143, Рыбакин В.В. Объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана и аналитика искусства // Вестник Самарской гуманитарной академии. 2012. № 2 (12). С. 109 – 115.

144. Рыков А.В. Проблемы формы и материала в современном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2012. Вып. 3. С. 115–122.

145. Савельева Л.В. Оптические иллюзии в организации архитектурного пространства. Эпоха Ренессанса и барокко // Architecture and Modern Information Technologies. 2013. № 1 (22). С. 1 – 10.

146. Саркисян О. Р. Значение Киевогорского поля в практиках группы «Коллективные действия» // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2012. №7. С. 206–213.

147. Свалова О.М. Реди-мейд в произведениях Зураба Церетели // Academia. 2023. № 2. С. 207–217.

148. Сергеев Д.В. Осовременивание архаики в культуре России конца XX начала XXI вв. (на примере этнофутуризма) // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. 2010. № 4 (24). С. 145–150.

149. Симбирцева Н. А., Биттер М. В. Современный музей как пространство реализации проектной деятельности // Педагогическое образование в России. 2018. №7. С. 14–22.

150. Симонов А.И. Феноменологическое восприятие иконы: со-присутствие видимого и невидимого // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2016. № 1. С. 224-232.

151. Скиперских А.В. Тело как поверхность политического письма: опыты протестного дискурса в современной России // Дискурс-Пи. 2015. №4. С. 31-35.

152. Смола К. От акционизма к интеракционизму: практики вненаходимости современного российского искусства //Неприкосновенный запас». 2018. № 121/5. С. 130–142.

153. Соколова Л. Ю. Понятие плоти в «Онтологии видимого» М. Мерло-Понти // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2015. Сер. 17. Вып. 2. С. 38–45.

154. Спиридонова В.А. Образ Ленина: традиции «пересмешничества» или новый взгляд? // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 91–99.

155. Стовба А. Феномен Ereignis в философии М. Хайдеггера // HORIZON. Феноменологические исследования. 2022. № 11 (1). С. 276-297.

156. Ступин С.С. Искусство как мышление в материале. Экзистенциальные вариации пластического / С.С. Ступин // Артикульт. 2018. 31(3). С. 6-15.

157. Суханова О. Феноменологический анализ телесного опыта в эстетических исследованиях // HORIZON. Феноменологические исследования. 2024. № 13 (2). С. 437–451.

158. Терентьева И. Визуалистика М.Маклюэна: отражение, описание или конструирование пространства? // Проблемы канадоведения в российских исследованиях. Выпуск 4. М.; Н-Новгород: НКИ, 2011. С. 190-196.
159. Тимофеенко А.И. Искусство меняет кожу: телесный поворот 1990-х и метод Валерия Подороги в энактивистской перспективе // Артикульт. 2026. №1(61). С. 5-25.
160. Титкина А. А. Место московского концептуализма в концептуальных практиках последней трети XX века // European research. 2015. Т. 11, Вып. 4. С. 158-159.
161. Титкина А.А. Место московского концептуализма в концептуальных практиках последней трети XX века // European research. 2015. № 1. С. 274-275.
162. Тихомирова Ю. Природа, храм и мастерская. Игорь Шелковский в МАММ // Коммерсант. 2024. № 218. С. 11.
163. Тихонова С.В., Артамонов Д.С. Странное время в объектно-ориентированной онтологии: Харман и Латур // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2021. № 63. С. 43 – 52.
164. Торопова А. А. Конструирование перформативной телесности в современном искусстве // Грамота, 2017. № 10(84): в 2-х ч. Ч. 1. С. 170-172.
165. Уваров В.Д., Новикова Л.М. Перформанс и костюмная таписсерия как формы художественного выражения в современном мире // Бизнес и дизайн ревю. 2017. Т. 1. № 2 (6). С. 14-23.
166. Усанова А.Л. Современные интерпретации историко-культурного наследия советской эпохи // Идеи и идеалы. 2015. №2 (24), Т. 2. С. 118–124.
167. Фареник А.С. Методология исследования перформанса как формы искусства // Артикульт. 2022. №2(46). С. 6-32.
168. Флоренский И. В. Метафизика искусства: платонические мотивы в произведении П. А. Флоренского «Иконостас» // Вестник Московского

государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2024. Вып. 8 (889). С. 165–172.
169. Фомченко, Е. В. Перформанс как современный ритуал / Е. В. Фомчен- ко // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 4 (60). – С. 94–102.
170. Хайдули П. Конструктивизм и политика в СССР: рождение нового искусства // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2018. №1. С. 88-93.
171. Хондзинский П.В. Диалектика культа, мифа и культуры (свящ. П. Флоренский и А.Ф. Лосев) // Философский журнал / Philosophy Journal. 2025. Т. 18. № 1. С. 53–67.
172. Царинный И.В. Фактура как средство художественной выразительности в творчестве Российских скульпторов XX-XXI века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. Вып. 63. С. 208–219.
173. Чумакова В.П. Эстетика руин в вернакулярной фотографии русскоязычных социальных медиа: постановка проблемы исследования // Наука телевидения. 2018. № 14.3. С. 74–90.
174. Чуприкова Д.П. Рецепции античности в творчестве современных петербургских скульпторов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 240–251.
175. Шарапов И.А. Пластические приемы и формообразование: синтез в советском монументальном искусстве 1960–1980-х годов // Художественная культура. 2022. № 2. С. 164–193.
176. Шевчук В.Г. Динамика взаимовлияний отечественной и европейской культур в контексте проблем художественного пространства конца XIX – начала XX вв. // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 541-551.
177. Шендарев Н.А. Формирование ключевых интерпретаций христианского наследия в отечественном искусстве 1990-х годов // Вестник Санкт-

Петербургского государственного института культуры. 2017. № 1 (30). С. 161–164.
178. Шестакова М. А. Разделение чувственного — эстетическая феноменология Ж. Рансьера // Философия и общество, 2014. № 3: С. 120-130.
179. Шнайдер Ю. Ю. Приватное пространство в советском неофициальном искусстве на примере московского концептуализма // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. №4(61). С. 84-88.
180. Юань С. Образы советской и российской монументальной скульптуры как отражение государственной идеологии: трансформация функций и эволюция смыслов // Философия и культура. 2024. № 6. С. 194-208.
181. Якимович А.К. Столичные и региональные художники в России начала XXI века // Художественная культура. 2025. № 4. С. 354-383.
182. Aleksandr Savvič Brodskij // Artists of the World Online, Allgemeines Künstlerlexikon Online, AKL Online (нем.) / Hrsg.: A. Beyer, B. Savoy — Berlin: K. G. Saur Verlag, Verlag Walter de Gruyter, 2009. DOI:10.1515/AKL
183. Bolz N. Your inside is out and your outside is in — die mythische Welt der elektronischen Medien // Mediendämmerung. Zur Archäologie der Medien / P. Klier, J.-L. Evard (Hg). B.: Tiamat, 1989. P. 81–89.
184. Chertkovskaya E., Holmberg K., Petersén M., Stripple J., Ullström S. Making visible, rendering obscure: reading the plastic crisis through contemporary artistic visual representations. Global Sustainability. 2020. 3, e14, P. 1–12.
185. Heinrich Falk. "Flesh as Communication -- Body Art and Body Theory," Contemporary Aesthetics (Journal Archive): 2012. Vol. 10, Article 12. P.1-18.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ К АВТОРЕФЕРАТУ ДИССЕРТАЦИИ

на соискание учёной степени доктора философии
— Doctor of Philosophy (Arts)

Моделирование новой реальности

практики пластических видов искусства в контексте художественной культуры России

Седнин Николай Николаевич

Научный руководитель: к. пед. н., доцент Швец Элина Григорьевна

Санкт-Петербург · 2026

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования

Пространственно-пластические виды искусства — скульптура, объект, инсталляция, перформанс — традиционно рассматривались как формы репрезентации уже существующей реальности. ***Современная философская мысль всё чаще фиксирует их способность не отражать, а конструировать альтернативные модальности бытия.***

Постметафизический поворот

Классическая оппозиция «оригинал — копия» утрачивает объяснительную силу.

Вопрос о том, каким образом материальная форма способна порождать самостоятельный онтологический план, приобретает первостепенное философское значение.

Степень разработанности проблемы

- **Степень разработанности проблемы** неоднородна: значительный корпус работ посвящен феноменологии восприятия искусства (М. Мерло-Понти, Г. Г. Шпет), объектно-ориентированной онтологии (Г. Харман, Т. Мортон), истории русского авангарда и московского концептуализма (Б. Гройс, Е. Бобринская, В. Тупицын).
- Однако отечественные традиции онтологического экспериментирования и синтезирование данного направления в единую онтологическую модель, применимую к анализу конкретных российских практик рубежа XX–XXI веков, не получила адекватного философского осмысления.
- Настоящее исследование восполняет данный теоретический пробел, предлагая авторскую модель анализа онтологических стратегий в отечественном пластическом искусстве и формулируя критерии оценки их эффективности.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Объект и предмет исследования

01 **Объект исследования**

Современные пространственно-пластические виды искусства — скульптура, инсталляция, перформанс, объекты традиционной художественной культуры — в контексте российской художественной практики конца XX — начала XXI века.

02 **Предмет исследования**

Онтологический статус и механизмы моделирования автономных реальностей, заложенные в материально-пластическом языке и композиционных структурах произведений; их отличие от репрезентативных стратегий классического искусства.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Цель и гипотеза исследования

ЦЕЛЬ

Философская концептуализация феномена «новой реальности», создаваемой средствами пространственно-пластических искусств, и разработка авторской аналитической модели верификации эффективности отечественных художественных стратегий.

ГИПОТЕЗА

Российская практика формирует самостоятельную онтологическую оптику: материальный объект — не иллюстрация идеи, а полноценный агент реальности.
Эффективность моделирования новой реальности определяется степенью активизации сенсомоторного опыта зрителя.
В российской традиции (в отличие от западноевропейской) доминирует не игровой/симулятивный, а субстанциальный подход, опирающийся на наследие авангарда и феноменологию «живой вещи».

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Задачи исследования

1. Эксплицировать онтологический статус произведения пространственно-пластических искусств; разработать категориальный аппарат исследования.
2. Обосновать интегративный методологический подход, синтезирующий феноменологический, герменевтический, компаративный и структурно-функциональный методы.
3. Выявить историко-культурные предпосылки формирования концепции «новой реальности» в российском искусстве.
4. Провести философско-художественный анализ актуальных российских стратегий; разработать авторскую пятикомпонентную модель.
5. Апробировать предложенную модель; верифицировать гипотезу о субстанциальной природе российского пластического мышления.

Методы исследования

Теоретический анализ

Анализ и обобщение теоретической базы российских и зарубежных философов в области онтологии искусства, эстетики, феноменологии восприятия.

Феноменологический и компаративный

Выявление структур художественного опыта; сопоставление концептуальных подходов; герменевтический и синергетический методы интерпретации практик.

Источниковедческий анализ

Теоретические работы по философии искусства; каталоги выставок; концептуальные тексты художников и кураторов; материалы конференций.

Историографический анализ

Исследования эволюции представлений о природе художественной реальности в истории философии и искусства.

Дополнительно: обобщение личного опыта автора в художественной практике и кураторской деятельности.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

Теоретико-методологическая основа

I	**Онтология и эстетика**	А. Ф. Лосев · П. А. Флоренский · М. К. Мамардашвили · Г. Г. Шпет · М. Мерло-Понти
II	**Русский авангард и формообразование**	К. Малевич · В. Татлин · В. Бычков · Б. Гройс
III	**Медиафилософия и коммуникация**	Г. Маклюэн · Дж. Крари · Т. Венедиктова · Д. Гудков · В. Тюпа
IV	**Постметафизическая эстетика и ООО**	Н. Маньковская · Ж. Рансьер · Г. Харман

Научная новизна исследования

Впервые обосновывается онтологический статус пространственно-пластических искусств как самостоятельного инструмента моделирования реальности.

1 Интегративный метод

Разработан метод, сочетающий феноменологию восприятия с теорией коммуникации: произведение — событийное поле взаимодействия зрителя и материала.

2 Авторская классификация

Введена в научный оборот классификация современных российских художественных стратегий по способности генерировать новые онтологические модели.

3 Пятикомпонентная модель

Предложена модель воплощения новой реальности (семантический, формально-пластический, перцептивно-телесный, пространственный, аудиальный уровни) как аналитический инструментарий.

НА ЗАЩИТУ ВЫНОСЯТСЯ ПОЛОЖЕНИЯ

Положение 1

Онтологический статус и категориальный аппарат

В современной российской практике пространственно-пластические искусства выходят за рамки эстетической репрезентации, обретая статус самостоятельного агента онтологического творчества.

Запад: игровой / симулятивный подход

Россия: субстанциальный подход

«Живая вещь» и «энергия формы» — художественное произведение как автономная форма бытия, а не иллюстрация идеи.

НА ЗАЩИТУ ВЫНОСЯТСЯ ПОЛОЖЕНИЯ

Положение 2

Методологический инструментарий

Доказана продуктивность интегративного подхода: синтез феноменологического, герменевтического, структурно-функционального и компаративного методов позволяет рассматривать произведение не как статичный объект, а как событийное поле взаимодействия зрителя и материала.

феноменология **герменевтика** **структурный анализ** **компаративистика**

Синтез впервые применяется для анализа российских арт-практик как самостоятельных инструментов моделирования реальности.

НА ЗАЩИТУ ВЫНОСЯТСЯ ПОЛОЖЕНИЯ

Положение 3

Историко-культурные предпосылки и специфика

Выявлена линия преемственности: от русского авангарда (супрематизм Малевича, «культура материала» Татлина) через московский концептуализм — к современным стратегиям. Российский подход принципиально отличается от западного своей «тактильной онтологией».

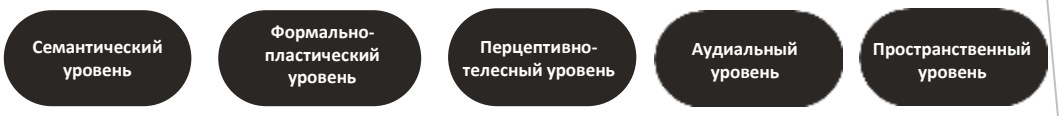
В противовес западной доминанте визуальности и «оптики» (Дж. Крари) — реванш телесности и тактильности: материал говорит «громче» абстрактного концепта.

НА ЗАЩИТУ ВЫНОСЯТСЯ ПОЛОЖЕНИЯ

Положение 4

Анализ стратегий и авторская модель

Разработана оригинальная пятикомпонентная модель воплощения новой реальности:



Основные критерии онтологической эффективности: трансформация восприятия зрителя, автономность создаваемого пространства, степень телесной вовлечённости.

НА ЗАЩИТУ ВЫНОСЯТСЯ ПОЛОЖЕНИЯ

Положение 5

Апробация и верификация

На основе апробации модели на конкретных российских художественных проектах верифицирована гипотеза о субстанциальной, тактильно-телесной природе российского пластического мышления.

Эффективность «новой реальности» в России зависит от активизации сенсомоторного опыта зрителя — модель тяготеет к «онтологической плотности», в отличие от западной ориентации на симуляцию.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Структура диссертации

Введение · три главы · заключение · список литературы (185 наименований)

Глава I

Теоретико-методологические основания

Категориальный аппарат («онтологическая модель», «пластический язык», «тактильное восприятие»); объектно-ориентированная онтология Хармана; феноменология Шпета.

Глава II

Историко-культурные предпосылки

Авангард (Малевич, Татлин) → московский концептуализм (Кабаков, Пригов) → «тактильная онтология» против «оптики» Крари.

Глава III

Актуальные стратегии моделирования

Скульптура и объект (Соков, Шинкарев); инсталляция («Архстояние», «Гараж», Бродский, Шелковский); перформанс («Коллективные действия»); апробация авторской модели.

ЗНАЧИМОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическая значимость

Уточнение категориального аппарата анализа онтологии искусства на четырёх уровнях теоретических источников: от фундаментальной онтологии и эстетики — через историю авангарда и медиафилософию — к актуальным концепциям объектно-ориентированной онтологии.

Практическая значимость

- Образовательная практика — курсы истории искусства, культурологии, эстетики
- Кураторская деятельность — концептуализация выставочных проектов
- Художественная практика — осмысление онтологических оснований творчества
- Культурная политика — программы поддержки современного искусства

АПРОБАЦИЯ РЕЗУЛЬТАТОВ

Апробация и публикации

ДОКЛАДЫ НА КОНФЕРЕНЦИЯХ

30 марта 2026

Дом Лансере, Чистые пруды, Москва

«Концепция новой реальности в контексте современного российского искусства»

16 июня 2026

Дом-музей Николая Седнина

«Создание и воплощение новой реальности в практике российского искусства»

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ (ИЗ 11)

- Седнин Н. Н. О теориях и концепциях искусства. Опыт систематизации // Художественное образование и наука. 2024. № 4 (41). С. 31–41.
- Седнин Н. Н. Теория визуализации позитивного образа в искусстве // Художественное образование и наука. 2025. № 2 (43). С. 45–58.
- Седнин Н. Н. Теория узнаваемости авторского стиля в основных видах искусства. Ч. 1–2 // Искусство и образование. 2026. № 5 (172).
- Седнин Н. Н. Концепция равновесия пространства и формы // Искусство и образование. 2026. № 8 (175). С. 54–68.

Список литературы диссертации включает 185 наименований.

АПРОБАЦИЯ РЕЗУЛЬТАТОВ

1. Седнин Н.Н. О теориях и концепциях искусства. Опыт систематизации. // Художественное образование и наука. 2024. № 4 (41). С. 31– 41.
2. Седнин Н.Н. Концепция мягкости и жесткости форм и ее значение в художественном творчестве // Художественное образование и наука. 2025. № 1 (42). С. 36–47.
3. Седнин Н.Н. Теория визуализации позитивного образа в искусстве // Художественное образование и наука. 2025. № 2 (43). С. 45–58.
4. Седнин Н.Н. Ди-арт — направление в искусстве, укрепляющее душевное здоровье. История, теория и практика. Манифест. Часть 1 // Художественное образование и наука. 2025. № 3 (44). С. 251–264.
5. Седнин Н.Н. Ди-арт — направление в искусстве, укрепляющее душевное здоровье. История, теория и практика. Манифест. Часть 2 // Художественное образование и наука. 2025. № 4 (45). С. 187–194.
6. Седнин Н.Н. Теория узнаваемости авторского стиля в основных видах искусства. Часть 1 // Искусство и образование. 2026. № 5 (172). С. 42–58.
7. Седнин Н.Н. Теория узнаваемости авторского стиля в основных видах искусства. Часть 2 // Искусство и образование. 2026. № 5 (172). С. 8–30.
8. Седнин Н.Н. Концепция позитивности цвета в изобразительном искусстве // Художественное образование и наука. 2026. № 2 (47). С. 24–32.
9. Седнин Н.Н. Концепция единства интуитивного и осмысленного в изобразительном искусстве, литературе, музыке // Искусство и образование. 2026. № 9 (176). С. 287–304.
10. Седнин Н.Н. Концепция равновесия пространства и формы // Искусство и образование. 2026. № 8 (175). С. 54–68. Режим доступа:
11. Седнин Н.Н. Теория трех категорий деятелей искусства // Искусство и образование. 2026. № 8 (175). С. 237−263.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные выводы

1. Российская пространственно-пластическая практика — самостоятельный вариант развития мировых тенденций моделирования реальности, укоренённый в отечественной философской традиции: от Лосева и Флоренского до Шпета и Мамардашвили.
2. Российское искусство выступает не отражением, а активным инструментом моделирования жизненных миров, задающим новые параметры телесности, темпоральности и социального взаимодействия.
3. Пятикомпонентная модель может служить универсальным аналитическим инструментом для дальнейших искусствоведческих и философских исследований, а также ориентиром при проектировании новых художественных проектов.
4. Перспективы дальнейшего исследования связаны с расширением эмпирической базы, включением цифровых и медиахудожественных практик, разработкой прогностической функции пространственных искусств.

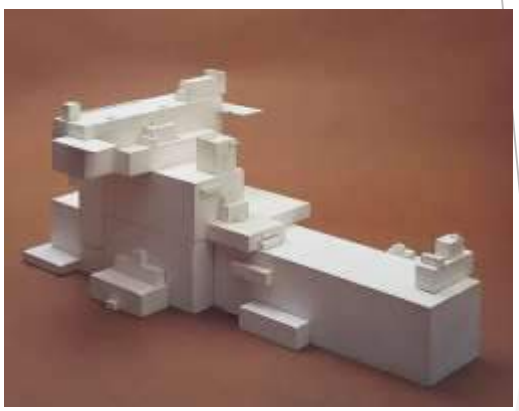
Альбом иллюстраций

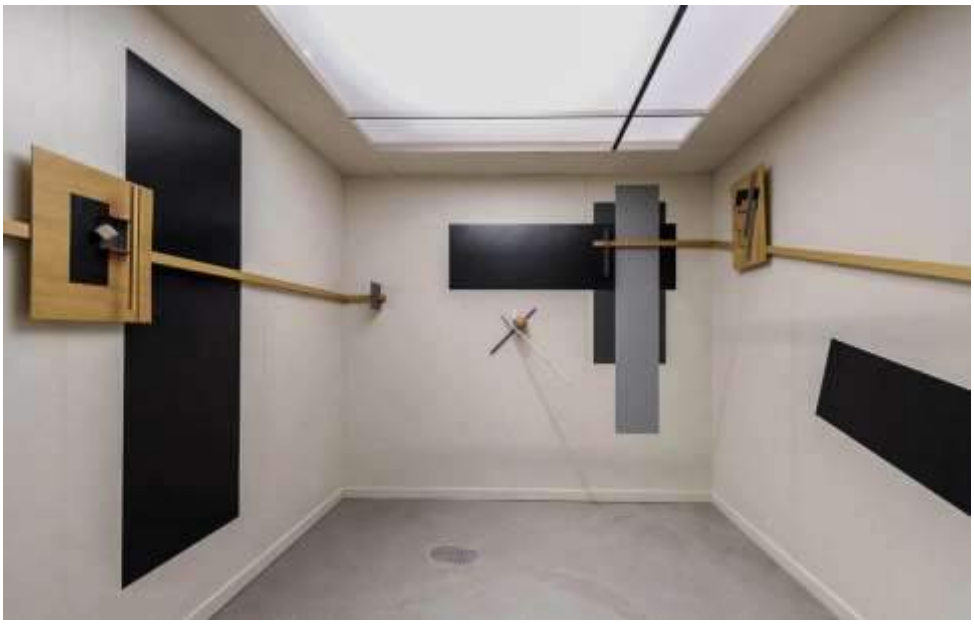
Группа «Коллективные действия». Фрагмент лозунга «Я ждал тебя в условленное время и ушёл. Ты сам знаешь дорогу. Приходи, если хочешь меня увидеть». 1978.

К. Малевич «Супрематизм» (supremus № 56), 80,5 × 71 см. холст, масло, 1915–1916.

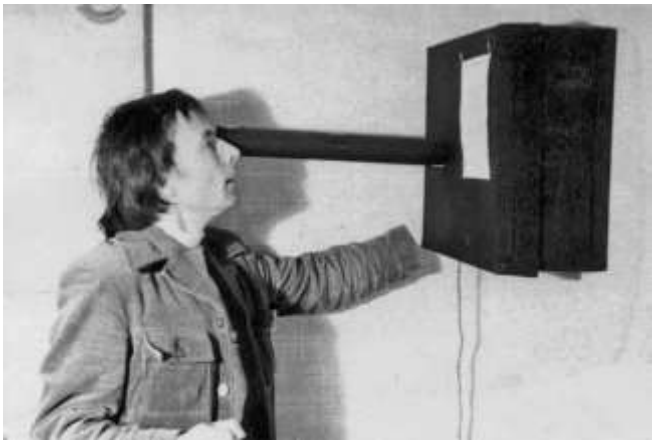
В. Татлин. «Угловой контррельеф», 71 × 118 см. Железо, медь, дерево, тросы, 1914.

К. Малевич. Архитектон «Альфа», 31,5 × 80,5 см. гипс, 1920.





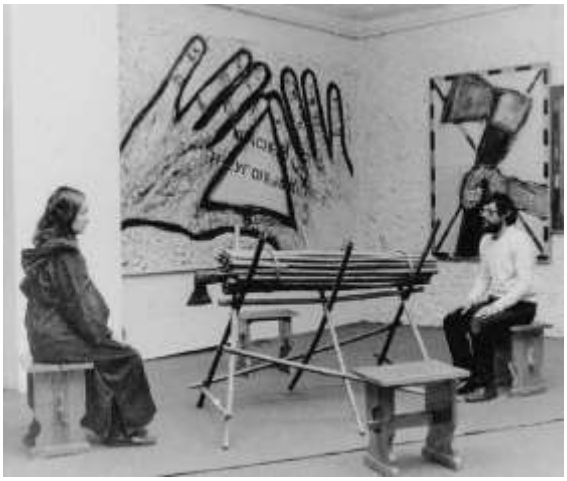
Л. Лисицкий. «Комната проунов». Инсталляция для Международной выставки в Дрездене. 1926.



А. Монастырский. Акция «Пушка». Участник активирует «аппарат» левой рукой, одновременно глядя в трубу. Однако вместо предполагаемого визуального эффекта из коробки раздаётся звук электрического звонка — тем самым происходит неожиданная смена парадигмы восприятия. 1975.

А. Монастырский. Акция «Палец» (“Палец, или указание на самого себя как на предмет внешний по отношению к самому себе”). 1977.

Н. Абалакова, А. Жигалов. Инсталляция «Кухня русского искусства». Эпоха русского авангарда 70-80-х годов воплощена в символико-реалистическом образе кухни, где зарождалось и формировалось всё передовое искусство своего времени. 1983.



Н. Абалакова, А. Жигалов. Инсталляция и перформанс «Созерцание золотого топора». Произведение посвящено исследованию темы самонаблюдения и ритуала. Авторы сидят по обе стороны от объекта из бамбука на бамбуковых козлах в сопровождении музыкального перформанса голландского художника Пауля Панхьюзена. Галерея “Садовники“, Москва, 1990.

И. Кабаков. «Инцидент в коридоре возле кухни». Инсталляция. 1989.

Н. Седнин. «За дверью дверь. Подождите, скоро приду». Арт-объект. 1990.

Илья и Эмилия Кабаковы. Инсталляция «Красный вагон», 1991. В 1993 году инсталляция заняла весь российский павильон на Венецианской биеннале. В 2009 г. преподнесена Кабаковыми в дар Государственному Эрмитажу, установлена в Восточном крыле Главного штаба.

В. Захаров. Инсталляция «Стул наказания любовью», 2004. «В далеком Китае существовала мучительная казнь — прорастанием бамбука. Человека сажали на маленький отросток бамбука, предварительно зафиксировав тело, и оставляли его на несколько дней. Бамбук быстро прорастал сквозь внутренности человека, пока тот в мучениях не умирал. Ужасная процедура изысканного ума, не правда ли? Теперь представьте две вещи. Первое, что вы никогда не умрете, а второе, что вместо бамбука в вас (хотите вы или нет) прорастает любовь». (В. Захаров)

Г. Брускин. Инсталляция «Алефбет». Амстердам. 2012.

Г. Брускин. Экспозиция выставки «Смена декораций» в Государственной Третьяковской галерее. Инсталляция из 141 части. 2015-2017.

Н. Полисский. Арт-объект «Белые ворота». Создан и установлен в парке «Никола-Ленивец». 2016.

Н. Седнин. Арт-объект «Око» на территории ВДНХ. Проект опубликован в издании «Арт-география Москвы». 2017.

Н. Седнин. Арт-объект «Колесо Фортуны» на территории Центра современного искусства «Винзавод». Проект опубликован в галерее «Artmajeur». 2015.

Н. Полисский. «Вселенский разум». Ландшафтная инсталляция, созданная совместно с «Никола-Ленивецкими промыслами» в парке «Никола-Ленивец». 2012.

Группа «Коллективные действия». Акция «Лозунг-1977», в рамках которой 26 января 1977 года у станции «Фирсановка» на холме между деревьями повесили красное полотнище (1 х 10 м) с надписью: «Я ни на что не жалуюсь и мне всё нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах».

Благодарю за внимание

Седнин Николай Николаевич

«Моделирование новой реальности: практики пластических видов искусства в контексте художественной культуры России»