

RU

Метаморфозы медиальности в авангардном искусстве начала XX века

Колчанов Н. С.

Аннотация. В статье рассматривается феномен медиальности в авангардном искусстве начала XX века с акцентом на процессы спецификации и гибридизации медиумов. Цель исследования – определить содержание понятия «медиальность» и проследить, как феномен медиальности проявился в авангардистских практиках начала XX века. Особое внимание уделяется художественным практикам Пабло Пикассо и Казимира Малевича, чьё творчество демонстрирует стремление как к очищению медиума, так и к созданию синтетических форм искусства. Научная новизна работы заключается в применении нового, медиального ракурса к теории и истории искусств, благодаря чему продуцируется оригинальный подход к прочтению артефактов прошлого. В результате, через обращение к творчеству художников и посредством междисциплинарных методов исследования, становится возможным инструментализация теории медиумов, уточнение рецепции этой теории во времени и открытие новых горизонтов в изучении авангардного искусства.

EN

Metamorphoses of mediality in early 20th century avant-garde art

N. S. Kolchanov

Abstract. The article examines the phenomenon of mediality in early 20th-century avant-garde art, focusing on the processes of medium specification and hybridization. The aim of the research is to define the concept of mediality and to trace how the phenomenon of mediality manifested itself in avant-garde practices of the early 20th century. Particular attention is paid to the artistic practices of Pablo Picasso and Kazimir Malevich, whose work demonstrates a desire both to purify the medium and to create synthetic art forms. The scientific novelty of the work lies in applying a new, medial perspective to the theory and history of art, which produces an original approach to the reading of past artifacts. As a result, through reference to the work of artists and through interdisciplinary research methods, it becomes possible to instrumentalize the theory of media, to clarify the reception of this theory over time, and to open up new horizons in the study of avant-garde art.

Введение

Актуальность исследования обусловлена возросшим интересом гуманитарного знания к проблеме медиальности как ключевому аспекту художественного высказывания. В условиях стремительного развития технологий и расширения медиапространства растёт необходимость в осмыслении тех художественных практик, которые впервые радикально поставили вопрос о природе медиума. Авангардное искусство начала XX века сыграло в этом процессе фундаментальную роль: именно авангардистские стратегии спецификации и гибридизации медиумов во многом предопределили формообразующие принципы современного искусства. Обращение к этим практикам позволяет выявить истоки медиального мышления, определить направления его эволюции и лучше понять природу художественного опыта в современном культурном контексте.

Понятие медиа и связанное с ним понятие медиума начали получать научную разработку относительно недавно, во второй половине XX века, когда технологический прогресс проник в обыденные сферы жизни человека и стало особенно очевидно, что медиа не только позволяет заполнить досуг, но и активно воздействует на более глубокие структуры мышления. Достаточно быстро научное гуманитарное сообщество откликнулось на формирование новых реалий, начав разработку систем описания и анализа актуальной медиальной действительности.

Однако понимание медиальности разнится от автора к автору и содержание этого термина пребывает в состоянии дрейфа.

Можно выделить ряд задач исследования, исходя из поставленной цели:

1. Уточнить содержание ключевых понятий «медиум» и «медиаальность» и их изменение во времени в контексте теории медиаальности.
2. Выделить наиболее существенные концепции относительно понятия «медиум».
3. Через призму выделенных концепций проанализировать события в истории авангардного искусства в начале XX века.
4. Ввести и рассмотреть дихотомию спецификации и гибридизации медиумов как неразрывно связанных компонентов художественной жизни эпохи рубежа XIX–XX вв.

Методология исследования основана на междисциплинарном подходе, объединяющем теоретические и эмпирические методы анализа. Так, культурно-исторический подход позволил рассматривать художественные процессы в их соотнесённости с историческим и социокультурным контекстом. Формально-стилистический анализ был необходим для выявления медиальных характеристик произведений искусства и их эволюции в рамках авангардных стратегий. Также был использован компаративный анализ, применяемый к концепциям медиаальности, предложенным ведущими теоретиками (К. Гринберг, Р. Краусс, М. Маклюэн), с целью выявления различий и сходств в интерпретации феномена медиума. Такой комплексный подход обеспечивает целостное рассмотрение медиаальности как художественного и теоретического явления, раскрывая её структурные и функциональные аспекты в авангардном искусстве.

Теоретическую базу составили работы зарубежных и отечественных ученых, главным образом исследования Р. Краусс (2017), К. Гринберга (2015), Г. М. Маклюэна (2003; 2022), А. Ю. Тимашкова (2012) и В. С. Турчина (1993; 2003). Медиаальность как компонент искусства нашла широкую репрезентацию в культурологических, искусствоведческих и философских исследованиях. Такие работы стали появляться в 30–40-е гг. XX века. Это произошло во многом благодаря статьям и монографиям К. Гринберга (2015), который сделал понятие «медиума» одним из своих основных инструментов для анализа произведений искусства. Отчасти его позиции разделял и М. Маклюэн (2003; 2022), обратившийся в своих книгах к искусству и литературе. В частности, К. Гринберг занимался вопросом специфичности медиума, пытался ответить на вопрос, где проходит линия различия между медиумами и в чем особенность каждого из них. В отечественной науке интерес к понятию «медиум» возник значительно позже и получил свою разработку в работах А. Ю. Тимашкова (2012), Н. В. Тишуниной (2001), Д. А. Ильговой (2021).

Важной точкой в развитии дискурса о медиуме являются работы немецкого поэта и философа Г. Э. Лессинга (1953), а именно трактат «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766 г.). Лессинг считал, что художники и поэты используют отличные друг от друга «средства и знаки». В поэзии ими будут «членораздельные звуки <...> во времени», а в живописи – краска и «тела». Тогда предметом поэзии являются «действия», а живописи – «тела с их видимыми свойствами» (Лессинг, 1953, с. 443–444). Так, Лессинг разводит виды искусства, устанавливая границы каждого из них. Также он подчеркивает, что в живописи возможно изображение действия, но лишь посредством тел, так же как в поэзии возможно опосредованно изображать тела при помощи действий.

В силу вышеизложенного было бы ошибочно полагать, что человеческий ум никогда не задавался вопросом о сущности искусства и его границах, т. е. о его медиальной природе. Однако действительно проблема медиаальности в искусстве радикализуется далеко не в любой исторический период, особенно четко проявляясь в переломные моменты.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения нового медиального подхода к анализу теории и истории искусств. Это позволяет по-другому интерпретировать артефакты прошлого и открывает новые горизонты в изучении авангардного искусства. Результаты исследования, а именно выделение и сопоставление тенденций к спецификации и гибридизации медиумов, могут быть использованы для более глубокого понимания трансформаций медиумов в искусстве и их влияния на развитие теории медиаальности в гуманитарной науке, что, в свою очередь, способствует более комплексному анализу художественных практик и произведений.

Обсуждение и результаты

По мнению уже упомянутого К. Гринберга (2015, с. 76), на протяжении всей истории разные виды искусств смешивались между собой, поэтому необходимо идентифицировать, в чем заключается специфичность (или «чистота») каждого из них. Такая спецификация возможна, когда произведение полностью соотносится со своими медиальными возможностями. Выделяя литературоцентричность как главную особенность изобразительного искусства на большей части его истории, Гринберг утверждает, что с конца XIX века начинается процесс спецификации, когда художники идентифицируют плоскость как медиальную основу живописного произведения. Для аргументирования своей позиции исследователь обращается к художественному опыту европейского модернизма и современным ему событиям в американском мире искусства, когда развивается абстрактный экспрессионизм. Именно в «живописи цветового поля» Гринберг видит эмансипацию живописного медиума, где картина находится в позиции автореферирования. Возникает «измерение оптического» (Хмелев, 2022, с. 655), которое и выражает революционность модернистского искусства.

Философ Б. Гройс подчеркивал, что особенностью модернистского искусства является установка на автономность и «языковую аскезу», в результате которой «картина не должна нести никакого сообщения, не должна

говорить, не должна поддаваться желанию языка» (2021, с. 194). Кульминация данной стратегии достигается, согласно Гройсу, во второй половине XX века в работах художника-минималиста Дональда Джадда. Однако философ подчеркивает, что такой взгляд на проблему модернистского искусства является слишком упрощенным и ссылается на Гринберга, отмечая, что он связал желание картины «говорить» с ее медиальной, материальной основой (Гройс, 2021, с. 195).

Позиции Гринберга оппонирует Р. Краусс (2017), обратившаяся к проблеме медиума в публикации «Путешествие по Северному морю: искусство в эпоху постмедиальности» (1999 г.). Она также использует понятие «медиума» как вида искусства и отмечает, что определяет его в том числе и как «отношение между технической (или материальной) основой произведения и конвенциями, согласно которым каждый медиум действует, работает или воплощается на этой основе» (Краусс, 2017, с. 7). Для Краусс в вопросе медиума важен компонент «импровизации», свободы выражения, когда художник может нарушать заданные конвенции, получая «пространство для маневра» (Краусс, 2017, с. 7). Любой медиум отличается внутренней вариативностью, что не позволяет свести его к «всего лишь необработанной физической основе произведения», в чем Краусс обвиняет Гринберга и заданную им «гринбергизацию» медиума (Краусс, 2017, с. 7).

Сферой научного интереса Краусс является современное искусство, поэтому к понятию медиума она обращается с целью его переосмыслить. В этом контексте исследователь анализирует художественные практики Марселя Бротарса, который работает с «идеей дифференциальной специфичности, то есть усматривает свою задачу в том, чтобы заново изобрести или заново осмыслить медиум как таковой» (Краусс, 2017, с. 91).

В отношении вопроса медиальности в более широком философско-культурологическом контексте уже программными стали сочинения канадского философа Маршалла Маклюэна (2003; 2022), который сформулировал авторитетные и для наших дней положения теории медиа. Ряд исследователей замечает, что Маклюэн был одним из первых мыслителей, разработавших понятие медиа как основания коммуникации в обществе (Пеннер, 2023, с. 278). Более того, канадский мыслитель пытается показать, что сама история человечества есть развитие и трансформация медиумов. Например, в «Галактике Гутенберга. Становление человека печатающего» (1962 г.) констатируется принципиальная важность изобретения книгопечатания, когда видоизменяются не только средства коммуникации в обществе, но и сущность коммуникации сама по себе. С конца XIX века экспансия медиа увеличивается – изобретается телеграф, фотография, кино, а в течение века и телевизор, компьютер и Интернет. Эти изобретения становятся медиумами, которые «проникают в социальные группы и постепенно разрастаются <...> в них, а позже – изменяют общества...» (Пеннер, 2023, с. 278).

Важным тезисом, благодаря которому Маклюэн во многом и известен, является программное утверждение, что «средство коммуникации есть сообщение» (2003, с. 9). В англоязычном оригинале это звучит как “the medium is the message”, что дает основание для отождествления понятий «средство коммуникации» и «медиум» ввиду их синонимичности. Так, медиум не только выполняет функцию передачи смысла, но и выступает как носитель информации, задающий специфику ее кодировки. Медиум устанавливает границы и содержание сообщения, горизонт интерпретации. И тогда сама технология, при помощи которой передается сообщение, влияет и на содержание, и на форму – медиум сам является сообщением.

Согласно Маклюэну, особенность новых медиумов состоит в том, что, проникая в общество, они расширяют (extensions) человеческие возможности. Мыслитель утверждает, что смыслом или сообщением «любого средства коммуникации <...> является то изменение масштаба, скорости или формы, которое привносится им в человеческие дела» (Маклюэн, 2003, с. 10).

В цели данной статьи не входит оригинальная интерпретация или всеобъемлющий анализ работ Маклюэна. Но в широком корпусе научной литературы по творчеству канадского философа заметна лакуна, наличие которой либо игнорируется, либо заполняется лишь отчасти. Этот исследовательский пробел касается отношений между медиа и искусством: как форма медиума определяет содержание произведения. Маклюэн часто обращался к этой проблеме. Например, комментируя и иллюстрируя утверждение «средство коммуникации есть сообщение», философ в том числе апеллирует к изобразительному искусству: если содержанием речи является «процесс мышления», то «абстрактная живопись представляет собой прямое проявление творческих мыслительных процессов» (Маклюэн, 2003, с. 10).

Более интересно обращение Маклюэна к искусству авангарда, в частности к кубизму. Такой медиум как кино исследователь считает одним из доминирующих в современной культуре. Именно этот медиум также стал одной из главных предпосылок к появлению кубизма, потому что «никогда фрагментированность и последовательность <...> не выражались так отчетливо, как при рождении кино», а «сообщение такого средства коммуникации, как кино, – это сообщение о переходе от линейных соединений к конфигурациям» (Маклюэн, 2003, с. 15). Именно в момент возникновения киноискусства, по мнению Маклюэна, появился кубизм и «неожиданно оповестил нас о том, что средство коммуникации есть сообщение» (2003, с. 16). И действительно, кубизм как художественная стратегия стремился разрушить конвенции, налагаемые на картинную плоскость: отбрасывается какая-либо попытка создать иллюзию перспективы и медиум живописи является зрителю в наиболее обнаженном виде. Кубизм становится стратегией установления сугубо формального прочтения картины как конструкции. В результате рецепция кубистского искусства протекает не по линии схватывания смысла или содержания произведения, но по линии «вовлечения» зрителя во «взаимную игру плоскостей и противоречие форм, освещений, текстур» (Маклюэн, 2003, с. 16); произведение предлагает не иллюзию трехмерного пространства или последовательную историю, но одновременное восприятие полотна как структуры. Маклюэн

делает вывод, что относительно искусства авангарда и модернизма бесполезно задаваться вопросом о «смысле» картины как о содержании, ведь средство коммуникации уже само есть это содержание. Смысл произведения искусства не трансцендентен медиуму, но имманентен ему.

Стоит отметить, что такая попытка Маклюэна воспринять искусство кубистов через понятие медиума остается неубедительной. Канадский философ слишком широко смотрит на проблему, пренебрегая аргументами и не ссылаясь на конкретные произведения. Кубизм как явление не был статичным и постоянно менялся, и нужно внимательно анализировать ступени его развития. На проблематичность обращения Маклюэна к кубизму указывает и Б. Гройс, считая, что кубистское и модернистское произведение вообще является скорее исключением, чем правилом в контексте медиальной природы живописи: «модернизм <...> помещает ее [картину] в чрезвычайную ситуацию» (2021, с. 198).

Однако можно согласиться с тем, что кубизм действительно произвел революцию. Как пишет В. С. Турчин, судя по критике и рецензиям на выставку Жоржа Брака, которая проходила в Париже в ноябре 1908 года, «подлинный авангард начался именно с кубизма, когда было покончено с изображением реальности и стала создаваться новая реальность» (1993, с. 92). Поворот от выражения к игре уже замечен в творчестве Пабло Пикассо в период создания «Авиньонских девиц» (1907 г.) (Рисунок 1). Это произведение является «сигнальным» для возникновения кубизма и подчеркивает, что в это время художник уходит от «поисков экспрессивной деформации и гротеска в сторону систематизации форм <...> и игре с объектами изображения» (Турчин, 1993, с. 91). Действительно, право для такого утверждения обнаруживается, если иметь в виду предварительные наброски к «Авиньонским девицам». По первоначальной задумке картина должна была изобразить сцену посещения матросом и студентом борделя. Но в окончательном варианте (Рисунок 1) матрос, раздвигающий занавеску, и студент с черепом в руках превратились в женские фигуры (Турчин, 1993, с. 88). Отказ от этого решения свидетельствует об уходе от нарратива и концентрации художественного мышления на формальных параметрах изображения.



Рисунок 1. Пабло Пикассо. Авиньонские девицы. 1907. Х., м. 243,9 x 233,7 см. Нью-Йорк, Музей современного искусства (МоМА).
Источник: https://artchive.ru/pablopicasso/works/369247-Avin'onskie_devitsy

В 1910 г. завершается первый этап развития кубизма, который принято называть аналитическим. Используя этот термин художник Хуан Грис понимал анализ как принцип декомпозиции, когда формы начинают деконструироваться художником и становятся автономными. Так, кубизм, помимо тенденции к спецификации, оформил и другую тенденцию – стремление к синтезированию разных медиумов. В результате этого процесса происходит гибридизация средств коммуникации и появление синтетических произведений искусства. В европейском кубизме это смещение ярко проявилось на рубеже 1911-1912 гг., когда намечается переход к «синтетическому» этапу – «чередованию и наложению объектов на плоскости» (Турчин, 1993, с. 97). В границах этого эксперимента использовались не только живописные средства, но и инородные объекты. Жорж Брак изобретает технику «кубистического коллажа», когда на плоскость картины помещается набранный механическим способом текст.

В контексте тенденций спецификации и гибридизации медиумов значимой является фигура русского авангардиста Казимира Малевича (1879-1935). Он начал формироваться как художник в период рубежа XIX-XX вв., который часто называют «ренессансом», когда происходила «глобальная переоценка ценностей, определение сущности и миссии искусства, поиск дальнейших путей его развития» (Варакина, 2019, с. 244). Для данной эпохи особенно характерны художественные практики, направленные на синтезирование разных видов искусств – медиумов. Во многом это совпало с духовными исканиями русской интеллигенции, когда религиозность тяготеет к «синтезу всех мировых ее форм» (Варакина, 2019, с. 245), что особенно ярко выражено в увлечении теософией. Так, сферы религии и искусства оказались слиты, в результате чего занятие искусством обрело такие цели, как достижение трансцендентальной истины о мире и преобразование действительности.

На рубеже веков, таким образом, художниками активно осознается то, что в современной науке определяют понятием «интермедиальности», когда специфичные для одного вида искусства темы и приемы используются в других видах искусства. Интермедиальность предполагала соединение в произведении разных

художественных кодов, медиумов. Но, чтобы создать «многоканальный художественный образ», необходимо наличие в мышлении автора «идеала единства и понимание <...> дифференциации дискурсов (Тимашков, 2012, с. 299-300). Если проанализировать творческий путь Казимира Малевича, то можно четко проследить как раз это движение от спецификации до синтезирования медиумов.

Казимир Малевич в 20-х годах охарактеризовал свои первые шаги в искусстве как импрессионистические. Под импрессионизмом художник понимал некоторую «свободную манеру выражения» (Турчин, 2003, с. 201). Самым известным произведением этого периода являются, например, «Читающая женщина» (1906 г.) (Рисунок 2) или более ранние пейзажи, когда молодой художник оттачивает свою живописную технику и осваивает специфичность медиума.



Рисунок 2. К. С. Малевич. Читающая женщина. 1906. Х., м. 68 хх 99 см. Амстердам, Городской музей Стекелек.
 Источник: https://artchive.ru/kazimirmalevich/works/16477-Chitajuschaja_zhenschina_Portret_chlena_sem'i_khudozhnika

К 1906-1907 гг. импрессионистический этап закончился, сменившись интересом Малевича к символизму и деятельности объединения «Голубая роза». Искусствоведы характеризуют этот период как «пору писать эскизы к фрескам воображаемого храма» (Турчин, 2003, с. 202). В 1907 г. Малевич создает цикл эскизов фресковой живописи, часть которых была показана на выставке Московского товарищества художеств и проникнута сильным увлечением художника теософией (Рисунок 3). По мнению А. Ю. Тимашкова (2012, с. 300), одновременное осознание распада единства и стремление к этому единству соединяет в мышлении художника теософские постулаты и интермедийную авторскую стратегию.

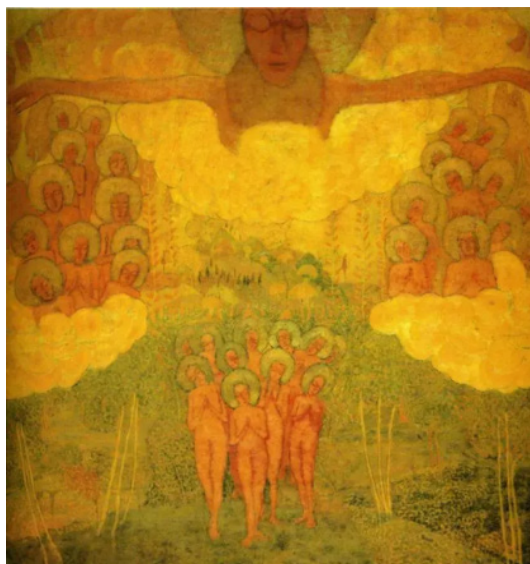


Рисунок 3. К. С. Малевич. Торжество неба (Эскиз фресковой живописи). 1907.
 Картон, масло. 70 х 72 см. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.
 Источник: https://artchive.ru/kazimirmalevich/works/305099-Eskiz_freskovo_jzhivopisi_Torzhestvo_neba

Затем идут годы поисков, когда Малевич ищет себя в разных техниках и манерах. Например, известен его натюрморт «Фрукты» (1911 г.), написанный в клуазоннистической манере. Сближение с активными участниками авангардистской группы «Золотое Руно» М. Ларионовым и Н. Гончаровой определяет экспрессионистический стиль его работ в 1911-1912 гг., когда художника интересуют достаточно специфические для живописи

проблемы «движения фигур в пространстве, их позы и жесты» (Турчин, 2003, с. 205). Примерно в это же время он знакомится с художником и теоретиком Н. Кульбиным, который сыграл определяющую роль в формировании футуристической эстетики в России. В частности, Кульбин заявил о значении диссонансных структур в произведении и осмыслил роль бессознательного в восприятии искусства (Бобринская, 1999, с. 146). В 1913 г. Малевич осваивает кубистическую и футуристическую системы с целью их деконструкции, что дает основание причислить ряд его работ к протодадаизму (Турчин, 2003, с. 209). Например, такие произведения, как «Корова и скрипка» (1913), «Голова крестьянской девушки» (1913), «Портрет М. Матюшина» (1913) разрушают логические и символические связи между изображаемыми объектами. Малевич, таким образом, объявил свой футуристско-дадаистский бунт против буржуазной системы конвенций.

Для успеха такой борьбы Малевич вскоре придет к наиболее радикальному опыту синтезирования разных медиумов – опере «Победа над солнцем» (1913). В ней Михаил Герман увидел проявление общего процесса «самоидентификации русского авангарда» (2018, с. 168).

Фокус на синтезе проявляется уже в тексте заседания Первого всероссийского съезда «боячей будущего» от 18 и 19 июля 1913 г., в котором приняли участие композитор Матюшин, поэт Крученых и сам Малевич. Они же и написали текст по результатам заседания, жанром которого является манифест. В этом документе констатируется, что «пора пощечин прошла» и необходимо не только «вымести старые развалины», но и «возвести небоскреб» (Малевич, 1995, с. 23). «Развалины» – это архаичные специализированные медиумы старого искусства, а «небоскреб» – новая тотальная форма искусства, многоканальное произведение. В случае с оперой «Победа над солнцем» синтезировались такие медиумы, как поэзия, драматургия, музыка и живопись. В тексте либретто достигается желанный футуристами алогизм, а музыка, декорации, костюмы и свет в совокупности воздействуют на зрителей. Для авторов «Победы над солнцем» не так важен нарратив или психология персонажей, так как сами средства выражения есть содержание. В ходе работы над оперой К. Малевич разработал свой оригинальный художественный язык, который в дальнейшем получит название супрематизм (Рисунок 4). В 1915 году Матюшин хотел выпустить альбом с эскизами Малевича для оперы, чтобы отдельно подчеркнуть созданный соратником новый способ выражения.



Рисунок 4. К. С. Малевич. Эскиз костюма к футуристической опере «Победа над солнцем» (Враг). 1913.

Бумага, карандаш. 27 x 21. Санкт-Петербург, Музей театрального и музыкального искусства.

Источник: https://artchive.ru/kazimirmalevich/works/375514-Eskiz_kostjuma_k_futuristicheskoi_opere_Pobeda_nad_solntsem

Важным компонентом данной игровой стратегии Малевича, которая преследовала цель расширить возможности традиционных медиумов, стала «Композиция с Джокондой» (1914 г.) (Рисунок 5), исполненная в технике кубистского коллажа. Самый важный концептуальный компонент картины – демонстративно перечеркнутая репродукция с «Джокондой» Леонардо да Винчи. Малевич этим жестом критикует привязанность консервативно мыслящей публики и художников к образам традиционного искусства. Но композиционным расположением элементов коллажа Малевич показывает, что эти устаревающие образы прошлого отходят на второй план, сменяемые новым художественным языком.

Как видно, процессы спецификации и гибридизации неразделимо связаны. Ярчайшая иллюстрация для тенденции спецификации – знаменитый «Черный квадрат», показанный Казимиром Малевичем на «Последней футуристической выставке 0, 10 (ноль-десять)» в 1915 году. Такой радикальный художественный жест репрезентирует границы живописного медиума. Данное произведение – это «уничтожение <...> привычных знаков живописи. То, что остается в итоге: базовая форма картины как таковой, медиальная основа живописи, очищенная от всех тех изображений, которые она обычно на себе несет» (Гройс, 2021, с. 199).



Рисунок 5. К. С. Малевич. Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве).

1914. Х., м., графит, коллаж. 62 x 49,5 см. Санкт-Петербург, Государственный Русский Музей.

Источник: https://artchive.ru/kazimirmalevich/works/16408-Kompozitsija_s_Dzhokondoj_Chastichnoe_zatmenie_v_Moskve

Заключение

Таким образом, медиум представляет собой многогранное понятие. С одной стороны, оно означает материальную основу произведения с редукцией к ее базовым элементам. В случае с живописью такими элементами являются плоскость, краска и сама картинная граница. С другой стороны, медиум включает в себя и сумму тех конвенций, которые предъявляются каждому виду искусства. Наличие таких ожиданий рождает игру, в рамках которой возможна деконструкция медиума через разрушение цепочки этих самых конвенций. При обращении к искусству авангарда становится особенно очевидным, что в экстремальных условиях медиум раскрывает свою специфику. Вместе с тем в линии развития медиальности в означенный период заметна амбивалентность всего процесса. Содержание медиума не только уточняется и очищается от примеси других медиумов, но и вступает с ними в кооперацию. Так, можно выделить две тенденции: спецификация и гибридизация. Как было показано, творческий путь К. Малевича в этом смысле особенно иллюстративен. Начав как импрессионист и как художник, занимаясь собственно живописными проблемами, Малевич вскоре пришел к интермедийной стратегии в творчестве, когда художественные коды и дискурсы переплетаются друг с другом. Фактической реализацией такой стратегии стала премьера синтетической оперы «Победа над солнцем».

Проведённое исследование позволило уточнить содержание понятий медиум и медиальность и выявить их двойственную природу. **Медиум** – это материальная и техническая основа произведения искусства, включающая физические средства выражения (такие как плоскость, краска, звук, тело и т. д.), а также совокупность культурных и символических конвенций, которые определяют форму, восприятие и интерпретацию художественного высказывания. В более широком смысле медиум функционирует как канал или среда передачи художественного содержания, задающая границы возможных смыслов.

Медиальность – это качественная характеристика художественного высказывания, связанная с тем, как медиум проявляет себя в произведении искусства. Этот феномен охватывает как процессы *спецификации* (выявление и акцентирование уникальных свойств медиума), так и процессы *гибридизации* (взаимодействие и синтез различных медиумов), определяя структуру и стратегию художественного языка. Медиальность является также аналитической категорией, позволяющей описывать трансформации в искусстве в связи с техническими, культурными и историческими изменениями. Анализ концепций К. Гринберга, М. Маклюэна и Р. Краусс продемонстрировал эволюцию научного представления о медиуме и подтвердил значимость медиального подхода в гуманитарном знании.

В результате сопоставления теоретических моделей с художественными практиками П. Пикассо и К. Малевича были выявлены две ключевые тенденции авангардного искусства – спецификация и гибридизация медиумов. Эти процессы не противопоставлены, а дополняют друг друга, формируя новые принципы художественного высказывания, во многом определившие развитие искусства XX и XXI веков. Творческий путь Казимира Малевича показал, как художник последовательно переходит от акцента на медиумную чистоту к созданию интермедийных форм, где синтез кодов и техник становится основой эстетической программы.

Перспективы исследования связаны с дальнейшим изучением медиальности в искусстве второй половины XX и начала XXI века, а также с анализом новых форм интермедиальности в цифровой культуре. Особое внимание заслуживает исследование постмедиальных стратегий в современном искусстве и трансформации медиума в условиях виртуализации визуального опыта.

Материалы исследования | Research materials

1. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М.: Худ. лит., 1953.
2. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. / под ред. А. С. Шатских, А. Д. Сарабьянова. М.: Гилея, 1995. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929.

Источники | References

1. Бобринская Е. А. Футуризм. М.: Галарт, 1999.
2. Варакина Г. В. Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева) // Вестник славянских культур. 2019. № 1.
3. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. М.: Азбука-Аттикус, 2018.
4. Гринберг К. К новейшему Лаокоону / пер. с англ. И. Кушнарева // Логос. 2015. № 4 (106).
5. Гройс Б. Введение в антифилософию. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021.
6. Ильгова Д. А. Изобразительная поэзия как культурный текст // Культурно-антропологические исследования. 2021. № 1.
7. Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности / пер. с англ. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
8. Маклюэн Г. М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего / пер. с англ. И. О. Тюриной. М.: Академический проект, 2022.
9. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. М. – Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
10. Пеннер Р. В. М. Маклюэн: между медиумом и медиатизацией // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2023. № 3.
11. Тимашков А. Ю. «Всё» и «Ничто»: интермедиальная стратегия творчества К. С. Малевича // Вестник Омского государственного университета. 2012. № 1 (63).
12. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 18 мая 2001 г. Серия: «Symposium». СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12.
13. Турчин В. С. Образ двадцатого...в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003.
14. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.
15. Хмелев Р. А. Проблема специфичности медиума в теоретическом искусствознании второй половины XX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2022. № 12. <https://doi.org/10.18688/aa2212-07-52>

Информация об авторах | Author information



Колчанов Никита Сергеевич¹

¹ Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина, г. Москва



Nikita Sergeevich Kolchanov¹

¹ The Kosygin State University of Russia, Moscow

¹ kolchanov_nikita@inbox.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.06.2025; опубликовано online (published online): 31.07.2025.

Ключевые слова (keywords): медиальность в искусстве; спецификация медиума; инструментализация теории медиумов; художественный авангард; mediality in art; medium specificity; instrumentalization of media theory; artistic avant-garde.