

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

МАХОВИЧ ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

КОНЦЕПТ «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО» В КОНТЕКСТЕ
ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ 1860 – 1920-Х ГГ.

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология)

Диссертация
на соискание учёной степени кандидата культурологии

Научный руководитель -
доктор культурологии,
доцент Н.В. Синявина

Химки 2020

Оглавление

Введение.....	2
Глава 1. Концепт «художественное пространство»: теоретико-методологические подходы к рассмотрению	
1.1. Генезис термина «художественное пространство» в культурфилософских и искусствоведческих работах 1760 – 1910-х гг.	23
1.2. Концепт «художественное пространство» в контексте современных гуманитарных направлений.....	44
Глава 2. Динамика смыслового поля и структура концепта «художественное пространство» в европейской культуре 1860 – 1920-х гг.	
2.1. Граница как структурный элемент концепта «художественное пространство» и причины ее диффузности в европейской культуре 1860 – 1900 гг.	65
2.2. Формирование новой модели художественного пространства в контексте социокультурной ситуации 1900 – 1920-х гг.	83
Заключение.....	96
Список литературы.....	105

Введение

Анализ художественного пространства как концепта наделен эвристическим потенциалом, поскольку дает возможность трактовать художественное пространство как целостную и специфическую характеристику культуры той или иной эпохи, а интегральность его свойств позволяет ее идентифицировать. Современные гуманитарные направления, чье проблемное поле касается сферы творчества и искусства, изучают художественное пространство, но через призму присущей им научной парадигмы и научно-теоретического аппарата. В контексте культурологии концепт «художественное пространство» пока мало изучен и сегодня лишь намечаются методологические подходы к его рассмотрению.

Таким образом, **актуальность** данного исследования обусловлена следующими факторами:

- во-первых, отсутствие единого подхода в осмыслении природы пространства продуцирует множественность его трактовок, которые не дают возможности вывести некое универсальное определение пространства как феномена, поэтому и термин «художественное пространство» находится в контексте смысловой полифонии. В связи с этим анализ данного термина, входящего в научный лексикон многих областей гуманитарного знания, выявление ситуаций и условий, детерминировавших его развитие и обусловивших обоснованность его содержания, представляется целесообразным;

- во-вторых, концепт, специфической характеристикой которого выступает возможность смещения/трансформации смыслового пространства, обеспечивает выявление в нем взаимообратимых связей и установление корреляций концепта с другими, составляющими концептосферу. В связи с этим чрезвычайно высок потенциал концепта как инструмента для

рассмотрения семантически поливариантных терминов, к которым относится и художественное пространство;

- в-третьих, пребывание современной цивилизации, по мнению Р. Барта, в пространстве текстов. Если говорить о художественных текстах (имеются в виду все произведения, созданные в результате творческой деятельности), то в них аккумулированы объективированные представления автора о пространственно-временных категориях, присущих его историко-культурному периоду. Однако до сих пор остается дискуссионным вопрос о способах конструирования в художественном произведении пространственно-временных характеристик. Кроме того, стремление человека к тексту есть попытка извлечь из него (текста) новый вариант интерпретации реальности;

- в-четвертых, художественное пространство можно рассматривать и как один из доминантных элементов концептосферы художественного текста. Другими словами, художественный текст пространственен, ему присущи специфические типы логически-стилистических взаимосвязей, детерминирующих его структуру и границы (начало и конец);

- в-пятых, проблема интерпретации художественного пространства в настоящее время стала одной из ведущих в гуманитарном знании, поскольку современное искусство характеризуется многообразием художественных тенденций, творческих поисков и индивидуальных форм выражения, что, в свою очередь, приводит к разнообразию точек зрения, суждений и интерпретаций художественных произведений/объектов. Это в целом расширяет эстетико-когнитивные и культурфилософские возможности исследователя, но, с другой стороны, может затруднить выбор подходов для анализа конкретного художественного объекта;

- в-шестых, в современном социокультурном знании остается открытым вопрос о достаточной глубине и корректности анализа художественного пространства, поскольку невозможно полностью исключить субъективный фактор, присутствующий при оценке художественного произведения.

Таким образом, **актуальность исследования** связана с тем, что анализ концепта «художественное пространство» в контексте культурологической парадигмы позволит систематизировать уже сложившиеся методологические подходы к его рассмотрению и определить исследовательский вектор его дальнейшего изучения, установить корреляцию его смыслового поля с картиной мира определенной эпохи и проследить его динамику.

Поскольку, как уже отмечено, термин «художественное пространство» имеет различные коннотации, то в данном исследовании внимание будет сосредоточено на нескольких вариантах его трактовки:

- художественное пространство как пространство художественной культуры/эпохи/стиля;
- художественное пространство как пространство художественного произведения;
- художественное пространство как совокупность процессов, детерминирующих художественную и творческую деятельность.

Любой из перечисленных вариантов исходит из представления о том, что художественное пространство есть пространство смыслов. Более того, между реальным пространством и художественным обнаруживается сущностное отличие, заключающееся в том, что реальное пространство лишь аккумулирует потенцию на осмысленность, может стать вместилищем смысла, художественное же пространство осмысленно априорно.

Степень изученности проблемы. Представленный в данной работе подход опирается на анализ научно-исследовательских трудов, относящихся к различным научным направлениям. Это связано с многоаспектностью обозначенной проблематики, находящейся на пересечении нескольких областей гуманитарного знания. Анализ концепта «художественное пространство» в координатах культурологии предпринимается впервые, однако некоторые аспекты осмысления художественного пространства как феномена можно обнаружить в работах философов, искусствоведов, литературоведов, в трудах по эстетике.

В связи с заявленной тематикой интерес представляли работы, посвященные концепту как феномену культуры. Слово «концепт», появившись в культуре Др. Рима, начинает активно использоваться лишь в последующие эпохи. При этом необходимо подчеркнуть, что его актуализация приходится уже на вторую половину XX в., когда термин становится одним из методологических инструментов лингвокультурологии, когнитивной лингвистики, лингвопсихологии (А. Вежбицкая, С. Воркачев, А. Залевская, В. Карасик и др.). Лишь в XX в. концепт как феномен начинают изучать и в границах культурфилософии и культурологии (С. Аскольдов, Л. Выготский, Ф. Гваттари, Ж. Делёз, И. Кондаков, Д. Лихачев, С. Неретина, Н. Синявина, Ю. Степанов и др.).

Несмотря на разность подходов к трактовке концепта как феномена, все исследователи рассматривают его как ментальный конструкт, продуцируемый мышлением (индивидуальным или коллективным). В связи с этим возникла необходимость обращения к работам, где предметом исследования выступает мышление и чувственное восприятие (Г. Гегель, И. Кант, Ф. Шеллинг, И.Г. Фихте), менталитет и картина мира (Ф. Арьес, Г. Вдовин, Г. Гачев, Ж. Ле Гофф, А. Гуревич, П. Гуревич, В. Дильтей, И. Кондаков, Л. Февр, К. Ясперс).

Поскольку структура концепта включает актуальный и исторический слои, то представлялось важным проанализировать следующие аспекты: память как культурный феномен и культура как память (Л. Выготский, Э. Дюркгейм, Д. Лихачев, Ю. Лотман, А. Лурия, П. Рикёр, М. Хальбвакс, А. Флиер), проблема восприятия и осмысления культурного наследия (О. Астафьева, И. Гердер, П. Гуревич, И. Кондаков), а также коррелирующие с ней вопросы о взаимоотношении традиций и новаций (Ю. Лотман, М. Неклюдова, М. Шibaева) и динамике ценностно-смысловой системы (Л. Витгенштейн, Г. Гачев, Э. Ильенков, М. Каган, М. Козьякова, Э. Маркарян, Г. Риккерт).

Интерес представляли исследования, посвященные пространственно-временным категориям, которые являются фундаментальными в мировосприятии человека. К начальному этапу в их изучении следует отнести

труды древнегреческих философов (Платон, Аристотель), на более поздних этапах осмысление пространственно-временных категорий можно найти в трудах М. Ахундова, В. Вернадского, Г. Гегеля, Э. Гуссерля, Р. Декарта, И. Канта, К. Левина, П. Флоренского. Поскольку концепт коррелирует с актуальным ему социокультурным контекстом, а предметом исследования выбран временной отрезок с 1860 по 1920-е гг., то возникла необходимость обратиться к работам, рассматривающим некоторые аспекты динамики культуры (И. Ионов, Р. Козелек, Х. Ортега-и-Гассет, Ю. Хабермас, Г. Хакен).

В отдельный блок следует выделить работы, где предметом анализа становятся различные способы организации художественного пространства (В. Байдин, Вяч. Иванов, Л. Жегин, М. Козьякова, М. Мерло-Понти, И. Никитина, Э. Панофский, Т. Пасто, Б. Раушенбах, П. Флоренский, М. Хайдеггер). Говоря о пространственно-временных категориях невозможно не затронуть феномен границы и различных ее проявлений (экзистенциальная, социокультурная, стилевая, геополитическая), которая представлена в публикациях Г. Башляра, Г. Гусейнова, Е. Дзякович, Г. Зиммеля, В. Каганского, О. Лавреновой, Ю. Лотмана, Т. Лукмана, М. Элиаде.

Поскольку художественное пространство можно трактовать как текст, то виделось необходимым обращение к исследованиям, рассматривающим проблемы семиотики в целом и семиотики искусства, а так же текста как феномена (Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, Ж. Деррида, К. Леви-Строс, Ю. Лотман, Ч. Пирс, Ф. де Соссюр, В. Топоров, Б. Успенский). Кроме того, проблема интерпретации текста связана с дискурсивностью (М. Фуко, Ж. Делёз) и хронотопичностью художественного пространства, поэтому логичным выглядит отсылка к работам, посвященным хронотопу и темпоральности (М. Бахтин, В. Буданов, С. Курдюмов, В. Топоров).

Интерес представляли труды, где анализируются различные подходы к исследованию природы искусства (теория мимесиса Аристотеля, игровая концепция Й. Хейзинги, феноменология искусства М. Мерло-Понти и Ж.-П. Сартра). Актуальными были и работы философов и историков XIX в.,

оказавших значительное влияние на приобретение искусством нового статуса, на расширение его границ (Н. Карамзин, Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель). Отдельно необходимо выделить работы М. Хайдеггера, зафиксировавшие абсолютно новое видение бытия/пространства, которое есть не совокупность предметов, а целокупность, где внимание должно быть сосредоточено на ближайшем.

Кроме того, говоря о художественном пространстве невозможно обойти вниманием анализ языка художественного произведения (Р. Арнхейм, Л. Жегин, И. Иоффе, Ф. Йорганс, М. Козьякова, С. Ошеров), который связан и с процессом кодирования/раскодирования символического языка (А. Бейкер, Й. Вайсбергер, Ж. Делёз, Э. Кассирер, В. Подорога, В. Розин, К. Свасьян, Р. Том, В. Топоров).

Рассмотрение художественного пространства было бы не полным без изучения работ по философии искусства и искусствоведению, в которых впервые и появляется термин «художественное пространство» и намечаются контуры к его исследованию (Э. Ауэрбах, Г. Вёльфлин, А. Габричский, А. Гильдебранд, Б. Гройс, М. Мерло-Понти, Э. Панофский, Ф. Шеллинг, О. Шпенглер), а также трудов по эстетике (В. Бычков, В. Вейдле, М. Козьякова, А. Лосев, М. Мамардашвили, Н. Маньковская, И. Никитина, Н. Хренов, М. Шibaева, Г. Шпет).

Говоря о художественном пространстве необходимо помнить об актуальной ему социокультурной ситуации, в контексте которой происходило его формирование, поэтому были изучены труды по истории культуры и философии Западной Европы и России XIX – XX вв. (Н. Бердяев, О. Габриелян, М. Геллер, Э. Гуссерль, В. Зеньковский, И. Иоффе, М. Козьякова, И. Кондаков, Д. Лихачев, А. Некрич, В. Паперный, Шт. Плаггенборг, Н. Синявина, Д. Хмельницкий, М. Эпштейн). Особо следует выделить работы, посвященные рассмотрению художественной культуры рубежа XIX – XX вв. (В. Аронов, В. Беньямин, Е. Бобринская, Г. Варакина, Б. Гройс, Е. Дёготь, А. Морозов, М. Неклюдова, Г. Пospelов, Д. Сарабьянов, Г. Стернин, С. Хан-Магомедов). Еще

один блок составили мемуары, теоретические работы и манифесты, созданные представителями творческой интеллигенции (Ю. Анненков, А. Белый, А. Блок, Д. Бурлюк, С. Дали, В. Кандинский, К. Малевич, А. Матисс, В. Маяковский, П. Филонов, М. Шагал).

Проведенный анализ научно-исследовательской литературы свидетельствует, что некоторые аспекты, имеющие отношение к заявленной проблематике, становились предметом изучения, в различных гуманитарных направлениях уже намечены методологические подходы к осмыслению художественного пространства как феномена. Однако концепт «художественное пространство» в контексте культурологической парадигмы не изучался.

Объект исследования – особенности бытования художественной культуры Западной Европы и России в 1860 – 1920-е гг.

Предмет исследования – смысловое поле и структура концепта «художественное пространство» в культуре Западной Европы и России 1860 – 1920-х гг.

Целью работы является определение основных этапов концептуализации термина «художественное пространство», выявление структурных компонентов концепта «художественное пространство» и анализ характера динамики его смыслового поля в контексте европейской культуры 1860 – 1920-х гг.

В соответствии с целью, объектом и предметом исследования были поставлены следующие **задачи**:

- проследить становление термина «художественного пространство» в европейской культурфилософии и искусствознании в 1760 – 1910-х гг. и выделить этапы его концептуализации;

- проанализировать подходы, сформировавшиеся при рассмотрении смыслового поля концепта «художественное пространство» в современном гуманитарном знании, выявить структурные компоненты данного концепта, коррелирующие с конкретным научным направлением;

- определить функциональную и смысловую значимость концепта «граница» как одного из элементов концепта «художественное пространство» и установить причины подвижности границы как его структурного компонента;

- выявить и рассмотреть причины возникновения нового способа конструирования художественного пространства в контексте европейской социокультурной ситуации 1900 – 1920-х гг.

Материалом для исследования, главным образом, стала живопись, поскольку вплоть до 1900-х гг. термин «художественное пространство» относился чаще всего к данному виду искусства. В связи с этим сформировавшие к 1900-м гг. концептуальные подходы к осмыслению различных способов организации художественного пространства представлены в культурфилософских и искусствоведческих работах, посвященных именно живописи.

Гипотеза исследования – смысловое поле и структура концепта «художественное пространство» всегда детерминированы картиной мира актуального историко-культурного периода, что и позволяет произвести стилевую идентификацию произведения. Однако с 1860-х гг. в результате вступления европейской цивилизации в эпоху Модерна, трансформационные процессы затрагивают и сферу искусства, что приводит к изменению его статуса, благодаря чему расширяются его границы, а термин «художественное пространство» в 1900-е гг. начинают относить не только к живописи. Модернистская парадигма, в контексте которой развивалась художественная культура начала XX в., позволяет художественному пространству перестать быть иллюзией, копией реальности, претендует на превращение в автономную, специфическую реальность, стирая грань между собой и зрителем.

Хронологические границы исследования определяются 1860 – 1920-ми гг. Выделение указанного временного отрезка объясняется рядом фактов:

- именно в 1860-е гг. в культурфилософии и искусствоведении формируется качественно новое отношение к функциональной значимости сферы искусства (тенденция, начавшая складываться еще на рубеже XVIII – XIX вв., благодаря

философии просветителей и романтиков), что приводит к необходимости осмысления художественного пространства как феномена;

- к 1920-м гг. относится расцвет авангарда, предложившего новый подход к построению художественного пространства.

Таким образом, вычленение указанного временного периода позволит выявить и понять причинно-следственные связи в осмыслении художественного пространства как феномена, установить этапы концептуализации данного термина, а так же определить структурные компоненты концепта «художественное пространство».

Теоретико-методологические основания исследования.

Междисциплинарность, необходимая для исследования обозначенного предмета, требовала обращения к комплексу подходов, представленных различными областями гуманитарного знания.

В качестве одного из доминантных методологических подходов, легших в основу данного исследования, следует указать подход, разработанный О.А. Лавреновой, в котором рассматривается проблема взаимодействия культуры и пространства, анализируются понятия «культурный ландшафт», «геокультурное пространство». Кроме того, диссертационная работа опиралась на концепцию, предложенную Е.В. Дзякович, в центре внимания которой находится проблема идентичности места и формирования территориальной идентичности.

Основополагающими методологическими основаниями выступают и концепции, предложенные И.П. Никитиной и М.И. Козьяковой, в работах которых были систематизированы культурфилософские и искусствоведческие подходы к осмыслению художественного пространства как эстетической категории, указана его функциональная значимость в восприятии произведения.

В связи с тем, что в работе анализируется смысловое пространство концепта, трактуемого как ментальный конструкт, выраженный посредством слова/образа, интерес вызывали подходы, связанные с рассмотрением концепта

как феномена (С. Аскольдов, И. Кондаков, Д. Лихачев, С. Неретина, Н. Синявина), а так же корреляции языка и мышления. Одной из первых следует считать теорию В. фон Гумбольдта, утверждавшего, что мыслительный процесс возможен только посредством слов, а впоследствии разрабатываемая Л. Выготским, Ф. Гваттари, Ж. Делёзом, В. Карасиком, Ю. Степановым. В связи с обозначенным объектом исследования логичным было обращение к концепциям, анализировавшим природу и функции языка. Одним из первых эту проблематику начал разрабатывать И. Гердер, рассматривавший язык не только как средство коммуникации, но и специфическую характеристику человека.

Актуальностью обладает и семантико-символический подход, в контексте которого художественное пространство рассматривается как текст художественной культуры. Данное положение привело к необходимости проанализировать те концепции, где объектом исследования выступают символы (А. Лосев, П. Рикёр, К. Свасьян, К.-Г. Юнг), хронотоп (М. Бахтин) и темпоральность (М. Ахундов, К. Левин, Н. Трубников). Так, для Э. Кассирера основополагающими формами понимания выступают миф, искусство и язык. Он рассматривает их в качестве символических формаций, подчеркивая их когерентность, посредством которой детерминируется символический язык универсума.

Одним из методологических оснований выступает и структурно-семиотический подход, представленный работами Ю.М. Лотмана, К. Леви-Строса, В. Топорова, Б. Успенского. Особо следует выделить предложенный Ф. де Соссюром подход, где предметом анализа выступают диахронный и синхронный уровни языка, что является актуальным в ходе исследования интерпретационных возможностей художественного пространства, его языковых особенностей.

Особый интерес представлял и герменевтический подход, основы которого были заложены Ф. Шлейермахером, предложившего в качестве инструмента исследования интерпретативную структуру, аккумулировавшую характеристики понимания как такового. Для данной работы актуальностью

обладает мысль философа о необходимости помещения в пределы одного горизонта текста, интерпретируемого объекта и интерпретирующего субъекта. Эти идеи в дальнейшем были развиты Э. Гуссерлем, предложившего феноменологический анализ в качестве методологической основы исследования сущностей/феноменов. Эвристичностью для проводимого анализа художественного пространства наделена именно идеалистическая ветвь феноменологии, представленная Гуссерлем, который исходил из идеи о тотальности сознания. Для него трансцендентальное сознание выступало единственной реальностью, благодаря которой происходит конструирование смыслов (явлений, вещей).

Продуктивным для данного исследования следует считать и подход, разработанный еще в XIX в. рядом ученых, которые предложили новую теорию истории, где временным отрезком при осмыслении исторического развития становится жизнь одного поколения (В. Дильтей, К. Мангейм, Т. Шанин). Данная концепция позволяет проследить динамику мировоззренческих представлений, корректно выделить оказавший воздействие на формирование мышления круг событий и сгруппировать людей, исходя из пережитого ими одинакового опыта. Для проводимого исследования, охватывающего короткий исторический отрезок (1860 – 1920-е гг.), данный подход дал возможность проследить смену поколений деятелей художественной культуры, каждому из которых был присущ собственный взгляд на действительность и ценностно-смысловая система.

Важным представлялось и обращение к подходу, рассматривающему ценность как феномен (М. Вебер, Г. Зиммель, Г. Риккерт, Э. Трёльч). Принципиально важной оказалась идея Г. Риккерта о ценности как критерии при осмыслении истории, основе реконструкции исторического пространства.

Совокупность перечисленных подходов выступает методологическим основанием для анализа смыслового поля концепта «художественное пространство» и выявления его структурных компонентов.

Методы исследования. Поскольку обозначенная проблематика носит многоаспектный характер, в диссертационной работе использовался комплекс различных методов, позволяющий достичь поставленной цели и решить заявленные задачи:

- *контекстуальный анализ*, благодаря которому стало возможным проследить становление и развитие термина «художественное пространство» в границах европейской культуры 1860 – 1920-х гг.;

- *методы диахронного и синхронного анализа* применялись при изучении особенностей трансформации смыслового поля концепта «художественное пространство»;

- *методы сравнительно-исторического и структурно-функционального анализа* использовались для рассмотрения художественного пространства как динамически развивающейся системы, как текста, для выявления факторов, детерминировавших специфику развития анализируемого феномена;

- *метод реконструкции* применялся при воссоздании смыслового поля концепта «художественное пространство» в разные историко-культурные периоды;

- *структурно-семиотический анализ*, позволяющий рассматривать художественное пространство как художественный текст, с присущим ему семантико-символическим кодом; а также *методы традиционного искусствоведения и литературоведения*.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые анализ концепта «художественное пространство» проводился в контексте культурологического дискурса. Данный подход позволил выявить статус концепта «художественное пространство» в европейской культуре второй половины XIX – первой трети XX вв., определить его содержание и структуру, корреляцию с актуальной ему социокультурной ситуацией или гуманитарной дисциплиной, в контексте которой он рассматривался. В результате проведенного исследования были:

1) систематизированы культурфилософские и искусствоведческие подходы конца XVIII – начала XX вв. к осмыслению природы искусства, благодаря чему определены и охарактеризованы основные этапы концептуализации термина «художественное пространство» в контексте европейской культуры. Установлено, что теоретические основания для его анализа были заложены философией просветителей и романтиков, И.Г. Фихте, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, в контексте которой происходит формирование нового метода организации культурфилософской и творческой деятельности, детерминированного идеей диффузности/фронтирности границы отдельного вида творчества. Определено, что вторым этапом следует считать работы искусствоведов конца XIX – начала XX вв., анализирующих художественную форму и предпринимающих попытки выделить критерии для характеристики способов моделирования художественного пространства произведения. К заключительному этапу концептуализации термина «художественное пространство» на рубеже XIX – XX вв. относится подход, предложенный О. Шпенглером;

2) выявлены и проанализированы в контексте философского, эстетико-искусствоведческого и культурологического подходов структурные элементы, составляющие смысловое поле концепта «художественное пространство» (простираемость, хромотопичность, пустота, граница, фронт). Предложена трактовка «хромотопа рубежа» как одного из компонентов структуры концепта «художественное пространство», функциональная значимость которого заключается в возможности задавать вектор при типологических построениях в зависимости от выделяемого критерия (хронос или топос). «Хронологический рубеж» дает возможность установить фронтирные периоды, на которые приходилась трансформация и последующая смена художественного стиля. Благодаря «пространственному рубежу» проявляются особенности художественных школ региона (школы древнерусской иконописи, «венетская школа живописи», «малые голландцы» и пр.), а так же разность подходов к трактовке доминирующего в культуре данной эпохи эстетического и

эстетического идеала в географически разных территориях (например, Ренессанс в Италии и Северное Возрождение);

3) установлено, что концепт «граница» выступает структурным компонентом концепта «художественное пространство», детерминируя его смысловое поле. Структурообразующими элементами концепта «граница» выступают «дом», «путь», «фронтир» и дуальность «внутреннее – внешнее», благодаря противоположению полюсов которой происходит не только становление художественного пространства как текста (и как художественного произведения, и как временного отрезка/эпохи/стиля), но и дальнейшее его существование во времени, которое следует рассматривать как многовекторный процесс. Подобная специфичность его протекания связана с тем, что на протяжении длительного времени должна сохраняться достаточная степень понимаемости текста для зрителя/читателя при динамике, как самого текста, так трансформации представлений зрителя/читателя. Художественное пространство всегда пропущено через призму субъективного, а потому переживаемо. Сущность художественного пространства сконцентрирована/сосредоточена внутри защищающих и охраняющих его границ, а система его образов построена на соотношении внутреннего и внешнего, но не равновесна. Функциональная значимость возникающих в рубежные эпохи фронтирных образований (стилистических, историко-культурных) состоит не только в выстраивании преемственности между периодами, но и выработке новой мегаформы, становящейся основой новой художественной парадигмы и детерминирующей ее границы, которые со временем стремятся к уплотнению. Однако социокультурная ситуация начала XX в. способствовала прозрачности/демонтажу границ художественного пространства;

4) художественное пространство авангарда, формирование которого можно отнести к началу XX в., следует рассматривать как пограничное между искусством и не-искусством. Авангард видит свою цель в преобразовании бытия, поэтому стремится к расширению границ искусства. В связи с этим его

программа отмечена универсальностью и желанием трансформировать знаково-символическую и ценностно-смысловую систему культуры в целом (искусство, наука, политика, быт и т.д.), где одним из способов выступает деформация устоявшихся этических и эстетических категорий, разработать новые механизмы ее воспроизводства. Пограничность выступает содержательным и структурообразующим элементом парадигмы авангарда как целостной художественной системы, одной из детерминант которой является взаимообусловленность внутреннего и внешнего. Специфичность взаимопереходов внутреннего и внешнего проявляется во множестве модификаций и определяет отношения автора/зрителя, автора/автора, автора/персонажа, зрителя/зрителя, автора/стиля. Результатом становится продуцирование нового художественного пространства как текста (имея в виду все коннотации), аккумулирующего новые содержательно-смысловые параметры значений, совокупность которых следует рассматривать как специфический тип семиозиса.

Теоретическая значимость исследования. В диссертационном исследовании впервые анализируется концепт «художественное пространство» в контексте культурологического подхода. Результатом становится выявление структурных компонентов данного концепта (граница, фронт, «хронотоп рубежа», хронопотичность, простираемость, пустота), описание его смыслового поля и рассмотрение причин трансформации последнего в контексте европейской культуры 1860 – 1920-х гг. В работе систематизированы подходы, предложенные другими гуманитарными направлениями, в осмыслении художественного пространства как феномена. Кроме того, показана возможность эффективного использования применяемого в них комплекса методов при анализе концепта «художественное пространство» в культурологическом исследовании. Выводы, сделанные в ходе работы, расширяют представление о природе художественного пространства, дополняя и углубляя уже имеющиеся знания.

Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные результаты в дальнейшем могут использоваться как основа для выработки методологии в координатах культурологии при исследовании концепта «художественное пространство». Кроме того, сделанные в ходе работы выводы и материалы могут применяться в научно-исследовательской деятельности, а также в педагогическом процессе при разработке учебных программ для учащихся средне-специальных и студентов и аспирантов высших учебных заведений, по дисциплинам «Культурология», «История культуры», «Теория культуры», «История русской культуры», «История искусства», «Эстетика».

Обоснованность и достоверность результатов диссертационного исследования была обеспечена благодаря выработке нового подхода к заявленной проблематике и использованию для ее анализа ряда методологических принципов. Проверка предложенной гипотезы осуществлялась в контексте культурологических и культурфилософских парадигм, что позволило в конце диссертационного исследования прийти к выводу об ее доказанности. Работа опирается на эмпирическую базу, основой которой выступают труды как отечественных, так и зарубежных авторов по теории и истории культуры, философии и философии искусства, эстетике, в которых раскрываются различные аспекты анализируемой проблематики. Результаты, полученные в ходе исследования, были апробированы автором работы в процессе научно-образовательной деятельности.

Соответствие паспорту научной специальности. Диссертационная работа выполнена по научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология) и соответствует следующим пунктам: 1.1. Понятие культуры; 1.2. Теоретические концепции культуры; 1.3. Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры; 1.4. История культурологических воззрений и понятий, представлений о сущности культуры; 1.5. Морфология и типология культуры, ее функции; 1.6. Культура и цивилизация в их историческом развитии; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов;

1.10. Принципы периодизации и основные периоды в историческом развитии культуры; 1.12. Механизмы воздействия ценностей и норм в культуре; 1.18. Культура и общество; 1.20. Культура и субкультуры. Региональные, возрастные и социальные ориентации различных групп населения в сфере культуры; 1.21. Традиционная, массовая и элитарная культура; 1.22. Культура и национальный характер; 1.25. Язык как феномен культуры, как проявление национального своеобразия и фактор межкультурного общения; 1.28. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; 1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции; 1.32. Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре.

Положения, выносимые на защиту:

1) поливариантность термина «художественное пространство» связана с отсутствием четкого определения категории «пространство». Изучение художественного пространства как феномена начинается лишь в начале XX в., но отдельные его аспекты становились предметом анализа и в предшествующие периоды. Выделение художественного пространства в самостоятельную категорию, приобретение им статуса феномена стало возможно после трансформационных процессов в европейском социокультурном поле, когда появляется новая культурфилософская парадигма, основы которой были заложены И.Г. Фихте, А. Шопенгауэром, Ф. Ницше, просветителями и романтиками. Постановка вопроса А. Шопенгауэром о соотношении сознания и продуцируемого им представления актуальна при анализе проблемы интерпретации художественного пространства как текста. В философии романтиков каждая из областей творчества, благодаря нивелированию собственных границ, получила возможность центрироваться на территории другой области, благодаря чему возникают фронтальные пространства как символ целостности. На следующем этапе, в работах искусствоведов уже рубежа XIX – XX вв. анализируются различные способы передачи пространственных характеристик произведения, но художественное пространство как целокупность не становится еще предметом их анализа (А.

Гильдебранд, Г. Вёльфлин). Первым целостную характеристику художественному пространству как феномену дает О. Шпенглер, закладывая, таким образом, концептуальную основу для дальнейшего его осмысления;

2) в философии искусства, эстетике и культурфилософии 1930 – 1970-х гг. сложился культурологически-ориентированный подход к рассмотрению художественного пространства. Специфика данного подхода заключалась в осмыслении художественного пространства через контекст актуальной ему социокультурной ситуации. При разности трактовок художественного пространства в гуманитарном знании можно, тем не менее, говорить о тенденции, направленной на его постепенную концептуализацию в границах каждой из научных дисциплин. Этот процесс протекал неравномерно, но анализ художественной топики был присущ большей части гуманитарных направлений. Смысловое поле концепта «художественное пространство» детерминировано исследовательскими проблемами конкретной науки (художественное пространство как текст, художественное пространство как организация художественного процесса, художественное пространство как пространство художественного произведения). Междисциплинарный подход, характерный для проводимых сегодня исследований, позволил выявить и проанализировать структурные компоненты данного концепта (простираемость, хромотопичность, «хромотоп рубежа», граница, пустота и др.);

3) смысловое поле концепта «граница» как структурного элемента концепта «художественное пространство» детерминировано дихотомией «внутреннее – внешнее», проявление которой было рассмотрено в нескольких аспектах (автор/зритель, пространство художественного произведения/среда), а также концептами «дом» (как представление о внутреннем пространстве зрителя/автора) и «путь». Путь как движение выступает характеристикой не только внутреннего пространства, но и внешнего. При подобном рассмотрении произведение можно воспринимать в качестве «еще не пройденного» художественного пространства автором/зрителем. Пограничная встреча эпох/стилей и автора/зрителя есть диалог/полилог с Чужим/Другим,

детерминированный структурно-психологическим или личностно-психологическим аспектом. Культур- и стиледialogизм присущ мировой истории, но к концу XIX в. художественное пространство качественно трансформируется, что связано с релятивизмом как смыслообразующим понятием становящейся парадигмы, философское обоснование которого аккумулировано в новом подходе к осмыслению понятия «свобода», получившим расширительную трактовку. Результатом становится усложнение и уплотнение структуры европейского художественного пространства, а стиль превращается лишь во вторичный признак, как отражение/декларация конкретной ценностно-смысловой системы. Структурно-смысловое усложнение художественного пространства в конце XIX в. не позволяет оценивать его как линейное;

4) к началу XX в. в европейском художественном пространстве формируются два доминантных образа: человек абстрактный/обыкновенный, единственная возможность которого в выявлении своей сущности заключалась в познании собственного внутреннего мира, и Творец. Динамически протекавшие социокультурные процессы, способствовали изменению функций и роли искусства, приобретению художником нового статуса, что и привело к рождению образа Творца/Демиурга, наделенного абсолютной свободой и волюнтаризмом для преобразования/преображения мира. Оба типа складывались в контексте культурфилософских и эстетических направлений начала XX века (феноменология/Э. Гуссерль, интуитивизм/А. Бергсон), ориентированных на анализ взаимосвязи внутреннего и внешнего мира, подчеркивая диффузность границы между ними. Характерными чертами авангардного художественного пространства становятся: интертекстуальность, проявившаяся в возможности расчленить концептуально целостные образы вещей/явлений, свобода в конструировании новых образов посредством их различной группировки/компоновки; балансирование на границе, разделяющей/соединяющей внутреннее и внешнее; игра смыслов в художественном пространстве авангарда предполагает проницаемость границ

между смыслом и абсурдом, который может выступать в тексте и как основа сюжета, и как художественный прием, и как системообразующий элемент. Оборачиваемость смысла и абсурда/нонсенса продуцирует специфический по своим характеристикам текст, а диффузность границы объясняется особыми отношениями смысла как несуществующей сущности и нонсенса. Авангардистское художественное пространство отличается от неавангардистского характером языка. Авангард строит художественное пространство на основе языка, продуцирующего систему новых смыслов/значений и задающего иные критерии их формирования, опирающегося на иные фундаментальные категории (семантические, синтаксические, парадигмальные и пр.), которые сложились в результате доминирования языка над смыслом (например, заумь, живопись кубизма, додекафония).

Апробация результатов и выводов исследования. Результаты, полученные в ходе исследования, были:

1. Опубликовано в коллективной монографии «Садово-парковое искусство Востока и Запада. Диалог и формы идентичности» (в соавторстве с Н.В. Синявиной) и 12 статьях (в том числе 8 - в рецензируемых журналах, входящих в перечень рекомендованных изданий ВАК Министерства высшего образования и науки РФ). Общее число публикаций – 13.

2. Представлены в докладах на международных конференциях: XXIX Алпатовские чтения «Садово-парковое искусство Востока и Запада. Диалог и формы идентичности» (РАХ, НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ, Москва, 2018, в соавторстве с Н.В. Синявиной); Первый российский эстетический конгресс (Санкт-Петербургский государственный университет, 2018, в соавторстве с Н.В. Синявиной); Диалог культур и цивилизаций (МГЛУ, Москва, 2019, в соавторстве с Н.В. Синявиной); V Международная научная конференция «География искусства: новые ракурсы» (РАХ, ИНИОН РАН, РГГУ, ГИТР, Москва, 2019, в соавторстве с Н.В. Синявиной)

3. Включены в УМК дисциплин, читаемых на кафедре культурологии («История русской культуры», «Культура Серебряного века», «Советская культура»), а так же кафедре музеологии («История культуры»).

4. Выводы, полученные в ходе исследования, были представлены в виде научного доклада в рамках государственной итоговой аттестации по направлению 51.06.01 Культурология (профиль программы подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре - «Теория и история культуры»), проведенной в Московском государственном институте культуры (протокол № 4 от 16 октября 2020 г.), а диссертационная работа была рекомендована к защите.

Структура работы включает Введение, две главы, каждая из которых состоит из двух параграфов, Заключение, Списка литературы (303 источника).

Глава 1. Концепт «художественное пространство»: теоретико-методологические подходы к рассмотрению

1.1. Генезис термина «художественное пространство» в культурфилософских и искусствоведческих работах 1760 – 1910-х гг.

До сих пор не существует единого, универсального подхода в осмыслении пространства как категории, которой присущи различные специфические характеристики, как метрические (длина, ширина, глубина пр.), так и топологические (необратимость, упорядоченность и пр.). В связи с этим возникает семантическая трудность в выявлении значения термина, содержащего в названии данную категорию. Сегодня существует два подхода при рассмотрении пространственно-временных категорий: субстанциональный основывается на идее об их автономности, исходит из представления, что их бытование не зависит от материальных объектов. В контексте реляционной теории данные феномены зависимы от объектов/вещей и рассматриваются лишь как формы их существования. Таким образом, анализ пространственно-временных категорий происходит в рамках одного из указанных подходов.

Поскольку данные феномены являются фундаментальными, основополагающими в миропонимании, все научные направления обращаются к категории «пространство», однако ее трактовка и смысловое наполнение коррелируют с исследовательским полем конкретной научной области. Например, в ряде естественнонаучных дисциплин используют термин «биологическое пространство», включающее биоценоз, ареалы проживания живых организмов, социо- и социокультурные направления оперируют термином «социальное пространство» как специфическим способом существования, детерминированным в зависимости от условий жизнедеятельности социальных субъектов (от отдельного человека до общества в целом).

В искусствоведении художественное пространство выступает как одна из основополагающих категорий, коррелирующая «с проблемой восприятия произведения зрителем, соотношения цветовых и светотеневых, жанровых нюансов, категорий глубины и плоскостности изображения» [169, с. 76]. В контексте искусствоведческого подхода рассматриваются и различные способы построения художественного пространства произведения, а именно, анализируются разные типы перспектив – обратная, линейная/прямая, сферическая, параллельная, ортогональная проекция, геометризация. Именно искусствоведение выработало теоретико-методологический подход, благодаря которому стало возможным говорить о принципиальном отличии художественного пространства от композиции, «представляющей собой значимое соотношение частей художественного произведения» [183, с. 66 – 67]. Художественное же «пространство означает как связь всех элементов произведения в некое внутреннее, ни на что не похожее единство, так и придание этому единству особого, ни к чему иному не редуцируемого качества» [183, с. 66 – 67]. Кроме того, искусствоведческий анализ опирается и на представление о существовании субъективных/объективных форм восприятия пространства культуры (например, выделяются образные, знаково-символические, словесно-понятийные и пр.). Подобный подход следует считать актуальным при изучении художественного пространства как феномена, поскольку только целостность его компонентов собственно и превращает произведение в эстетическое явление. Исствоведческий анализ произведения включает и выявление взаимосвязи между характерными для данного историко-культурного периода пространственно-временными представлениями и способом и формальным методом построения художественного пространства произведения.

Современное гуманитарное знание рассматривает еще такие типы пространства и времени, как перцептуальное и концептуальное, «которые с разной степенью адекватности отражают представления субъекта об указанных

феноменах (в первом случае через чувственное восприятие, во втором благодаря логическому мышлению)» [172, с. 76].

Кроме того, сегодня в гуманитарных исследованиях инструментальным стал и термин «пространство культуры», подразумевающий погружение человека в социокультурный контекст, который детерминирует условия и формы его бытования в культуре. То есть культура в данном подходе рассматривается как вмещилище, в пространстве которого происходит взаимодействие различных культурных парадигм и культурных традиций. Однако чаще применяется термин «культурное пространство», трактовка которого поливариантна, но для проводимого исследования эвристически продуктивным следует считать подход, рассматривающий «культурное пространство как целокупность геополитического, физического, историко-культурного, символического факторов» [172, с. 76].

Несмотря на обозначенные в названии раздела хронологические границы, — 1860 — 1920-е гг. — необходимо ретроспективно рассмотреть подходы к осмыслению природы искусства и пространственно-временных категорий в предшествующие периоды, поскольку уже в них обнаруживаются отдельные идеи и постановка проблем, актуальность которых проявится позже. Кроме того, следует указать, что концептуализация в данном исследовании будет трактоваться как «осмысление дефиниции на разных уровнях социокультурного пространства, каждому из которых присущи особый тип знания и характерный механизм протекания рефлексии» [301, с. 116].

В культуре античности и средних веков представления о физическом пространстве не приобрели концептуальные очертания (отсутствовало даже слово, означающее пространство), поскольку в эти периоды философская рефлексия касалась, прежде всего, категории «время». В связи с этим формирование термина «художественное пространство» относится уже к последующим эпохам. Однако вопросы, связанные со сферой искусства (в частности, природа искусства, его функциональная значимость), начинают ставиться уже в древнегреческой философии. Некоторые представления о

пространстве можно найти в философии Платона, который рассуждает о материи как становлении, но становление у него отнюдь не есть оформление. «Платоновская идея о «вместилище» (χώρα) как взаимосвязи пространства и вещи, наделенной пространственной характеристикой и способной выступать как место, найдет своеобразное отражение в представлениях о пространстве в целом и художественном пространстве в частности у М. Хайдеггера» [172, с. 77]. Древнегреческое слово χώρα многозначно и может переводиться, как «место», «область», «промежуток», «расстояние». Большая часть этих значений станет смыслообразующей в подходе к осмыслению пространства, предложенным М. Хайдеггером. То есть, уже у Платона можно обнаружить зачатки представлений о пространстве, которые впоследствии окажут воздействие на различные подходы при анализе художественного пространства.

Кроме того, интерес представляют и рассуждения Платона об искусстве, которые детерминированы идеей о кажимости произведения искусства. Другими словами, при создании произведения фиксируется не объективная реальность материального/видимого мира, а лишь его имитация. Данная идея находится в контексте платоновской концепции, которая впервые в истории философии открывает реальность сверхчувственного. До Платона философская рефлексия физиса базировалась лишь на выявлении генезиса первоначал механистической и природной сферы (огонь, вода, земля, холодное – горячее и пр.). Открытие же Платоном метафизического пространства задает иной ракурс рассмотрения актуальных для древнегреческой философии проблем, которые получают новое теоретическое основание. Данная концепция оказала воздействие и на подход к искусству, поскольку его сущность и значимость, с точки зрения философа, определяются ценностью в процессе познания истины. «Государство» Платона содержит рассуждения о том, что искусство есть «мимесис», следовательно, всего лишь копия чувственного (вещей, человека, фактов), которое, в свою очередь, выступает так же копией мира идей. Из этого можно сделать вывод, что искусство является копией копии, а, стало быть, удаляет человека от истины. Более того, Платон считает, что искусство должно

играть минимальную роль при создании идеального государства, поскольку оно, стимулируя иррациональность человека, не способствует улучшению его природы и качественному преобразованию души. Однако из этого не следует, что философ предлагает вообще исключить искусство из сферы деятельности человека, он признает силу его воздействия и говорит о праве на существование, но сомневается в его самоценности. Взятое как автономное явление, искусство, с точки зрения Платона, проникнуто фальшью, но избежать этого можно, если проверять его посредством философии, стремящейся к истине.

Интерес для данного исследования представляют и рассуждения о пространстве языка, которые Платон приводит в диалоге «Горгий» [196]. Горгий, пытаясь объяснить природу риторики как искусства, указывает, что речь является инструментом убеждения, в ней аккумулирована инаковость, благодаря которой ею и приобретает предметность. *Данное замечание является продуктивным при анализе художественного пространства, поскольку выводит на проблему природы интерпретации как феномена.*

Аристотель в «Поэтике» продолжает рассуждения о мимезисе, начатые Платоном. Однако его позиция принципиально отлична, поскольку результатом «артистического мимесиса» он видит создание объектов в качественно новом измерении. Другими словами, для Аристотеля пространство мимесиса связано с творческой активностью и уходом в зону «возможного/подобного», благодаря которой изображаемый реальный объект поднимается до уровня универсального, приобретая статус символа. Кроме того, для философа смыслообразующим в его осмыслении пространства искусства выступает еще и понятие «катарсис», в котором сосредоточено назначение искусства, - очищение от страстей. В современной философии существует несколько подходов к трактовке аристотелевского понятия «очищение от страстей». Однако эвристическим для данного исследования следует указать тот, что рассматривает его в контексте эстетики как эстетическое удовольствие/наслаждение. Кроме того, Аристотель разработал метод анализа

различных способов подражания, а так же ввел и предложил трактовку термина «художественный язык», выделил виды и жанры искусства.

В Древней Греции начали использовать и прямую перспективу как один из способов конструирования художественного пространства. В частности, уже Анаксагор начал применять ее в сценографии (например, совместно с Демокритом он создавал декорации для постановок трагедий Эсхила, при разработке которых учитывались принципы данной перспективы).

Таким образом, в древнегреческой культуре складывается миметический подход к искусству, сохранивший свою актуальность и сегодня. Однако если Платон отрицательно относился к искусству, поскольку оно возбуждает чувства, уводя от поиска истины, от рациональности, то Аристотель предлагает иную точку зрения. Искусство, по его мнению, дает эмоциональную разгрузку, а чувства, вызываемые подлинным искусством, благотворно влияют на рациональную сферу.

Концепция мимесиса была присуща и средневековому искусству, однако происходит смещение воспроизводимого объекта с видимых и конечных предметов реальности на «мир горний», на трансцендентную/божественную реальность. Подобный подход исключал «субъективный фактор, связанный, прежде всего, с создающим произведение автором, который на протяжении всей эпохи оставался анонимом» [172, с. 77].

Интерес для данного исследования представляют размышления Августина Блаженного о времени и истории. Он отмечает, что человек пребывает в контексте двух кругов истории, «один из которых является результатом движения из прошлого в будущее, а другой течет из будущего в прошлое, благодаря чему конечная жизнь человека погружена в вечность, через призму которой анализируется поведение субъекта в прошлом» [172, с. 77]. Августин исходит из идеи не тождественности человека «сегодняшнего» ему же «вчерашнему», ибо предшествующий этап его жизни умирает с наступлением каждого следующего (например, «вот младенчество мое давно уже умерло», «наступило ли младенчество мое вслед за каким-то другим умершим возрастом

моим» [1, с. 3]). Осмысление жизни человека через призму подобного подхода приводят к выводу «о возможности обнаружения в подобном двувекторном течении истории «мира впервые», где присутствуют идея рождения, результатом реализации которой выступает простое бытие, тождественное тому, из которого оно выводилось, и идея творения, рассматриваемого как продуцирование изменяемых вещей» [172, с. 77]. Последнее замечание, касающееся идеи творения, наиболее ценно при анализе художественного пространства, поскольку указывает один из путей включения человека в процесс со-творения, в данном случае, божественного, «где замысел связан с личным мастерством» [181]. С точки зрения Августина Блаженного, *Бог есть творящий красоту выдающийся художник, и данная идея выступает смыслообразующей характеристикой эстетических исканий средневековой эпохи.*

Таким образом, мастер Средневековья, конструируя художественное пространство, находился в контексте идеи со-творения, соединенной с личным опытом. Подобный симбиоз давал возможность не просто следовать канону, копировать уже имеющиеся образцы, а предлагал путь индивидуального поиска, результатом которого должно было стать обнаружение в воспроизводимых традициях обновлений, ведущих к божественному свету. Только благодаря возникающим в ходе этого процесса различиям, обнаруживается уникальность произведений искусства эпохи Средневековья.

В рассмотренных миметических подходах отсутствует субъект: создающий произведение творец и воспринимающий и интерпретирующий данное произведение зритель. Однако осуществляемые в границах даже искусствоведческих исследований невозможны без установления корреляции вещественно-материальных параметров произведения и мировоззренческих оснований историко-культурного периода, особенностей присущих ему мышления и восприятия.

Точкой отсчета в процессе изменения статуса художника следует считать эпоху Возрождения, основополагающим принципом которой был

антропоцентризм, аккумулировавший идею утверждения человеческой сущности, человеческой природы. Гуманисты, заимствуя из Средневековья идею о со-творении, трансформируют ее, наполняя, новым смыслом: преобразование земного, реального мира по меркам человека, основываясь на человеческий разум. В этом процессе главную роль должно играть искусство, которое превращается в особую деятельность. Именно в эпоху Возрождения искусство выделяется в автономную сферу, становится самоценным. Результатом этого процесса стало рождение личности художника и приобретение им статуса ключевой фигуры эпохи. Другими словами, быть человеком Возрождения означало стать творцом. В этот период происходит и ассимиляция двух идеалов - *homo univale* и *homo virtuso*, - что задает один из культурных импульсов - стремление раздвинуть границы традиционных видов деятельности за счет привнесения в них творческого, артистического начала (в частности, сад из явления утилитарного превращается в объект эстетический: территория садов и парков начинает трактоваться как художественный ансамбль).

В ряде искусствоведческих работ второй половины XVIII в. (например, у И.И. Винкельмана в «Мыслях о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755 г.), «История искусства древности» (1764 г.)) начинает подниматься проблема механизма формирования законов искусства и их трактовки. В частности, Лессинг пишет о схожести воздействия на человека живописи и поэзии, подчеркивая, что «то и другое представляют нам вещи отдаленные в таком виде, как если бы они находились вблизи, видимость превращают в действительности» [144, с. 385]. Однако он отмечает, что в основе каждого из видов искусства лежат разные принципы, о которых необходимо помнить. Кроме того, Лессинг указывает, что живопись как вид искусства в XVIII в. и эпоху античности понималась по-разному: современное ему изобразительное искусство есть «изображение тел на плоскости» [144, с. 392], в Древней Греции целью живописи была фиксация и демонстрация красоты, которая составляла основу изобразительного искусства. С точки

зрения Лессинга подобная метаморфоза стала возможна потому, что «искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы» [144, с. 396].

В контексте же этих размышлений о принципах существования искусства и его отдельных видов проходил и спор, развернувшийся вокруг «Лаокоона». В данном случае, ни Винкельман, ни Лессинг не используют термин «художественное пространство», однако содержание их дискуссии затрагивает и те аспекты, которые впоследствии составят его суть. В частности, один из рассматриваемых вопросов касался возможности, а, вернее, правомочности искусства передавать страдания и чувства человека. Винкельман, как представитель классицизма, считал, что искусство должно демонстрировать способность человека стойко преодолевать все горести и боль человека. С его точки зрения, античное искусство базировалось именно на этой идее. В «Лаокооне, или О границах живописи и поэзии» Лессинг доказывает, что поэты эпохи античности не избегали тем, касавшихся чувств человека, его страстей (например, он отмечает, что «крик – естественное выражение телесной боли. Раненые воины Гомера часто падают на землю с криком» [144, с. 389]). Однако иной позиции Лессинг придерживается относительно живописи, поскольку сложившиеся в современной ему живописи законы требуют лишь наметить душевные муки персонажа, разбудив, тем самым, воображение зрителя. В случае с изобразительным искусством позиция Лессинга и Винкельмана совпадает.

Природа искусства, принципиальные основания отдельных его видов были предметом исследования не только в Западной Европе, но и в России. М.В. Ломоносов закладывает основы художественной критики в России, которую рассматривал как равную философии, поэзии и истории. В письме к И.И. Шувалову с просьбой устроить в Москве университет (1754 г.) он предлагает создать кафедру критики, что свидетельствует о степени значимости для него художественной культуры. В «Рассуждении об обязанностях журналистов при изложении ими сочинений, предназначенном для поддержания свободы философии» (1754 г.) раскрывается подход в трактовке понятия «критика»,

которую Ломоносов рассматривал как один из видов общественной деятельности, обращенной не только к автору, но и зрителю. Среди различных видов искусств он выделял архитектуру и фейерверки, поскольку они наиболее доступны для обозрения большим числом зрителей. «На этом этапе можно обозначить еще одну тенденцию во взглядах русских просветителей - рождение независимого человека, выступающего субъектом, двигателем и творцом новой культуры» [78, с. 33].

Таким образом, для европейского искусствоведения второй половины XVIII в. актуальность приобретают вопросы, связанные с определением границ конкретного вида искусства и выявлением принципов его существования и развития.

Только в XIX в. можно говорить о приобретении художественным пространством автономности. Оно «начинает трактоваться как самотождественное, непрерывное и бесконечное, что связано, прежде всего, с трансформацией представлений о сущности человека. Искусство в процессе открытия и познания новых аспектов человеческой природы обладало, с точки зрения философов рубежа XVIII – XIX вв., эвристическим потенциалом» [172, с. 78].

Следует остановиться на взглядах И.Г. Фихте, который не анализировал художественное пространство как феномен, но его рассуждения разрушали границы классической философии, давая возможность сформулировать теоретические основания для понятия «свобода». Отталкиваясь от взглядов И. Канта, он, в конце концов, отвергает их, усматривая в них преграду для обретения человеком абсолютной свободы, которая станет смыслообразующим понятием в философии романтизма. Кроме того, интересно для проводимого исследования и восприятие Фихте внешнего мира как не-Я. С его точки зрения знание не есть результат отражения мира и комплекса представлений, сформированных на основе соединения априорных форм. Знание рождается в результате как бы удвоения, когда простое бытие есть синтеза бытия и сознания. Интерес представляет именно механизм удвоения, который

указывает на особенности восприятия человеком не только действительности, но и всего, что он видит, в том числе, и художественное пространство. Более того, в предложенной им модели исторического развития в заключительную, пятую, эпоху организующее начало принадлежит искусству, пронизывающего все сферы человеческой жизни. Наукоучение, созданное Фихте, продолжит развитие в философии романтизма, особенно его влияние заметно в философии Ф. Шеллинга.

Для А. Шопенгауэра смыслообразующим выступает тезис «мир как представление», которое основывается на идее о корреляции видения окружающей действительности и сознания человека. Другими словами, в отличие от философов предыдущего периода, с их трактовкой мира как бы раз и навсегда данного, воспринимаемого всеми одинаково, Шопенгауэр исходит из мысли о том, что все уже имеющееся у человека и что-то происходящее в его жизни пребывает лишь в его сознании. То есть одни и те же события и явления вызывают у разных людей разные реакции. Таким образом, продуктивной является мысль философа о том, что «мир, в котором живет каждый из нас, прежде всего зависит от того, как мы его себе представляем» [281, с. 216].

Для Шопенгауэра, который, хотя и использует кантовский термин «представление», но трактует его иначе, имея в виду лишь внутренние ментальные сущности, искусство выступает специфическим видом познания. Подобная трактовка связана с возможностью достижения в искусстве особого состояния – созерцания, - когда индивид забывает о своей самости и как бы растворяется в объекте. В данном случае происходит переход от вещей к идеям, к освобождению от воли. Искусство, таким образом, «воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и постоянное во всех явлениях мира» [249, с. 554]. То есть единственным источником искусства служит познание идей, а целью выступает возможность передачи познания. По мнению Шопенгауэра, наука не может достичь конечной цели, поскольку она пребывает в контексте мирового исторического процесса, поэтому каждый раз, доходя до поставленной цели, она обнаруживает новую цель и начинается

движение к ней. «Искусство, напротив, всегда находится у цели. Ибо оно вырывает объект своего созерцания из мирового потока и ставит его изолированно перед собой, и это отдельное явление, которое в жизненном потоке было исчезающей малой частицей, становится для искусства представителем целого, эквивалентом бесконечно много в пространстве и времени» [249, с. 554 – 555].

Кроме того, Шопенгауэр анализирует феномен гениальности, которую он трактует как «способность пребывать в чистом созерцании, теряться в нем и освобождать познание» [249, с. 555], подчеркивая, что одним из ее условий и качественных характеристик выступает фантазия. Именно она позволяет увидеть в предстоящих личности гения объектах не форму, а нечто недостигнутое в результате созидания природой из-за борьбы ее форм, расширить границы видения вещей/явлений не столько количественно, сколько качественно, а художественное произведение в этом случае выступает инструментом для познания идеи. Хотя в рассуждениях Шопенгауэра и не встречается термин «художественное пространство», анализ различных жанров и видов искусства, в которых рассматриваются особенности восприятия человеческим глазом изображаемого ландшафта, участие в этом света и цвета (в частности, он упоминает теорию цветов Гёте), выводят его на эстетические категории («прекрасное», «возвышенное», «эстетическое созерцание»). Кроме того, он останавливается на природе материи, трактуемой как элемент, помогающий соединить идею и принцип «индивидуализации, представляющий собой форму познания индивида, или закон основания» [249, с. 589]. Например, он рассматривает архитектуру, материалом для которой выступает камень, однако не его характеристики (твердость, тяжесть и пр.) определяют эстетическое основание зодчества. Шопенгауэр подчеркивает, что эстетическим материалом для него выступает оппозиция тяжесть – инерция, в выявлении способов противоположения которых и заключена задача архитектуры. Касается философ и взаимоотношений зрителя и произведения искусства, отмечая, что воздействие на человека, в частности, архитектуры,

осуществляется не посредством симметрии и математически выверенных пропорций, а через динамику, обеспечивающую целостность восприятия здания. То есть, «соразмерные фигуры, раскрывая закономерность как такового, способствуют красоте» [249, с. 591].

Таким образом, в философии А. Шопенгауэра можно обнаружить размышления, затрагивающие отдельные аспекты художественного пространства как феномена, которые во второй половине XIX в. продолжают разрабатывать культурфилософы и искусствоведы. В частности, продуктивным для дальнейшего исследования следует считать теоретическое обоснование тезиса «мир как представление», способов организации пространства художественного произведения в различных видах искусства, утверждение примата идеи над понятием в художественной сфере, благодаря чему возможно различение творца и подражателя, ибо подлинному мастеру предносится идея, а копиист опирается на понятие.

Новый подход к трактовке термина «свобода» и философия искусства, разработанные Фихте и Шопенгауэром, оказали влияние философию романтизма. Внимание романтиков так же сосредоточено на осмыслении феномена свободы, на попытках определения данного понятия. В частности, для Ф. Шеллинга выявление содержания понятия возможно лишь в соотнесении его с целым, только при рассмотрении его в качестве элемента системы. Но со свободой подобная процедура связана с затруднением, поскольку свободу невозможно представить частью системы, это противоречит ее сущности. Однако выявление взаимосвязи между ней и картиной мира эпохи является обязательным условием, ибо в противном случае невозможна адекватная оценка свободы как понятия и мировоззренческая система лишится ценности. То есть в данном случае возникает противоположение между свободой и разумом (необходимостью), но, с точки зрения Шеллинга, именно в нем и содержится конструктивное начало, детерминирующее любой вид познания. Таким образом, в философии романтиков происходит абсолютизация

свободы как феномена, что окажет воздействие на развитие философии искусства и творческой деятельности в целом.

Интерес романтиков сосредоточен и на «вечном порыве» («Streben»), на бесконечном, воспринимаемом как источник конечного. Таким образом, задача философии состояла в подтверждении, доказательстве данного положения, а на представителей сферы искусства возлагалась миссия реализовать на практике разработанные идеи. Ф. Шлегель не рассматривал художественное пространство как феномен, но предметом его анализа выступала проблема бесконечного, достичь которого возможно лишь опираясь на неадекватность мышления. С его точки зрения неперенным условием для преодоления границы условного и безусловного выступает ирония, трактуемая как «выпрыгивание из себя». Кроме того, ирония в контексте философии Шлегеля реабилитирует иррациональное, которое в предшествующий период, с его установкой на рациональность, было подвержено табуированию. Философ полагал, что искусство возникает только в результате деятельности гения, которому даровано соединить конечное и бесконечное, рациональное и иррациональное. Основная же задача творца состоит в возможности продемонстрировать зрителю бесконечное, помочь постичь его. В философии искусства Шлегеля присутствует и религиозный аспект, поскольку природа бесконечного трансцендентна и мистична, а, следовательно, божественна.

Для Ф. Шеллинга смыслообразующим понятием становится «эстетическая активность», трактуемая как синтез сознательной и бессознательной деятельности, которая продуцирует все вещи и присутствует в идеальном (Дух) и реальном (Природа). В трансцендентальной философии Шеллинга важным структурным элементом выступает самосознание, присутствие или отсутствие которого в сознательно-бессознательной деятельности рождает мир эстетический или реальный соответственно. В связи с этим основой философских размышлений должна стать философия искусства. Шеллинг рассматривал произведение искусства как художественный продукт, появившийся в результате деятельности творца. Одной из главных

характеристик созданного произведения становится его конечность, однако аккумулированный в нем смысл, представляет бесконечность. *Таким образом, произведение искусства выступает как комбинация сознательного и бессознательного.* Кроме того, Шеллинг утверждал, что лучшие образцы искусства аккумулируют шифр, идентичный содержащемуся в лучших явлениях космического, т.е. природного, творчества. То есть искусство становится «вечным и единственным откровением», а любое произведение есть универсум в миниатюре [268, с.65].

На последователей Шеллинга, в частности деятелей искусства, влияние оказала и его натурфилософия, которая была «величественно задуманной поэмой, нежели научной системой. Это была поэма удивительной красоты, которой, как это обыкновенно случается с поэтическими вымыслами, недоставало только доказательств» [63, с. 253]. Однако следует отметить, что еще большее воздействие на деятелей искусства произвели эстетические искания И. Канта, инициировавшие возможности синтеза философии и поэзии как основы эстетической жизни. В частности, ряд литературных произведений романтиков (например, Л. Тика, Новалиса) проникнут идеей о том, что внешняя природа есть символ внутренней природы, а скрытый пока механизм познания природы при описании облекался в различные аллегории (у Новалиса природа как «окаменевший волшебный город», а пространство есть «осадок времени»).

Невозможно обойти вниманием и русский сентиментализм и романтизм, формировавшиеся под влиянием Шеллинга, Ж.-Ж. Руссо и Шефтсбери, который первым в западноевропейской философской мысли сближает моральную и эстетическую сферы. Для русских сентименталистов, в частности, у Н.М. Карамзина, эстетизирующий момент в совокупности с гуманностью выступал одним из основополагающих. «Это был тот же идеал, который Шиллер определял совами «Schöne Seele», - тот же эстетический оптимизм, в котором вера в торжество добра поддерживается эстетическими переживаниями» [98, с. 133]. В. Жуковский подчеркивал, что основное назначение поэзии заключается в возможности приносить нравственную

пользу. Кроме того, как и европейским романтикам, ему был свойствен поиск эстетического момента в религии, нравственно-этической сфере. Однако Жуковскому было присуще и обратное: стремление найти религиозный смысл искусства, восприятие его как «откровение», придание ему священности. Д.В. Веневитинов полагал, что основным принципом построения мира выступает эстетический, а эстетика как наука должна стать соединительным элементом между искусством и философией. Примат эстетического содержится и в философии В.Ф. Одоевского, считавшего, что человек состоит из трех стихий – вера, познание, эстетика, поэтому и основой философского учения должны стать не только религия и наука, но и искусство. В их синтезе аккумулирована сущность и содержание культуры, а смысл истории возникает в результате их развертывания.

Таким образом, благодаря философии романтизма и сентиментализма была подготовлена теоретическая основа для приобретения искусством нового статуса, а перед творцом теперь была поставлена цель не только по решению технических задач и воплощению художественного смысла, но и фиксации вне художественных смысловых проблем.

Одним из первых целостных культурфилософских подходов в осмыслении художественного пространства следует считать концепцию, предложенную О. Шпенглером, который выявил и обосновал корреляцию пространственно-временных категорий и социокультурного контекста эпохи. В «Закате Европы», в частности, подчеркивается, что «в бодрствовании каждой культуры, всякий раз в ином обличье, выступают встречные формы времени и пространства, направления и протяженности, где первая лежит в основе второй» [272, с. 234]. Шпенглер отмечает «детерминированность пространственного восприятия мира глубиной: чувственное впечатление человека о пространстве характеризуется целостностью, где ширина и длина, удаленность и приближенность выступают целокупно, а не как набор отдельных слагаемых» [169, с. 78]. Для философа существует несколько видов пространств, в частности, художественное и математическое/геометрическое, между которыми

наличествует качественная разница, поскольку в основу их конструирования положены разные принципы организации. Шпенглер отмечает, что результаты естественнонаучных исследований используются в сфере искусства, но ни одно произведение не может выводиться из формулы и основываться на числовой комбинации.

В ходе дальнейших рассуждений Шпенглер приходит к выводу, что для каждой культуры характерно «символизирование протяженности» [272, с. 235]. То есть, способ осмысления пространства следует рассматривать как прасимвол культуры, содержащим специфический лишь для нее язык и способы и формы конструирования пространства (социально-политического, социокультурного, экономического, художественного). Шпенглер отмечает, что художественное пространство свойственно всем искусствам, в том числе и садово-парковому, а «отсутствие неизменных канонов и принципов в разных видах художественной культуры свидетельствует о том, что не может быть и постоянного механизма его формирования» [172, с. 79]. Таким образом, Шпенглер рассматривает художественное пространство не как искусственно придуманную творцом конструкцию, а как целостность, специфические характеристики которой детерминированы мировоззренческими основаниями данной эпохи.

Конец XIX в. отмечен появлением ряда искусствоведческих работ, в которых, в той или иной мере, затрагивались вопросы, связанные со спецификой художественной формы. В концепции А. Гильдебранда смыслообразующими выступают понятия «цельность», «архитектоничность», «форма», «образ». С его точки зрения основная цель искусства сводится не к копированию художником окружающего его мира, а в преображении действительности благодаря формообразованию, «под которым имеется в виду соединение разрозненных зрительных впечатлений, предварительно обобщенных в единое целое» [172, с. 79]. В связи с этим Гильдебранд много внимания уделял архитектуре, видя в ней не только автономный вид искусства, но и способ «построения целостной формы», которая свойственна и другим видам художественной культуры (например, драме или симфонии). Он

подчеркивал, что принцип конструирования, положенный в основу этой целостности, проявляется в живописи или скульптуре, несмотря на различие их языка [76]. Способ построения произведения искусства Гильдебранд обозначает термином «архитектонический», имея в виду «строящий, возводящий целостное пространство». Он выделяет различные его этапы, среди которых форма существования, форма явления, форма воздействия и форма представления. Последняя наделена «наибольшей целостностью и преображена авторским мышлением, поэтому является основой изобразительной формы произведения. Формирование целостности художественной формы детерминировано нашими ощущениями, впечатлениями и знаниями об изображаемом предмете, благодаря чему возникает корреляция различных субъективных и объективных аспектов, что и обеспечивает целостность восприятия образа» [172, с. 79]. То есть процесс возникновения художественного образа предполагает отсечение от нужного/необходимого всего случайного. Основой данного процесса выступает «принцип рельефа» как инструмент обеспечивающий целостность и единство продуцируемому художественному образу. *Таким образом*, в концепции, разработанной Гильдебрандом, осмысление пространства осуществляется через призму детерминирующей его художественной формы. Однако термин «художественное пространство», которое и задает характеристики художественной форме, в данном подходе не используется.

Художественная форма как одна из значимых категорий выступает и в подходе, предложенным Г. Вёльфлином, характеризовавшим себя, как «фанатика зрения». Он полагал, что ей присуща самоценность. В его теории устанавливается корреляция между основными характеристиками картины мира эпохи «и принципами выделения и способами постижения художественных явлений, фиксируемых творцом в произведении» [172, с. 79]. Далее Вёльфлин отмечает, что историку искусства необходимо сформировать особый способ зрительного восприятия, который он обозначает как «мышление формой». Одним из его обязательных элементов должно стать осмысление

пространственности как основополагающей, фундаментальной категории картины мира. Однако в пяти предложенных Вёльфлином пар понятий, основополагающих, по его мнению, для истории искусства (линейность – живописность, плоскость – глубина, тектоничность – атектоничность, множественность – единство, безусловная ясность – условная ясность), художественное пространство не представлено. Вторая из указанных пар содержит противопоставление «плоскость – глубина», где последняя выступает «как категория, относящаяся к художественно-техническим приемам организации произведения, а не пространство, которое есть культурфилософская категория» [172, с. 80].

Интересными для проводимого исследования стали и результаты осмысления Вёльфлином понятия «живописный», полученные при анализе художественной культуры барокко. В частности, он подчеркивает, что живописность зависит от привнесения творцом в произведение нечто, выводящее за границы кажимости, т.е. окружающей действительности. Живописность для Вёльфлина «не отдельные формы, не отдельные фигуры, не отдельные мотивы, а эффекты масс; не ограниченное, а бесконечное» [61, с. 79].

Таким образом, Вёльфлин в ходе рассмотрения художественной формы как результата отражения мышления, в обосновании термина «живописный» подошел к постановке проблемы о природе и способах фиксации/передачи пространственных характеристик. Однако художественное пространство в предложенном им подходе не рассматривается еще как феномен, требующий специального анализа. Вёльфлин «пишет о пространстве как данности, которая, с одной стороны, переживается субъективно, с другой, существует отдельно и независимо от наблюдателя» [172, с. 80]. Но его заслуга в том, что он систематизирует теории и концепции, разработанные предшественниками и современниками (например, членов «Римского кружка» (К. Фидлер, Х. фон Маре, А. Гильдебранд), рассматривавших разные аспекты художественного

формообразования), однако подход Вёльфлина ограничивается рамками искусствознания.

Обозначенную романтиками философскую линию, где смыслообразующим элементом деятельности человека выступает искусство, продолжает и Ф. Ницше. Для него искусство выступает как высшая цель человека, как метафизический род деятельности. Ницше не использует термин «художественное пространство», но выделение им в «Рождении трагедии из духа музыки» двух типов культуры – дионисийского и аполлоновского – свидетельствует о попытке обозначить в древнегреческой культуре двух качественно разных подходов в построении социокультурного пространства, для каждого из которых характерен собственный набор характеристик. Кроме того, Ницше уделяет внимание механизму конструирования пространства окружающего нас мира. Он отмечает, что «мы устроили себе мир, в котором можем жить, - предпослав ему тела, линии, поверхности, причины и следствия, движение и покой, форму и содержание» [184, с. 74 – 75]. Кроме того, его учение подрывает основы философской парадигмы предыдущего периода, основываясь на идее все дозволено, поскольку истинность ценности относительна. В результате начинается переоценка всей аксиосферы и формирование новой культурной парадигмы, в контексте которой уже и будет анализировать художественное пространство.

Итак, в европейской цивилизации на протяжении XV – XVIII вв. происходила кардинальная мировоззренческая переориентация результатом которой стала выработка идеала, базировавшегося на осмысление понятий «личность» и «индивидуальность». Данная трансформация свидетельствует не столько о переходе к новой социокультурной парадигме, сколько к возможности продуцирования новых моделей, где смыслообразующей будет выступать самодостаточная личность («Я»). Личность, обоснованность которой теперь выстраивается не на соотнесении с целым, не на восприятии ее лишь как части этого целого, а выводится из нее самой. Подобные парадигмальные сдвиги, случившиеся в европейском пространстве XV – XVIII вв., не могли не

затронуть сферу творчества и стали предметом осмысления в философии. Философская основа для осознания художественного пространства как феномена была подготовлена работами И.Г. Фихте и А. Шопенгауэра, а так же романтиками, которые нивелируют границы между отдельными видами искусства, поскольку творчество в целом рассматривалось ими как тотальность, целокупность, благодаря которой возможно выразить беспредельность и бесконечность. Именно эту линию впоследствии продолжит развивать О. Шпенглер, подход которого можно рассматривать следующим этапом концептуализации художественного пространства как феномена. Однако вплоть до конца XIX в. осмысление художественного пространства чаще происходило все-таки в рамках искусствоведения, а именно, анализировалось художественное пространство живописного произведения. Результатом искусствоведческого анализа становится выделение ряда критериев, благодаря которым осуществлялась классификация художественного пространства (мера глубины изображаемого, виды перспектив, колористические решения при формировании художественного образа, соотношение планов картины). Другими словами, представление о художественном пространстве как целокупности, как феномене, присущему и другим видам художественной культуры, к этому моменту еще не сформировалось.

1.2. Концепт «художественное пространство» в контексте современных гуманитарных направлений

Обозначенная в названии раздела проблематика нуждается в выделении нескольких аспектов при ее рассмотрении. В связи с этим сначала будет представлена трактовка концепта как феномена, которая и станет основой проводимого исследования, а уже затем последует выявление смыслового поля и структурных компонентов концепта «художественное пространство» в зависимости от контекста изучающей его научной дисциплины.

Современные научные специальности активно оперируют термином «концепт», выстраивая на его основе научную парадигму/модель. Несмотря на использование данного термина многими гуманитарными направлениями (лингвистика, когнитивная психология, лингвокультурология, культурология, философия и пр.) на протяжении последних 60 – 70 лет, до сих пор отсутствует единый подход к его определению. Каждое из научных направлений «акцентирует внимание на специфическом именно для него ракурсе, хотя необходимо отметить, что анализ концепта как культурфилософской категории в гуманитарном дискурсе всегда связан с системой вербальных и невербальных языков, с менталитетом, а шире, – с культурой как системой» [301, с. 39]. Выводы и результаты, полученные другими науками в исследовании концепта как феномена, оказываются полезными и для культурологического знания. Так, в частности, продуктивной является идея лингвокультурологов и лингвистов о том, что концепт, выраженный через слово, аккумулирует ценностный набор, который характерен для актуальной ему картины мира.

Специфичностью наделен механизм возникновения концепта. «Любой концепт обязан своим происхождением другому, что позволяет указать на двойственную природу его бытования: с одной стороны, укорененность в собственное основание, а с другой, - коррелирование с иным концептом/фрагментом концепта, задающим ему новый смысловой вектор.

Несмотря на дискретность концепта, его фрагменты не наделены акцидентальным характером. Его целостность определяется содержанием, однако принцип организации целостности не равнозначен самой организации, где он выступает конституированным началом, т.е. данная целостность концепта невозможна в условиях иной целостности» [170, с. 155]. Другими словами, механизм возникновения концепта связан с перманентным его достраиванием за счет фрагментов других концептов, соединение которых только в условиях конкретного социокультурного пространства представляет целостность. То есть можно говорить, что концепт как система находится в процессе постоянного становления. С одной стороны, этот процесс обусловлен выстраиванием взаимоотношений со схожими по проблематике концептами определенной концептосферы (термин, введенный Д.С. Лихачевым [147]). С другой стороны, попадая в конкретный историко-культурный контекст структурные компоненты концепта могут сместиться относительно центра или периферии, меняя статус ядерного на периферийного (и наоборот).

Кроме того, концепты, при выделении разных факторов, могут образовывать различные типы. В частности, при опоре на когнитивный критерий возникает цепочка, где начальным звеном выступает индивидуальный концепт, вслед за ним идет авторский, далее – интерпретаторский, а заканчивается она коллективными концептами.

В структуре концепта выделяются и различные слои: на первом этапе представление как результат мыслительной деятельности облекается в образ/слово, над ним надстраивается актуальный слой, который с течением времени превращается в исторический. Таким образом, «формирование концепта имеет более или менее длительную историю, поскольку его структурные элементы кодифицируют общие свойства и взаимосвязи между ними и действительностью, а этому должен предшествовать период выделения и фиксации общих категориальных смыслов многообразных социокультурных феноменов и явлений» [301, с. 54].

Многоуровневость структуры концепта, где наличествуют исторический и актуальный слой, приводит к тому, что его смысловое пространство нуждается в постоянном воссоздании. Этот процесс актуализирует «ряд проблем, связанных, во-первых, с его пониманием и интерпретацией, во-вторых, с культурной памятью» [301, с. 53].

Итак, данное диссертационное исследование будет трактовать концепт в качестве «фундаментальной категорией мышления, в котором сфокусированы личный социокультурный опыт, ассоциации, мировоззрение» [170, с. 155].

Если художественное пространство как феномен становится одним из инструментов исследования в искусствоведении еще в 1900-е гг., то концепт «художественное пространство» в контексте культурфилософии закрепляется лишь во второй половине XX века. Данное обстоятельство следует объяснить приобретением философией, «высшим родом искусства», как ее обозначил Э. Сурио, нового положения, которое заключалось в схожести способов видения ею и творчеством окружающей действительности. Совмещение философии и художественного произведения можно обнаружить уже у М. Хайдеггера, указывающего на возможности произведения раскрыть сущность мира, способствовать его «собираанию».

В этот период формируется несколько подходов к осмыслению природы художественного пространства, благодаря чему происходит его постепенная концептуализация и выявляются структурные элементы, среди которых следует выделить:

1. Простирание

Хайдеггер отмечает, что в осмыслении пространства как фундаментальной категории уже в Новое время сформировался подход, направленный на поиск «некой объективной структурной компоненты, лежащей в его основе, и осмысление его как гомогенного» [172, с. 80] («физически-технически выброшенное пространство» [258, с. 313]). Для него же пространство воспринималось исключительно через субъективность. «Мир, начиная с эпохи Нового времени, превращается в картину, а это требует от человека выбора

мировоззренческой позиции» [172, с. 80]. Хайдеггер отмечал, что «основной процесс Нового времени – покорение мира как картины. Слово «картина» означает теперь: конструкт опредмечивающего представления» [257, с. 52]. С его точки зрения есть два типа пространства, которые противостоят друг другу – физически-техническое и глубинное пространство. Глубинное пространство Хайдеггер трактует как перфоменомен, «где за каждой вещью сохраняется возможность быть «для чего», а, следовательно, устанавливается естественно организованная взаимозависимость вещей и явлений» [172, с. 80].

Развитие искусства, с точки зрения Хайдеггера, детерминировано научно-техническими достижениями. Доминантную же цель искусства он видит не в противостоянии с пространством, не в стремлении его подчинить, поскольку тогда результатом этого процесса становится его обезличивание, а в «собрании», т.е. «творческом спрашивании и создании» [257, с. 53]. Смыслообразующей характеристикой пространства для Хайдеггера является простирание, что «значит: нечто просторное, свободное от преград» [258, с. 314]. Такие понятия, как «место», «местность», «область», он трактует как специфические черты «обжитого» пространства, т.е. организованного на органических началах, где «место всякий раз открывает ту или область, собирая вещи для взаимоотношенности в ней» [258, с. 314]. С его точки зрения, взаимоотношения между искусством и пространством должны строиться именно на этих основаниях, а именно, «исходя из понимания места и области» [258, с. 315].

Итак, Хайдеггер трактует искусство как пространство, в котором происходит создание мира вещей. Искусство есть творец «местности» как «взаимной игры мест» [258, с. 315], которое, соединяясь с природой, выступает необходимым условием качественности пространства.

2. Пустота как вместилище

В тесной взаимосвязи с предыдущим структурным компонентом находится и концепт «пустота». Анализ его содержания необходимо начать с выявления смысла слов «пустота» (в значении «пустить») и «пространство», которое

указывает на «нечто просторное, свободное от преград» [258, с. 314]. Пустота «не ничто. Она так же и не отсутствие» [258, с. 315], пустота есть освобожденное место, потенциально готовое к впусканию чего-то, т.е. вместилище.

Необходимо указать и на разницу между пространством физическим и социокультурным (в том числе, и художественным). Создание вещного мира детерминировано субъективными представлениями. В связи с этим необходимо выявить и проанализировать процесс, результатом которого становится подобная метаморфоза: перерождение субъективного мира представлений в объективный мир в контексте социокультурного пространства. Другими словами, требуется понять механизм конструирования человеком окружающей его вещной реальности. Как отмечал Бурдьё, «то пространство, в котором мы обитаем и которое мы познаем, является социально обозначенным и сконструированным» [52, с. 204]. Человек осваивает и подчиняет себе пространство, тем самым, присваивая его. То есть, социокультурное пространство проецируется на пространство физическое. Другими словами, нет просто физического пространства, есть пространство, воспринимаемое человеком, пространство, пропущенное через призму его видения, т.е. пространство переживаемое. Г. Башляр обозначал это термином «топофилия», имея в виду необходимость «определить человеческую ценность пространств, всецело нам принадлежащих» [28, с. 22].

Однако художественное пространство не идентично социокультурному, оно строится на несколько иных основаниях, поэтому следует указать и специфические факторы, детерминирующие его, одним из которых выступает пустота.

Ее осмысление начинается еще у древнегреческих атомистов, которые исходили из идеи, что пустота позволяет атомам быть различными по форме и двигаться. Другими словами, пространство между ними – пустота – обуславливает их специфические характеристики, позволяет этим

характеристикам проявиться. Эта же функциональная значимость сохраняется и в том случае, когда речь идет о художественном пространстве.

Структура художественного пространства (как и социокультурного) детерминирована контурами образов/предметов, его составляющих. То есть фиксация зрителем образа (литературного, живописного, музыкального, архитектурного) возможна только потому, что рядом есть другой образ, поскольку «мы всегда видим, как одно выделяется на фоне другого» [186, с. 523]. Следовательно, в структуре пространства всегда есть образы/предметы, которые выступают для других лишь фоном. Кроме того, границей физического пространства выступает линия горизонта, которая удаляется при приближении. В социокультурном (в том числе и художественном) пространстве «любая замеченная вещь (на которую мы смотрим, которая нас интересует) ограничена горизонтом, внутри которого она является» [186, с. 524]. Этимология слова «горизонт», восходящая к древнегреческому «ограничивать», «размечать», «ставить вехи» (ορίζειν), указывает на специфическую черту горизонта как феномена – установить предел, которому, однако, присуща способность двигаться. То есть линия горизонта может скрывать часть пространства, но мы предполагаем его существование за ней. Таким образом, можно говорить о трехчастной структуре пространства, состоящей из образа/предмета, горизонта, в котором он появляется, скрытого от взгляда пространства за горизонтом.

В связи с этим актуальность приобретает проблема видения, поскольку у каждой реальности и объекта/предмета есть несколько аспектов (лат. *spes* – видеть), точек зрения, которые приводят к распаду реальности/объекта на несколько реальностей. Однако все они «равноценны, каждая из них подлинна с соответствующей точки зрения» [185, с. 320]. Но их равноценность основана на том, что все они «переживаемы» человеком.

Проблема видения касается не только и зрителя, и творца, поскольку и «для художника творчество начинается с виденья» [165, с. 89]. Для создания образа ему «необходимо изображаемый им предмет сперва заново создать в самом себе, т.е. сделать его частью своего внутреннего мира, дабы иметь возможность

выразить» [59, с. 581]. Другими словами, образ всегда есть результат мышления, но специфика его такова, что создается образ мышлением автора (как отмечал А. Матисс, «творить – значит выражать то, что в тебе есть» [6, с. 90]), а воспринимается сознанием зрителя. «Творить – значит выражать то, что в тебе есть» [6, с. 90]

Итак, образ можно трактовать как актом мышления, очертания которого проступают посредством пустоты. Мыслящий образами человек должен укоренить их, выстроить из них систему, которая и есть художественное пространство.

3. Хронотопичность

На первый взгляд верификация термина «хронотоп» не должна вызывать затруднений, поскольку в нем сразу обнаруживается соединение двух греческих слов – время (хронос) и пространство (топос), которые находят отражение в художественном произведении или историко-культурном периоде, аккумулируя присущие ему ценностно-смысловые характеристики. Однако использование данного термина носит часто полемический характер, поэтому требует некоторых уточнений.

Первым термин «хронотоп» в научный лексикон ввел А.А. Ухтомский, который он использовал для характеристики нервно-психических состояний и процессов. Он подчеркивал, что человек пребывает в хронотопе, поскольку главным его качеством выступает континуум времени и пространства [246]. «Эту дефиницию из естественнонаучной сферы, взятой, в частности, из квантовой механики и теории относительности, Ухтомский экстраполирует на гуманитарные направления, где она приобретает онтологический статус, характеризуя имманентное качество бытия» [301, с. 138]. Он подчеркивал, что хронотоп следует рассматривать как интегративную категорию, указывая его двойственность: с одной стороны, корреляция с социокультурным контекстом эпохи, с другой, – соотнесение с мыслительной деятельностью конкретным человеком. Однако, несмотря на культурно-антропологический подход к трактовке термина «хронотоп», его методологическое обоснование Ухтомский

не дал, лишь наметив контуры к его осмыслению. Дальнейшая разработка термина «хронотоп» связана с именем М.М. Бахтина, который в 1925 г. слышал доклад Ухтомского, затрагивавшего и вопросы эстетики. Однако помимо Ухтомского, он указывает, что данный термин употреблялся и А. Эйнштейном в его теории относительности. Для Бахтина хронотоп выступает как «формально-содержательная категория произведения» [26, с. 234], хотя он подчеркивает, что подобную трактовку он относит исключительно к литературе. Именно благодаря хронотопу происходит раскрытие смысла произведения, однако Бахтин указывает, что в литературе из пары «время-пространство» доминирующим выступает первое. То есть, произведения изобразительного искусства, скульптура и архитектура строятся на ином основании, формируются посредством другой формы взаимосвязи пространства и времени, где на первое место выдвигается пространство (этот тип организации можно обозначить как топохронос).

Бахтин исходит из мысли, что смыслообразующим в хронотопе выступает аккумулятивное ценностно-смысловых характеристик пространственно-временного континуума, благодаря которому и становится возможным выражение авторской позиции. Более того, он отмечает, что хронотоп присущ не только создавшему произведение творцу, но и читателю/зрителю, а так же и каждому из структурных элементов произведения. То есть, с одной стороны, восприятие произведения искусства невозможно без пребывания в пространстве диалога, а с другой, произведение, с присущей ему многоуровневой структурой и детерминированное хронотопами, выступает как полифоническое.

Хронотопичность художественного пространства связана и с тем, что оно переживается «здесь-теперь», а не просто «здесь», поскольку зритель находится в определенной точке. Она может быть физической (местоположение объекта или самого зрителя) или метафизической (внутреннее состояние зрителя).

Говоря о хронотопе художественного пространства в онтологическом смысле, можно выявить еще одно значение – «хронотоп рубежа». Данный

термин предполагает, как и в случае с хронотопом, акцентирование внимания на времени или пространстве, что продуцирует различные типологические построения. Если в качестве критерия использовать «хронологический рубеж», то это даст возможность выявить и проанализировать смену художественных стилей в истории художественной культуры. Если опираться на «пространственный рубеж», это позволит установить специфические характеристики региональных художественных школ (древнерусские иконописные школы, венецианская живопись, «малые голландцы» и пр.), проследить разницу подходов к трактовке доминирующего в культуре данной эпохи этического и эстетического идеала на разных территориях (например, Ренессанс в Италии и Северное Возрождение). Схожий смысл содержится в «пространственной закреплённости» Г. Зиммеля, которую он рассматривает, с одной стороны, как необходимость пребывания группы людей в определенном месте (диаспора, государство), с другой стороны (и именно этот вариант близок к «хронотопу рубежа»), место как «точка вращения». В последнем случае имеется в виду некая точка, аккумулировавшая разнохарактерные элементы, которые могут соединиться только в ней, в другом же месте они выступают как независимые друг от друга. У Зиммеля «точка вращения» имеет, конечно, более широкое толкование, включая все явления социокультурной действительности (в частности, в качестве примера он указывает и на зал суда), но все же имеет содержательное сходство с «хронотопом рубежа».

Таким образом, в основе каждого из видов искусства лежат собственные хронотопические основания с доминированием одной из категорий (времени или пространства). Можно выделить ряд факторов, которые детерминируют пространство художественного произведения (Бахтин, в частности, указывает сюжетный мотив, стилистические особенности автора, жанр, метроритмическая организация и пр.), задавая направленность его хронотопичности. Кроме того, «хронотоп выступает методологическим инструментом для анализа рубежных феноменов, как в статике, так и в динамике; как в онтологическом, так и культурно-антропологическом аспектах» [301, с. 139].

4. Темпоральность

Приступая к анализу этого компонента концепта «художественное пространство», следует уточнить, что «темпоральность является свойством, присущим сознанию, определяет взаимосвязь временных моментов. То есть в данном случае следует говорить об индивидуальном переживании времени, которое зависит от психологического состояния человека (хотя было бы ошибкой считать их тождественными)» [301, с. 110]. Другими словами, время человеком всегда переживаемо, поэтому можно его обозначить как «очеловеченное время», но этот процесс детерминирован и представлениями, установками, универсалиями, присущими данному социокультурному моменту. Кроме того, для получения корректных результатов рассмотрения темпоральности необходимо анализировать ее как динамическую систему, в которой между различными подсистемами протекают взаимосвязанные и взаимообусловленные процессы, а их направленность детерминирована актуальным социокультурным контекстом.

Художественное пространство темпорально, ибо, как уже отмечалось, его структурным элементом выступает образ как продукт мыслительной деятельности автора, а воспринимает его зритель, пропуская через свое сознание. В связи с этим важными факторами для восприятия художественного пространства становятся синхронно-диахронный (являются ли зритель и автор современниками), гендерный (известно, что мужчины и женщины на один и тот же предмет реагируют по-разному), геополитический (граждане одного государства или нет), интеллектуальный (уровень образования) и т.д.

Однако необходимо сделать одно уточнение: было бы неправильно рассматривать художественный образ лишь как результат или итог художественного воображения, поскольку при подобной трактовке он уподобляется образам во сне или во время галлюцинаций. О принципиальной разнице между ними писал еще в начале XX в. К.-Г. Юнг, посвятивший анализу мистических и оккультных феноменов и образов свою докторскую диссертацию. В ней он указал на разницу процессов, протекавших в

сознательном и бессознательном гениев, религиозных деятелей и сумасшедших. Произведение искусства как итог деятельности художника аккумулирует диалектическое противоречие, выстраиваемое в результате несовпадения объективной реальности с восприятием автора и зрителя. В результате снятия диалектичности продуцируется собственное время-пространство и образа, и произведения искусства. Если рассмотреть данное положение в контексте подхода Н.А. Носова, выявляющего характеристики виртуальной реальности, среди которых выделяются интерактивность, автономность, то можно пространство и время образа трактовать как существующие виртуально.

С другой стороны, можно обратиться вновь к примеру хронотопа, которому присущи специализация времени и превращение его в пространство, а пространство в нем приобретает характеристики времени (в частности, внутренне-интенсивные), благодаря чему происходит его темпорализация.



Рисунок 1.

Таким образом, художественное пространство, воспринимаемое его создателем и зрителем/слушателем как целостность, в смысловом отношении есть система темпомиров (рисунок 1).

После выявления и рассмотрения структурных компонентов концепта «художественное пространство», можно констатировать, что их смысловое содержание пересекается, а предложенная последовательность рассмотрения потому условна. Пересечение их смысловых полей продуцирует фронтальные зоны, в которых возникают симбиозные/диффузные ценностно-смысловые характеристики, присущие только этим зонам.

Смысловое поле концепта «художественное пространство» детерминировано проблематикой, лежащей в основе того или иного научного направления. Однако современная ситуация, связанная с необходимостью проведения исследований с помощью междисциплинарного подхода, позволяет выявить схожие смыслы, вкладываемые в термин «художественное пространство» разными гуманитарными дисциплинами.

Но прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению обозначенной в названии раздела проблематике, необходимо указать на содержательную разницу терминов «междисциплинарный подход» и «междисциплинарное исследование». Иногда они выступают как синонимы, однако для междисциплинарного исследования характерно «выделение общего объекта изучения, категориального аппарата и методов не менее двух областей научного знания» [222, с. 7]. Междисциплинарный же подход подразумевает «анализ объекта/явления/феномена культуры, проводимый в контексте культурологии с привлечением результатов исследований других научных направлений и их отдельных методов» [222, с. 7].

В связи с этим рассматриваемые варианты трактовок художественного пространства будут анализироваться через призму междисциплинарного подхода (хотя и при сохранении сущностных акцентов, присущих конкретному гуманитарному направлению):

1. Художественное пространство как пространство художественного произведения

Как уже отмечалось в предыдущем разделе, заслуга искусствоведения состоит в выработке теоретических оснований и терминологического инструментария для исследования художественного пространства как феномена, поскольку именно в границах этого направления были обоснованы стили и жанры искусства, определены их формальные стороны. Однако в контексте искусствоведения художественное пространство может трактоваться в разных аспектах (взаимосвязанных между собой):

- репрезентация реального/придуманного пространства (например, в пейзаже, описание местности, где разворачиваются события и пр.), которое в художественном произведении превращается в художественное;
- структурно-содержательный элемент, соотнесенный со временем и задающий вектор взаимодействия персонажам/компонентам произведения.

Именно в контексте подобного подхода искусствоведами была проведена работа по выявлению способов передачи пространства в разных видах искусства, среди которых анализируются средства для его формального построения (характеристика методов построения в живописных произведениях глубины, особенности светотеневых нюансов, колористическое решение и пр.). Так, в работах А. Вёльфлина дается трактовка термина «живописный», которая строится на идее о привнесении создателем в произведение того, что выводит его за пределы кажимости. Он подчеркивал, что «основное предназначение живописи – заражать кажущимся» [61, с.73]. Живописное, с его точки зрения, базируется на иллюзии движения.

Важное место отводится и осмыслению композиции в целом, которую следует трактовать «как совокупность факторов художественного впечатления» [26, с. 18], или как «структуру произведения, понятую телеологически как осуществленную эстетическую объективность» [26, с. 17 - 18]. Г. Башляр, говоря о композиции в поэзии, рассматривал ее «как соединения множества образов» [28, с. 14].

Большое внимание проблеме пространства в художественном произведении уделял Б.В. Виппер, указывая на корреляцию присущих эпохе представлений о пространственно-временных категориях и способах конструирования пространства в границах живописного полотна.

В контексте искусствоведческого подхода разрабатывается и теория художественного отражения, в основе которой лежит идея о художественном образе, аккумулирующем/отражающем представление об объективной реальности. В рамках этой теории существует несколько течений, фактором к формированию которых могли выступать различные аспекты данной

проблематики. Так, например, у В.И. Ракитина художественное отражение трактуется как процесс, присущий преимущественно сознанию творца. Диалогический подход предложен С.Х. Раппопортом, для которого «художественное произведение есть материально-идеальная система, функционирующая от автора через художественный предмет к зрителю» [203, с. 227].

Таким образом, отдельные выводы искусствоведов, полученные в результате осмысления художественного пространства как феномена, можно использовать для анализа смыслового поля и структурных элементов концепта «художественное пространство» в контексте культурологии. Особенно продуктивными видятся положения о том, что пространство художественного произведения не равнозначно реально-объективному пространству, может рассматриваться как виртуальная реальность, как пространство, детерминированное знаково-символической структурой, основой которых выступают художественные образы (рисунк 2).



Рисунок 2.

2. Художественное пространство как организация художественного процесса

На рубеже XIX – XX вв. уже четко обозначилась тенденция, направленная на разрушение традиционного подхода в работе над произведением изобразительного искусства. Живописцы, особенно из среды модернистов и авангардистов, отказываются от соблюдения принятой до этого момента технологии изготовления картины, предполагавшей движение от рисунка через светотеневые элементы к колориту. Эта тенденция, начавшая формироваться с

импрессионистов, как отмечает Б.В. Виппер, привела к тому, что «категории рисунка, формы и колорита тесно связаны, срослись», а время «написания картины может, так сказать, продолжаться безгранично, момент окончания работы является несколько условным: в любом месте холста художник может продолжать ее» [64, с. 271]. Другими словами, художник освобождался от норм, декларируемых академической живописью, и имел возможность самостоятельно вырабатывать принципы организации в своей художественной деятельности. Этот подход открывал широкие перспективы в передаче взаимоотношений пространственно-предметных элементов.

Таким образом, художественное пространство можно трактовать и как совокупность художественных практик и процессов, результатом которых выступает произведение искусства. Характер этих практик и процессов детерминирован установками и представлениями актуального социокультурного контекста. Так, ощущение неустойчивости и непрочности, свойственные мировосприятию начала XX в., накладывают отпечаток и на принципы работы творца. Это приводит к созданию нового вида художественного объекта, для которого перманентное становление выступает как одна из специфических характеристик (буквальным подтверждением этому может служить история с «дописыванием» М.А. Врубелем «Демона поверженного», а чуть позднее эксперименты с конструированием «подвижных» художественных объектов конструктивистами).

3. Художественное пространство как история искусств

Если рассматривать художественное пространство в обозначенном ракурсе, то это позволяет отойти от предложенной искусствоведением стилистической схемы, перейдя к более универсальным обобщениям. В этом случае можно обозначить вектор развития истории искусства, выявляя не только определенные моменты, в которые происходила смена художественной парадигмы, но и устанавливая корреляцию между ней и социокультурным контекстом эпохи.

В эпоху Нового времени, в рамках которого случились и научная революция (1543 – 1687), и Великая Французская, произошли мировоззренческие сдвиги, результатом которых становится формирование нового образа мира, новых представлений о науке, о взаимоотношениях науки и человека, философии и науки, науки и искусства, науки и религиозной веры. Если искусство как одна из форм познания бытия обрела автономность в эпоху Возрождения, то наука подобный статус получила лишь в Новое время. В связи с этим она нуждалась в дальнейшем утверждении легитимности нового положения, доказывая свою способность в познании и достоверном описании действительности. Благодаря этому происходит формирование нового типа знания, основой которого выступает опыт и эксперимент, а одним из главных инструментов познания становится разум человека. Кроме того, заслуга научной революции состоит в реабилитации ручного труда, поскольку без соответствующего инструментария (микроскопы, телескопы, оптические очки и пр.) невозможно проведение опытов и экспериментов. Другими словами, научное знание этого времени представляет соединение теории с практикой. Обозначившаяся тенденция существенно меняет социальное положение архитекторов, которые начинают возводить каналы и фортификационные сооружения, возвышаясь над врачами и университетскими профессорами (подобное происходит и с художниками). В предыдущие периоды «свободные искусства» (труд интеллектуальный) были отгорожены от «механических искусств» (труд ручной).

Кроме того, все перечисленные трансформации привели к смене типа жизни, когда жизнь активная (*vita active*) приходит на смену жизни созерцательной (*vita contemplativa*), а мир трактовался как картина. Таким образом, рационализм и новый статус «механических искусств» можно считать смыслообразующими элементами культуры Нового времени.

В искусстве подобное мировосприятие отразилось в интересе к телесности предметов (например, натюрморты «малых голландцев»), к жизни обычного

человека (в частности, реалистическая нидерландская живопись XVII в.), к природе (активное развитие пейзажного жанра).

Осознание динамики исторического процесса, возможности преобразований путем революции, приводят к построению новой парадигмы, в основе которой, помимо обозначенного, лежит и новое понимание личности. Личности, которая должна освободиться от предрассудков и ограничений, навязанных предыдущим периодом. Эти представления о мире как быстро меняющейся действительности и освобожденной личности нашли отражение и в искусстве. В частности, в творчестве импрессионистов обозначилась тенденция, связанная со стремлением показать атмосферу, межпредметную среду. Они сознательно стремятся к расфокусированности взгляда на предметы, дабы создать общее впечатление, где доминирующими выступают цветовые нюансы и соотношения. В связи с этим изменяется статус фона, который перестает быть второстепенным элементом композиции, приравниваясь к предмету. Благодаря этому приему в живописи импрессионистов создается оптический для зрителя эффект взаимодействия всех планов и очертаний предметов в целостное впечатление (данное положение касается не только живописи, но и музыки). Импрессионисты строят произведение на основе единой фактуры, составляющих его пространств (предметного и межпредметного), что так же способствует нивелированию границ, контурности и структурности изображаемого, и созданию оптического эффекта целостности произведения. Другими словами, живопись этого периода ставит цель зафиксировать подвижность мира, передать атмосферу, изобразить ощущения как субъективные состояния человека.

На рубеже XIX – XX вв. происходит «перевоображение бытия» (Г. Гачев), которое отмечено не только научными открытиями, приведшими к кардинальному пересмотру устоявшихся представлений (теория относительности, открытие делимости атома, работы по освоению космического пространства и пр.), но и усилившимся интересом к природе человека (развитие психоанализа, нейрофизиологии). Другими словами,

«обнаруживается текучесть и характерность как свойство вещей. Вещи оживают, а осознание текучести порождает желание как-то ее зафиксировать» [223, с. 11].

Искусство этого периода стремится к изображению идей, которые часто ирреальны, окрашены в мистические оттенки. При этом искусство, следуя за социокультурной ситуацией, позволяет творцу самостоятельно выбирать путь для их воплощения, что приводит к возникновению множества художественных течений. Важной характеристикой искусства становится и возможность изменить точку зрения при восприятии художественного пространства, что требует определенного его конструирования: с одной стороны, отвлеченности в архитектонике, но помещение зрителя в определенный пространственный горизонт. Это приводит к удвоению восприятия, когда композиционный элемент может рассматриваться с разных точек зрения, что продуцирует разные конфигурации и смысловое содержание. Благодаря подобному процессу художественный объект воспринимается как перманентно становящийся, имплицитно содержащим полифонию смыслов.

Таким образом, художественное пространство как история искусств, трактуемое в контексте культурологического подхода дает возможность проследить становление и развитие не только художественных стилей, но и обозначить поворотные пункты в истории искусств, которые привели к становлению современного художественного пространства, выявив единую логику в ее развитии.

4. Художественное пространство как текст

Проблема взаимоотношений пространства и текста становилась предметом анализа структуралистов, представителей семиотического подхода и постмодернистской философии. Благодаря их научным изысканиям, накоплен богатый материал, касающийся и рассматриваемой в диссертационной работе проблематики. В связи с этим логика построения при анализе художественного пространства как текста должна быть направлена, с одной стороны, на выявление смыслового поля концепта «художественное пространство» в

границах этих подходов, что позволит далее сопоставить полученный результат с содержанием данного концепта в других направлениях гуманитарного знания. С другой стороны, как уже показано выше, художественное пространство может рассматриваться многоаспектно (как и текст, поскольку существует классификация его типов [202]), поэтому для корректности проводимого исследования необходимо остановиться лишь на варианте, в котором текст и язык трактуются как общие термины в теории знаковых систем: текст есть «целостный знак» [155, с. 34], а язык определяют как «определенную систему инвариантных элементов и правил их сочетания» [155, с. 25].

Итак, при трактовке художественного пространства как текста, к смыслообразующим элементам следует отнести образ, язык, коммуникацию, и, как следствие, интерпретацию. Художественный образ в контексте данного подхода есть особый инструмент, служащий для кодирования переживаний автора/зрителя. Было бы ошибкой трактовать его лишь как средство копирования явлений/объектов окружающей действительности. Таким образом, художественный образ можно рассматривать как символ (знак), содержание которого детерминировано комплексом переживаний автора/зрителя.

Необходимо сделать одно уточнение, связанное именно с художественным пространством: в данном случае речь идет об усложненном варианте, поскольку в художественном тексте возникает особый тип пространства («мифопоэтический» у В.Н. Топорова), для которого характерны специфичность (например, видовая – язык балета, живописи и т.д., стилистическая, жанровая) и метафоричность языка, структурные элементы, выстраивающиеся в четкую систему.

Приобретение пространством статуса художественного возможно, с одной стороны, путем его отделения от пространства физического, с другой, через развертывание его в сторону физического. Другими словами, через преобразование физического пространства и дальнейшее его присвоение. Мысль о подчинении физического пространства и превращении его в художественное возникла уже в эпоху Возрождения, когда начинает складываться один из

доминантных мифов этого времени, связанный с artifex. Основная идея мифа заключается в возможности победить пространство, накладывая последовательно формы и образы и устраивая пространство для Великого Художника, которым мог быть и бог, и человек. Именно в контексте данного мифа тогда следует рассматривать стремление деятелей эпохи Возрождения к совершенным формам, которые могли принимать разные виды (в частности, наброски идеального городского пространства Пьеро делла Франческа, метод моделей Альберти, купол Санта-Мария дель Фьоре, интерес к членению тела человека, символом которого следует считать «Витрувианского человека» Леонардо [151, с. 73 – 76]). В данном случае наблюдается трансформация подхода к переживанию пространству, заключающаяся в том, что человек начинает чувствовать готовность к преобразованию окружающего его пространства, преобразованию, за которое раньше ответственность несли божественные силы.

Интерес представляют и выводы о взаимосвязи модели мира автора и структуры созданного им текста. Можно расширить эту систему, сделав ее трехчастной - модель мира – мышление – текст, - которая продуцирует некую матрицу, детерминирующую структуру и содержание художественного пространства. Степень понимания смыслового наполнения данной матрицы (процесс кодирования/раскодирования, если пользоваться терминологией семиотики) и выводит на проблему интерпретации (и коммуникации), поскольку можно знать значение, но не понимать смысла. Интерпретация всегда связана с поиском смысла. В связи с этим уместно вспомнить Дельфийского оракула или Сивиллу, сказанное которыми содержало смысл, но требовало толкований/интерпретаций, однако в их правильности можно было сомневаться. Другими словами, высказанное было лишено значения, но содержало смыслы.

Особенно остро данная проблема касается литературы, использующей не искусственный, естественный язык. В связи с этим «как только встает вопрос о переводе произведения на другой язык, природа оригинальной матрицы сразу

дает себя почувствовать», поскольку авторские тексты «рассчитаны или интуитивно обусловлены в зависимости от формального «гения» родного языка» [220, с. 174].

Таким образом, художественное пространство как текст может возникать в результате перерастания физического пространства в художественное и/или творческой авторской деятельности как текстовое пространство (пространство художественного текста). Из сказанного следует, что после превращения физического пространства в художественное, оно приобретает и вид текстового пространства. Детерминантами художественного пространства как текста выступают картина мира – мышление – язык.

Итак, анализ подходов к осмыслению художественного пространства в контексте разных областей гуманитарного знания показал, что в каждом из них есть продуктивные идеи и положения, которые можно использовать при рассмотрении смыслового поля концепта «художественное пространство». Интерес представляет, в частности, разработанная в искусствоведении классификация пространства, исходя из используемой мастером перспективы. В контексте культурологического подхода предложенная классификация позволяет устанавливать корреляцию не только между способом конструирования художественного пространства и представлениями о пространственно-временных категориях, присущих данному историко-культурному периоду, но и обосновать причины использования именно подобного типа перспективы исходя из актуальной социокультурной ситуации. Более того, несмотря на разность научной проблематики, присущей гуманитарным направлениям, анализ подходов к рассмотрению концепта «художественное пространство», сформированный в их границах, свидетельствует о наличии в нем схожего содержания и структурных элементов. В связи с этим продуктивным видится использование междисциплинарного подхода, благодаря которому становится возможным выявление взаимозависимостей, как в структуре данного концепта, так и установление взаимоотношений с другими концептами.

Глава 2. Динамика смыслового поля и структура концепта «художественное пространство» в европейской культуре 1860 – 1920-х гг.

2.1. Граница как структурный элемент концепта «художественное пространство» и причины ее диффузности в европейской культуре 1860 – 1900 гг.

В предыдущем параграфе, где рассматривались различные подходы к осмыслению художественного пространства, сформировавшиеся в гуманитарном знании, было установлено, что между ними есть, естественно, различия из-за разности исследовательского поля, но были выявлены и схожие структурные компоненты, среди которых следует остановиться на «границе» (схема 3).



Схема 3.

Дабы не уходить от исследуемой проблематики, необходимо обозначить вектор рассмотрения функциональной значимости концепта «граница» в структуре концепта «художественное пространство». Поскольку элементами концепта «художественное пространство» выступают пространство, зритель, автор, темпоральность, простираение, хронотоп, художественный стиль, то представляется необходимым проанализировать их взаимоотношения через призму «границы», «пограничья», а на следующем этапе рассмотреть причины подвижности смыслового пространства концепта «граница» в европейской культуре 1860 – 1900-х гг.

Итак, структурными компонентами концепта «граница», которые следует проанализировать в данном разделе, выступают:

1. Дихотомия «внутреннее – внешнее»:

- автор/зритель

Художественное пространство состоит из художественных образов, поэтому интерес представляет процесс их возникновения/формирования у автора (его мышление/сознание в данном случае выступает внутренним пространством) и переход их во внешнее, художественное пространство (живописное полотно, литературный или музыкальный текст, архитектурное сооружение). Для зрителя интерпретация художественного пространства проходит в несколько этапов, на первом из которых он знакомится с художественным текстом, фиксирует образы (внешнее), а потом уже включается механизм раскодирования (внутреннее). Другими словами, в человеке заложена способность отражать мир, который находится вне нас (много в этом направлении сделано Ю.С. Степановым, разрабатывавшим «семиотику внутреннего» [229]). Для этого нам, прежде всего, даны органы чувств. Зрительные и слуховые впечатления по природе дистантны, они вне человека, благодаря чему и возникает осознание границы внутреннего и внешнего пространства. Обонятельные, вкусовые и тактильные ощущения возникают на поверхности рецептора, поэтому они менее дистантны, но даже в этом случае человек ощущает, что к нему прикасаются, а внешние объекты/вещи имеют вкус и запах. Внутренний же мир есть пространство субъективных переживаний, который человек воспринимает как феномены, которые отделяют его ото всего остального (Он видит картину, Он слышит музыку и т.д.).

Указанные процессы протекают в мозге человека, содержащего множество замещающих схем и способного производить операции по кодированию/раскодированию/перекодированию. Благодаря такому набору разнообразных способностей повышается эффективность работы нервной системы, усиливается ее адаптивная функция. В связи с этим для культурологического подхода интерес представляют выводы психоаналитиков

о том, что «субъективно переживаемое сознание является столь важной составной частью биологического и социального мира, что ею нельзя игнорировать при изучении поведения» [200]. Эта идея представляется продуктивной при анализе проблемы формирования образа, поскольку наш мозг мыслит исключительно образами/словами. Реакция на образ, его интерпретация есть внешняя проекция внутреннего состояния. Кроме того, «именно внутренний простор придает подлинный смысл выражениям, относящимся к миру, который предстает нашим глазам» [28, с. 162]. Другими словами, наша способность восприятия во многом зависит от пережитого опыта, составляющего внутреннее, субъективное пространство.

Эти же процессы детерминируют и поведение автора, который задумывает свое произведение во внутреннем мире, а результат осуществляет в мире внешнем. Образ, созданный воображением, нуждается в обретении пределов, границ в пространстве художественного текста, которые возникают в результате соотнесения его с другими образами, растущих одновременно, приобретающих равнозначность и выстраивающих целостную систему художественного произведения. Только при погружении в художественное пространство образ начинает функционировать как сущность.

Кроме того, любопытным кажется тот факт, что сознание по природе своей непространственно, однако образы и представления, продуцируемые им, наделены пространственными характеристиками. В.Н. Топоров подобную представляемую пространственность обозначает как «пространство созерцания». Другими словами, как категорию «содержания сознания, которая выступает как эквивалент реального пространства в непространственном сознании» [237]. Именно она и лежит в основе интерпретации художественного текста.

В связи со сказанным необходимо затронуть и *воображение как образное осмысление* (именно в таком ракурсе воображение рассматривается Кантом, Фихте, Шеллингом). В частности, у Канта воображение одна из приоритетных категорий, поскольку его теория познания базируется на идее, что «мир

познаваем лишь в явлениях, и мышление не столько отражает, сколько творит действительность» [274, с. 115]. Таким образом, одним из условий процесса познания становится способность человека преобразовывать/преображать познаваемый объект. Если в продолжение рассуждений опереться на точку зрения Гегеля, который в представлении выделял три уровня/ступени – припоминание, воображение, память, - то можно говорить и о темпоральности представлений. Кроме того, Гегель писал о том, что качество познания зависит от продуктивности творческой силы воображения. Воображение, следовательно, есть такой акт созерцания/представления, благодаря которому факт/событие схватываются в целом, а значит, оно пространственно.

Интересным для проводимого исследования может стать и *представление о внутреннем пространстве зрителя/автора как о доме*, как «о некоем внешнем отчуждаемом теле владельца дома, продолжающем свое неотчуждаемое тело» [237]. При подобном подходе границы тела выступает чертой, отделяющей внутреннее, замкнутое пространство от внешнего мира. В этом случае образ дома выступает как совокупность всех представлений и устремлений человека, комплекс которых и составляет его сущность. Другими словами, «рассматриваемый в различных теоретических планах, образ дома, кажется, представляет топографию нашей глубинной сущности» [28, с. 23].

Однако и *внешнее пространство может трактоваться как дом*: обживаемый человеком мир как дом. Особенную актуальность эта идея приобретет в конце XIX в., когда многие начинают ощущать функциональность и равнодушие возникающего индустриального пространства, когда обозначилась техницистская направленность в осмыслении реальности, что нашло отражение и в пластическом языке искусства (в частности, возникновение кубизма, футуризма).

Г. Башляр подчеркивает, что «наше бессознательное имеет «место жительства». Душа есть жилище» [28, с. 24]. Но *душа, как часть внутреннего пространства*, наделена и подвижностью, что *приводит к выделению еще одного концепта - «путь»*. Кроме того, присутствие границы всегда

предполагает наличие пути, поэтому следует уточнить, что движение как специфическая характеристика присуща не только внутреннему пространству, но и внешнему. Но для проводимого исследования важным становится проанализировать механизм интерпретации зрителем (процесс создания автором), как причину, обуславливающую возможность переноса внутреннего движения/пути во внешнее пространство, когда речь идет о произведении искусства. В этом случае произведение предстает как «еще не пройденное» художественное пространство, а его интерпретация/создание – путь связана для зрителя/автора с многочисленными трудностями и испытаниями. Специфической же характеристикой этого пути будет собственная субъективная устремленность, переживаемая как свое лишь через соотнесение с субъективной устремленностью других. Ее возникновение обусловлено «активностью каждого акта креативного движения какой-либо из сил души в ее собственном предметом поле – одновременно и интимно личностном, и овнешненном, заданном в представлении» [274, с. 32].

Кроме того, путь как образ присущ и ряду произведений, где он может выступать основой сюжета, структурным компонентом. Но его рассмотрением в этом ракурсе занимается искусствоведение или литературоведение. Для проводимого исследования интерес представляет интерпретация – путь произведений, образующих циклы, которые можно рассматривать как единое художественное пространство. Например, в творчестве К. Петрова-Водкина есть несколько картин с названием «Мать» (1913, 1915, 1918 гг.). Их анализ как целостного художественного пространства позволяет проследить трансформацию образа матери, происходящую из-за социально-политических событий того времени.

На полотне 1913 г. героиня показана на возвышении (художник использует сферическую перспективу), ее фигура вписана в просторный русский пейзаж, что создает ощущение соотнесенности ее жизни с жизнью природы. «Для Петрова-Водкина характерна сакрализация пространства, т.к. с его точки зрения, Бог воплощается и в человеке, и в природе» [223, с. 163].

На холсте 1915 г. женщина изображена в доме, но художник, дабы продемонстрировать трагичность происходящего – начало I мировой войны, - нарушает параллелизм при изображении оконного проема, ножек мебели, что рождает ощущение неустойчивости и непрочности дома, трактуемого как мир. Но пока героиня находится все-таки в крестьянском доме, в привычной для себя обстановке.

На полотне «1918 год в Петрограде», которое иногда называют «Петроградская мадонна», фигура матери помещена на балкон, над происходящими за ее спиной событиями (бегущие люди, воззвания на стенах), на которые героиня не реагирует. «Жизнь матери протекает как бы параллельно реальной действительности, но вид Петрограда не обманывает ни ее, хотя она и стоит к нему спиной, ни зрителя» [223, с. 166].

Анализ подобных циклов, образующих единое художественное пространство, позволяет проследить путь (как реальный, так и духовный) главного персонажа, становится основой сюжетно-содержательной линии.

- пространство художественного произведения

Образ мира как картины начал формироваться в Новое время, а просветители, давая характеристику Ренессансу, подчеркивали, что это была эпоха, «открывшая окно» (Д. Юм) в истинно человеческий мир. В связи с этим можно вспомнить столь любимое для художников эпохи Возрождения помещение персонажа напротив окна, в котором открывался небольшой кусочек пейзажа. Подобное положение было связано, с одной стороны, с философией пантеизма, в контексте которой божественное начало разлито повсеместно, с другой, давало возможность использовать его как элемент перспективы и источник света.

Образ окна чрезвычайно важен для анализа художественного пространства картины, поскольку до конца XIX в. европейская живопись как бы имитировала «взгляд из окна на людскую жизнь, природы, на черты знакомого или незнакомого лица» [233, с. 19]. Более того, некоторые подходы, сформировавшиеся в рамках искусствоведения, рассматривают живописное

произведение как пространство, ограниченное рамой, которую можно трактовать как границу, детерминирующую место действия (в частности, подобную точку зрения можно обнаружить у Н.Н. Волкова). Пространство картины в этом случае следует воспринимать как среду, вмещающую предметы/образы, и наделяющую их сущностными характеристиками. Другими словами, рама – окно задавала ракурс рассмотрения, обусловленный оптическими законами восприятия.

Кроме того, интересным представляется и трансформация размеров картин. Во второй половине XIX в. в среде неакадемического искусства происходит уменьшение размеров полотен, что связано с желанием продемонстрировать несогласие с подходами к искусству, декларируемых Академиями художеств. Например, в русском искусстве А.Г. Венецианов и ученики созданной им школы, П.А. Федотов отказываются от больших полотен в пользу средних, небольших, стремясь избавиться от академической условности «машин» (название огромных работ академиков, сформировавшиеся в западноевропейской художественной традиции). Однако ими была выработана собственная условность, которая отчасти связана с интерьером, предметной обстановкой усадеб, для которых создавались полотна. В данном случае рама как граница между внутренним и внешним продолжала существовать, однако пространственно-композиционное построение полотна имело теперь иные основания, что влияло на восприятие картины. Речь идет о том, что художники «как бы смотрели в тот же бинокль, что и академики, но только перевернув его и сменив объект наблюдения» [233, с. 20], благодаря чему создавался эффект как бы удаленной дистанции между зрителем и полотном.

Кроме того, пространство художественного произведения есть пространство осмысленное, а, следовательно, и задающее смысл пространство, что становится основой и определяет границы раскодировки/понимания произведения.

Таким образом, соотношение внутреннего и внешнего пространства можно определить как взаимообусловленность, поскольку каждое из них побуждает

другое к росту, однако процесс этот детерминирован человеком как «границей бытия» (Шеллинг).

2. Дихотомия «свой – чужой»

Дуальность «свой – чужой» необходимо отнести к разряду универсальных, поскольку она выступает одним из инструментов идентификации (этнокультурной, национальной, религиозной и пр.). Динамика художественных стилей, рассмотренная через призму данной оппозиции, позволяет выявить социокультурные аспекты механизма этого процесса, увидеть корреляцию трансформирующегося художественного идеала и изменяющейся картины мира в культурологическом аспекте.

Интерес для анализа представляют и возникающие на границах соседних стилей фронтальные зоны, отличающиеся специфическим набором характеристик. Пограничное положение способствует ускоренному развитию, поскольку возникающее и уже состоявшееся вступают в противоборство, отстаивая право на существование. Эта диалектичность усиливает или ослабляет специфические черты становящегося/существующего художественного стиля.

Кроме того, необходимо уточнить, что история стилей (как вся история в принципе как динамический процесс), не может рассматриваться как линейная система, когда одно художественное направление сменяется другим. Уже эпохе Средневековья свойственно двоеверие, а следующему за ней Ренессансу троеверие, поэтому стили, как и эпохи, «занимают места друг против друга, рядом или поодаль, навечно отрешаясь от возможности какой бы то ни было изоляции» [224, с. 18]. Функция продуцируемых пограничные эпохи фронтальных пространств (и стилистических, и историко-культурных) сводится не только к обеспечению преемственности между периодами, но и выработке новой мегаформы/парадигмы.

Для обретения достаточной степени автономности внутри формирующегося направления должна качественно увеличиться плотность составляющих его элементов вокруг складывающегося художественного идеала. Только при этом

условии возникающее художественное явление достигнет уровня художественного стиля, с присущими только ему специфическими характеристиками, связями и зависимостями. Кроме того, особенностью принципа взаимосвязи между художественными стилями/эпохами выступает стремление становящейся культурформы получить доминантное положение и попытаться его удержать. Одним из элементов этого процесса становится обретение названия, благодаря которому явление выделяется из общего потока. Другими словами, акт творения предполагает обязательно и акт названия, поскольку только «зная название чего-либо, мы, по-видимому, можем его познать» [186, с. 553]. Можно вспомнить и Ветхий Завет, где Бог позволяет человеку дать наименование всему, что Он создал. То есть, получение названия означает персонификацию, которая подразумевает уже вполне сознательное обращение.

Кроме того, было бы ошибкой считать, что стиль можно изобрести или придумать, он не может быть перенесен как некая готовая культурформа в иной социокультурный контекст из создавшей его среды. То есть стиль «есть предопределение, притом осуществляющееся не извне, а изнутри, сквозь свободную волю человека, и потому не нарушающее его свободы как художника, никогда не предстоящее ему в качестве принуждения, обязанности, закона» [58, с. 353 – 354].

В художественной культуре начала XX в., когда четко обозначилась тенденция на полистилизм, можно обнаружить большое число так называемых стыковых/фронтирных зон, которые лишь усиливали мозаичность художественного пространства. Несмотря на многочисленные манифесты и критические статьи, в которых представители направления декларировали его принципы (стремление к абсолютизации нового идеала/новой перспективы, когда он/она только обнаружен, присуще любому направлению), на практике не всегда удавалось избежать «смещения».

Таким образом, историю искусств, рассматриваемую в таком контексте, можно трактовать как динамическую систему, внутри которой происходит

перераспределение местоположения того или иного стиля, оттеснение его к центру или на периферию, где он продолжает существовать лишь как фон, отголосок. Историю искусств при подобном подходе можно трактовать и как особого типа текст, который детерминирован разнообразными модусами диалога (или как еще определял М. Бахтин - «коридор голосов»).

Выявив и проанализировав содержание структурных компонентов концепта «граница», необходимо рассмотреть факторы, которые способствовали диффузности/прозрачности границы:

1) формирование человека абстрактного как центрального образа в художественном пространстве рубежа XIX – XX вв.

К концу XIX в. четко обозначилась тенденция, связанная с трансформацией представлений о человеке и его места в картине мира. Этому способствовала присущая данному периоду социокультурная ситуация, формировавшаяся под влиянием различных философских и научных течений:

- новая научная парадигма

Еще в первой трети XIX в. под влиянием выявления и обоснования Лобачевским неевклидовой геометрии происходит смена представлений о природе пространства. Открытия в геометрии, совершаемые учеными во второй половине XIX в., сразу попадают в контекст общеевропейского математического дискурса. Результатом открытия неевклидовых геометрий становится отказ от аксиом как базисного элемента науки предшествующего времени. В связи с этим возникает ряд методологических проблем, решением которых будет заниматься математика XX в.

Параллельно математике активно развивалась и биология, главным достижением которой выступает, конечно, дарвинизм, подорвавший окончательно идею о божественном происхождении человека, что лишь способствовало усилению секулярности мышления. Кроме того, на конец XIX в. приходится и становление экспериментальной психологии (А. Бине, Э.В. Вебер, В. Вундт, Н. фон Гельмгольц, Т. Рибо, Г. Фехнер), методологические основания которой закладывались в открытой В. Вундтом Лейпцигской

лаборатории этого научного направления (1876 г.). Единственным методом он считал интроспекцию (самонаблюдение), который, однако, не давал результатов при исследовании интеллектуальных и волевых процессов.

Поскольку социально-политическая жизнь Европы претерпевала трансформации, необходимо было выявить и проанализировать специфичность протекающих в ней динамических процессов. В связи с этим активно начинает развиваться социология, где главные разработки принадлежат философам-систематикам (Э. Дюркгейм, О. Конт, Г. Спенсер), основная цель которых состояла в определении особенностей формирующейся индустриальной цивилизации. В частности, рассматривались проблемы, связанные с централизованным планированием, рациональной организацией производства, планированием и разделением трудового процесса, функциональная значимость отдельных элементов производства и их взаимосвязь. Параллельно с этим анализировались как положительные, так и отрицательные результаты бытования подобного типа цивилизации (например, работа Дюркгейма «Самоубийство», 1897 г.)

Таким образом, достижения науки к концу XIX в. приводят к пересмотру устоявшихся концепций и теорий, пытаются решить вопрос об их истинности и найти корректные инструменты исследования. Ряд фундаментальных проблем, связанный, в том числе, с происхождением человека, с пространственно-временными категориями, не получил доказательной базы, что спровоцировало представление об их относительности. Кроме того, формировавшиеся индустриальное общество задавало иную модель организации жизни человека, что требовало от него усилий для адаптации к ней. В результате обозначились две тенденции, первая из которых связывала с подобным типом общества будущее, идею прогресса, вторая опасалась его, поскольку видела в техницизме и рационализме цивилизации потенции к уничтожению антропности человека, стремление к унификации индивида, превращение его в человека из массы.

- новая парадигма понятия «свобода»

Ее теоретическое основание было положено, прежде всего, романтиками, которые писали, что «только отведавший свободы может испытать желание сделать все ей подобным, распространить ее на всю Вселенную» [132, с. 64]. Развитие этой идеи можно обнаружить в философии Ф. Ницше, содержание которой аккумулировали новое мировосприятие эпохи и ее противоречия, а манера изложения (афористичность, парадоксальность, наполненность символами и пр.) привлекла внимание к его текстам. Предложенные им дионисийское и аполлоновское начала, о которых уже шла речь в предыдущей главе, были разными сторонами его собственного антагонизма («Это не что иное, как противоположность между волюнтаризмом и интеллектуализмом, между шопенгауэровской волей и гегелевской идеей» [63, с. 463]). Функция искусства видится Ницше в его возможности помочь преодолеть страдания, но сделать это можно лишь создав новую культуру, которая разрушит существующие ценностно-смысловые устои. Ни историческое прошлое, ни чей-либо авторитет, ни накопленные знания не должны мешать ее возникновению. Основой новой культуры должна стать абсолютная эстетическая свобода, расширяющая узость духовной жизни современной цивилизации. Однако далее Ницше переосмысляет понятие «свобода» через призму одного из человеческих инстинктов – воли к власти. Признание этого инстинкта так же подрывает основы системы координат, на которую опиралась прежняя культурная парадигма. В этом контексте свобода, свободная воля приходит на смену долгу, а главным деятелем должен стать не человек толпы, а сверхчеловек, индивидуум.

Еще одним концептуальным термином для Ницше выступает «нигилизм», который он трактует как результат разочарования современного человека, разочарования, постигшего его после разоблачения и утраты многочисленных иллюзий, когда приходит осознание относительности всех ценностей и познания. С точки зрения Ницше мир находится в состоянии хаоса, поскольку прежний порядок, уклад рухнул, а новый еще предстоит создать, и здесь главная роль отводится творческой личности.

Таким образом, развитие науки, с одной стороны, новый подход к термину «свобода», с другой, оказали концептуальное влияние на социокультурную ситуацию в европейском пространстве, что нашло отражение и в художественной культуре.

Уже в первой трети XIX в. наметилась тенденция, которую можно обозначить, как стремление отказаться от сформировавшихся к этому моменту правил в пользу чувства как критерия проникновенности и переживания увиденного. До этого момента философско-эстетической основой для построения художественного пространства произведения выступал тезис о том, что искусство – это, прежде всего, искусство компоновать/составлять (*art componendi*). Но под влиянием философии романтизма (в большей степени Шеллинга, писавшего, что «у нас есть более древнее откровение, нежели любое письменное, - это природа. Таковая заключает в себе образы-образцы, не истолкованные еще ни одним человеком» [177, с. 769]) происходит трансформация взглядов на природу искусства и творчества, поскольку теперь перед искусством ставится задача показать «грань между субъектом и объектом», которая «переживается как грань между настоящим и прошлым» [177, с. 750]. Более того, романтическую «бесконечность» следует трактовать как совокупность пространства и времени, как вневременное бытие, а человек включен в пространственную единовременность.

Однако уже в 1850-х гг. в европейской художественной культуре (в изобразительном искусстве чуть раньше, в литературе чуть позже) четко обозначилась тенденция, связанная с возникновением нового типа героя, специфические характеристики которого определяются не его социальным статусом, а его внутренним миром, отмеченным тревожностью и сомнением. Этот человек, не относящийся к элите, не принадлежащий к простому народу, станет объектом изучения литераторов и философов этого времени. Однако к 1880 – 1890-м гг. начинает формироваться новый тип человека, который был освобожден от социального положения, психологической составляющей и функциональной значимости. Этот новый тип можно обозначить как человека

абстрактного, где характеристика - абстрактность – стала возможна только в результате приобретения им, с одной стороны, абсолютной свободы. С другой стороны, его абстрактность связана с потерей индивидуальности, он превращается в человека из толпы, он всего лишь массовый человек.

Благодаря совокупности всех перечисленных факторов происходит нивелирование границы между внутренним пространством человека и внешним миром. Например, Ван Гог отмечал, что художник, приступающий к изображению человека, всегда находится в затруднении, поскольку должен решить, что изобразить сначала – душу или одежду, посредством которой, как правило, можно определить социальную принадлежность персонажа. Но уже в полотнах Гогена абстрактный человек гармонично соединен с природой, а «неподвижные, часто монголоидные женские лица, подобно маске, отгораживают от нас внутренний мир большинства его персонажей» [176, с. 143]. Другими словами, для абстрактного человека маска станет специфической характеристикой, как символ статичного состояния (в отличие от динамичности лиц, присущих персонажам предыдущего периода), что найдет отражение в экспрессионизме и кубизме.

Любопытно, но у и экспрессионизма, и кубизма, несмотря на весь комплекс новаторских методов при построении художественного пространства, можно обнаружить предшественников из числа классических направлений. Так, в немецком варианте экспрессионизма угадываются некоторые характеристики, присущие поздней готике (эмоциональная напряженность, иррациональность), а в кубизме обнаруживается рациональная составляющая, коренящаяся в реалистическом начале, которое можно проследить от Сезанна. Однако разница смыслового содержания рациональности и иррациональности этих направлений свидетельствует о структурных расхождениях в представлениях, формируемых картину мира.

В связи с этим можно говорить, что стиль в художественной культуре рубежа XIX – XX вв. превращается во вторичный признак, лишь как отражение определенной ценностной системы.

2) художественная деятельность как игра/пермутация

Необходимо отметить, что игровое начало свойственно не только художественной культуре начала XX в., а всей культуре в целом. Однако игровой момент как один из основополагающих был актуализирован в модернистском искусстве (до этого столь же ярко он представлен в барочной культуре), концепция которого позволяла ему проявиться через комбинирование в композиции многочисленных разнородных элементов (достаточно вспомнить натюрморты этого периода). «С тех пор как разум впервые расчленил действительность на понятия, демон игры постоянно нашептывает человеку о прелестях пермутации» [178, с. 105]. Однако художественное комбинирование предполагает не просто механическое соединение некоторых элементов в пространстве: они должны создавать органичное целое, синтез, внутри которого эти разрозненные элементы претерпевают метаморфозу, обретая новые качественные характеристики. Для реализации подобного процесса нужна некая форма, способная вместить эти разрозненности и помочь им превратиться в художественный образ. Функцию этой формы «играет вспомогательный структурный образ, который в научной методологии называется гештальтом» [48, с. 67]. Если говорить о художественной культуре, то гештальт может формироваться как результат жизненных впечатлений или заимствоваться из художественного произведения. Например, кульминацией подобных пермутационных игр в искусстве XX в. можно назвать творчество С. Дали, который в своем дневнике рассказывает о сложном интерпретационном процессе, приведшем его от впечатлений, полученных от репродукции «Кружевницы» Вермеера к образу цветной капусты [92, с. 206 – 217].

3) иерархическая трансформация художественного пространства

Расширение внутреннего пространства автора, приобретением творцом большей свободы было связано с трансформацией представлений о природе человека. Это привело к расширению возможностей видения, а, следовательно, и к увеличению выбора способов организации художественного пространства.

Уже в конце первой половины XIX в. в западноевропейском искусстве происходит качественное преобразование устоявшейся жанрово-видовой системы, основу которой составляла конвенциональность ее форм. В следующие десятилетия этот процесс лишь ускорился.

В русском изобразительном искусстве второй половины XIX в. происходят иные процессы, которые можно обозначить как социально-ориентированные («это, можно сказать, - и межжанровый, и межвидовой признак отечественной культуры изучаемого времени» [233, с. 14]). Однако результаты его развития - трансформация не только художественного языка, но и нивелирование границ между жанрами, видами искусства, взаимоотношениями зритель – автор, - схожи с теми, что можно обнаружить и в Западной Европе. Русские мастера, особенно из среды передвижников, стремятся к созданию произведения, которое отражало бы ситуации «из жизни». Можно сказать, что это была осознанная творческая установка, и «предложенная художником форма диалога картины со зрителем не просто достигала своих ближайших целей, но и формировала определенный тип искусства» [233, с. 14 – 15].

В русском изобразительном искусстве во второй половине XIX в. проявилась тенденция к написанию многофигурных композиций, что некоторые художественные критики из среды демократов связывали с проснувшимся у отечественной интеллигенции интересом к жизни разных социальных групп. Однако подобная точка зрения верна лишь отчасти, поскольку склонность к многофигурным композициям связана и с трансформацией пластического мышления живописца, стремящегося зафиксировать «текучесть» современной ему ситуации посредством «текучей» композиционной формы.

Большое влияние на трансформацию представлений о природе художественного пространства (и как способа пространственно-композиционной организации, и как совокупности всех процессов и результатов творческой деятельности) оказал театр. Многие из мастеров конца XIX – начала XX вв. были знакомы с театральной жизнью, принимали участие

в создании спектаклей и как сценографы, и как создатели афиш. В связи с этим театр как синтетический вид искусства, где отсутствуют четкие границы между отдельными видами, демонстрировал возможности их гармоничного соединения. С другой стороны, особенности построения мизансцен в спектакле открывали перед живописцами новые композиционные схемы, превращавшиеся в формотворческий элемент.

Рассматривая тенденции, присущие европейскому художественному пространству второй половины XIX в., необходимо обозначить ту, что касается вопроса об иерархической структуре различных видов искусств. Если в 1860-е гг. наблюдается доминирование литературы, которое проявлялось не только в эстетике, сфере художественной критики, но и в философско-этических и политических текстах, которые аккумулировали представления и рефлексии о переживаемых Европой переменам. Именно литература как словесность в целом декларировала и даже регулировала взаимоотношения между различными социокультурными группами. Первенство литературы в художественном сознании европейского общества констатировали не только писатели, но и представители других видов искусств. А.В. Прахов, в частности, отмечал, что «наш век – век литературы, век романа», «вся жизнь современного общества сосредоточена внутри, все наши интересы сосредоточены на тайнах внутренней жизни, и вот потому-то на первый план выступают те художники, искусство которых наиболее способно выдавать эти секреты нашей внутренней жизни, т.е. поэты и музыканты» [8, с. 475]. Проблема главенства литературы в данном случае не сводилась, как в свое время и у Лессинга, только к вопросу о межвидовой структуре художественной культуры. Проблема касалась, прежде всего, возможности корректной оценки содержательной стороны конкретного вида искусства. Так, «грязные сцены весьма обыкновенные в современных романах, на полотне, кроме отвращения, никакого иного эффекта произвести не могут» [53, с. 332]. Однако к концу XIX в. литературы утрачивает свое лидирующее положение, уступая место живописи.

Итак, смысловое поле концепта «граница» как структурного элемента концепта «художественное пространство» включает такие компоненты как «дом», «фронтир», «путь», дихотомию «внутреннее – внешнее». Полюса дуальности «внешнее и внутреннее образуют диалектику разрыва» [28, с. 182], детерминирующую не только становление художественного пространства как текста, но и бытование его времени, представляющее многовекторный процесс. Его многовекторность связана с тем, что с течением времени должен сохраняться определенный уровень понимаемости текста для зрителя/читателя при изменении, как самого текста, так и зрителя/читателя. Художественное пространство всегда переживаемо, пропущено через призму субъективного. Именно поэтому оно наделено притягательностью. Сущность художественного пространства сконцентрирована/сосредоточена внутри защищающих и охраняющих его границ, а система образов базируется на соотношении внутреннего и внешнего, но не обладает равновесностью. Подвижность/диффузность границы в художественном пространстве на рубеже XIX – XX вв. обусловил социокультурный контекст эпохи, переживавшей парадигмальный сдвиг. Формирование новой парадигмы было связано с переходом цивилизации к индустриальному типу устройства, с ростом безграничного индивидуализма, с усилением естественнонаучной составляющей в миропонимании, крушением прежней, традиционной системы ценностей. Релятивизм как смыслообразующее понятие становящейся парадигмы стал доминировать и в художественной культуре, где его бытование теоретически было обосновано новым подходом к осмыслению понятия «свобода», получившим расширительную трактовку.

2.2. Формирование новой модели художественного пространства в контексте социокультурной ситуации 1900 – 1920-х гг.

Итак, как было установлено в предыдущем параграфе, к концу XIX в. художественное пространство начинает восприниматься как пространство, аккумулирующее и постулирующее внехудожественные смыслы, в котором вещи и предметы не просто располагаются/вмещаются, но особым образом соорганизованы. Результатом этого процесса становится перестройка и разрушение традиционной жанрово-видовой системы, которая на протяжении длительного времени оставалась достаточно стабильной, поскольку была обусловлена конвенциональностью форм (виды, жанры) художественного пространства, сложившихся и утвердившихся в предшествующие эпохи. Из сказанного не следует, что художественная культура до XX в. находилась в неизменном состоянии. В ней происходили различные динамические процессы, о чем свидетельствует не только смена стилей, но и вариации с иерархией жанров (например, их деление в период классицизма XVII – XVIII вв. на «низкие» и «высокие»), но столь кардинальных трансформаций она не переживала. К концу XIX в. относится и формирование нового типа героя – человек толпы/массы, который не отмечен чем-то уникальным, он лишен специфичности, он обыкновенен.

Анализ европейского художественного пространства в 1900 – 1920-е гг. сложен, поскольку утрачена гетерогенность, присущая предшествующим периодам (хотя говорить о полной гетерогенности искусства и в те эпохи, конечно, нельзя). Однако, относительно описываемой ситуации, буквально за 5 – 7 лет произошли качественные изменения в европейском художественном пространстве. В 1905 г. благодаря творчеству фовистов из Франции и немецких экспрессионистов радикально меняется подход к цвету и линии. Заявивший о себе в 1907 г. кубизм лишает живопись повествовательности, а футуризм (1909 г.) не только расширяет границы художественной деятельности, поскольку

сфера его влияния распространилась даже на кулинарию, но и привносит элементы прагматизма. В 1910 г. благодаря В. Кандинскому изобразительное искусство освободилось и от предметности («Без названия», 1910). Таким образом, можно говорить об эстетической революции, охватившей мировое художественное пространство.

В связи с этим есть смысл для корректности проводимого исследования обозначить факторы и тенденции, способствовавшие выработке новой модели художественного пространства, а именно, - пространства авангарда:

1) философско-эстетические основы

Итак, к началу XX в. формируется образ человека абстрактного, человека обыкновенного, у которого оставалась единственная возможность выявить собственную сущность – познать внутренний мир. С другой стороны, трансформационные процессы, изменившие функциональную значимость искусства, обусловили и новый статус художника, благодаря чему рождается и образ Творца, наделенного активной волей и способного преобразовать мир.

Уже у импрессионистов четко обозначилось противопоставление природы и цивилизации, нивелирующей индивидуальность, благодаря чему художественное течение приобретает «некий дополнительный, «экологический» смысл, в отличие, скажем, от футуризма, конструктивизма, поп-арта или иного поставангардного» [206, с. 5] направления, ориентированного на техногенную цивилизацию. В их творчестве на первый план выдвигается принцип, идущий в разрез с академическим искусством и связанный с желанием отказаться от деления изображаемых предметов/персонажей на главные и второстепенные. Именно ***в среде импрессионистов складывается новый тип художника – художника-интеллекта***, который чувствовал творческую свободу в отражении собственного видения мира, поскольку часто был лишен заказчика, а значит, освобожден от академических форм, художественного языка и тем/сюжетов. В связи со сказанным одним из главных завоеваний импрессионизма, помимо трансформации художественного языка и техники, следует считать

качественное изменение психологического содержания произведения искусства. «Можно сказать, что импрессионисты ввели понятие интеллигентности как одно из определяющих качеств человеческой личности» [206, с. 6], а интеллигентность, как известно, априорно коррелирует с индивидуализмом, индивидуальной, а не коллективной, рефлексией.

Кроме того, импрессионизм был первым направлением, поставившим европейское художественное пространство в пограничное положение, поскольку разделил зрителей/слушателей и художественных критиков на сторонников и противников. Это противостояние актуализировало сферу искусства, общество оказалось в контексте дискуссии о границах допустимого в творчестве, что нашло отражение в творчестве уже следующего за импрессионизмом поколения живописцев - постимпрессионистов. Как известно, «постимпрессионизм» не является названием художественного направления, а лишь обозначает художников (Э. Бернар, В. Ван Гог, П. Гоген, П. де Шаванн и др.) и группы (группа «Наби», школа Понт-Авена), появившихся следом за импрессионизмом. «В этом смысле термин «постимпрессионизм» перекликается с сегодняшними обозначениями поставангарда или постмодернизма» [207, с. 5]. Однако важно подчеркнуть, что все постимпрессионисты – это мастера с разными стилистическими установками и идейными устремлениями, генетическая связь которых с импрессионизмом проявляется не только в обновлении колорита, но, прежде всего, в возможности свободного самовыражения, в восприятии себя Творцом, запечатлевающим простого, абстрактного человека (или предмета/вещи).

Оба этих образа – человека абстрактного и Творца - формировались в контексте философско-эстетических течений начала XX в., среди которых необходимо выделить выступавших с критикой позитивизма, но главное - занимались анализом проблемы взаимосвязи мира внутреннего и внешнего. Одной из центральных идей этих направлений (феноменология, интуитивизм, спиритуализм) становится специфичность человека, проявляющаяся в наличии у него чувства свободы, сознания и способности к рефлексии, что отличает его

от остального природного мира. Активность человека проявляется, прежде всего, в его духовности, благодаря наличию которой он и может называться человеком.

Феноменология сделала предметом анализа не частные факты, а универсальные сущности. Если Гуссерль как представитель ее идеалистического направления рассматривал в качестве единственной реальности сознание, благодаря которому конструируются смыслы вещей и поступков, то реалистическое течение (М. Шелер) ориентировано «на объективность иерархично упорядоченных вещей, предпосланных как свет глазу, звук уху и эмоциональной интуиции» [205, с. 370]. В любом случае, главная цель феноменологии заключается в выявлении и анализе типических модусов, благодаря которым феномены предстают сознанию. Модальности же в контексте данного научного направления и трактуются как сущности. Интерес для дальнейшего исследования представляют выводы об интенциональности сознания (Гуссерль), которому присуще несовпадение субъекта (Я, способный воображать, ощущать и пр.) и объекта (продукт этих процессов – образ, мысль и пр.). Другими словами, внутренние, психические процессы коррелируют с неким предметом/явлением. Эти выводы философа интересны, прежде всего, как один из возможных путей понимания механизма интерпретации, в том числе и художественного произведения.

Кроме того, Гуссерль подчеркивал, что доминирование в научном дискурсе во второй половине XIX в. позитивных направлений, не уделявших внимание проблемам человечности, привело к появлению посредственного человека-факта. С точки зрения ученого цель современной философии должна сводиться к недопустимости фетишизации техники, и феноменология есть первое философское течение, способное дать человеку возможность выйти к новым горизонтам.

Ни одно авангардное течение не избежало влияния философии А. Бергсона, в которой, помимо обоснования пространственности времени и времени как длительности, что подрывало основы механики с ее идеей обратимости, жизнь

трактовалась как «жизненный порыв», характеризующийся свободой и необратимостью. Стремление жизни к умножению ее в пространстве и наполнению его временем было воспринято многими авангардистами, стававшими перед собой цель преобразования окружающей действительности. Кроме того, мысль о существовании лишь действий, а не вещей, оказалась продуктивна для абстракционизма, отказавшегося от предметно-фигурных образов (в музыке это нашло отражение в додекафонии у И. Стравинского и А. Шенберга). С точки зрения Бергсона материя выступает как потерявший потенцию жизненный порыв, который становится препятствием для следующего порыва.

Еще одним важным феноменом, анализируемым Бергсоном, становится интуиция, которую он трактует как инструмент метафизики, как специфический орган, зондирующий сущность реальности. Благодаря интуиции, включающей память и длительность, человек обнаруживает свободу проникновения в жизненный порыв. Кроме того, именно в его концепции обосновывается не противоположение, а взаимообусловленность внутреннего пространства и внешнего мира, существующих во взаимопереходах.

2) социокультурный контекст

Корреляция духовных/ментальных и социально-политических процессов не нуждается в доказательстве, их совокупность составляет контекст эпохи, аккумулирующий присущую ей ценностно-смысловую систему. До тех пор пока данная система в целом способна воспроизводить себя и отвечать на вызовы, будет сохраняться ее дееспособность. Но при нарушении этого механизма ее функционирование станет невозможным. На рубеже XIX – XX вв. происходит крушение прежней парадигмы, на смену которой приходит парадигма авангарда.

Переходя к анализу формировавшейся в начале XX в. парадигме авангарда, необходимо сделать терминологические уточнения относительно данного понятия. Если обратиться к этимологии слова «авангард», то оно восходит к французскому «avant-garde» («передовой отряд»). На протяжении длительного

времени этот термин использовался лишь в политической сфере, и только в 1885 г. Т. Дюре перенес его в сферу искусства, выпустив работу «Критика авангарда», в которой встал на защиту импрессионизма. То есть в трактовке Дюре импрессионизм выступает как авангардное искусство, поскольку противостоит академизму и традиции. Однако со временем под авангардом стали подразумевать совокупность многочисленных художественных групп и направлений, возникших в 1910 – 1920-х гг. (футуризм, кубизм, конструктивизм, супрематизм, абстракционизм и др.). Но в этот период возникают и течения, не относящиеся к авангарду (например, чуть раньше обозначившийся модерн), следовательно, должны быть определены конкретные критерии, позволяющие художественное направление отнести к авангарду:

1) интертекстуальность как характеристика художественного пространства

Ее проявление можно увидеть в нескольких вариантах:

- как характеристика пространства художественного произведения (в частности, различные приемы стилизации);
- как характеристика творческой деятельности автора (например, момент «смены маски», когда в новом произведении автор демонстрирует новое «я»; процесс создания произведения предполагает «погружение» в персонажа, автор должен понять его экзистенцию, его внутренний мир);
- как характеристика художественного пространства как пространства культуры (то, что обычно обозначают термином «полифонизм»).

Для всех указанных вариантов присущи игра с традициями, их перетасовка и постоянная переключка (именно этим отчасти можно объяснить такое количество художественных течений с приставкой «нео-» или «псевдо-»), а если посмотреть на эту тенденцию шире, то ее можно обозначить терминами «пастиш» (от ит. *pasticcio* – стряпня, мазня, смесь, паштет) или «коллаж» (от фр. *collage* – наклейка). Многие виды и жанры искусства в конце XIX в. начинают использовать подобные приемы (в литературе, например, обращались к имитации, в изобразительном искусстве изменяли материал за счет

наклеивания на него материала с другой фактурой, цветом). В 1913 г. М. Пруст выпустил работу «Пастиши и смесь», где собраны различные примеры из его работ.

Интерес к подобным жанрам можно объяснить открывающимися возможностями конструировать иную модель, перерастает в художественный и ментальный принцип, легшим в основу не только творческой деятельности, способа организации художественного пространства, но и повседневной жизни автора. Именно с этим связано обращение к философии Бергсона, основой которых выступают идеи становления, длительности и нового подхода к осмыслению пространственно-временных категорий, выводящие за пределы классической философии мысль о предданности смысла.

В связи со сказанным, необходимо отметить, что эту линию Бергсона продолжит Делёз, исходивший из идеи порождения смысла событием, что потребовало от него расширить границы традиционных философских конструкций, основой которых выступали трансцендентализм и феноменология.

2) слияние мира внутреннего/ментального и внешнего/реального

Прежде всего, эта характеристика проявлялась в отношении автора к создаваемому им произведению. В частности, С. Кьеркегор отмечал, что современная ему литература требовала от автора многообразия, иногда вынуждая проявлять безразличие в нравственно-этической оценке действий своих персонажей. Он пишет, что «такое безразличие ограничивается лишь психологически в воображаемом мире, в реальном же мире никакое лицо не осмелилось бы и не могло бы себе его позволить в рамках морали этой реальности. Таким образом, написанное действительно принадлежит мне, но лишь постольку, поскольку я вкладываю в уста реальной поэтической личности, которая производит текст» [218, с. 25].

В связи с этим одним из самых ярких примеров обозначенной характеристики может стать присущая авангарду ***полинимия, или наличие у автора нескольких псевдонимов.*** Псевдоним в данном случае следует

трактовать как маску, скрывающую автора, как внешнее, детерминированное внутренним (остается заметить, что и процесс развертывания пастиша происходит по тому же принципу). Более того, *наличие псевдонима дает мастеру возможность вариантного творческого проявления и продуцирует авторский мегатекст, в пространстве которого сосуществуют созданные им произведения под разными именами.* В данной ситуации можно говорить и о смещении границ в оппозиции «свой – чужой» текст, поскольку в сознании автора текст, созданный под псевдонимом, не является как бы в полной мере его собственным.

Итак, художественное пространство авангарда балансирует на границе, разделяющей и одновременно соединяющей внутреннее и внешнее.

3) абсурд как обратная сторона смысла

Определить содержание термина «абсурд» не представляется возможным, но следует указать на его специфическую характеристику – парадоксальность. Мышление дискурсивно, поэтому результатом его деятельности выступает не только обнаружение смыслов, но и контрсмыслов, воспринимаемых в момент их осознания как абсурдные. Позже они становятся частью логического процесса, раздвигая границы знания и приобретая статус смыслов.

П. Сарт подчеркивал, что «чувство абсурда не совпадает с понятием абсурда» [216, с. 95]: об этом необходимо помнить, когда речь идет об авангарде. Абсурд гармоничен для парадигмы авангарда (в этом и кроется одна из причин его актуализации в художественной культуре начала XX в.), поскольку ему присуще не только, как уже отмечалось, парадоксальность, но и проявление через противоречия. Уже И. Кант подчеркивал, что выявить сущность вещи невозможно, ибо разум, пытающийся это сделать, попадает в контекст противоречий. Гегель, так же анализирувавший феномен противоречий и их значимость в процессе познания сути явлений/вещей, отмечал, что, несмотря на противоречивость реальности, ее познание возможно, но не благодаря формальной логике, а диалектике/диалектической логике. Шопенгауэр в отличие от Гегеля полагал, что сущность вещей

иррациональна, поэтому ее познание не может быть осуществлено с помощью логики/разума, а только с помощью чувства, т.е. посредством эмоционального отношения к сущности познаваемой вещи. Более того, Шопенгауэр подчеркивал, что проникновение возможно только посредством музыки, а функциональная значимость живописи заключается лишь в потенции продуцировать идеальный мир, в котором отсутствуют противоречия. Другими словами, у изобразительного искусства отсутствует возможность проникнуть в абсурдную суть явления/вещи, поэтому ее основная задача, с точки зрения Шопенгауэра, - спасти от абсурдного мира реальности, изображая мир идеальный.

А. Камю же обозначал живопись как «абсурдный феномен», поскольку, по его мнению, главная ее цель заключается запечатление эмоций, возникающих в результате абсурдных ситуаций. То есть, изобразительное искусство, подчеркивал Камю, не может спасти от абсурда реальности, как это полагал Шопенгауэр, а эмоционально окрашенное отношение к определенному противоречию.

Однако нельзя говорить о том, что позиция Шопенгауэра прямо противоположна точке зрения А. Камю, поскольку оба говорят о познании с помощью эмоций, об иррациональности. Более того, Шопенгауэр знал лишь классическое искусство, которое он и считал «бегством от абсурда», для Камю же «искусство есть не бегство от абсурда, а проникновение в самую его суть» [48, с. 426].

Можно говорить о возникновении в эпоху авангарда ситуации «диалога текстов», что подразумевало как интерпретационные трактовки конкретного текста, так и взаимосвязи/противоположение разных текстов. Любопытным выглядит характеристика Ю. Тынянова теории языка В. Хлебникова, сущность которой заключается в перенесении «в поэзии центра тяжести с вопросов звучания на вопрос о смысле. Для него нет неокрашенного смыслом звучания» [242]. Кроме того, часто в стихотворениях Хлебникова происходит смещение границы между субъектом и объектом (например, в стихотворении «Лицо»,

1911, или «Бобэоби», 1908 – 1909), что выглядит парадоксальным с точки зрения традиционного искусства, но вполне естественным для авангарда.

Таким образом, художественное пространство авангарда детерминировано игрой смыслов, характеризуется диффузностью границы между смыслом и абсурдом, который может представать в разных вариантах (основа сюжета, художественный прием, смыслообразующий элемент). Оборачиваемость смысла и абсурда/нонсенса продуцирует специфический по своим характеристикам текст, сущность которого предстает как континуума хаоса и космоса, серия парадоксов, благодаря которым рождается новый смысл. Диффузность границы объясняется особыми отношениями смысла как несуществующей сущности и нонсенса.

4) новый способ коммуникации «автор – зритель»

Г. Гачев назвал начало XX в. «перевоображением бытия», поскольку в этот период происходит не только мировоззренческий, но и ментально-модальный сдвиг, характеризующийся трансформационными процессами, результатом которого становится кардинальное изменение не только формально-жанровой стороны искусства, но и образа жизни, деятельности, способа мышления. Все эти процессы не могли не сказаться на взаимоотношениях автора и зрителя. Многие зрители оказались не готовы к восприятию авангардного искусства, поскольку в предыдущие периоды «модальные рамки в литературе и искусстве были более или менее четко обозначены (реализм – ирреализм, достоверность – утопизм)», а «теперь критерием художественной значимости явился жизненный опыт отдельного художника» [218, с. 287]. Подобный авторский индивидуализм и стилистическое размывание, присущие авангарду, требовали от зрителя, привыкшего к четко очерченной границе стиля, позволявшей ему производить идентификацию произведения, нового видения и восприятия. Многие авангардистские авторы интуитивно это чувствовали, поэтому фактически все создавали манифесты, писали теоретические работы, пытались сформулировать принципы, легшие в основу их творчества (В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов, Н. Ларионов, В. Хлебников, А. Белый и др.). В случае с

авангардом художественное восприятие, а, следовательно, сопереживание, требовало от зрителя определенных знаний и усилий (например, П. Пикассо отказывался давать комментарии в отношении сюжет своих работ, надеясь на зрительскую проницательность, а значит, и дальнейшее сопереживание).

С другой стороны, зритель, поскольку ему была предоставлена свобода в интерпретационном процессе, становился соавтором работы, что вновь приводило к нивелированию границы в паре «автор – зритель». Особенно широко интерпретационные возможности проявлялись в абстракционизме, идеалом которого становится абсолютно инвариантное произведение, освобожденное от любой предметности, благодаря которой возможна его ориентация и идентификация (пусть иногда и слабо выраженная). В абстрактном произведении нарушаются все традиционные для искусства предшествующего периода художественно-формальные каноны, включая пространственные. Полотно может повешено и вертикально, и горизонтально, т.е. оно наделяется «внепространственным бытием», а «художник-абстракционист приобщает зрителя к духовной сущности мира, дает ему возможность ощутить эту сущность и самому стать ее носителем» [48, с. 448].

Таким образом, если художественное пространство классического периода можно сопоставить со сценой, на которой происходит развертывание уже хорошо отрепетированного спектакля, то художественное пространство искусства начала XX в. можно уподобить подмосткам, где даже не предполагается наличие режиссера-постановщика, сценария, рампы, разделяющей актеров от зрителя, мир театра от мира публики. «Действующее лицо, оно же актер – это *просто-человек*, позволивший себе все и предоставленный самому себе» [176, с. 270]. Этот абстрактный человек, получающий статус Творца, закладывает в искусстве новую иерархическую систему, элементами которой становятся, в частности, классовый и расовый подход, развитие которых придется на следующие два десятилетия. Более того, происходит растворение искусства в повседневности, что связано с расширением в начале XX в. границ понятия «творчество», желанием

преобразовать окружающую действительность, превратив ее в абсолютное художественное пространство, совершенный мир. Однако уже к концу 1920-х гг., особенно в Советской России, становится очевиден крах Великого Проекта и начинается переход от «мифа планетарного масштаба к режиму самосохранения Империи: установку на автаркию, мощь государственной машины, стабилизацию которой обеспечивали «холодная» и «горячая» экспансия» [176, с. 228]. Результатом этого становится формирование искусства, способного подменить жизнь, а творчество, ориентированное на моделирование будущего, ушло на периферию, получив статус маргинального, а, следовательно, осуждаемого.

В отличие от художественного пространства СССР художественное пространство Западной Европы в 1920-е гг. сохранило авангардистскую направленность. Для него характерны отсутствие целостности, нивелирование границ между видами и жанрами искусства, кардинальная дезинтеграция изобразительной системы, в контексте которой человек как центральный образ классического искусства фактически отсутствует (например, Тавромахия у П. Пикассо). Другими словами, *одной из специфических черт художественного пространства 1920-х гг. Западной Европы становится антинормативность*. Ее формирование можно связать с присущим мироощущению европейского общества того времени абсолютному релятивизму.

Итак, новую модель художественного пространства, формирование которой относится к началу XX в., следует обозначить как авангардную. Авангардизм представляет целостную художественную систему, одним из смыслообразующих элементов которой выступает взаимообусловленность внутреннего и внешнего, которая может проявляться в различных видах и модификациях (автор/зритель, автор/автор, автор/персонаж, зритель/зритель, автор/стиль и т.д.). Художественное пространство авангарда детерминировано, с одной стороны, оппозицией «Я – Чужой», но при этом присутствует и дуальность «Я – Другой», где Другим может выступать и сам автор, и зритель, и стиль и пр. Диффузность границы между внутренним и внешним,

наметившаяся еще в конце XIX в., лишь расширилась, продуцируя многочисленные фронтальные зоны, способствуя формированию пространства авангардной парадигмы. Отличие авангардистской парадигмы от неавангардистской модели заключается в качественной разнице используемого языка. Первая, благодаря новому языку, продуцирует систему новых смыслов/значений, задавая иные критерии их формирования. Основой в данном случае выступают иные фундаментальные категории (семантические, синтаксические, парадигмальные и пр.), сформированные на основе принципа доминирования языка над смыслом (например, заумь, живопись кубизма, додекафония).

Заключение

Итак, термин «художественное пространство» следует отнести к семантически многозначным, поскольку к определению входящей в его состав категории «пространство» не сформировано универсального подхода. Кроме того, то или иное гуманитарное направление, анализирующее художественное пространство, исходя из специфического ему исследовательского поля, рассматривает лишь коррелирующий с ним аспект художественного пространства.

Осмысление пространственно-временных категорий, начавшееся еще в период древности, не закончилось до сих пор. Художественное пространство как феномен и его отдельные аспекты анализировались философией и эстетикой, культурологией и искусствоведением, что способствовало формированию его поливариантной трактовки. Необходимо подчеркнуть, что проанализированные подходы, выработанные в границах культурфилософии и искусствоведения, заложили теоретические основания для дальнейшего исследования концепта «художественное пространство».

Художественное пространство есть пространство смыслов. Необходимо подчеркнуть сущностную разницу между реальным пространством и художественным, поскольку у реального есть лишь имплицитно заложенная потенция статьместилищем смысла, художественное же пространство априорно осмысленно. «Учитывая строго регламентированную и достаточно абстрактную классификацию пространственно-временных показателей, человек учится ориентировке в окружающем мире – сначала в конкретном, реальном пространстве» [267, с. 11], а только потом к осознанию духовного (в том числе, и художественного) пространства, которое детерминирует его жизнь, задавая вектор его существования. Другими словами, художественное пространство всегда определенное видение, осуществленное благодаря определенному способу. Осмысление художественного пространства происходит в результате

рефлексии, поэтому можно говорить о феноменологичности его видения («Эти три категории – пространство, время и трансценденция – базовые для картины мира» [134, с. 67]).

Несмотря на многообразие подходов к осмыслению художественного пространства, можно выявить относимые к нему общие характеристики, постулируемые всеми гуманитарными направлениями:

- невозможность выразить художественное пространство посредством математической формулы;
- представления о реальном, физическом пространстве, типичные для конкретного историко-культурного периода, детерминируют и художественное пространство, которое, следовательно, необходимо рассматривать как фундаментальную характеристику искусства любого из периодов;
- художественное пространство необходимо трактовать как систему, состоящую из образов-символов;
- художественное пространство есть акт видения.

В ходе проведенного исследования были следующие выводы:

1. Представление о пространстве как протяженности, которой свойственная однородность, начинает формироваться в Новое время, что было связано, с одной стороны, с осознанием человеком себя в качестве субъекта. Другим фактором формирования подобного представления стало активное развитие естествознания, рассматривавшего природу как замкнутую систему, в пространственно-временном континууме которой происходит ориентированное движение природных явлений/процессов.

Эти идеи нашли отражение и в подходах к осмыслению художественного пространства произведения. В частности, анализировались способы организации художественного пространства в живописи, исследовались различные виды перспектив, давались теоретические обоснования жанровости, в архитектуре рассматривались особенности строительного материала, вписанность постройки в природный или городской ландшафт. Культурфилософские основания для анализа художественного пространства

начинают закладываться лишь в начале XIX вв., когда происходит формирование нового подхода к его осмыслению. Результатом его использования становится выделение у художественного пространства таких специфических черт, как непрерывность и бесконечность. Возникновение данного подхода связано с философией И.Г. Фихте, А. Шопенгауэра и романтизма, в контексте которой происходит трансформация представлений о природе и сущности человека и переосмысление функциональной значимости искусства, способного их выявить. Благодаря романтикам эстетика превращается в инструмент поэтического творчества и одним из центральных элементов философского миропонимания. Одним из положительных результатов данного процесса следует считать появление философской глубины в поэтических текстах, а в философии обозначилась тенденция рассмотрения и изучения культуры человечества как целого. Кроме того, при изложении философских учений начинает использоваться живость, красочность и аллегоричность языка, присущих поэтическому творчеству, что дало возможность лучшего их понимания читателем.

К концу XIX в. появляется ряд работ, посвященных различным аспектам художественного пространства. Так, К. Фидлер рассматривает формотворчество как основополагающий процесс искусства, благодаря чему оно (искусство) способно победить хаос. Г. Вёльфлин выделяет пять пар оппозиций, детерминирующих, с его точки зрения, художественную форму, среди которых плоскостность и глубинность. М. Дессуар, А. Хильдебрандт, А. Ригль рассматривают скульптуру как пространственное искусство, овладевающее пространством. Некоторые из подходов, сформировавшихся в конце XIX в., остались актуальными и для искусствоведов XX в. Так, некоторые идеи А. Гильдебранда повлияли на теорию Б.Р. Виппера, в работах которого можно обнаружить частое обращение к проблеме художественного пространства.

Итак, именно западное искусствоведение значительно раньше остальных гуманитарных направлений сформировало семиотически ориентированный

метод исследования различных уровней художественного пространства, который в дальнейшем использовался другими науками при анализе данного феномена в качестве методологического инструмента.

2. В философии середины XX в. проявилась ориентированность на анализ процессов художественного творчества. Подобная корреляция философии и сферы искусства была органична для той эпохи, поскольку развивавшиеся феноменология и экзистенциализм занимались исследованием того проблемного поля, которое было смыслообразующим и для искусства (особенности мышления, Я – Другой, субъект-объектные отношения автора и зрителя, проблема восприятия и пр.). Так, Хайдеггер разрабатывает новый подход к осмыслению художественного пространства, который становится точкой отсчета для последующих исследователей данного феномена. Новизна видения художественного пространства Хайдеггером состоит в том, что он отказывается от восприятия искусства как пространства, где лишь особым способом расположены предметы/вещи. Смыслообразующими элементами художественного пространства, с его точки зрения, становятся пустота, место, местность. Если для Аристотеля пустота есть причина движения, то для Хайдеггера причиной выступает произведение, а пустота есть вместилище, ожидающее это произведение.

Итак, искусство при построении философских теорий иногда выполняло лишь «служебную», вспомогательную функцию, но результаты осмысления его возможностей для развития философского мышления привели к концептуализации термина «художественное пространство». В результате проведенного анализа были выявлены структурные элементы и смысловое поле концепта «художественное пространство» в соответствии с научными дисциплинами, которые им оперируют.

3. Структурным компонентом концепта «художественное пространство» выступает концепт «граница», содержание которого включает дуальность «внутреннее – внешнее», анализ которой был проведен в двух направлениях: внутреннее и внешнее пространство автора и зрителя, пространство

художественного произведения как внутреннее и окружающая среда (внешнее). Процесс интерпретирования зрителем художественного пространства состоит из ряда последовательных этапов: знакомство с художественным текстом → фиксация образов (внешнее) → раскодирование/интерпретация (внутреннее). Таким образом, одной из специфических характеристик человека выступает способность отражать мир, находящийся вне нас. Идентичные процессы преодолевает и автор, идея произведения которого есть результат работы внутреннего пространства, а создание произведения переносится в мир внешний. Создаваемый воображением образ требует обозначения собственных границ в пространстве художественного текста. Их возникновение обусловлено соотнесением с границами других образов, создаваемых автором параллельно, приобретающих равнозначность и выстраивающих целостную систему художественного произведения. Таким образом, только при условии помещения образа в художественное пространство он начинает функционировать как сущность.

Структурными компонентами концепта «граница» выступают концепты «дом» и «путь». Дом трактуется, как представление о внутреннем пространстве зрителя/автора, как сфера духовная. Путь как движение выступает характеристикой не только внутреннего пространства, но и внешнего. Подобный фокус видения позволяет рассматривать произведение как «еще не пройденное» художественное пространство автором/зрителем. Автору предстоит еще его создать, а зрителю интерпретировать. Пограничное существование эпох/стилей и автора/зрителя инициирует возникновение диалога, который ведется в зависимости от ситуации с Чужим или Другим.

Переход европейской цивилизации к индустриальному типу, приводит к росту техницизма и усилению индивидуализма, унификации человеческой личности, активное развитие естествознания способствует закреплению секулярности мышления, рушится существовавшая до этого ценностно-смысловая система. Одним из центральных понятий, детерминирующих содержание становящейся парадигмы, был релятивизм, который задавал вектор

развития и художественной культуре рубежа XIX – XX вв. Свое философское обоснование релятивизм, главным образом, получил благодаря Ф. Ницше, который констатировал, что только воля сверхчеловека выступает в качестве высшей ценности.

Таким образом, полифоническое состояние мировой культуры можно рассматривать как универсальное, однако на рубеже XIX – XX вв. происходит качественная перестройка художественного пространства, что связано с его усложнением и уплотнением его структуры, а стиль превращается лишь во вторичный признак, как отражение/декларация конкретной ценностно-смысловой системы.

4. В художественном пространстве этого периода сформировались два образа – человека абстрактного и Творца. Их генезис коррелирует с теми философско-эстетическими течениями начала XX в., предметом интереса которых выступала проблема взаимосвязи мира внутреннего и внешнего. Доминантной идеей феноменологии, интуитивизма, спиритуализма следует считать выявление специфичности человека, которая проявляется через чувство свободы, способности к рефлексии. Парадигма авангарда, формирующаяся в этот момент, представляла совокупность различных художественных направлений, каждому из которых были присущи собственные эстетические идеалы и ценностно-смысловые представления. Однако, несмотря на разность взглядов мастеров, есть ряд характеристик, присущих всем создаваемым в контексте авангарда произведениям:

- интертекстуальность как характеристика художественного пространства, которую можно проследить в разных вариантах

- характеристика пространства художественного произведения (в частности, различные приемы стилизации);
- характеристика творческой деятельности автора;
- характеристика художественного пространства как пространства культуры («полифонизм», «диалогизм» и пр.).

Всем перечисленным вариантам свойственная игра: с традициями, с жанрами, с видами искусств. Игра, открывающая возможности конструировать новое художественное пространство, которая со временем трансформировалась в художественно-ментальный принцип, легший в основу не только деятельности мастера, но и его жизни.

- смещение границы в оппозиции «внутреннее – внешнее»

Одним из самых убедительных доводов данной характеристики выступает, присущая авангарду полинимия, или наличие у автора нескольких псевдонимов. Псевдоним есть маска, позволяющая автору отказаться от собственного «я», расширяет его творческий диапазон. Совокупность текстов автора, созданных под разными именами, продуцируют целостный мегатекст, в контексте которого происходит нивелирование границы между полюсами дихотомии «свой – чужой» текст.

- абсурд как одно из качеств художественного пространства

Поскольку художественное пространство авангарда конструируется на игре смыслов, она одновременно выступает и его характеристикой. Ему свойственна диффузность границы между смыслом и абсурдом, последний из которых может быть поливариантен (основа сюжета, художественный прием, смыслообразующий элемент). Способность смысла и абсурда/нонсенса оборачиваться ведет к возникновению специфического, качественно нового текста, предлагающего новый смысл.

Таким образом, уже в конце XIX в. в европейском мировоззрении обозначилась тенденция на отказ от антропологического мирозерцания, результатом развития которой становится формирование авангардных направлений (в частности, конструктивизма, абстракционизма, будетлянства), основным элементом которых выступила отвлеченная антропоморфная конструкция. Этот процесс свидетельствует об эстетической революции, приведшей к разрушению традиционного для предшествующего периода способов конструирования художественного пространства (и в пределах произведения, и в границах художественной культуры).

Итак, анализ концепта «художественное пространство», осуществленный в данной работе, позволяет сделать вывод об его высоком инструментальном потенциале. Полифоничность европейской культуры второй половины XIX, а особенно первой четверти XX вв., невозможно свести к одному знаменателю, а, следовательно, изучение искусства этого времени требует иного подхода. В научном дискурсе начало XX в., например, в русской культуре, обозначается как Серебряный век или «духовный ренессанс» (Н. Бердяев). Однако оба эти термина не в полной мере отражают сущностные процессы, протекавшие в тот период в русском искусстве. Есть и другие определения европейской художественной культуры того времени как «искусство катастрофы»/«искусство разрыва» [118], или авангард как феноменологическая характеристика эпохи. Приведенные термины очень емкие, но не всегда позволяют представить целостный образ художественной культуры, что достижимо при реконструкции смыслового поля концепта «художественное пространство». Тем более, что искусство никогда не отображает собственно реальность, а лишь представление о ней, детерминированное координатами картины времени. В контексте этой картины происходит формирование доминантного образа/доминантных образов, превращающихся в концепты и составляющих концептосферу культуры данной эпохи.

Актуальность выбранной для исследования проблематики отчасти связана и с тем, что тенденция на массовизацию культуры порождает проблему унификации, в том числе и любых видов текстов (включая художественный). Итогом этого процесса становится потеря восприятия современным читателем/зрителем/слушателем художественного текста как художественного. Следовательно, художественное произведение начинает терять свою коммуникативную функцию, специфичность которой (поскольку речь идет об особом тексте) проявляется посредством иносказательности и полифонизма. Подобные тексты утрачивают феноменологичность и автономность, поскольку выпадают из законов логики, заложенных автором, превращаясь в квазитекст.

Результаты проведенного исследования свидетельствуют о решении обозначенных во Введении задач, и вместе с тем, могут рассматриваться как исходная точка для дальнейшего изучения заявленной тематики.

Список литературы

1. Августин, Аврелий. Исповедь / Аврелий Августин. – М.: Даръ, 2007. – 146 с. – Текст: непосредственный.
2. Аверинцев, С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью / С.С. Аверинцев // Из истории средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. С. 17 – 64. – Текст: непосредственный.
3. Алпатов, М.В. Этюды по истории русского искусства Т. 2 / М.В. Алпатов. – М.: Искусство, 1967. – 235 с. – Текст: непосредственный.
4. Алюшин, А.Л., Князева, Е.Н. Темпомиры: Скорость восприятия и шкалы времени / А.Л. Алюшин, Е.Н. Князева. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с. – Текст: непосредственный.
5. Анненков, Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий / Ю. Анненков. – М.: Изд-во «Захаров», 2001. – 512 с. – Текст: непосредственный.
6. Анри Матисс. Статьи об искусстве. Письма / А. Матисс. – М.: Искусство, 1993. – 416 с. – Текст: непосредственный.
7. Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретация культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 728 с. – Текст: непосредственный.
8. А.П.[рахов]. «Поминки», картина Ф.С. Журавлева // Пчела, 1875, № 39 (12 октября). С. 475. – Текст: непосредственный.
9. Аристотель. Физика // Аристотель. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3 / Аристотель. – М.: Мысль, 1981. – 613 с. – Текст: непосредственный.
10. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – М.: Литература, 1998. – 1392 с. – Текст: непосредственный.
11. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Арнхейм Р. – М.: Прогресс, 1974. – 395 с. – Текст: непосредственный.
12. Аронов, В.А. Теоретические концепции зарубежного дизайна / В.А. Аронов. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122 с. – Текст: непосредственный.

13. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1998. – 896 с. – Текст: непосредственный.
14. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология / Под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. С. 267 – 279. – Текст: непосредственный.
15. Асоян, Ю., Малафеев, А. Открытие идеи культуры (Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков) / Ю. Асоян, А. Малафеев. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ОГИ, 2001. – 344 с. – Текст: непосредственный.
16. Астафьева, О.Н. О фрактальных горизонтах будущего культуры / О.Н. Астафьева // Моисеевские чтения: Культура и гуманитарные проблемы современной цивилизации. – М., 2018. С. 92 – 101. – Текст: непосредственный.
17. Ауэрбах, Э. Мимесис / Э. Ауэрбах. – М.: Прогресс, 1976. – 560 с. – Текст: непосредственный.
18. Ахундов, М.Б. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М.Б. Ахундов. – М.: Наука, 1982. – 222 с. – Текст: непосредственный.
19. Ахундов, М.Б. Проблема прерывности и непрерывности пространства и времени / М.Б. Ахундов. – М.: Наука, 1974. – 55 с. – Текст: непосредственный.
20. Байдин, В.В. Архаика в русском авангарде (резюме монографии) / В.В. Байдин // Обсерватория культуры, 2006. № 6. С. 110 – 119. – Текст: непосредственный.
21. Байдин, В.В. Иконосфера русского средневековья / В.В. Байдин // Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве. – М.: Искусство – XXI век, 2018. – 368 с. – Текст: непосредственный.
22. Бакштейн, И. Внутри картины. Статьи и диалоги о современном искусстве / И. Бакштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 456 с. – Текст: непосредственный.

23. Барт, Р. Семиотика. Поэтика (Избранные работы) / Р. Барт // URL: https://royallib.com/book/rolan_bart/semiotika_poetika_izbrannie_raboti.html (дата обращения - 15.05. 2018). – Текст: электронный.
24. Баткин, Л.М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания / Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 2000. – 1005 с. – Текст: непосредственный.
25. Бауман, З. Текущая современность / З. Бауман. – СПб.: Питер, 2008. – 240 с. – Текст: непосредственный.
26. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с. – Текст: непосредственный.
27. Башляр, Г. Новый рационализм: Пер с фр./Предисл. и общ. ред. А.Ф. Зотова / Г. Башляр. – М.: Прогресс, 1987. – 376 с. – Текст: непосредственный.
28. Башляр, Г. Поэтика пространства / Г. Башляр. — М.: «Ад Маргинем Пресс», 2014. – 352 с. – Текст: непосредственный.
29. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 тт. Т. 1 / А. Белый. – М.: Искусство, 1994. – 478 с. – Текст: непосредственный.
30. Белый, А. Начало века: Воспоминания / А. Белый. – М. Художественная литература, 1990. – 686 с. – Текст: непосредственный.
31. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – Текст: непосредственный.
32. Бенвенист, Э. Цивилизация. К истории слова / Э. Бенвенист // Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – 448 с. – Текст: непосредственный.
33. Бенуа, А. История русской живописи XIX в. / А. Бенуа. – М.: Республика, 1998. – 448 с. – Текст: непосредственный.
34. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. – М.: Медиум, 1996. – 240 с. – Текст: непосредственный.

35. Беньямин, В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. статей / В. Беньямин. – М.: РГГУ, 2012. – 288 с. – Текст: непосредственный.
36. Бергер, П., Лукман, Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман // URL: https://royallib.com/book/berger_piter/sotsialnoe_konstruirovanie_realnosti.html (дата обращения - 25.05.2018). – Текст: электронный.
37. Бергсон, А. Материя и память / А. Бергсон // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. – М.: Московский клуб, 1992. – 336 с. – Текст: непосредственный.
38. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М.: КАНОН-пресс – Кучково поле, 1998. – 260 с. – Текст: непосредственный.
39. Бердяев, Н.А. Смысл творчества / Н.А. Бердяев // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1994. – 542 с. – Текст: непосредственный.
40. Бердяев, Н.А. Философия свободы / Н.А. Бердяев. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 351 с. – Текст: непосредственный.
41. Блок, А. Записные книжки. 1901 – 1920 / А. Блок // Предисл. Е. Иванова. – М.: ВАТ-ФИУС, 2000. – 157 с. – Текст: непосредственный.
42. Бобринская, Е. Русский авангард: границы искусства / Е. Бобринская. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с. – Текст: непосредственный.
43. Бобринская, Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е. Бобринская. – М.: «Пятая страна», 2003. – 303 с. – Текст: непосредственный.
44. Бодрийар, Ж. Фантомы современности / Ж. Бодрийар / Ясперс К., Бодрийар Ж. Призрак толпы. – М.: Алгоритм, 2008. С. 186 – 270. – Текст: непосредственный.
45. Болдачев, А.В. Темпоральность и философия абсолютного релятивизма [Текст] / А.В. Болдачев. – М.: ЛЕНАНД, 2011. – 224 с. – Текст: непосредственный.
46. Большакова, А.Ю. Теория архетипа и концептология / А.Ю. Большакова // Культурологический журнал, 2012. № 1 // URL: <http://www.cr->

journal.ru/journal/109.html&j_id=9 (дата обращения – 29.10.2018). – Текст: электронный.

47. Бородай, Ю.М. Воображение и теория познания: (Критический очерк кантовского учения о продуктивной способности воображения) / Ю.М. Бородай. – М.: Высшая школа, 1966. – 150 с. – Текст: непосредственный.

48. Бранский, В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В.П. Бранский. – Калининград: Янтарный сказ, 2000. – 704 с. – Текст: непосредственный.

49. Бродель, Ф. История и общественные науки. Историческая длительность / Ф. Бродель // Философия и методология истории: сб. ст. / общ. ред. И.С. Кона – М.: Прогресс, 1977. – 336 с. – Текст: непосредственный.

50. Булгаков, С., прот. Икона, ее содержание и границы / Прот. С. Булгаков // Булгаков С., прот. Икона и иконопочитание. – Париж, 1931. С. 97 – 115. – Текст: непосредственный.

51. Булгаков, С.Н. Первообраз и образ. В 2 тт. Т. 2 / С.Н. Булгаков. – СПб.: Инапресс, 1999. – 448 с. – Текст: непосредственный.

52. Бурдьё, П. Социальное пространство: поля и практики / П. Бурдьё // Пер. с франц.; Отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н. А. Шматко. — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. — 576 с. – Текст: непосредственный.

53. Буслаев, Ф. Задача современной эстетической критики / Ф. Буслаев // Русский вестник, 1868, тт. 77, № 9. С.273-336. – Текст: непосредственный.

54. Бюргер, П. Теория авангарда / П. Бюргер. – М.: V-A-C press, 2014. – 200 с. – Текст: непосредственный.

55. Варбург, А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург // Пер. с нем. Е. Козиной. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 384 с. – Текст: непосредственный.

56. Вдовин, Г.В. Персона – Индивидуальность – Личность: Опыт самоопределения в искусстве русского портрета XVIII века / Г.В. Вдовин. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 248 с. – Текст: непосредственный.
57. Вебер, М. Избранные произведения / М. Вебер // URL: https://royallib.com/book/veber_maks/izbrannie_proizvedeniya.html (дата обращения - 10.12. 2018). – Текст: электронный.
58. Вейдле, В. С. Звучащие смыслы / В.С. Вейдле // Звучащие смыслы. Альманах. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 574 – 641. – Текст: непосредственный.
59. Вейдле, В.С. Умирание искусства / В.С. Вейдле // Самосознание культуры и искусства. Западная Европа и США / Сост. Р.А. Гальцева. – М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 352 – 378. – Текст: непосредственный.
60. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание /А. Вежбицкая // Пер. с англ. – М.: «Русские словари», 1996. – 416 с. – Текст: непосредственный.
61. Вёльфлин, Г. Ренессанс и барокко / Г. Вёльфлин // Пер. с нем. Е.Г. Лунберга. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с. – Текст: непосредственный.
62. Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сборник статей II Международной научной конференции (24–25 ноября 2016 года) / под ред. Н.Ф. Федотовой. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2016. – 516 с. – Текст: непосредственный.
63. Виндельбанд, В. От Канта до Ницше / В. Виндельбанд // Пер. с нем. под ред. А.И. Введенского – М.: «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. – 496 с. – Текст: непосредственный.
64. Виппер, Б.В. Статьи об искусстве / Б.В. Виппер // Вступ. ст. Т.Н. Лимановой. – М.: Искусство, 1971. – 591 с. – Текст: непосредственный.
65. Витгенштейн, Л. Культура и ценность. О достоверности / Л. Витгенштейн // URL: <http://readli.net/o-dostovernosti/> (Дата обращения – 14.09.2018). – Текст: электронный.

66. Витгенштейн, Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн // [URL:http://royallib.com/book/vitgenshteyn_lyudvig/filosofskie_issledovaniya.html](http://royallib.com/book/vitgenshteyn_lyudvig/filosofskie_issledovaniya.html) (дата обращения - 14.09.2018). – Текст: электронный.
67. Волков, Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977.- 263 с. – Текст: непосредственный.
68. Воркачев, С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С.Г. Воркачев // Филологические науки. 2001. № 1. С.64 – 72. – Текст: непосредственный.
69. Выготский, Л.С. Лекции по психологии / Л.С. Выготский // [URL:https://avidreaders.ru/download/lekcii-po-psihologii1.html?f=doc](https://avidreaders.ru/download/lekcii-po-psihologii1.html?f=doc) (дата обращения – 14.05. 2018). – Текст: электронный.
70. Габричевский, А.Г. Морфология искусства / А.Г. Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – 864 с. – Текст: непосредственный.
71. Габриелян, О.А. Как возможна мифопоэтика России как цивилизации / О.А. Габриелян // Текст и коммуникация в пространстве культуры. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2018. С. 49 – 54. – Текст: непосредственный.
72. Гачев, Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М.: Прогресс, 1995. – 480 с. – Текст: непосредственный.
73. Гачев, Г. Образ в русской художественной культуре / Г. Гачев. – М.: Искусство, 1981. – 247 с. – Текст: непосредственный.
74. Гердер, И.Г. Идеи к философии истории человечества / И.Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 703 с. – Текст: непосредственный.
75. Гидион, З. Пространство, время, архитектура / Сокр. пер. с нем. М.В. Леонене, И.Л. Черня. – 3-е изд. / З. Гидион. – М.: Стройиздат, 1984. – 455 с. – Текст: непосредственный.
76. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве / Пер. Н.Б. Розенфельда и В.А. Фаворского / А. Гильдебранд. – М.: Логос, 2014. – 144 с. – Текст: непосредственный.
77. Гиренок, Ф. Пато-логия русского ума. Картография дословности / Ф. Гиренок. - М.: «Аграф», 1998. – 416 с. – Текст: непосредственный.

78. Гриненко, Г.В., Синявина, Н.В. Русское Просвещение как культурная функция отечественной интеллигенции 1750 – 1800-х годов / Г.В. Гриненко, Н.В. Синявина // Вестник Московского государственного института культуры, 2017. № 6 (80). С. 30 – 37. – Текст: непосредственный.
79. Гройс, Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Б. Гройс // URL: http://modernlib.ru/books/boris_groys/gesamtkunstwerk_stalin/read (дата обращения – 10.09. 2016). – Текст: электронный.
80. Гумбольдт, В. Ф. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества / В.Ф. Гумбольдт // Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. С. 156 – 180. – Текст: непосредственный.
81. Гумбольдт, В. Ф. Язык и философия культуры / В.Ф. Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 448 с. – Текст: непосредственный.
82. Гуревич, А.Я. Время как проблема истории культуры / А.Я. Гуревич // Вопросы философии, 1969. № 3. С. 105 – 116. – Текст: непосредственный.
83. Гуревич, П.С. Культура Средневековья и историк конца XX века / П.С. Гуревич // История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций / Под ред. С.Д. Серебряного. – М.: РГГУ, 1998. С. 210 – 318. – Текст: непосредственный.
84. Гуссерль, Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Э. Гуссерль. – М.: «Владимир Даль», 2004. – 398 с. – Текст: непосредственный.
85. Гуссерль, Э. Собрание сочинений. Том 1. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль. – М.: Изд-во «Гнозис», 1994. – 103 с. – Текст: непосредственный.
86. Грюнбаум, А. Философские проблемы пространства и времени / А. Грюнбаум. – М.: Прогресс, 1969. – 590 с. – Текст: непосредственный.
87. Данто, А. Что такое искусство? (сборник) / А. Данто. – М.: «Ад Маргинем Пресс», 2018. – 168 с. – Текст: непосредственный.

88. Декарт, Р. Рассуждение о методе / Р. Декарт // Декарт Р. Собрание сочинений: В 2 тт. Т. 2. – М.: Мысль, 1989. – 654 с. – Текст: непосредственный.
89. Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. – М.: Академический Проект, 2011. – 472 с. – Текст: непосредственный.
90. Делёз, Ж. Различение и повторение / Ж. Делёз. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с. – Текст: непосредственный.
91. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари // Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. — М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. — 288 с. – Текст: непосредственный.
92. Дали, С. Дневник одного гения / С. Дали. – М.: ООО Изд-во Эксмо, 2004. – 464 с. – Текст: непосредственный.
93. Дильтей, В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации / В. Дильтей. – 2-е изд. – М.; СПб.: «Центр гуманитарных инициатив», 2013. – 464 с. – Текст: непосредственный.
94. Дзякович, Е.В. Формирование территориальной идентичности: фактор культурного контекста (на примере ментального локуса Прихоперья) / Е.В. Дзякович // Вестник Московского гуманитарно-экономического института. 2017. № 4. С. 75 – 82. – Текст: непосредственный.
95. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда. Метод социологии / Э. Дюркгейм. – М.: Наука, 1991. – 575 с. – Текст: непосредственный.
96. Жегин, Л.Ф. Язык живописного произведения /Л.Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 285 с. – Текст: непосредственный.
97. Залевская, А.А. Текст и его понимание / А.А. Залевская. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 2001. – 177 с. – Текст: непосредственный.
98. Зеньковский, В. История русской философии / В. Зеньковский. – М.: Академический Проект, Раритет, 2001. – 880 с. – Текст: непосредственный.
99. Зиммель, Г. Философия денег / Г. Зиммель // Теория общества / Под ред. А.Ф. Филиппова. – М.: Канон-Пресс-Ц, 1999. – Текст: непосредственный.

100. Зингерман, Б.И. Парижская школа. Пикассо, Модильяни, Сутин, Шагал / Б.И. Зингерман. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1993. – 335 с. – Текст: непосредственный.
101. Иванов, Вяч.И. Кризис индивидуализма / Вяч.И. Иванов // Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. С. 18 – 112. – Текст: непосредственный.
102. Иванов, Вяч.И. Мысли о символизме / Вяч.И. Иванов // Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. С. 138 – 235. – Текст: непосредственный.
103. Иванов, Вяч.И. Родное и вселенское / Вяч.И. Иванов // Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. С. 236 – 402. – Текст: непосредственный.
104. Иванов, Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том I / Вяч.И. Иванов. - М.: «Языки русской культуры», 1999. – 912 с. – Текст: непосредственный.
105. Иванов, Вяч.Вс. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем / Вяч.И. Иванов. – М.: Советское радио, 1978. – 184 с. – Текст: непосредственный.
106. Ионов, И.Н. Проблема сравнительного изучения цивилизаций в национально-историческом контексте / И.Н. Ионов // Цивилизации. Вып. 2. – М.: Наука, 1993. С. 134 – 147. – Текст: непосредственный.
107. Иоффе, И.И. Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления / И.И. Иоффе. - М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – 655 с. – Текст: непосредственный.
108. Иоффе, И.И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль / И.И. Иоффе. – М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – 927 с. – Текст: непосредственный.
109. Йоргенсен, М.В., Филлипс, Л.Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод / М.В. Йоргенсен, Л.Дж. Филлипс. – Х.: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2008. – 352 с. – Текст: непосредственный.
110. Каган, М.С. Человек как проблема современной философии / М.С. Каган // URL: anthropology.ru/text/kagan-vs/chelovek-kak-problema-sovremennoy-filosofii (дата обращения – 20.12. 2018). – Текст: электронный.

111. Каганский, В.Л. Ландшафт и культура / В.Л. Каганский // URL: https://docviewer.yandex.ru/view/339595242/?*=D1wfttrNTlsl (дата обращения – 21.09.2018). – Текст: электронный.
112. Каменский, А.А. Марк Шагал и Россия / А.А. Каменский. – М.: Знание, 1988. – 56 с. – Текст: непосредственный.
113. Кандинский, В. О великой утопии / В. Кандинский // URL: http://hylaee.ru/kand_publ.html (дата обращения - 24.12.2016). – Текст: электронный.
114. Кант И., Гегель Г.В.Ф., Шеллинг Ф.В.И. Немецкая классическая философия. В 2 тт. Том 1 / И. Кант, Г.В.Ф. Гегель, Ф.В.И. Шеллинг. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во Фолио, 2000. – 784 с. – Текст: непосредственный.
115. Кантор, А.М. О кодах цивилизации / А.М. Кантор // Цивилизации. Вып. 2. – М.: Наука, 1993. С. 148 – 155. – Текст: непосредственный.
116. Капланова, С.Г. От замысла и натуры к законченному произведению / С.Г. Капланова. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 215 с. – Текст: непосредственный.
117. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с. – Текст: непосредственный.
118. Кассирер, Э. Философия символических форм. В 3 тт. Том 1. Язык / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 272 с. – Текст: непосредственный.
119. Кассирер, Э. Философия символических форм. В 3 тт. Том 2. Мифологическое мышление / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 280 с. – Текст: непосредственный.
120. Кассирер, Э. Философия символических форм. В 3 тт. Том 3. Феноменология познания / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 398 с. – Текст: непосредственный.

121. Киселева, Л.Н. К формированию концепта национального героя в русской культуре первой трети XIX века / Л.Н. Киселева // Лотмановский сборник. 3. – М.: ОГИ, 2004. С. 69 – 92. – Текст: непосредственный.
122. Книгин, А.Н. Философские проблемы сознания / А.Н. Книгин. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1999. – 338 с. – Текст: непосредственный.
123. Князева, Е.Н., Курдюмов, С.П. Законы эволюции и самоорганизации сложных систем / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов. – М.: Наука 1994. – 236 с. – Текст: непосредственный.
124. Козелек, Р. Можем ли мы распоряжаться историей? / Р. Козелек // URL: <http://www.strana-oz.ru/2004/5/mozhem-li-my-rasporyazhatsya-istoriey-iz-knigi-proshedshee-budushchee-k-voprosu-o-semantike-istoricheskogo-vremeni> (дата обращения - 20.02.2017). – Текст: электронный.
125. Козовой, В. Поэт в катастрофе / В. Козовой. – М.: Гнозис, 1994. – 336 с. – Текст: непосредственный.
126. Козьякова, М.И. Синестезия в эпоху постмодерна: эстетика *déjà'vu* / М.И. Козьякова // Культура культуры. 2020. № 1. С 4. – Текст: непосредственный.
127. Козьякова, М.И. Синтез искусств и диалог культуры: Рихард Вагнер (1813 – 1883) и Василий Кандинский (1866 - 1944) / М.И. Козьякова // Россия и Запад: диалог культур: сборник научных статей XIX Международной конференции. – М.: МГЛУ, 2017. С. 551 – 566. – Текст: непосредственный.
128. Козьякова, М.И. Традиции и инновации искусства в эпоху социальной турбулентности / М.И. Козьякова // Креативная экономика и социальные инновации. 2018. Т. 8. № 2(23). С. 43 – 62. – Текст: непосредственный.
129. Кондаков, И.В. Концептосфера русской культуры / И.В. Кондаков // URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5269.html> (дата обращения - 28.01. 2019). – Текст: электронный.
130. Кондаков, И.В. Тоталитарная культура: концепт, парадигма, практики / И.В. Кондаков // Европейские судьбы концепта культуры (Россия, Германия, Франция, англоязычный мир). Материалы русско-французского colloquium

- 11—12 окт. 2007 года. Составление и редакция Екатерины Дмитриевой, Валерия Земскова, Сергея Серебряного, Мишеля Эспаня. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 313 – 365. — Текст: непосредственный.
131. Коллингвуд, Р.Дж. Принципы искусства / Р.Дж. Коллингвуд / Пер. с англ. А.Г. Ракина под ред. Е.И. Стафьевой. — М.: «Языки русской культуры», 1999. — 328 с. — Текст: непосредственный.
132. Кронер, Р. Философия «творческой эволюции» (А. Бергсон) / Р. Кронер // Звучащие смыслы. Альманах. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. С. 63 – 86. — Текст: непосредственный.
133. Лавренова, О.А. Культура и пространство: ноосфера, пневматосфера и семиосфера как базисные концепты / О.А. Лавренова // Вестник НГУ. Серия: Философия, 2010. Т. 8. Вып. 1. С. 90 – 95. — Текст: непосредственный.
134. Лавренова, О.А. Пространство и смыслы: Семантика культурного ландшафта / О.А. Лавренова. — М.: Институт Наследия, 2010. — 330 с. — Текст: непосредственный.
135. Лакофф, Д., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры / Вступ. статья и сост. Н.Д. Арутюновой / Д. Лакофф, М. Джонсон // URL: <http://philology.ru/linguistics1/lakoff-johnson-90.htm> (дата обращения - 25.09.2018). — Текст: электронный.
136. Ларионов, М. Лучизм / М. Ларионов // Мастера искусства об искусстве. — М.: Искусство, 1970. Т. 7. — 654 с. — Текст: непосредственный.
137. Ласло, Э. Макросдвиг (К устойчивости мира курсом перемен) / Э. Ласло. — М: Журнал «Экология и жизнь», 2002. — 41 с. — Текст: непосредственный.
138. Латур, Б. Нового времени не было. Эссе по симметрической антропологии / Б. Латур // URL: https://royallib.com/book/latur_bruno/novogo_vremeni_ne_bilo_esse_po_simmetrichnoy_antropologii.html (дата обращения - 25.06.2018). — Текст: электронный.
139. Левин, К. Динамическая психология. Избранные труды / К. Левин // Перевод с нем. и англ. Е. Патяевой, Д. Леонтьева. — М.: Смысл, 2001. — 572 с. — Текст: непосредственный.

140. Левин, К. Теория поля в социальных науках / К. Левин // Пер. с англ. – СПб.: Сенсор, 2000. – 368 с. – Текст: непосредственный.
141. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс // Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с. – Текст: непосредственный.
142. Ле Гофф, Ж. История и память / Ж. Ле Гофф // Пер. с франц. К.З. Акопяна. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. – 303 с. – Текст: непосредственный.
143. Леонов, И.В. «Миры» макроистории: идеи, паттерны, гештальты: Монография / И.В. Леонов. – СПб.: Астерион, 2013. – 210 с. – Текст: непосредственный.
144. Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг // Лессинг Г.Э. Избранные сочинения. – М.: Художественная литература, 1953. С. 385 – 621. – Текст: непосредственный.
145. Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. – М.: Аграф, 2001. – 384 с. – Текст: непосредственный.
146. Лихачев, Д.С. Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре / Д.С. Лихачев. - М.: Российский Фонд Культуры, 2006. – 336 с. – Текст: непосредственный.
147. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Д.С. Лихачев. Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Блиц, 1999. С. 147 – 165. – Текст: непосредственный.
148. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479 с. – Текст: непосредственный.
149. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 960 с. – Текст: непосредственный.
150. Лосев, А.Ф. Форма. Стил. Воображение / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 944 с. – Текст: непосредственный.

151. Лосев, А.В. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М.: «Мысль», 1978. – 623 с. – Текст: непосредственный.
152. Лосский, Н. История русской философии / Н.О. Лосский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикум, 2018. – 608 с. – Текст: непосредственный.
153. Лосский, Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики / Н.О. Лосский. – М.: Прогресс – Традиция, 1998. – 256 с. – Текст: непосредственный.
154. Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 2002. – 768 с. – Текст: непосредственный.
155. Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с. – Текст: непосредственный.
156. Лурия, А.Р. Язык и сознание / А.Р. Лурия. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 320 с. – Текст: непосредственный.
157. Ляпин, С.Х. Концептология: к становлению подхода / С.Х. Ляпин // Концепты. Научные труды Центроконцепта. Вып.1. – Архангельск: Изд-во Поморского ун-та, 1997. С.11 – 35. – Текст: непосредственный.
158. Малиновский, Б. Избранное: Динамика культуры / Б. Малиновский // URL:
http://royallib.com/book/malinovskiy_bronislav/izbrannoe_dinamika_kulturi.html
(дата обращения – 25.04. 2018). – Текст: электронный.
159. Мамардашвили, М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / М. Мамардашвили. – М.: Ad Marginem, 1995. – 549 с. – Текст: непосредственный.
160. Мамардашвили, М. Эстетика мышления / М. Мамардашвили. – М.: «Московская школа политических исследований», 2000. – 416 с. – Текст: непосредственный.
161. Мамардашвили, М.К., Пятигорский, А.М. Символ и сознание / М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 224 с. – Текст: непосредственный.

162. Мангейм, К. Идеология и утопия / К. Мангейм // URL: https://royallib.com/book/mangeym_karl/ideologiy_i_utopiea.html (дата обращения - 29.04. 2019). – Текст: электронный.
163. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с. – Текст: непосредственный.
164. Маркарян, Э.С. Науки о культуре и императивы эпохи / Э.С. Маркарян. – М.-СПб.: ЦГИ Принт, 2014. – 655 с. – Текст: непосредственный.
165. Матисс, А. Сборник статей о творчестве / А. Матисс. – М.: Иностранная литература, 1958. – 148 с. – Текст: непосредственный.
166. Махович, Е.В. Смысловое поле и структура концепта «художественное пространство» в гуманитарных науках / Е.В. Махович // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств, 2020. № 3. С. 42 – 48. – Текст: непосредственный.
167. Махович, Е.В., Синявина, Н.В. Актуализация концепта «граница» в современной российской действительности / Е.В. Махович, Н.В. Синявина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 2 (82). С. 34 – 42. – Текст: непосредственный.
168. Махович, Е.В., Синявина, Н.В. Квазирелигия: основные подходы к определению понятия / Е.В. Махович, Н.В. Синявина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С. 10 – 17. – Текст: непосредственный.
169. Махович, Е.В., Синявина, Н.В. Концепт «граница» в контексте садово-парковой культуры Запада и Востока (Китай, Япония): сравнительный анализ [Текст] / Е.В. Махович, Н.В. Синявина // Педагогика искусства. 2019. № 1. С. 55 – 63. <http://www.art-education.ru/electronic-journal>
170. Махович, Е.В., Синявина, Н.В. Концепт как культурфилософская категория / Е.В. Махович, Н.В. Синявина // Педагогика искусства. 2018. № 4. С. 150 – 156. <http://www.art-education.ru/electronic-journal> – Текст: электронный.
171. Махович, Е.В., Синявина, Н.В. Модификация реалистического идеала в художественной культуре России 1860 – 1930-х гг. / Е.В. Махович, Н.В.

Синявина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 5. С. 62 – 72. – Текст: непосредственный.

172. Махович, Е.В., Синявина, Н.В. Художественное пространство в контексте культурфилософского дискурса / Е.В. Махович, Н.В. Синявина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 2. С. 74 – 82. – Текст: непосредственный.

173. Махович, Е.В., Синявина, Н.В. Художественные процессы в социокультурном пространстве России и Китая начала XX в. / Е.В. Махович, Н.В. Синявина // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2019. № 3. С. 63 – 73. – Текст: непосредственный.

174. Мерло-Понти, М. Знаки / М. Мерло-Понти // Пер. с франц., коммент. и посл. И.С. Вдовиной. – М.: Искусство, 2001. – 429 с. – Текст: непосредственный.

175. Мерло-Понти, М. Око и дух / М. Мерло-Понти // URL: https://royallib.com/book/moris/oko_i_duh.html (дата обращения - 11. 06. 2020). – Текст: электронный.

176. Мириманов, В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира / В.Б. Мириманов. – М.: Согласие, 1997. – 328 с. – Текст: непосредственный.

177. Михайлов, А.В. Пространство и ландшафт Каспара Давида Фридриха / А.В. Михайлов // Звучащие смыслы. Альманах. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 729 – 774. – Текст: непосредственный.

178. Моль, А. Искусство и ЭВМ / А. Моль. – М.: Мир, 1975. – 559 с. – Текст: непосредственный.

179. Неклюдова, М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. / М.Г. Неклюдова. – М.: Искусство, 1995. – 395 с. – Текст: непосредственный.

180. Некрич, А., Геллер, М. Утопия у власти / А. Некрич, М. Геллер // URL: https://royallib.com/book/geller_mihail/utopiya_u_vlasti.html (дата обращения - 15.05. 2020). – Текст: электронный.

181. Неретина, С.С. Тропы и концепты / С.С. Неретина // URL: <http://philosophy.ru/iphtras/library/neretina/04.html> (дата обращения - 20.01.2020). – Текст: электронный.
182. Никитина, И.П. Пространство мира и пространство искусства / И.П. Никитина. – М.: РГГУ, 2001. – 210 с. – Текст: непосредственный.
183. Никитина, И.П. Художественное пространство как категория современной эстетики / И.П. Никитина // Вестник ВГИК, 2013. № 13. С. 66 – 80. – Текст: непосредственный.
184. Ницше, Ф. Веселая наука / Ф. Ницше // Ницше Ф. Злая мудрость. – М.: Триада – Файн, 1993. С. 48 – 99. – Текст: непосредственный.
185. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание культуры и искусства. Западная Европа и США / Сост. Р.А. Гальцева. – Центр гуманитарных инициатив М. – СПб., 2016. С. 312 – 348. – Текст: непосредственный.
186. Ортега-и-Гассет, Х. Человек и люди / Х. Ортега-и-Гассет // Избранные труды: Пер. с исп. / Сост., предисл. и общ. ред. А.М. Руткевича. 2-е изд. – М.: Издательство «Весь мир», 2000. С.480 – 698. – Текст: непосредственный.
187. Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России / Сост. Ю. Левада, Т. Шанин. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 328 с. – Текст: непосредственный.
188. Ошеров, С.А. Найти язык эпох: От архаического Рима до русского Серебряного века / С.А. Ошеров. – М.: Аграф, 2001. – 336 с. – Текст: непосредственный.
189. Панофский, Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский. – М.: Искусство, 1998. – 362 с. – Текст: непосредственный.
190. Паперный, В. Культура Два / В. Паперный // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/papern/index.php (дата обращения – 15.01.2017). – Текст: электронный.
191. Петров, В.М. Пространство и время художественного мира / В.М. Петров. – М.: Смысл, 2000. – 204 с. – Текст: непосредственный.

192. Пинский, Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт / Л.Е. Пинский. – М.: Советский писатель, 1989. – 416 с. – Текст: непосредственный.
193. Пирс, Ч.С. Избранные философские произведения / Ч.С. Пирс // Пер. с англ. / Перевод К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. – М.: Логос, 2000. – 448с. – Текст: непосредственный.
194. Плаггенборг, Шт. Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Шт. Плаггенборг. – СПб.: Журнал «Нева», 2000. – 416 с. – Текст: непосредственный.
195. Плаксина, А.И., Варакина, Г.В. Поиск новых форм в живописи русского авангарда / А.И. Плаксина, Г.В. Варакина // Наука и образование XXI века: Материалы XI Международной научно-практической конференции. – М.: Современный технический университет, 2017. С. 195 – 200. – Текст: непосредственный.
196. Платон. Диалоги / Платон / Пер. с древнегреч. В.Н. Карпова. – СПб.: Азбука, Азбука – Аттикус, 2011. – 448 с. – Текст: непосредственный.
197. Подорога, В. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии / В. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 427 с. – Текст: непосредственный.
198. Пospelов, Г.Г. Русское искусство начала XIX в.: Вопросы понимания времени / Г.Г. Пospelов. – М.: Искусство, 1997. – 287 с. – Текст: непосредственный.
199. Пospelов, Г.Г. Русское искусство начала XX в.: Судьба и облик России / Г.Г. Пospelов. – М.: Наука, 1999. – 128 с. – Текст: непосредственный.
200. Прибрам, К. Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейropsychологии / К. Прибрам // URL: https://royallib.com/book/kpibram/yaziki_mozga_eksperimentalnie_paradoksi_i_printsiipi_neyropsihologii.html (дата обращения - 13.06.2019). – Текст: электронный.
201. Пружинин, Б.И. Ratio serviens? Контурь культурно-исторической эпистемологии / Б.И. Пружинин. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 423 с. – Текст: непосредственный.

202. Пятигорский, А.М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала / А.М. Пятигорский // Структурно-типологические исследования. – М., 1962. – с. 144 – 154. – Текст: непосредственный.
203. Раппопорт, С.Х. От художника к зрителю. Как построено и функционирует произведение искусства / С.Х. Раппопорт. – М.: Советский художник, 1978. – 237 с. – Текст: непосредственный.
204. Раушенбах, Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б.В. Раушенбах. – М.: Наука, 1986. – 256 с. – Текст: непосредственный.
205. Реале, Д., Антисери, Д. Западная философия от истоков до наших дней. В 4 тт. Т. 4. ОТ романтизма до наших дней / Д. Реале, Д. Антисери. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 880 с. – Текст: непосредственный.
206. Ревалд, Дж. История импрессионизма / Дж. Ревалд // Вступ. ст. и общ. ред. М.А. Бессоновой. – М.: Республика, 1995. – 415 с. – Текст: непосредственный.
207. Ревалд, Дж. Постимпрессионизм / Дж. Ревалд // Вступ. ст. и общ. ред. М.А. Бессоновой. – М.: Республика, 1996. – 463 с. – Текст: непосредственный.
208. Рикёр, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикёр. – М.: Академический проспект, 2008. – 695 с. – Текст: непосредственный.
209. Рикёр, П. Память, история, забвение / П. Рикёр // Пер. с франц. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с. – Текст: непосредственный.
210. Риккерт, Г. Ценности жизни и культурные ценности / Г. Риккерт // ЭОН. Альманах старой и новой культуры. Вып. 1. – М.: Наука, 1994. – Текст: непосредственный.
211. Розин, В. Семиотические исследования / В. Розин. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2001. – 256 с. – Текст: непосредственный.
212. Розин, В.М. Мышление и творчество / В.М. Розин. – М.: ПЕР СЭ, 2006. – 360 с. – Текст: непосредственный.

213. Сарабьянов, Д.В. Русская живопись конца 1900 – начала 1910-х гг. / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1971. – 144 с. – Текст: непосредственный.
214. Сарабьянов Д.В. Русская живопись начала XX в. / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1973. – 207 с. – Текст: непосредственный.
215. Сартр, Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / Ж.-П. Сартр. – СПб.: Наука, 2001. – 319 с. – Текст: непосредственный.
216. Сартр, Ж.-П. Объяснение «Постороннего» / Ж.-П. Сартр // Назвать вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. – М.: Прогресс, 1986. С. 95 – 100. – Текст: непосредственный.
217. Свасьян, К.А. Философия символических форм Э. Кассирера: Критический анализ / К.А. Свасьян. – Ер.: Изд-во АН АрмССР, 1989. – 238 с. – Текст: непосредственный.
218. Семиотика и Авангард: Антология / Под общ ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический Проект, 2006. – 1168 с. – Текст: непосредственный.
219. Семиотика и искусствометрия / Сост. и ред. Ю.М. Лотман. – М.: «Мир», 1972. – 372 с. – Текст: непосредственный.
220. Сепир, Э. Язык. Введение в изучение речи / Э. Сепир. – М.-Л.: ОГИЗ, 1934.- 222 с. – Текст: непосредственный.
221. Сергеев, К.В. Театр судьбы Данте Алигьери: введение в практическую анатомию гениальности / К.В. Сергеев. – М.: Летний сад, 2004. – 243 с. – Текст: непосредственный.
222. Синявина, Н.В. Междисциплинарный подход как основа исследования в культурологии / Н.В. Синявина // Культура и образование, 2020. № 1(36). С. 5 – 13. – Текст: непосредственный.
223. Синявина, Н.В. Мифотворчество русской художественной интеллигенции 1900 – 1930-х гг./ Н.В. Синявина. – М.: Экон-информ, 2010. – 199 с. – Текст: непосредственный.

224. Соколов, М.Н. Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения / М.Н. Соколов. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 520 с. – Текст: непосредственный.
225. Соловьев, В.С. Красота как преображающая сила / В.С. Соловьев // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. С. 8 – 29. – Текст: непосредственный.
226. Соловьев, В.С. Нравственная сила художника / В.С. Соловьев // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. С. 223 – 225. – Текст: непосредственный.
227. Соловьев, В.С. Общий смысл искусства / В.С. Соловьев // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. С. 73 – 89. – Текст: непосредственный.
228. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр // Пер. с франц. С. В. Чистяковой. Под общ. ред. М. Э. Рут. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 432 с. – Текст: непосредственный.
229. Степанов, Ю.С. Семиотика / Ю.С. Степанов. – М.: Наука, 1971. – 168 с. – Текст: непосредственный.
230. Степанов, Ю.С. Язык и метод: К современной философии языка / Ю.С. Степанов. – М.: Языки русской культуры, 1998. Изд. 2-е. – М.: УРСС, 2005. – 784 с. – Текст: непосредственный.
231. Степанян, Н. Искусство России начала XX века: взгляд из 90-х гг. / Н. Степанян. – М.: Эксмо-Пресс, 1999. – 416 с. – Текст: непосредственный.
232. Степун, Ф. Встречи / Ф. Степун. – М.: Аграф, 1998. – 256 с. – Текст: непосредственный.
233. Стернин, Г.Ю. Изобразительное искусство / Г.Ю. Стернин // Русская художественная культура второй половины XIX в.: Диалог с эпохой. – М.: Наука, 1996. С. 13 – 39. – Текст: непосредственный.
234. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX вв. / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1970. – 234 с. – Текст: непосредственный.

235. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с. – Текст: непосредственный.
236. Том, Р. Топология и лингвистика / Р. Том // Успехи математических наук, 1975. Т. XXX. – Вып. 1 (181). С. 199 – 221. – Текст: непосредственный.
237. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html (дата обращения - 16.09.2018). – Текст: электронный.
238. Трёльч, Э. Историзм и его проблемы. Логическая проблема философии истории / Э. Трёльч. – М.: Юрист, 1994. – 719 с. – Текст: непосредственный.
239. Трубецкой, Е.Н. Умозрение в красках / Е.Н. Трубецкой // Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. – М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2005. С. 324 – 353. – Текст: непосредственный.
240. Трубецкой, Е.Н. Два мира в древнерусской иконописи / Е.Н. Трубецкой // Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. – М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2005. С. 354 – 385. – Текст: непосредственный.
241. Трубников, Н.Н. Время человеческого бытия / Н.Н. Трубников. – М.: Наука, 1987. – 256 с. – Текст: непосредственный.
242. Тынянов, Ю.Н. О Хлебникове / Ю.Н. Тынянов // URL: <https://www.ka2.ru/nauka/tinjanov.html> (дата обращения - 13.05. 2020). – Текст: электронный.
243. Тэн, И. Философия искусства / И. Тэн // URL: <https://urait.ru/bcode/455731> (дата обращения – 15.06.2020). – Текст: электронный.
244. Ужанков, А.Н. Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций. Монография / А.Н. Ужанков. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2011. – 512 с. – Текст: непосредственный.
245. Успенский, Б.А. Избранные труды. Том I. Семиотика истории. Семиотика культуры, 2-е изд., испр. и доп. / Б.А. Успенский – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. - 608 с. – Текст: непосредственный.

246. Ухтомский, А.А. Доминанта / А.А. Ухтомский. – СПб.: Питер, 2002. – 448 с. – Текст: непосредственный.
247. Февр, Л. Бои за историю / Л. Февр. – М.: Наука, 1991. – 632 с. – Текст: непосредственный.
248. Филонов, П. Дневники / П. Филонов. – СПб.: Азбука, 2001. – 672 с. – Текст: непосредственный.
249. Фихте, И.Г., Шопенгауэр, А. Немецкая классическая философия. В 2 тт. Том 2 / И.Г. Фихте, А. Шопенгауэр. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, Харьков: Изд-во Фолио, 2000. – 832 с. – Текст: непосредственный.
250. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов / А.Я. Флиер. – М.: Академический проект, 2000. – 496 с. – Текст: непосредственный.
251. Флоренский, П.А. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (1) / П.А. Флоренский. – М.: Мысль, 2000. – 621 с. – Текст: непосредственный.
252. Франк, И. Третий глаз искусства. Диалектика искусства / И. Франк. – М.: «Мартис», 1993. – 170 с. – Текст: непосредственный.
253. Франк, С.Л. Духовные основы общества / С.Л. Франк // Сост. и авт. вст. ст. П.В. Алексеев. – М.: Республика, 1992. – 511 с. – Текст: непосредственный.
254. Франкл, В.С. Человек в поисках смысла / В.С. Франкл // Общ. ред. Л.Я. Гозмана, Д. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 367 с. – Текст: непосредственный.
255. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб.: А-сэд, 1994. – 407 с. – Текст: непосредственный.
256. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. — М.: Издательство «Весь Мир», 2003. – 416 с. – Текст: непосредственный.
257. Хайдеггер, М. Время картины мира // Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. С. 41 – 62. – Текст: непосредственный.
258. Хайдеггер, М. Искусство и пространство // Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. С. 312 – 316. – Текст: непосредственный.

259. Хакен, Г. Информация и самоорганизация: макроскопический подход к сложным системам / Г. Хакен / Пер. с англ. Ю.А. Данилова и А.В. Беркова. – М.: КомКнига/URSS, 2005. – 245 с. – Текст: непосредственный.
260. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн.: Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1996. – 709 с. – Текст: непосредственный.
261. Хёйзинга, Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир: Эссе / Й. Хёйзинга. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 456 с. – Текст: непосредственный.
262. Хмельницкий, Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль / Д. Хмельницкий. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – 376 с. – Текст: непосредственный.
263. Хобсбаум, Э. Разломанное время. Культура и общество в двадцатом веке / Э. Хобсбаум // Пер. с англ. Н. Охотина. – М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2017. – 384 с. – Текст: непосредственный.
264. Хомский, Н. Язык и мышление / Н. Хомский. – М.: Издательство МГУ, 1972. – 122 с. – Текст: непосредственный.
265. Хренов, Н. А. Избранные работы по культурологии / Н. А. Хренов. – М.: «Согласие», 2014. – 528 с. – Текст: непосредственный.
266. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / Кондаков И.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 1024 с. – Текст: непосредственный.
267. Цивьян, Т.В. Модель мира и ее лингвистические основы. Изд. 3-е, испр. / Т.В. Цивьян. – М.: КомКнига, 2006. – 280 с. – Текст: непосредственный.
268. Шеллинг, Ф.В. Философия искусства / Пер. с нем. П.С. Попова; под общ. ред. М.Ф. Овсянникова / Ф.В. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с. – Текст: непосредственный.
269. Шибаева, М.М. Экзистенциальная культурология Г.Д. Гачева в ракурсе проблемы творчества / М.М. Шибаева // Вестник Тверского государственного

- университета. Серия: Философия. 2019, № 4 (50). С. 153 – 163. – Текст: непосредственный.
270. Шлейермахер, Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер. – СПб.: «Европейский дом», 2004. – 242 с. – Текст: непосредственный.
271. Шопенгауэр, А. Избранные сочинения / А. Шопенгауэр. – Ростов н/Дону: изд-во «Феникс», 1997. – 544 с. – Текст: непосредственный.
272. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер // Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1998. – 663 с. – Текст: непосредственный.
273. Шпет, Г.Г. Сочинения / Г.Г. Шпет. – М.: Изд-во «Правда», 1989. – 443 с. – Текст: непосредственный.
274. Э.В. Ильенков: личность и творчество / Редактор-составитель И.П. Фарман. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – 272 с. – Текст: непосредственный.
275. Элиаде, М. Трактат по истории религий. Т. 1 / М. Элиаде / Пер. с франц. А.А. Васильева. – СПб.: Алетейя, 2000. – 394 с. – Текст: непосредственный.
276. Эпштейн, М. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с. – Текст: непосредственный.
277. Эпштейн, М.Н. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир / М.Н. Эпштейн. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 480 с. – Текст: непосредственный.
278. Эпштейн, М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков / М.Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с. – Текст: непосредственный.
279. Эфрос, А.М. Два века русского искусства / А.М. Эфрос. – М.: Искусство, 1969. – 302 с. – Текст: непосредственный.
280. Юнг, К.-Г. Очерки по психологии бессознательного / К.Г. Юнг // URL: avidreaders.ru/book/ocherki-po-psihologii-bessoznatelnogo-sbornik.html (дата обращения – 01.11. 2018). – Текст: электронный.

281. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с. – Текст: непосредственный.
282. Baidin V. L'arhaïsme dans l'avant-garde russe. 1905 – 1945. Lyon: Université Lyon-3, 2006.
283. Baidin V. Les arhétypes des cultures arhaïques dans l'esthétique de l'avant-garde russe // Revue des Études slaves, Paris, LXXV / 3-4, 2004. P. 493 – 504.
284. Bal M. Travelling concepts in the humanities: a rough guide. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
285. Cippola C.M. Clock and Culture. 1300 – 1700. London, 1967.
286. Fogel M. Modèle d'état et modèle social de dépense: les lois somptuaires en France de 1485 à 1560 // Genet Ph., Le Mené M. — Op.cit. P. 227-235.
287. Le temps chretien de la fin de l'Antiquite au Moyen age III-e – XIII-e siecles. Paris, 1984.
288. Merleau-Ponty M. Notes des cours au college de France, 1958 – 1959 et 196- - 1961. Paris: Gallimard. 1996.
289. Neisser U. Cognition and Reality. Principles and Implications of Cognitive Psychology. San Francisco: W.H. Freeman & Co, 1976.
290. Peacocke Ch. A study of concepts. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology ; London: A Bradford Book, 1992.
291. René J. Le mouvement des art du romantisme au symbolism. Paris, 1979.
292. Ricoeur P. Lectures on Ideology and Utopia. N.Y., 1984.
293. Ricoeur P. The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language. Toronto, 1977.
294. Travelling concepts for the study of culture / ed. by D. Bachmann-Medick, H. Carl, W. Hallet. Göttingen: De Gruyter, 2012.

Диссертационные исследования

295. Варакина, Г.В. Мистериальные истоки русского синтетизма в культуре «Серебряного века»: диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии / Г.В. Варакина. – Москва, 2009.
296. Григорьев, А.А. Культурологический смысл концепта: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / А.А. Григорьев. – Москва, 2003.
297. Коптель, Н.В. Художественное пространство второй половины XX века: философско-культурологический анализ: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Н.В. Коптель. – Саратов, 2007.
298. Никитина, И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук / И.П. Никитина. – Москва, 2003.
299. Павлов, В.И. Формирование «художественного пространства» в европейской живописи XV – XVIII вв.: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / В.И. Павлов. – Москва, 2001.
300. Рудинская, И.И. Образы российских регионов в культурном пространстве России второй половины XIX – начала XX в.: диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии / И.И. Рудинская. – Москва, 2011.
301. Синявина, Н.В. Концепт «устремленность в будущее» как элемент концептосферы русской культуры: диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии / Н.В. Синявина. – Москва, 2019.
302. Филатова, А.А. Концепт как конституирующий элемент культуры: когнитивный подход: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / А.А. Филатова. – Ростов-на-Дону, 2007.
303. Шибаева, М.М. Особенности русского опыта культурфилософской рефлексии (проблемно-тематическое пространство и полистилистика): диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук / М.Мю Шибаева. – Москва, 2002.

