

О ПРОЯВЛЕНИИ АКЦИОНИЗМА В ИСКУССТВЕ XX СТОЛЕТИЯ

Антиповедение, свойственное многим представителям искусства XX века, спровоцированное внутренними протестами по отношению к любым внешним факторам (протест зачастую является стимулом создания многих акционистских произведений), приводит к утверждению акционизма как одной из ведущих форм самовыражения. *Антиповедение* и *протест*, в свою очередь, диктуют высокую долю проявления *эпатажа*, свойственного ряду театральных постановок, литературных сочинений, живописных произведений, музыкальных опусов, инсталляций, мультимедиа, реди-мэйдов и т.д. Отметим первоначально, что тенденция к эпатажу во многих случаях отрицает *обособленность того или иного искусства*: в рамки одного проникают элементы другого, стиль одного искусства или одного жанра в рамках одного искусства больше не является приоритетным для авторов — происходит своеобразная разгерметизация творческого пространства. Художники не сковывают полет своей фантазии разного рода содержательными или структурными нормативами. Воссоздается картина синтеза искусств или синтеза искусства с признаками и приемами антиискусства.

Акционистские произведения, как правило, лишены точности, представляют собой широкое поле для всевоз-

можных трактовок живописи. К приемам, демонстрирующим отсутствие точности, можно отнести нестандартные графики, решенные в абстрактных тонах, в литературе — особые фонемно-лексические тексты, в музыке — партитуры с незафиксированным музыкальным текстом, интуитивные (словесные) партитуры и графическую нотацию. Естественно, что в данном случае значительно повышается роль воспринимающих субъектов (зрителей, читателей, исполнителей и слушателей). В их первостепенные задачи входит теперь не просто пассивно воспринимать сочинения, реагировать эмоционально, например, в галерее или в концертном зале, но и догадываться, проектировать внутри себя авторские концепции, задумываться о смыслах, которые хотел высказать художник, писатель или композитор. При этом, в большинстве случаев, возникает не интерпретация, а *метаинтерпретация* как эквивалент процессу создания текста. Авторский текст предстает не как оригинальный текст, принадлежащий тому или иному виду искусства, а как предпосылка к сочинительству, к досказыванию, которое должен осуществить зритель, читатель, слушатель или исполнитель [см. об этом: 5].

Цель авторов акций, в том числе и музыкальных, — создать не полностью зафиксированные в пространстве опусы,

являющиеся свободной реализацией конкретной идеи. Получалось подчас и так, что единственно значимой задачей художников и всех людей, принимавших участие в реализации акции, становилось генерирование идей и концепций. В музыкальном творчестве, например, авторский текст может представлять собой своеобразную «инструкцию по применению». Реализуют ее исполнители, да и, зачастую, слушатели тоже. Концептуальным объектом (в большинстве случаев, с обилием авторских комментариев) в музыкальном произведении могут стать графики, схемы, диаграммы, формулы, словесные пояснения и изобразительные рисунки, а также объекты, не имеющие определенного функционального назначения. Словом, создавался, как правило, идейный пласт, без схемы конкретной реализации. Иногда частью словесного выражения идеи акции становилось и указание среды, в которой мог демонстрироваться сам концептуальный объект, акции могли проводиться везде — на улице, на дороге, в поле, в лесу, у горы, в конкретном населенный пункте, галерее, концертном зале. Например, в наследии известных композиторов XX века есть и такие «произведения», «исполнение» которых могло происходить в любом месте земного шара, при этом, от принимавших участие в этих акциях людей не требовалось никакой подготовки. Таких примеров достаточно много в творчестве Д. Кейджа. Его музыкальные акции могли производиться на городских улицах («Демонстрация звуков окружающей среды» (1971) — 300 человек ходили в окрестностях Висконсинского университета и слушали звуки природы), в парках («Environnement METZment» (1981) — люди ходили по парку французского городка Метц

и воспроизводили любые звуки, прислушиваясь к общему стоящему в эти минуты гулу); в поездах и на вокзалах («Il treno» (1978), и на каждой станции можно было слушать определенную музыку); в радиостудии — «Воссоединение» — в 1968 году Д. Кейдж и М. Дюшан в течение шести часов играли в шахматы на звуковой доске — каждая клеточка доски имела свою высотность, благодаря чему создавалась некая звуковая комбинация. Концептуальная идея автора носила, скорее, хаотичный характер, задача же исполнителей — по возможности привести хаос в гармонию или акцентировать этот хаос. Авторы-концептуалисты зашифровывают свои идеи в своеобразные концепты — живописные, словесные или звуковые клише.

Акционизм как явление искусства, естественно, имеет в своей основе определенные истоки. Причем, эти истоки в большей степени связаны с началом XX века, когда, благодаря социально-историческому контексту, дихотомия «протест — антиповедение» достигла своего апогея. Художники, принадлежащие разным видам искусства, протестовали абсолютно против всего, а этот шаг, в свою очередь, провоцировал антиповедение, проявляющееся не только в публичных «выходках» художников, но и в их произведениях [см. об этом: 8].

По замечанию К. Антонян, элитарное искусство XX века (под элитарным искусством ученый понимает любое искусство, не связанное с массовой культурой) «во-первых, приравнивает творчество к высшему (божественному) откровению мира. Планка высока и искусство расценивается не просто как самовыражение, но как претворение. Это искусство, которое не только претворяет действительность, оно творит

ее заново. Цели художника — созидание высших ценностей (А.Н. Скрябин, В. Кандинский). Второй путь элитарного искусства — раскрытие собственных приемов, рождение “чистого искусства”, “искусства для искусства”. Третий путь, которым шли радикальные авангардные направления, работающие с образами безобразного и отвратительного, это революция против устоявшихся эстетических норм (дадаизм), против поклонения прошлому во имя будущего (футуристы), против безобразного и абсурдного по свой сути мира (экспрессионизм)» [1, 98]. В большей степени в начале XX века преобладал третий путь. Причин тому много: резкие перемены в общественном сознании, дозволенность практически всех грехов, «переход» к полному свободомыслию и свободоизъявлению, и, конечно же, общая нестабильная историческая ситуация, включающая в себя обилие революций, войн, переделов территорий, политических экспериментов.

Так, именно в первые десятилетия XX столетия ряд произведений может не только отрицать эстетическую информацию, превращаясь в антиэстетическую провокацию, но и низвергать каноны того самого искусства, к области которого он, хоть и косвенно, относится. Среди таких примеров — известный образец *реди-мэйда* (готового искусства) — скульптура «Фонтан» (1916) французского дадаиста Марселя Дюшана, задававшего вопросом: «А если я вообще не буду менять материю, возьму готовую форму — это будет искусством?» и самого дававшего на него ответ — «Я считаю — насколько возможно, надо использовать все, что подворачивается под руку, и строить на этом что-то свое» [сведения по: 10, 96]. Укажем, что сам замысел «Фонтана» был изначально

абсолютной авторской шуткой, которой Дюшан хотел поразить современных критиков, а уже позже стал символом свободного и эпатажного искусства.

Фактически, предметом так называемого искусства в *реди-мэйдах* (как и в целом в искусстве *дада*, в русле которого и зародился *реди-мэйд*) могло стать все, что угодно — вплоть до обыкновенной железной лопаты. А собственно произведением искусства эти предметы делал процесс рассмотрения, то есть его презентация в зале и внимание к нему публики. По указанию К. Томкинса, «Истинный смысл *реди-мэйдов* — в отрицании возможности четко определить, что такое искусство. Искусством может быть что угодно. Искусство — не предмет и даже не образ, а духовная деятельность» [10, 34]. Известно еще одно мнение: «Визуальный опыт восприятия *readymade* характеризуется индифферентностью и анестезией, поскольку объект выбирается намеренно с учетом нехватки в нем “эстетической эмоции” и с целью защиты от “взгляда”. *Readymade*, таким образом, представляет собой выражение как “визуальной индифферентности”, так и полного игнорирования критериев вкуса» [11, 46]. В процитированных источниках акцентируется факт отрицания известных искусству канонов, эстетических нормативов и вкусов с той или иной целью. Помимо этого, *реди-мэйды* Дюшана, как и большинство дадаистских произведений в целом, базировались на формуле *протест — абсурд — ирония*. «Фонтан» — это протест против торжествующих тенденций в искусстве, в котором первична идея, а не материал, это абсурдный объект для предмета искусства, это ирония автора по отношению к коллегам и к публике, это преднамеренное

отрицание эстетической привлекательности самого предмета искусства, а, значит, и всего современного ему искусства в целом [см. об этом: 6]. Дюшан практически перечеркнул господствующее мнение, что художник обладает высшей формой сознания, особой интеллектуальностью, достоин всяческих почестей и исключительного статуса. Он считал себя больше философом, способным утверждать новые формы самосознания, нежели скульптором или живописцем.

Итак, основа антиэстетической провокации, так мощно отраженной в искусстве XX века, была заложена в рамках одного из радикальных течений начала столетия — дада, целью которого было стремление «самому найти камень, открыть часовой механизм, найти маленький трамвайный билетик, красивую ножку, насекомое, познать уголок собственной комнаты, — все это могло мобилизовать чистые и непосредственные чувства. Приспосабливая таким образом искусство к повседневной жизни и уникальному опыту, подвергаешь искусство рискам того же закона непосредственности и случайностям, игре живых сил. Искусство больше не “серьезное и полное” движение чувства и не сентиментальная трагедия, а просто плод жизненного опыта и радости жизни» [высказывание М. Янко по: 9, 70]. Антиискусство рождало провокативность многих произведений дадаистов. Помимо указанных работ Дюшана и других представителей реди-мэйда назовем другие наиболее яркие образцы дадаистского искусства — картины и графические рисунки «Географическая весна» (1916) Д. де Кирико, «Виолончелист» (1916) Х. Рихтера, «Рисунок» (1917) Х. Арпа, «Цюрихский бал» (1917) М. Янко, «Горизонтальная оркестровка»

(1918) В. Эггелинга, «Гравюра на дереве» (1918) К. Шада, «Автопортрет с дада-головой» (1920) С. Тайбер, «Шляпа делает мужчину» (1920) и «Святая Цецилия» (1923) М. Эрнста, «Перья» (1923) и «Женщина из спичек» (1924) Ф. Пикабия, фотомонтаж «Жить и сбиваться в толпу во Вселенском городе» (1919) Г. Гросса, скульптуру «Святая скорбь» (1920) К. Швиттерса, реди-мэйд «Рельеф с тарелкой» (1919) И. Пуни. Большинство из указанных произведений подчиняются тому закону, который «вывел» Пикабия: «Каждая страница должна взрываться — либо чем-то серьезным, глубоким и тяжелым, либо мятежом, либо дурнотой, новым, вечным, или уничтожительной бессмысленностью, энтузиазмом принципов или тем способом, каким она напечатана. Искусство должно стать кульминацией неэстетического, бесполезной и ничем не оправданной» [9, 106]. Кроме того, сам Пикабия на многочисленных полотнах и рисунках принципиально акцентировал антиискусство — антиэстетический феномен современности («Танцующие в фонтане I», 1912, «Портрет Мари Лоренсен», 1917, «Дитя — карбюратор», 1919). Не трудно заметить на полотнах Пикабия отсутствие привычных для глаз образов, подмену образа конструктивистскими идеями: человеческий портрет представляет собой набор реалистических жизненных символов. Но, в отличие от реди-мэйдов Дюшана, все же нарисованных и представленных не в виде инсталляции, а в виде художественных полотен. Основные эстетические положения дада, помимо уже указанной цепочки критериев «протест — абсурд — ирония», сформулированы в книге-дневнике «Бегство во времени» (1927) Х. Балля.

Презентации новых сценических форм — прототипов перформансов и хэппенингов, — активно используемых дадаистами, проходили со скандалами, намеренно ими же и спровоцированными. Так, известно негодование публики, пришедшей на исполнение «Вазелиновой симфонии» Т. Тцара в 1920 году в популярный парижский салон «Зал Гаво». Хэппенинг (это слово тогда не использовалось; вместо него значился иной жанр — «представление») включал в себя чтение стихов (свои сочинения читал П. Элюар в костюме балерины), театральные действия (за них отвечал А. Бретон, приставлявший пистолеты к головам всех участников исполнения), игру на фортепиано (сам Т. Тцара), постановку скетча (драматург Ж. Рибмон-Дессень). Хаос, творившийся на постановке «Вазелиновой симфонии», имел параллельную драматургию — хаос творили исполнители и хаос своими выкриками, негодованием, особым поведением, бросанием помидоров в артистов (что допускалось, и чему не противился никто) творила публика. На это, собственно, и рассчитывали организаторы представления. Его смысл, возможно, заключался в создании особой действенной атмосферы, в которой могли бы принять участие все собравшиеся в одном месте и в одно время без исключения. Иногда дадаистские представления являли собой импровизированный суд: прямо в зале выбиралась жертва, известные поэты, драматурги, музыканты были свидетелями, судьями, жертвами. Сам процесс импровизировался, а вердикт выносила публика. В этом — еще одно «предвидение» будущего хэппенинга как жанра и индетерминизма (в частности, музыкальной алеаторики) как принципа построения композиции. Именно дадаист-

ские эксперименты с импровизацией спровоцируют в 1960-е годы А. Капроу на создание его «18 хэппенингов», Э. Брауна — на использование рисунков вместо партитур. Однако, самое мощное воздействие принципы дада (в том числе и импровизационность) окажут на творчество Д. Кейджа (хэппенинги «Поезд», «В озере», «Музициркус» и др.).

Век дада был недолог. Уже в середине 1920-х годов во Франции на его основе зарождается **сюрреализм** — одно из самых ярких стилистических направлений в искусстве XX века, ознаменованное появлением новых образов, новых концептов, новых художественно-эстетических канонов, также сыгравших значительную роль в становлении акционизма. По мнению Д. Бона, «сюрреализм — это психический автоматизм, с помощью которого предлагается выражать вербально или письменно, или любыми другими способами реальное функционирование мысли в отсутствие какого бы то ни было контроля, осуществляемого разумом, вне каких бы то ни было эстетических или моральных интересов» [2, 19]. Последние слова об отсутствии эстетических и моральных интересов сближают позиции сюрреалистов с позициями дада, однако, что самое важное, у сюрреализма иные концепты — *бесконтрольность разума, непреднамеренность выражения того или иного образа, освобождение сознания, то есть выдвижение на лидирующее положение бессознательного начала, зачастую, противоестественного и абсурдного*. Подсознание становится источником творчества; культивируются образы с высочайшей степенью произвольности. При этом, по мнению ученых, у представителей сюрреализма существует парадоксальность концепции

искусства: «Во-первых, сюрреализм как наследник дада отрицает искусство как таковое, утверждая при этом “антиискусство”. Это “антиискусство” может быть интерпретировано как примитивизм, некое непосредственное выражение “жизни”. Во-вторых, сюрреализм сразу же четко отграничивает особые сферы, которые называются “сюрреальностью”. И при этом утверждает “сюрреальность” как некую высшую реальность. “Сюрреальность” — это то, что должно быть выражено сюрреализмом. “Сюрреальность” предсуществует где-то в глубине души, она возникает с помощью сюрреалистического “взгляда” (или “ракурса”) и “света”, она представляет некое будущее» [3, 214]. Действительно, одним из главных концептов сюрреализма становится антиискусство, выраженное посредством примитивизма как намеренного упрощения средств выразительности. Укажем на примеры музыкального сюрреализма — одноактный балет «Чудесный мандарин» (1919) Б. Бартока, оперный скетч «Туда и обратно» (1927) П. Хиндемита; сочетание экспрессионизма и сюрреализма производится композиторами в мелодраме «Лунный Пьеро» (1921) А. Шенберга, в опере «Лулу» (1935) А. Берга и в операх 1910-х годов Р. Штрауса. В них царит атмосфера бессознательно-го, иррационального, во многом связанная с концептом «сон». Этот же концепт вместе с концептом «время» характеризует большинство полотен Р. Магритта, раскрывающего философию жизни своего поколения: «Лес» (1926), «Трудный переход» (1926), «Влюбленные» (1928), «Фальшивое зеркало» (1935), «Застывшее время» (1938), использованное на обложке экзистенциального романа «Тошнота» (1938) Ж.-П. Сартра.

Одним из лидеров сюрреализма, как отмечалось, стал А. Бретон, сущностное восприятие мира которого изложено в одном из его стихотворений — «Не выходя из» (1923). Его, как и многие другие литературные произведения Бретона, характеризует поток сознания, некая абстрактность, придающая ареал легкости пространственной, но тяжести смысловой, завуалировано представляющей богатый содержательный мир.

Еще одно течение, повлиявшее на формирование акционизма и близких ему тенденций в искусстве XX века, — **футуризм**, зародившийся приблизительно в то же время, что и дада — в 1910-е годы. Но, в отличие от дада, первоначально отрицавшем любое корпоративное явление, в том числе и манифест (он появился лишь в конце 1918 года стараниями Т. Тцары), футуризм базировался на четко обоснованном его представителями литературном манифесте, написанном итальянцем Ф. Маринетти и опубликованном в окончательной форме в парижской газете «Фигаро» еще в феврале 1909 года. Его постулаты заключены в следующем: производится замена выражения человеческих чувств, психических процессов, «живой» реакции на происходящие события эстетикой созерцания с обращением к неживым предметам и явлениям повседневной жизни. Прошлое (традиции) трактуется футуристами как нечто застывшее, а будущее — как процесс. Именно поэтому эстетическими объектами футуристов и стали всевозможные предметы современного мира, в первую очередь, — новые достижения в области технического прогресса. Иногда — выдуманные, в то время считавшиеся фантастическими, но уже к концу XX века, созданные и ставшие

значимыми в истории развития человечества (например, еще в 1900-е годы на одной из немецких почтовых марок была изображена футуристическая картина «Тучеразгонитель»). Дадаистский жанр реди-мэйд в своей основе также опирался на отображение предметов современной окружающей действительности. В этом случае с учетом преднамеренного эпатажа, характеризующего оба эти направления в искусстве, между дадаизмом и футуризмом можно провести довольно явную параллель. Общие идеи выражены и в манифестах футуристов и дадаистов: «Я разрушаю черепа мозгов и коробка социальной организации. Повсеместно деморализовать, сбросить человека с небес в преисподнюю, устремить взгляд из преисподней к небу, устрашающее колесо всемирного балагана заново направить в реальные могущества и в фантазию каждого индивидуума... Порядок = беспорядок; Я = не-Я; подтверждение = отрицание; высшее излучение абсолютного искусства, хаос, абсолютно упорядоченный в чистоте — вечно катиться в секундах без преград, без дыхания, без света, без контроля — я люблю старое искусство за его новизну. С прошлым нас связывает только контраст» — так писал Т. Тцара [цит. по: 9, 49], который причисляется искусствоведами и к дадаистам, и к футуристам. Стоит отметить, что этот самый контраст, о котором упоминал Тцара, проявлен в творчестве дадаистов и футуристов абсолютно на всех уровнях — на уровне содержания и образа, на уровне формы и структуры, на уровне языка (литературного, живописного, музыкального и др.) [см. об этом: 7].

Свои манифесты провозглашали и русские футуристы: известно, что о зарож-

дении русского футуризма можно говорить, начиная с 1910 года, когда в свет вышел сборник новой поэзии «Садок судей», сама же группа, названная «Гилея», оформилась лишь в 1912 году. Чтение манифестов — как одного из самостоятельных жанров футуристической литературы — практически всегда сопровождалось эпатажем. Обратимся к трактовке футуризма К. Малевичем, автором огромного количества футуристических и супрематических полотен: одной из ярких футуристических работ художника считается картина «Корова и скрипка» (1913). Так, характеризуя футуризм в целом, он писал: «Футуристы, отвергнув разум, провозгласили интуицию как подсознательное. Но создавали свои картины не из подсознательных форм интуиции, а пользовались формами утилитарного разума. Следовательно, на долю интуитивного чувства ляжет лишь нахождение разницы между двумя жизнями старого и нового искусства» [4, 22]. Именно в превашировании разума над подсознанием — коренное отличие футуризма от сюрреализма, представители которого, напомним, черпали идеи своих произведений во снах, в психоделических грезах, в сферах, неконтролируемых сознанием. Главной носительницей информации для футуристов стала *интуиция* — сочинение произведений на интуитивном уровне, но с доминированием разума (один из первых примеров — «Очарованный странник. Сборник интуитивной критики и поэзии», изданный в 1913 году, в который вошли стихотворения Ф. Сологуба, И. Северянина, Д. Крюкова, В. Солнцева). А *натуралистичность* их произведениям придавало, что уже отмечалось, использование в качестве объектов широкого спектра предметов

глобализирующегося с огромной скоростью времени, а также разнообразных построек и зданий. Приведем в пример картины «Бруклинский мост» (1919) Д. Стеллы, «Желтый грузовичок» (1919) и «Мотоциклист» (1920) М. Сирони, «Вид на Париж из Мёдона» (1925) Ю. Анненкова. Эта тенденция, сочетающая интуитивность и натуралистичность, впервые так мощно представленная в искусстве именно первых двух-трех десятилетий XX столетия, стала одной из ведущих в дальнейшем развитии всех известных искусств («интуитивная музыка» К. Штокхаузена, которую композитор создавал в 1960–1970-х годах, «интуитивная живопись» А. Шербины, многочисленные сборники «интуитивной поэзии» С. Хи). Таким образом, футуризм правил эпоху. Укажем, что Д. Бурлюк в том же — 1916 году — в стихотворении «Мы футуристы» описал облик типичного с его точки зрения футуриста. Поэт не избегал экспериментов в области языка, в способах его подачи, особо придавая определенную семантическую нагрузку гласным звукам.

Не менее важными предстают идеи футуристов, касающиеся музыки. Наиболее известны три манифеста футуристов, посвященные вопросам музыкального искусства: «Манифест музыкантов-футуристов» (1910) и «Технический манифест футуристической музыки» (1911) Б. Прателлы, «Искусство шумов» (1913) Л. Руссоло. В первом из них Прателла требовал от композиторов отказаться от четкой структуры своих композиций, хронометража темпов, ритмов, использовать атональность, хроматику, импровизацию, что он продемонстрировал в своих же операх «Гимн жизни» (1913) и «Авиатор Дро» (1920). Помимо этого, Прателла предостерегал

будущих композиторов от обучения у профессиональных педагогов-музыкантов (все итальянские консерватории он обвинял в «отсталости и посредственности»), говоря, что лучше самому постигать основы композиторской и исполнительской техники, желательно применять человеческие голоса даже в инструментальных сочинениях, дабы позволить слушателям понимать содержание произведения. Иными словами, — сочинять в музыкально-театральных жанрах, писать оперы, а также песни на стихотворения собственного авторства, что также более полно позволило бы композитору выразить свои идеи и свои эмоции. Руссоло же в «Искусстве шумов», также требуя покончить со скучной, неинтересной музыкой композиторов прошлого, предлагал использовать в качестве шести основных групп источников звука: 1) гроыхания, гром, взрывы, столкновения, всплески, гудение, 2) свист, шипение, фыркание, 3) шепот, мурлыканье, бормотание, рычание, журчание, 4) скрежет, скрип, хруст, жужжание, треск, шарканье, 5) шумы, производимые стучанием по металлу, дереву, коже, камням, терракоте, 6) голоса животных и людей; крики, визги, стоны, вой, причитания, смех, хрип, плач. Музыкальная композиция футуристов, по его мнению, должна основываться именно на использовании этих источников звука. Именно в 1910–1920-е годы изобретается много средств, способных формировать новые шумовые и не только звучания: интонармори (Л. Руссоло), оптофоническое фортепиано (В. Россине), терменвокс (Л. Термен), электронная гармоника (С. Ржевкин), сонар (Н. Ананьев), волны Мартено (М. Мартено), траутониум (Ф. Траутвайн), радиоэлек-

трическое фортепиано (А. Жевиле), звучащий крест (Н. Обухов), ритмикон (Г. Кауэлл). Несколько позднее подвергаются модификациям известные инструменты — появляются препарированное фортепиано, амплифицированное фортепиано и др. Идеи футуризма нашли в дальнейшем свое воплощение в графической литературе 1950–1960-х годов, имеющей отношение к конкретной поэзии: «Смысловая соната № 2» (1950) С. Темерсона, «Видимое слово» (1968) Г. Спенсера обладают особым дизайном. Главным для поэтов становится визуальное оформление стихотворений или романов, в ряде случаев —

с использованием законов и формул математики.

Важное достижение всех этих направлений — отсутствие приверженности художника лишь одному искусству. Приведем в пример В. Кандинского — живописца, поэта и музыканта, Л. Русоло — живописца и композитора, Ф. Пикабиа — живописца, графика и писателя, С. Дали — живописца, писателя, сценариста и кинорежиссера. Личность предстает уже синкретической, совмещающей в себе разные сферы деятельности, что в дальнейшем будет характеризовать авторов основных жанров акционизма — перформанса и хэппенинга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонян К.Д. «Очарование дурного вкуса»: трэш, кич, кэмп как тенденции // Вестник психофизиологии. 2014. № 3. С. 96–102.
2. Бона Д. Гала, муза художников и поэтов. Смоленск, 1996. 587 с.
3. Гальцова Е.Д. Концепции «реальности»/«сюрреальности» и театральная эстетика Андре Бретона // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2008. № 9. С. 206–217.
4. Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К.С. Черный квадрат: Статьи. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. С. 7–35.
5. Петров В.О. Акционизм в искусстве XX века: генезис // Новый университет. Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук. 2015. № 11–12 (56–57). С. 30–36.
6. Петров В.О. Реди-мэйды Марселя Дюшана в контексте дада и дадаистских тенденций XX века // Культура и искусство. 2016. № 4. С. 518–526.
7. Петров В.О. Футуризм в искусстве: истоки, эстетика, эволюция // История науки и техники. 2016. № 7. С. 32–44.
8. Петров В.О. Эстетические позиции дадаизма // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 1. С. 179–186.
9. Рихтер Х. ДАДА — искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014. 360 с.
10. Томкинс К. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. 160 с.
11. Judovitz D. Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. Dada and Surrealist Film. R. Kuenzli. Cambridge, Mass. & London, The MIT Press, 1996. P. 46–57.

REFERENCES

1. *Antonyan K.D.* «Ocharovanie durnogo vkusa»: trehsh, kich, kehmp kak tendencii [«Charm of bad taste»: thrash, kitsch, camp as tendencies] // *Vestnik psihofiziologii* [Bulletin of psychophysiology]. 2014. № 3. P. 96–102.
2. *Bona D.* Gala, muza hudozhnikov i poetov [Gala, a muse of artists and poets]. Smolensk, 1996. 587 p.
3. *Gal'cova E.D.* Konceptii «real'nosti»/«syurreal'nosti» i teatral'naya ehstetika Andre Bretona [Concepts of «reality» / «surrealism» and the theatrical aesthetics of Andre Breton] // *Vestnik Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [Bulletin of the Russian State Humanitarian University]. 2008. № 9. P. 206–217.
4. *Malevich K.S.* Ot kubizma i futurizma k suprematizmu [From Cubism and Futurism to Suprematism] // *Malevich K.S. Chernyj kvadrat: Stat'i* [Black Square: Articles]. SPb.: Izdatel'skaya gruppa «Lenizdat», «Komanda A» [Publishing group «Lenizdat», «Team A»]. 2014. P. 7–35.
5. *Petrov V.O.* Akcionizm v iskusstve XX veka: genesis [Actionism in the art of the twentieth century: genesis] // *Novyj universitet. Aktual'nye problemy gumanitarnyh i obshchestvennyh nauk* [New University. Actual problems of the humanities and social sciences]. 2015. № 11–12 (56–57). P. 30–36.
6. *Petrov V.O.* Redi-mehjdy Marselya Dyushana v kontekste dada i dadaistskih tendencij XX veka [Redi-meydy Marcel Duchamp in the context of the Dada and Dadaist tendencies of the twentieth century] // *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2016. № 4. P. 518–526.
7. *Petrov V.O.* Futurizm v iskusstve: istoki, ehstetika, ehvolyuciya [Futurism in art: origins, aesthetics, evolution] // *Istoriya nauki i tekhniki* [History of science and technology]. 2016. № 7. P. 32–44.
8. *Petrov V.O.* Ehsteticheskie pozicii dadaizma [Aesthetic positions of Dadaism] // *Vestnik akademii russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj* [Bulletin of the Russian Ballet Academy before I. Vaganova]. 2016. № 1. P. 179–186.
9. *Rihter H.* DADA — iskusstvo i antiiskusstvo: vklad dadaistov v iskusstvo XX veka [DADA — art and anti-art: contribution of Dadaists to the art of the twentieth century]. M.: Gileya [Moscow: Gileya], 2014. 360 p.
10. *Tomkins K.* Marsel' Dyushan. Poslepoludennye besedy [Marcel Duchamp. Afternoon talks]. M.: OOO «Izdatel'stvo Gryundrisse» [Moscow: OOO Grundrisse Publishing House], 2014. 160 p.
11. *Judovitz D.* Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. Dada and Surrealist Film. R. Kuenzli [Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. Dada and Surrealist Film. R. Kuenzli]. Cambridge, Mass. & London, The MIT Press [Cambridge, Mass. & London, The MIT Press], 1996. P. 46–57.

