

УДК 785.11.04+792.8

ИСКУССТВО БЕЗ ИСКУССТВА

*Тарасова О. И.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, Россия.

Статья посвящена исследованию особенностей и направлений трансформации художественной парадигмы в XX–XXI веках. Рассматривая метафизическую контрреволюцию в искусстве на примере «инновационных проектов» М. Дюшана, автор проанализировал: антихудожественный поворот от искусства к антиискусству, переход от метафизики духа к физиологии телесности, процессы отчуждения от чувств, деактуализации образного мышления и отрицание сакрального. Перспективу исследований в данном направлении представляет переход от художественных языков искусства в его классическом понимании к искусственному «новоязу» антиискусства и современных арт-практик.

Ключевые слова: искусство, культура, арт-практика, этика, эстетика, метафизика, мозаичная культура, творчество, синтез, антиискусство, «художественный новояз».

ART WITHOUT ART

*Tarasova O. I.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russia.

The article is devoted to the study of the features and directions of the transformation of the artistic paradigm in the 20th – 21st centuries. Considering the metaphysical counterrevolution in art using the example of M. Duchamp's "innovative projects", the following were analyzed: the anti-artistic turn from art to anti-art, the transition from the metaphysics of the spirit to the physiology of corporeality, the process of alienation from feelings, the de-actualization of figurative thinking and the denial of the sacred. The prospects for research in this area are the transition from the artistic languages of art in its classical sense to the artificial "newspeak" of anti-art and modern art practices.

Keywords: art, culture, art practice, ethics, aesthetics, metaphysics, mosaic culture, creativity, synthesis, anti-art, "artistic newspeak".

«Чувство отличается от познания тем,
что оно порождает свое инобытие внутри себя,
в то время как познание предполагает это инобытие
готовым вне себя».
А. Ф. Лосев

«Мысль Европы отстаёт от сущностного
хода мировой судьбы».
М. Хайдеггер

Слово «искусство», при всей своей кажущейся простоте и понятности, полисементично и многомерно. В разных исторических временах, культурах мира и многообразных художественных пространствах оно может осуществляться, восприниматься, пониматься, интерпретироваться и трактоваться по-разному. В древние, изначальные, мифологические времена считалось, что искусство и художественное творчество – это привилегия богов, поэтому оно обладает сакральной силой, в отличие от ремесла и производства, которым занимаются простые люди.

В настоящее время, на уровне обыденных и привычных повседневных представлений, искусство – это:

- художественное произведение как результат художественного процесса, некий созданный «артефакт» искусства;
- понимание и осмысление мира и окружающей действительности в художественных образах;
- процесс творческого создания искусства;
- способ чувственного познания красоты мира и человека.

Искусство в его классическом понимании, связанное с метафизикой, – это «почти единственный способ проникновения в глубину бытия, или одна из мистико-религиозных практик, еще доступных человеку светской, а точнее сказать, сугубо мирской культуры» [1, с. 67]. В практике художественного творчества и художественного познания, в разных видах искусства – от древнего народно-прикладного до современных визуальных арт-практик – весь опыт человеческого бытия отражается и раскрывается в многообразных смыслах, образах, чувствах, эмоциях, переживаниях.

Искусство – объект и предмет размышлений не только научного искусствоведения или художественной критики, но и философии, социологии, психологии, культурологии, педагогики и других гуманитарных дисциплин. При этом каждая из специальных наук видит, как правило, свою грань в многогранности, многомерности и многофункциональности искусства.

Например, в современном философском словаре: «Искусство – это особая форма освоения мира человеком, в которой опыт жизни людей закрепляется, транслируется, обновляется в образах самой этой жизни, образах человеческих помыслов, стремлений, переживаний. Мир человека предстает в искусстве через

формы деятельности, общение, самореализацию людей. Искусство, понимаемое как некое условное целое, может быть трактуемо в качестве картины мира или своеобразной онтологии, сконцентрированной на динамике предметно-чувственного бытия» [2, с. 290].

Для культурологии в искусстве, как одной из форм культуры, важным является эстетическое отношение человека к миру и бытию, способность к образному мышлению, символическому обобщению, наличие творческих ресурсов и воображения, присутствие художественно-эстетического вкуса и идеала. Подлинное искусство всегда «сопряжено с решением экзистенциальных проблем, затрагивающих творческую личность: принадлежа конкретному жизненному миру, разделяя его с другими, художник проблематизирует свое существование. Смысловая целостность произведения подчинена идее, диктующей его тематическое и смысловое единство, образно-символический строй. Мощь символического воображения проявляется в том, что оно как бы возвышается над пространственно-временными пределами индивидуального существования в праве совершать свободный полет над любой точкой универсума, сопрягая явления, принадлежащие прошлому, настоящему и будущему, в том порядке, который нужен для выражения авторской идеи» [3, с. 274–275].

На протяжении многих веков и даже тысячелетий искусство являло собой сферу антропологической практики, антропологической эстетики, проявляло качества творческого потенциала человека и возможности его совершенствования, раскрывало метафизику духа и горизонты сакрального.

Искусство – это важнейшая онто-универсалия человеческого бытия. Длительное время искусство и художественная творческая деятельность были связаны с таинством образно-эмоциональной практики человеческого сознания, ценностным, а не прагматическим отношением к действительности [4].

О стремительном распространении негативных тенденций, опасных проявлений онтологического тупика и ускоренном развитии антропологической катастрофы с огромным опасением говорили философы, психологи, социологи, культурологи, педагоги и многие выдающиеся мыслители XX века. Они многократно критиковали отрицательные векторы развития культуры и искусства в разных научных дисциплинах, на разных научных языках, с применением разнообразных научных категориальных систем, тезаурусов и уровней обобщения.

В широком смысле слова речь идет о переходе от культуры к антикультуре, от искусства к антиискусству, от целостности к мозаичности и эклектике, от синтеза к дискретности, от реализации свободы воли и духа творчества – к подчинению человека сущности техники (М. Хайдеггер). Также они с огромной тревогой говорили о процессах отчуждения и самоотчуждения, о дефиците гуманизма и проблемах одномерного человека, о демонтаже нравственности и утрате духовности, о бегстве от мышления, разрушении ноосферы, превращении общества в управляемый и манипулируемый «социотехнос» (В. А. Кутырев), о забвении человеком и самого себя, и истины бытия.

Для искусства этот негативный поворот отразился не только в изменении художественной парадигмы. При весьма толерантном отношении научного сообщества к парадигмальным трансформациям, произошедшим на протяжении XX века, в философии и искусствоведении, как правило, говорят о «визуальной картине мира», о так называемом «современном искусстве», «искусстве постмодерна», «постнеклассическом искусстве», «современных арт-практиках» и т. д. Однако для этого новейшего и постновейшего искусства становится неважным отношение к этике, эстетике, красоте, человеку, жизни, для него уже не существенно существование мира, Бога, человека и его бытия. Это искусство утрачивает изначальные онтологические и антропологические параметры, качества и свойства.

Со временем современное искусство оказалось в новых границах и ограничениях, принципиально других системах координат и совершенно иной логике процессов массовых и индивидуальных арт-практик, как нового варианта художественно-эстетической (а возможно, и антиэстетической) деятельности. И современное искусство, и современный художественный процесс обладают излишним, искусственно создаваемым и тиражируемым многообразием, мозаичностью, дискретностью, принципиальной неоднозначностью и при этом зачастую сомнительной ценностью рекламируемого нового «(вне)художественного» и «(вне)эстетического» мышления и его продуктов/результатов.

Узловым моментом метафизической контрреволюции в искусстве первых десятилетий XX века можно считать ультрарадикальные авангардистские поиски Марселя Дюшана (1887– 1968), квинтэссенцией которых стал известный, первый для того времени новаторский проект «Фонтан», выполненный в провокационном стиле «готовых вещей» (readymade) и представленный для выставки «Общества независимых художников» в 1917 году. И хотя в официальную экспозицию это «произведение» / «художественный объект» не был включен, остались свидетельства, фотографии и сам прецедент, поразивший публику, и само «искусство».

Марселю Дюшану этим незатейливым «фонтаном», в стиле «антиметафоры» (или деметафоризации), удалось совершить грандиозный и до конца неосмысленный современным искусствоведением, философией и эстетикой контрреволюционный переворот в искусстве. А в сфере художественного творчества – полностью изменить тему, предмет, объект, цели и задачи искусства. Этим незатейливым предметом Дюшан деактуализировал метафизику духа, наполнив искусство «актуальностью» физиологии тела, заменив совершенствование духа отходами тела и переведя энергию человеческого внимания с приращения бытия на его потребление/истребление. Иными словами, ему удалось совершить подмену всей системы координат и соответствующих процессов: заменить вневременное на сиюминутное, внутреннее на внешнее, решение вечных вопросов бытия на повседневную суету, открытый художественный финал на незаконченную форму объекта-поделки

(или объекта-подделки), внутреннюю/Божественную тишину на внешний/адский шум, созерцание на рассматривание/разглядывание, мистику на шоу, осмысление на обесмысливание, прекрасное на чувственно-иммерсивное, комическое на ироническую насмешку, возвышенное на привлекающее внимание и удивляющее, образ, отсылающий к трансцендентному символу, на пустой знак, язык искусства и художественного творчества на «новояз антиискусства», многомерность на одномерность и так далее.

Этот антихудожественный и антибытийный поворот запустил процессы духовного самоотчуждения человека, ускорил деконструкцию Мифа (Мифа в его широком смысле как «трансцендентально необходимой категории мысли и жизни» (А. Ф. Лосев), базовой антропологической экзистенции и онто-универсалии, мифа как категории сознания и бытия) на множественность бесконечно продуцируемых симулякров и попытки их различения, отказавшись от сакрального, метафизики, человеческих чувств и образного мышления, то есть от самого истока художественного творения.

Дальнейшее накопление артефактов и арт-практик современного искусства, становление искусства без искусства или антиискусства «как антихудожественной практики, основной задачей которой было провозглашено уравнивание искусства и жизни» [5, с. 139], было всего лишь делом техники и технологии. В XX веке на основе СМИ технологическая реорганизация самобытного народно-этнографического (фольклорного) в усредненную массовую культуру, а затем массовой культуры в индустрию тиражируемой массовой антикультуры и массового искусства – в массовое антиискусство была осуществлена на основе СМИ и доминирования массмедиа.

Поэтому многочисленные современные профессиональные, полупрофессиональные, не профессиональные, любительские/аматорские, дилетантские арт-практики, арт-объекты, разного рода и толка арт-активизм характеризуются вполне сознательным отказом «от художественности, мастерства, эстетического наслаждения в пользу концептуализма, интеллектуального удовольствия. Перформансы, акции, объекты, инсталляции ориентированы не на сущностные для искусства, а на сопутствующие ему функции, как традиционные (коммуникативную, политическую, идеологическую, информационную, познавательную), так и инновационные (процессуальность, интерактивность). Они во многом рассчитаны на эпатаж, шок. Их вектор – стирание границ между искусством и не-искусством» [6, с. 34].

На протяжении XX – начала XXI веков поступательно и интенсивно реализуемый отказ от художественности, эстетичности, нравственности, красоты в художественном творчестве, снятие и демонтаж границ искусства и антиискусства связаны с внедряемыми через СМИ и «модную повестку» провокациями и процессом размывания ценностей, их замены, отказом от целостности мышления, понимания, осознанности, что привело не только к бегству от мышления и абсурдизму, но и к невозможности процессов и

состояний высшего синтеза и падению доступного «средней публике» уровня художественной образованности и творческого обобщения. Это также связано с постепенным переходом от творчества, от совершенствования творческого мастерства и художественной культуры личности к сделанности, произведенности, сфабрикованности артефактов антиискусства и/или постискусства и потребительскому сознанию. «В концепциях антиискусства и неискусства выделялись различные аспекты художественного в его негативном понимании, с которыми нужно было бороться... Постмодернистская ориентация на исчерпанность творческого арсенала, повторяемость выразительных средств также воспринималась в ряде художественных течений в качестве тенденции к возникновению антиискусства как нового способа производства артефактов, реализующих в полной мере всю систему функций искусства, за исключением эстетической, признававшейся идеологически обоснованной, а потому вредной и подлежащей искоренению из процессов художественного творчества и восприятия» [7, с. 181].

Контекстом этих трансформаций искусства в антиискусство становится дискретно-мозаичная культура и соответствующий способ ограниченного (вместо органического) осмысления бытия. Еще в исследованиях Н. О. Лосского (1870–1965) было зафиксировано сущностное противоречие между органическим и механическим миропониманием. Если первое основано на изначальной человеческой способности видеть целое раньше его частей, то механическое связано с дискретным сегментированием и высокоскоростной «симультанной последовательностью» (термин М. Маклюэна). Именно на основе механического линейного мышления формируются технологии мозаичной культуры (как симультанных наборов готовых и известных «пазиков»/фрагментов культуры) и соответствующее ей качество антиискусства.

Известный философ и социолог А. Моль еще в середине XX века говорил о том, что вся мозаичная культура складывается из разрозненных фрагментов и обрывков, которые не могут создать связную и стройную логическую структуру, но при этом они обладают странной силой сцепления между собой, которая придает культуре совершенно иную связность, плотность и компактность. «Мы будем называть эту культуру “мозаичной”, потому что она представляется по сути своей случайной, сложенной из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов, где нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия» [8, с. 45].

Также А. Моль утверждал, что целостное, синтезирующее и интегральное мировоззрение и понимание для мозаичной культуры и мозаичного человека становятся недоступным. «Мы остаемся на поверхности явлений, получая случайные впечатления от более или менее сильно воздействующих на нас фактов, но не прилагая ни силы критического суждения, ни умственных усилий. Единственное общее свойство, которым можно характеризовать подобную структуру, – это степень плотности образующейся сети знаний» [8, с. 45].

Синтезирующее мировоззрение подменяется дифференциацией и дискретностью, суть которых в разделении и нейтрализации реальности на основе аналитической диссоциации чувств, визуальной сегментации и непрерывного искажения восприятия. Поэтому Ж. Бодрийяр утверждает, что суть средств массовой информации состоит в том, чтобы нейтрализовать живой, уникальный, событийный характер мира. «Именно субстанцию раздробленного, отфильтрованного, переинтерпретированного согласно техническому и «легендарному» коду мира мы потребляем. Потребляем все содержание мира, всю культуру, трактуемую индустриально в конечных продуктах, в системе знаков, из которой испарилась всякая событийная, культурная или политическая ценность» [9, с. 160–161].

Если массовая коммуникация перестает быть диалогом, «разговором», понимающим бытием друг с другом и превращается в производство информации, то постоянно возрастающая зависимость человека от средств информации неизбежно ведет к потере идентичности [10, с. 100]. Аналогично этому и постмодернистское искусство, целенаправленно разрушая классическую модель художественной коммуникации (автор – произведение – зритель), формирует новый способ творческой активности, который принято называть антиискусством [11, с. 180].

Если феномен «бегства от мышления» в двадцатом веке быстро оказался в фокусе научно-философских исследований, то проблема «бегства от чувств», «деконструкции чувств» («отказ от чувств», «утрата чувств» и т. п.) так явно не обсуждалась и была малозаметной для научного сообщества, поскольку оказалась в тени «обратной стороны медали» – а именно перехода от «экологии разума» к гиперразвитию рассудочного и вычислительного интеллекта и, ныне, к симультанным технологиям предоставления производимой и тиражируемой информации и работе с ИИ.

Довольно жесткий и последовательный отказ от чувств, выведение их за скобки человеческой деятельности, ограничение области мышления исключительно рассудочностью, рациональностью, расчетом, двоичным кодом – это важнейший шаг к добровольному саморасчеловечиванию человека, к превращению его из субъекта своего бытия в новый технообъект. Эти процессы еще в конце XX века философы, социологи, антропологи и педагоги стали называть антропологической катастрофой.

В свою очередь, «бегство от чувств» приводит к невозможности структурно-динамического мышления, к отказу от образного мышления (т. е. к отказу от онтологической и метафизической основы творчества), в дальнейшем – к атрофированию образа, к появлению и распространению феномена «визуальной/виртуальной зависимости» и далее к «информационно-образной наркомании». А в широком смысле слова – к переходу от мифа к симулякрам: от появления фотографии и первой рекламы сквозь бесконечную «сумму информационных технологий» до современных массмедиа, где «средство есть сообщение» и только.

Однако еще в античности Платон утверждал, что источник образа находится внутри человеческой души и в силу этого обладает предзаданностью, а Аристотель говорил, что без образа вообще невозможно человеческое мышление. Образ, согласно формулировке в современном «Философском словаре», – это «форма отражения человеком объектов мира. В современной философии образ понимается не только как продукт сознания, но и как то, что формируется в социальности в виде знака или, даже выходя за «границы поля» сознания в виде симулякра, становится силой, порождающей изменения и различия» [2, с. 466].

Если в XX веке художественное чувство и образное мышление постепенно исчезали в сфере искусства, то поиски пропавшего «живого знания» продолжались в сфере образования и воспитания. Психолого-педагогические исследования, аналогично эстетике и искусствоведению, также фиксировали утрату способности к чувствованию, сокращение воображения, и деградацию эстетического и художественного мышления. Проявлялось это первоначально на уровне сокращения количества предметов художественно-эстетического цикла в средней школе, а затем в сокращении и упрощении эстетического воспитания, восприятия и мышления в массовой культуре, что стало социокультурной проблемой. Для оживления возможностей восприятия искусства у массовой публики потребовалось развитие электронной устности и, в частности, внедрение в художественную коммуникацию различных иммерсивных технологий.

Медленно, но верно художественный образ превратился в представление, изображение, во внешние конструкты и концепты, которые связаны с различием, а не с пониманием. При этом образ постепенно и закономерно терял связь с внутренними когнитивными процессами, напрямую связанными с мышлением и осознанием бытия. Деконструкция чувств и образа приводит к нескольким последствиям: переходу от художественного образа к его симулякрам, расцвету антиискусства, изменению всей системы художественно-эстетических координат, развитию безобразного и безобразного, бессмысленного и отвратительного. Распространение симулякров, имитирующих мышление, с одной стороны, и информационно-образной наркомании, с другой, переход от самобытности к индивидуальности, от миссии художника к гипертрофированно развитому самомнению индивида, от синтеза к симультанной комбинаторике для развитого потребительского общества формируют новую актуальную проблематику социокультурных исследований, которую в начале XXI века американский социолог Р. Флорида импозантно обозначил как «Креативный класс: люди, которые меняют будущее» [12].

Антиискусство и его практика, как плагиат жизни и плагиат повседневности, имеют свою «прямую перспективу» в развитии антропологической катастрофы. «Эта задача состоит в дезавуировании сущности искусства и показе бессмысленности всех тех процедур и ритуалов, которые воспринимаются в классической культуре как тайна творчества. Эта задача есть отражение

основного пафоса флюксуса, заключающегося в разрушении границ искусства и отождествлении его с жизнью, превращении в антиискусство» [7, с. 187]. «Новаяз антиискусства», в отличие от языка исконного искусства в его классическом понимании, основан не на сотворении и претворении смыслообразов и/или чувствообразов, а на производстве симулякров. Тех симулякров, которые замкнуты на самих себе, являются знаком без означаемого, повествуют о смерти смысла и небытии, бесконечно тиражируются в массмедиа. И при этом симулякр не связан с таинством бытия, его информационно-содержательный максимум – это банальный, сиюминутный факт (как в практике *readymade*).

Развитие духовного отчуждения, упрощение человека и его бытия – это проявление своеобразной инверсии духа, связанной со страхом красоты, отрицанием сакральности, доминированием контрреволюции в искусстве, когда мозаичная дискретность камуфлирует пустоту постмодерна, а деконструкция искусства скрывает его экзистенциальный вакуум. Это то время, когда от бытия остается только ничто. Это период, когда умножаются ограничивающие концепты, но отсутствует универсальная, всеобъемлющая экзистенциальная концепция человека и его бытия. Потому что «весь постмодерн построен, прежде всего, именно на отрицании сакральности. Ибо сакральность предполагает некое Высшее Основание, на котором в конечном итоге строится и система верований человека, и его отношение к жизни, и весь многосложный мир человеческих отношений... Сакральность невозможна без вектора устремления! Но здесь никакого вектора не может быть вообще, ибо весь действительный мир с точки зрения постмодерна онтологически пуст» [13, с. 80].

Известный древний принцип массовой культуры «Хлеба и зрелищ!» в современных социокультурных процессах трансформировался в равнодушное и бездумное потребительство *кайфа* и бесконечного *шоу* для бесчисленных, глобально перемещающихся гастарбайтеров, равнодушных к Культуре, Сакральному, ценностям Жизни и Бытия. Психическая неспособность к работе духа у современной массы потребителей прикрывается толерантностью и бесцельным движением как «полноценной имитацией неполноценного существования», чему, собственно, и посвящен постмодернизм. Потому что тотальный «отказ от сакральности как принципа духовного творчества – это отказ от Основы, на которой зиждется жизнь» [13, с. 82].

Становится очевидным, что современное и постсовременное антиискусство («современное не-искусство» или «искусство без искусства»), пройдя путь деконструкции и замены живого чувства на искусственные технологии развлечения внимания, в основном посвящено не красоте, а безобразию и уродству, пытаясь игрой форм и технологий скрыть тотальное отсутствие не только и не столько художественного, а какого-либо смысла вообще.

Еще в античности Красота была категорией космического порядка. На Востоке говорят, что Красота – это то, что встречает наименьшее

сопротивление (Садхгуру), а европейская философия утверждает, что Красота противоположна не безобразному, а фальшивому (Э. Фромм). «Эстетика уродства страшится красоты, потому что красота разоблачает и делает пустым и ненужным занятием бесплодные самокопания в собственном теле, а красота – это восторг перед жизнью, переживание ее загадки и совершенства. <...> Красота как явление невидимого в видимом должна быть открыта заново, вместе с ощущением единства мира и восторгом перед его творениями» [14, с. 377–379].

Постмодерн и его антиискусство сиюминутны, недолговечны, неустойчивы, преходящи, потому что, говоря метафорически, у них очень краткий срок «ядерного полураспада», поскольку они не связаны ни с вечными человеческими вопросами, ни с вечными образами бытия. Подлинное искусство, в отличие от симультанно мелькающих арт-практик, создает и открывает возможность прорыва к трансцендентному, связано с настоящим и будущим, обладает и эстетическими устоями, и этической устойчивостью. Поскольку подлинное искусство отличается, живет и развивается не сюжетно-тематическим или стилистическими экспериментами, а духовно-эстетическими и синергийными качествами, обладая преемственностью духа, а не клонированием тела. Как утверждает А. А. Мелик-Пашаев, вневременное высшее творческое «Я» человека – это «реальность, обладающая более высоким онтологическим статусом, чем наше эмпирическое, повседневное “Я”» [15, с. 102].

Становится очевидным, что новые перспективы эстетики будущего и художественного творчества в XXI веке связаны с развитием постматериальной картины мира, переосмыслением антропологических и онтологических координат искусства, с новой теорией времени (Х. Зедльмайер) и положением человека в космосе (М. Шелер) [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Тарасова О. И. Каллиграфия танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 1 (96). С. 67–79.
2. Современный философский словарь / под ред. В. Е. Кемерова. М.: Академический проект, 2004. 864 с.
3. Культурология. XX век: энциклопедия. СПб.: Университетская книга; Алетейя, 1998. Т. 1. 447 с.
4. Тарасова О. И. О художественном мировоззрении и мифологемах танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 6 (71). С. 178–187.
5. Меньшиков Л. А. Дзен и антиискусство // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 4. С. 129–139.

6. Маньковская Н. Б. Что такое искусство? // *Философский журнал*. 2016. Т. 9. № 4. С. 34–37.
7. Меньшиков Л. А. Архитектоника антиискусства // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2016. № 2 (43). С. 181–188.
8. Моль А. Социодинамика культуры. М.: ЛКИ, 2008. 416 с.
9. Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: Республика, 2006. 280 с.
10. Тарасова О. И. Антропологический кризис и феномен понимания. Волгоград: ВолГУ, 2009. 220 с.
11. Меньшиков Л. А. «Неуловимое эстетическое» в пространстве антиискусства // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2015. № 6. С. 180–187.
12. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. М.: Классика-XXI, 2007. 421 с.
13. Штуден Л. Л. О сакральном // *Идеи и идеалы*. 2009. № 1. С. 69–82.
14. Айламазьян А. М. Страх красоты // *Идеи и идеалы*. 2024. Т. 16. № 3. Ч. 2. С. 366–381.
15. Мелик-Пашаев А. А. Быть «над самим собой» (о третьем измерении человеческой жизни) // *Мир Психологии*. 2001. № 2. С. 102–104.

REFERENCES

1. Tarasova O. I. Kalligrafiya tanca // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2025. № 1 (96). S. 67–79.
2. *Sovremennyy filosofskij slovar'* / pod red. V. E. Kemerova. M.: Akademicheskij proekt, 2004. 864 s.
3. Kul'turologiya. XX vek: enciklopediya. SPb.: Universitetskaya kniga; Aletejya, 1998. T. 1. 447 s.
4. Tarasova O. I. O hudozhestvennom mirovozzrenii i mifologemah tanca // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2020. № 6 (71). S. 178–187.
5. Men'shikov L. A. Dzen i antiiskusstvo // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2016. № 4. S. 129–139.
6. Man'kovskaya N. B. Chto takoe iskusstvo? // *Filosofskij zhurnal*. 2016. T. 9. № 4. S. 34–37.
7. Men'shikov L. A. Arhitektonika antiiskusstva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2016. № 2 (43). S. 181–188.
8. Mol' A. Sociodinamika kul'tury. M.: LKI, 2008. 416 s.
9. Bodriyyar Zh. Obshchestvo potrebleniya. M.: Respublika, 2006. 280 s.
10. Tarasova O. I. Antropologicheskij krizis i fenomen ponimaniya. Volgograd.: VolGU, 2009. 220 s.
11. Men'shikov L. A. «Neulovimoe esteticheskoe» v prostranstve antiiskusstva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2015. № 6. S. 180–187.
12. Florida R. Kreativnyj klass: lyudi kotorye menyayut budushchee. M.: Klassika-XXI, 2007. 421 s.
13. Shtuden L. L. O sakral'nom // *Idei i idealy*. 2009. № 1. S. 69–82.

14. *Ajlamaz'yan A. M. Strah krasoty // Idei i idealy. 2024. T. 16. № 3. Ch. 2. S. 366–381.*
15. *Melik-Pashaev A. A. Byt' «nad samim soboj» (o tret'em izmerenii chelovecheskoj zhizni) // Mir Psihologii. 2001. № 2. S. 102–104.*

ОБ АВТОРЕ

Тарасова О. И. – доктор философских наук, доцент; ol.tar@ mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tarasova O. I. – Dr. Habil. (Philosophy), Ass. Prof; ol.tar@mail.ru