

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО КубГУ)
Факультет журналистики

кафедра истории и правового регулирования массовых коммуникаций

КУРСОВАЯ РАБОТА
АКЦИОНИЗМ КАК ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ
ИНФОПОВОДА

Работу выполнил _____ Юрчин И.С.
(подпись, дата)

Факультет журналистики курс 1 ОФО

Направление 42.04.02 Журналистика

Магистерская программа «Проблемы культуры»

Научный руководитель:

д.ф.н., доц. _____ Шахбазян М.А.
(подпись, дата)

Нормоконтролер:

к.ф.н., доц. _____ Мищенко С.А.
(подпись, дата)

Краснодар 2019

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1 Акционизм в искусстве XX века	5
1.1. Арт-практики авангардистов начала столетия.....	5
1.2. Акции во второй половине XX века: хэппенинг, энвайромент, перформанс	10
2 Особенности акционизма в современной культуре.....	21
2.1. Акция как политический жест	21
2.2. Медиатизация арт-активизма.....	24
Заключение	28
Список использованных источников	29

ВВЕДЕНИЕ

В условиях современной культуры наиболее острой кажется проблема, которую можно сформулировать следующим образом – что есть искусство в наше время? Иначе говоря, что можно причислять к искусству, а что – нет. Акция как особая форма художественной выразительности на наш взгляд дискредитировала себя, перестав выполнять собственно установки искусства. В данном случае современная акция есть способ трансляции политической или социальной точки зрения. Зачастую, она настолько привязана к социально-политическим процессам в обществе, что если допустить возможность отсутствия этих самых процессов – акция тут же потеряет какой-либо смысл. Кроме того, в обществе сложилось скептическое мнение по отношению к большинству современных акций, поскольку они носят маргинальный характер.

Актуальность данной работы обусловлена повышенным интересом к проблеме современного искусства и акционизма в частности.

В данном исследовании мы попытаемся определить, является ли акционизм одной из форм современного искусства. Или его принадлежность к искусству носит, скорее, условный или фиктивный характер? Для того, чтобы выяснить данное обстоятельство, нам потребуется обратиться к истории возникновения акционизма в авангардном искусстве начала и середины XX века. Как известно, авангардные практики возникли в результате кризиса традиционного искусства, несостоятельности привычных методов художественного отображения действительности. Авангардисты были заинтересованы в поиске новых форм выражения, чем, в конечном итоге, и объясняется появление экспериментальных акций, способных сочетать в себе сразу несколько видов искусства: музыки, литературы, театра и др. Но если акции авангардистов были мотивированы кризисом прежних форм и поиском новых, то современные акции мотивируются, разве что, повесткой дня.

можно ли в условиях современности относить акционизм к современному искусству. А также, есть ли общие черты, связывающие уличный акционизм с авангардными арт-практиками начала и середины XX столетия.

Объектом исследования выступают различные перформансы, хэппенинги, энвайроменты XX столетия и современный арт-активизм.

Предметом исследования выступают различные течения и направления неклассического искусства XX-XXI вв.

Цель данной работы заключается в определении статуса акционизма в современной культуре. Для достижения данной цели необходимо решить следующие задачи:

- Изучить историю возникновения акционизма.
- Определить современное состояние акционизма
- Провести аналогию с культурными предшественниками

1 Акционизм в искусстве XX века

1.1 Арт-практики авангардистов начала столетия

В начале века авангардисты старались выйти за рамки статического искусства, расширить «угол обзора», сделать подвластным целям своего искусства четвертое измерение – время. В связи с этим можно выделить появление направления, известного как кинетизм, которое как раз подразумевало наличие динамичных объектов и подвижных форм в пространстве. И с этого момента можно говорить о возникновении первых акций, в которых художники акцентировали внимание не на результат, а на процесс разворачивания динамического действия [8,с.253]. Первыми акционистами в истории стали дадаисты и сюрреалисты. В силу радикализма и революционности деятелей авангарда акции выходили весьма эффектными, их отличал деструктивный и эпатажный характер. Следующей вехой сознательного смещения внимания художника с произведения на процесс его создания стала так называемая «живопись действия». Провозвестником акционизма можно считать Джексона Поллока или Джека Разбрызгивателя, как его в свое время называли журналисты. Поллок перестал придерживаться традиционной живописи, находясь под впечатлением от деятелей современного искусства, к примеру, Пабло Пикассо. В результате Поллок создал бренд «абстрактный импрессионизм», в продвижении которого была задействована пресса. Ханс Намут запечатлел «спонтанную» технику Поллока под правильным углом, чем и обеспечил расположение со стороны современных ценителей искусства [17, с.83]. Съемка рабочего процесса, философия творчества, ориентация на медиа — все это позволяет отнести художественную деятельность Поллока к ранним примерам акционизма. Различные течения авангардного искусства интересно раскрываются через манифесты. Например, «Альманах Дада» (1920 г.), который благодаря своему оформлению и хаосу включенных пестрых иллюстраций уже сам по себе является произведением искусства, поскольку наглядно демонстрирует

ключевые положения данного направления. В этой же линейке манифестов-произведений — «Формуляр нового урбанизма» И. Щеглова, текст которого, во-первых, стал концепцией ситуационизма. А, во-вторых, проложил основу урбанистического освоения творческими методами посредством психогеографии [12,с.223].Также можно выделить и футуристический манифест, написанный Ф. Маринетти в 1909 году. В данном манифесте автором провозглашалась поэзия будущего. Положения футуристического манифеста предвосхищали появления форм, в которых обнаруживался бы синтез технологического прогресса и искусства. Ключевое место в ряду авангардных течений занимает коллаж. Коллаж (фр. Collage — приклеивание, наклейка) — распространенная в искусстве XX в. особая техника создания графического произведения. Элементы коллажа могут представлять собой различные наклейки из плоских (фрагменты газет, обоев, отделочных материалов, тканей) или объемных (куски проволоки, дерева, металла) материалы [23]. Процесс размывания границ между тем, что есть искусство, стал возможен благодаря коллажу. Техника создания произведения таким способом была свойственна дадаистам. Принцип совмещения графики и живописи в коллаже кардинально изменил представление о границах между жанрами, а в более широком смысле — между искусством и жизнью. Дадаисты считали, что в век фотографии нет смысла фиксировать реальность, ведь в результате получится просто изображение. Поэтому художники-дадаисты находились в постоянном поиске новых форм, новых смыслов и нового выражения, не имеющего ничего общего с банальной «описью реального» [27, с.151]. Этим и было обусловлено использование фрагментарных, выхваченных из реальности, не имеющих автономной художественной ценности, газетных и журнальных вырезок. Использование реальных объектов из окружающей среды, иными словами «реди-мейд», фактически предопределивший появление инсталляций. Французский поэт и прозаик Луи Арагон, который был близок с дадаистами, говорил: «Коллаж — это искусство, которое бросает вызов

живописи» [23]. Коллаж очень напоминает перформанс по технике исполнения. Как и перформанс, коллаж вырывает из жизненного контекста какой-либо эпизод, обыгрывает его и в результате изначально непримечательный фрагмент приобретает новый смысл, поскольку вписывается уже в иной контекст – художественный. Коллаж по-разному использовался в зависимости от авангардного течения. Например, кубисты использовали коллаж в качестве средства дополнительной выразительности. Для Жоржа Брака и Пабло Пикассо коллаж являлся эстетическим приемом, тогда как для дадаистов коллаж был философией хаоса. Таким образом, он не ограничивался функцией одного из элементов произведения – коллаж и был этим произведением, символизирующим беспорядочное, бессознательное совмещение. Иными словами, для кубистов коллаж – гармония, для их визави – абсурдность, путаница, которой окутана сама жизнь [4, с.142].

Наибольшей популярности метод коллажной живописи пришелся на середину века с появлением направления поп-арт. В произведении «Что делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?» Ричард Гамильтона подверг критике общество потребления, массовую культуру. Для этих целей и был собственно использован коллаж – посредством монтажной «склейки» из различных журналов и прочих проспектов рекламного характера.

Коллаж следует за всплесками переосмысления ценностей в искусстве — изменчивость образуется от смешения предыдущих техник и художественных установок [4, с.167]. Эксперименты дадаистов в области формы, визуализации искусства во многом определили пути становления постмодернистской парадигмы современной культуры – коллажи, смешение различных предметов, монтаж – неполный перечень тех авангардных практик, входящих в арсенал современного акционизма. [23]. В этом смысле они открыли пути для развития искусства перформанса, инсталляций и концептуального искусства [14]. Кроме того, многое было достигнуто в поэзии. Гуго Балл придумал так называемые «стихи без слов», основу

которых составляет звучание гласных. Такая «поэзия» с передеваниями уже в гораздо большей степени напоминает перформанс — ноги, вставленные в высокие, достигающие до бедер, блестящие голубые трубы из картона, походили на колонны, а сам я в нижней части напоминал обелиск; огромный, вырезанный из плотной бумаги золотой воротник, обклеенный ярко красной бумагой с обратной стороны, был сложен на шее таким образом, что я, поднимая и опуская локти, мог размахивать им, как крыльями; на голове высокий цилиндрический шаманский колпак в белую и голубую полоску» [14]. Литературные эксперименты дадаистов нашли также свое применение в оформлении плакатов и бюллетеней. Как уже было отмечено, дадаисты отвергали принципы натурализма, господствующего в начале XX века. В противовес тенденциям воспроизведения реальной действительности, она утвердила значение отвлеченных представлений, за счет которых художник преобразовывает некий «данный извне» материал. В.В. Воррингер в своей книге «Abstraction und Einfühlung» утверждал, что всякий стиль и всякое большое искусство лишь постольку являются стилем и искусством, поскольку они обладают развитой системой абстрактных форм [19, с.223]. Абстрактное искусство, развиваясь параллельно с реализмом, создает свою особую конструктивную, эмоциональную, декоративную систему, для которой свойственен определенный духовный смысл. В сфере декоративного искусства это заключалось в использовании орнаментальных «геометризованных» структур. В дальнейшем эта орнаментика оформилась как отдельный вид специфического искусства в изобразительном творчестве начала XX века. В тот период абстракционизм становится самостоятельным художественным направлением, а его представители заявили, что творят иную реальность, с помощью которой они формируют обновленное человеческое сознание [17, с.83].

Такое новое сознание создавали дадаисты и сюрреалисты, включая в свои коллажи многие предметы и элементы, найденные на свалках, обозначив их как (найденный предмет). При этом сюрреалисты были

последователями дадаистов. Для них было привлекательным то, что отдельные элементы коллажа не имели логической связи. Таким образом дадаистами достигался эффект сновидений, свободных ассоциаций и других проявлений бессознательного. В отличие от кубистов сюрреалисты подчиняли форму и цвет образному содержанию произведения. Например, Макс Эрнст вырезал гравюры из старых научных каталогов и соединял их так, чтобы получалось нечто, напоминающее кошмарный сон, сновидение [4, с.205]. Сюрреализм в большей степени расширил сферу применения и технические возможности коллажа. Сюрреалистов интересовали случайные эффекты. К примеру, они изобрели «деколлаж» — использовали материалы уже готового коллажа, совмещали коллаж с «фроттажем» — особым рисунком, полученным в результате протирания углем листа бумаги, находящегося на определенной фактурной поверхности. Первым художником, работавшим исключительно в технике коллажа, был Курт Швиттерс — продолжатель традиции сюрреалистов и дадаистов. Он расширил сферу используемых для коллажей материалов и предметов. Его небольшие, но очень изысканные по композиции произведения, называвшиеся выдуманным словом «шегеЪИИ», состояли из кусочков бумаги, автобусных билетов, этикеток, купонов и т. п., которые в качестве составной части используют до сих пор представители многих направлений визуальных искусств и современных арт-практик. [4, с.207]. Техника коллажа может использоваться в композиции произведения для усиления значимости двух аспектов: формальный и изобразительный. Стоит также заметить, что своими культурными союзниками дадаисты считали футуристов. На уровне глобальном — футуристы были близки им в целом по революционному настрою избавиться от всего старого и на этих осколках построить нечто иное. Но также сходство заключалось и на уровне языка. Футуристы сделали попытку аккумулировать в своих произведениях достижения технического прогресса. По сути это была звуковая имитация скрежета колёс, шума, протестных лозунгов. И достигалось это посредством так называемого

столкновения фраз, языковых блоков, что в какой-то степени напоминает коллаж и монтажную «склейку». Футуристов можно назвать предтечей перформанса. Они сделали формулу, которая спокойно сгодится для совр.арта: живопись-скульптура-пластический театр-динамизм-свободное слово. Замешиваем в кучу и получаем синтетический театр [23]. С точки зрения идейной принадлежности перформансу можно отметить «плотность, одновременность и вовлечение публики». Таким образом, влияние футуризма обнаруживает себя в концепции современного театра, а также в искусстве перформанса.

1.2 Акции во второй половине XX века: хэппенинг, энвайромент, перформанс

На искусство второй половины XX века решающее влияние оказал постмодернизм, с присущими для его поэтики иронией, фрагментарностью, игрой смыслов, эпатажностью, поверхностью. В силу этого жанровые границы размываются, произведение перестает представлять собой нечто целостное. Разрозненные элементы образуют хаос структуры произведения. Хаосу также подвергаются различные идеи и представления, которые в постмодернизме обыгрываются, как своеобразные концепты, потерявшие в силу нового времени своей ценности. [26]. Для художественных практик этого периода в целом характерен революционный характер. Постмодернизм отвергал модернистские представления и не ждал для себя новых, однако это состояние полной утраты индивидуальности и являлось по сути этим «новым». В изобразительной палитре произошел распад и на фоне разрушения традиционных канонов возникло то, что называется «неклассической эстетикой», плодами которой становятся следующие направления: поп-арт, гиперреализм, фотореализм, концептуализм. А в области «искусства жеста» главными направления становятся: энвайромент, перформанс, хэппенинг [14].

Перформанс зародился в 60-ых в авангардистской среде и представляет собой такую форму акционизма, где само действие изначально планируется и затем протекает по некой заготовленной программе. В этом плане он менее спонтанен, чем хэппенинг, зато он более содержательной и структурно усложненный, поскольку может сочетать в себе различные элементы пластического искусства, танца, музыки, поэзии, театра – в общем, быть весьма мультимедийным [11]. Американский искусствовед Розели Голдберг подчеркивала размытость границ перформанса: «История перформанса в двадцатом столетии — открыта для интерпретаций, незавершенное пространство с бесконечным числом переменных, которое создано художниками, нетерпимыми к ограничениям более устоявшихся форм искусства, с целью донести свое искусство напрямую к публике [26].

С перформансом во второй половине XX в. связано имя Ива Кляйна — французского художника-экспериментатора, мистика, новатора и специалиста по созданию искусственных поводов для привлечения внимания прессы к своей деятельности. Ив Кляйн устраивал для своей публики различные шоу. Например, томил зрителей ожиданием посещения комнаты, которая была абсолютно пуста. Представлял одинаковые картины синего цвета. Обмазывал обнаженных моделей синей краской, после чего те прижимались своими телами к развешанным в комнате холстам белой бумаги, отпечатывая таким образом некий «слепок» своих тел. В течение всего действия струнный оркестр исполнял монотонную симфонию продолжительностью в 20 минут. Такая акция стала носить название - «Антропометрия синей эпохи». Безусловно, каждый такой перформанс Кляйна имел броское название, концептуальный смысл и был широко представлен в СМИ. Наиболее известным перформансом Кляйна стал «Прыжок в пустоту», умело «схваченный» объективом фотографов и позже представленный на Парижском фестивале авангардного искусства.

Полученные таким образом «антропометрические отметины» впоследствии образовали его знаменитую серию АКТ, некоторые полотна которой представлены во многих музеях мира. Вся последующая «живопись телом» носила уже чисто ритуальный характер. Как считал Кляйн, образ-отпечаток тела — это всегда первообраз. Архетип, который считывается любым зрителем вне зависимости от принадлежности к той или иной культуре. [6].

Одним из ярких представителей перформанса является Йозеф Бойс — немецкий художник-экспериментатор. Творчеству Бойса предшествовал один жизненный эпизод. Во время Второй мировой войны будущий художник вместе со своим боевым товарищем потерпели крушение самолета близ неизвестной крымской деревни. Бойс получил множество травм и переломов, а на следующий день его, погребенного в снежные массы, нашли местные татары. Они покрыли его тело жиром и обернули в войлок, чтобы организм Бойса сумел восстановить потерянное тепло. Не исключено, что сама по себе история является легендой, неким вольным переложением произошедших событий. Автор и сам признавался, что его биография — это предмет его интерпретации. Однако сама по себе история имеет концептуальное значение. Произведения Бойса — это попытка обрести глубинный опыт общения с природой посредством имитации магических действий и ритуалов при помощи природных объектов: фетр, жир, чучела животных). Примитивный рисунок, шаманизм, инсталляции с мертвыми животными, скульптуры из жира и войлока — использование подобных «первобытных образов» является выражением протеста художника против современного мира. В 1963 году Бойс представил инсталляцию под названием «Сибирская симфония», в которой автор играет на препарированном пианино — к школьной доске приколото чучело зайца, треугольники из жира и войлока. На самой доске — надписи, сделанные на немецком языке. Образ мертвого зайца встречается и в другой работе Бойса

— «Как объяснить картины мёртвому зайцу». В ней непосредственное участие принимает сам автор — голова Бойса покрыта мёдом и золотой фольгой (имитация разложения плоти), в руках у него чучело зайца. Смысл перформанса в том, что автор на протяжении трёх часов перемещается по галерее и объясняет зайцу концепцию своих полотен. В 1969 году в галерее Уолкера Бойс представил инсталляцию «Сани». Элементами произведения выступают следующие предметы: сани, войлочное одеяло, кусок жира и фонарь. В совокупности эти предметы как бы подразумевают историю спасения во время крушения самолета. В инсталляции «Я люблю Америку, Америка любит меня» Бойс представил образ первобытной Америки, символом которой является койот. Автор в прямом смысле обмотал себя войлоком и отправился в специальный загон с койотом внутри. На изображении — койот, спровоцированный Бойсом, вцепился зубами в войлочную ткань [25]. Таким образом, исходя из творчества двух концептуально различных между собой представителей перформанса, можно выявить основополагающий признак данного направления — это синтез искусств, при котором художники активно задействуют различные способы выражения и медиа. Перформанс может включать в себя различные материалы: литературу, поэзию, театр, музыку, танец, архитектуру, живопись, а также видео, фото, слайды или нарратив. В более широком смысле такая форма выражения — это «live art» перед публикой с использованием различных техник визуальной пластики.

Перформанс — уникальная форма для художника, который хочет попробовать испытать какой-либо концептуальный или формальный эксперимент. Для художников различных направлений деятельности — это был отличный способ противостояния с «заплесневелой» традицией в современном искусстве. Кубисты, минималисты, концептуалисты обращаются к перформансу, чтобы обозначить новые пути современного искусства, тем самым данная форма — это как бы катализатор всего искусства

в XX веке [27, с.154]. В середине века акция перестает быть чем-то академическим, сосредоточенным в выставочных залах и музеях. Ее возможности расширяются, как расширяются арт-практики, которые она включает. Локациями, в которых производится театрализованное действо, выступают площади, обыкновенные улицы города, природные объекты и специальные помещения – какие-нибудь чердаки, оборудованные как выставочные залы с множеством концептуального хлама. В этом ключе стоит обозначить несколько общих черт, характерных для хеппенинга, перформанса, энвайромента. Во-первых, данным направлениям присуща «игровая сторона» искусства, при которой иронии подвержено само искусство. Во-вторых, через новые формы находит свое выражение авторская интерпретация реальности, лишенная целостности, фрагментарная, где каждое событие человеческой жизни бесследно исчезает, где стирается грань между настоящим и прошлым, ускользает смысл каких-либо поступков, оценок. Нередко художник постмодернизма пытается создать новую реальность, благодаря достижениям научно-технического прогресса. Он живет в мире киберпространства, симулякров, гиперреальности. В-третьих, постмодернистские художники, обращаясь к действительности, пытаются расширить сферу, «ситуацию» искусства. Они прибегают к жестам, элементам, объектам, создавая пространственную среду, в которой художник формирует новые отношения со зрителем [8,с.205]. Несмотря на наличие общих оснований, каждая из названных форм репрезентации имеет свои особенности и задачи. Хотя, как мы увидим на художественных примерах, грань между ними хрупка. Обратимся к исторически сложившемуся первому виду акции - хеппенингу. В переводе с английского «happening» означает случающееся, происходящее в данный момент. Это наиболее распространенная художественная форма в современном искусстве, соединяющая в себе пантомиму, клоунаду, приемы экспрессионистического театра, восточный символический ритуал. В хеппенинге художник стремится завлечь зрителя в некую игру, сценарий которой носит условный характер.

Основа данной художественной формы — импровизация. Таким образом, мы можем говорить о стихийном развитии, непредсказуемости хеппенинга для реципиента. Событие и действие в хеппенинге являются самоцелью, но не частью драматического сюжета. Данное обстоятельство практически снимает дистанцию между зрителем и художником. Реализация хеппенинга может происходить как в художественных галереях и музеях и каких-либо академических площадках, так и в городской местности, на природе — в неподготовленных местах. Сама по себе площадка решающего значения не играет, поскольку для хеппенинга приоритетной целью является публика, вовлекаемая в процесс и реагирующая на происходящее. Результат хеппенинга наблюдается в самом процессе разворачивания действия, когда у зрителей/игроков начинает проявляться творческое начало. Итогом для всех участников акции являются пробуждение неожиданных эмоций, специфическая ответная реакция на непредсказуемые события [11].

Основоположником хеппенинга стал художник Аллан Капроу. Будучи еще студентом Капроу инициировал выставку в районе Нижнего Манхэттена, где представлял картины, выполненные в духе экспрессивного направления. Однако вскоре Аллан Капроу отказался от статичных форм и впервые организовал в галерее инсталляцию, что стало первым шагом в реализации «коллажей действия». Постепенно конструкции коллажей стали усложняться — они уже заполняли все свободное место в галерее. Выставка превращалась в энвайромент — зрители становились ее неотъемлемой частью. В своем стремлении нивелировать традиционную иерархическую связь между персоной художника и зрителями он дошел до того, что предлагал посетителям не просто быть частью выставки, но стать ее творцами в режиме реального времени. Подобный эксперимент вскоре стал носить название — хеппенинг. Первая работа Аллана Капроу в этом направлении была представлена в 1959 году в Нью-Йорке и называлась «18 хэппенингов в 6 частях». Помещение галереи Капроу превратил в чердак, разделенный

пластиковыми перегородками на три части. Повсюду были расположены светящиеся лампочки, в помещениях находились огромные зеркала диаметром до потолка, разбросанные стулья для зрителей, чтобы наблюдать всю обстановку. После того, как прозвенел звонок, в комнатах начались представления. В одной — танцевали актеры, во второй — художник рисовал картины и жёг спички, из третьей — доносилась музыка на игрушечных инструментах. Посетители имели возможность присоединиться к актерам, чтобы принять участие в представлении или просто выпить вина. Аллан Капроу предоставлял зрителям самостоятельно разобраться в происходящем, поскольку никакого смысла в данный хэппенинг он не вкладывал. Атмосфера тотального карнавала и абсурда была свойственна для другого хэппенинга Капроу под названием «Смех». Персонаж стоит на стуле и держит в руках сосуд, при этом громко декламируя бессвязные реплики. Второй персонаж в этот момент раздает посетителям воздушные шарики. Под конец этой пантомимы выходили клоуны, сопровождаемые неестественным смехом из-за кулис. В сумме данный хэппенинг занимал около семи минут. В 1966 году Капроу выпускает инструкцию «Как сделать хэппенинг». В ней автор предлагает забыть о любых традиционных формах искусства; обо всем что хотя бы отдаленно могло напоминать о современной культуре. Автор советует добиться такого состояния, при котором жизнь и искусство максимально тесно переплетаются. Ситуации для хэппенингов должны браться исключительно из жизни. Происходить «действие» должно только в настоящем времени. Также автором провозглашалось нарушение пространства, поскольку единство места было всё той же ненавистной чертой традиционного театра. Автор считал, в процессе перформанса нужно принимать любую естественную форму. По мнению Капроу, наш мозг устроен таким образом, что природа никогда не покажется бесформенной — смысл всегда отыщется. Основное требование, которое выдвигал Капроу заключалось в том, чтобы в перформансе было как можно меньше «привязки» к искусству, но больше «привязки» к жизни [20].

Идеи А. Капроу получили дальнейшее развитие в творчестве Дж. Кейджа. Смысл его хэппенингов заключался в стирании границ между искусством и жизнью, посредством обрамления художественными рамками целых эпизодов реальной действительности. Художественные акции Кейджа проводились на открытом воздухе и в общественных местах: парках, поездах и проч. Хэппенинг Кейджа под названием «Поезд» заключался в том, что автором были проведены три экскурсии в поездах, каждой из которых соответствовал определенный маршрут, пункт назначения, расписание. Примечательно, что поездка была полностью спланирована автором, на каждой остановке играло определенное музыкальное произведение. [20].

В середине века начинают появляться манифесты, в которых авторами декларируется идея создания четырехмерного искусства. Здесь можно выделить «Белый манифест» Л. Фонтано, призывы Д. Кейджа и т. д. Чтобы идти в ногу со временем искусство, по мнению авторов-манифестантов, должно развиваться в пространстве и времени, концентрировать внимание на конкретной жизнедеятельности и использовать все новейшие достижения техники.

По сравнению с традиционными видами искусства акции носят, как правило, иррациональный, парадоксально-абсурдный характер и обращены непосредственно к вне-сознательным уровням психики реципиента. Большое значение в акции играют жест, мимика, паузы между действиями и жестами. Существенное влияние на становление акционизма оказала увлеченность их создателей восточными и первобытными культами, шаманскими обрядами, восточными философско-религиозными учениями, доктринами, практиками медитации и т. п. Перформанс развивался на стыке театра абсурда, хэппенинга, конкретной музыки, поп-арта и иных авангардных течений искусства. Особой формой перформансов является деятельность движения «Флюксус». Представители данного направления аккумулировали в своем «произведении-потоке» различные способы художественного выражения: элементы конкретной и электронной музыки, визуальной поэзии, жестов.

Основным принципом «флюксуса» была спонтанность, произвольность, отказ от любых ограничений [14]. Для достижения этих целей художники активно работали с такими формами, как перформанс, декколлаж, антитеатр, уличные акции и др. Свои акции активисты «Флюксус» называли концертами. Для них даже писались специальные «партитуры». Так называемые «концерты» носили демонстративно игровой характер. Авторы провозглашали принципиальную несерьезность, ироничность, преходящий характер акций. Хотя, к примеру, Йозеф Бойс воспринимал данные акции, как сакральные, магические «действия», имеющие что-то общее с доцивилизационным шаманизмом [25]. Абсурдность, невозможность интеллектуального постижения этих акций и вправду создает впечатление некой «изначальной сакральности», которая способствует контакту участников и зрителей с иными мирами.

Важнейшей арт-практикой последней трети XX в. становится энвайромент. Данное направление предполагает создание художником некоего арт-пространства, призванного охватить зрителя наподобие реального окружения.

Яркими представителями энвайромента во второй половине XX в. были Дж. Сигал и Э. Кинхольц. Начиная с самого детства Э. Кинхольца интересовали барахолки, гаражные распродажи, блошинные рынки — те места, где можно было наблюдать предметы, вышедшие из употребления, забытые и ненужные. В начале 60-ых годов XX в. Э. Кинхольц воспроизводит в своем творчестве модель борделя «Рокси», который он посещал еще в молодости. Стоит отметить, что «реконструкция по памяти» этого места не ограничивались детальным и кропотливым воспроизведением обстановки и интерьера тех лет. Бордель «Рокси» по версии Кинхольца — это нагромождение пошлых удушливых орнаментов, ковров, предметов быта, общая гнетущая обстановка, говорящая об обреченности человека. На фоне всего этого — персонажи-манекены с гипертрофированными, либо отсутствующими частями тела, либо замещенными какими-либо предметами

(например, вместо головы — унитаз). Представленные предметы экспозиции были собраны автором по барахолкам. Другой инсталляцией художника является «The Beanery» — воссозданная модель бара, где время остановилось навсегда — на часах у всех одно и то же время: десять минут одиннадцатого. Часы эти расположены не на запястье — у представленных манекенов в буквальном смысле нечто, напоминающее будильник вместо лица. Полностью человеческий вид имеет лишь манекен хозяина бара, вероятно, с намеком на то, что именно в его полномочиях «забирать время у посетителей», иными словами только он из всех присутствующих способен ощущать себя во времени. Таким образом, для творчества Кинхольца характерны гротеск, сгущение красок, игра с цветами, запахами — т. е. всем тем, что позволяет достичь эффект полного погружения [29].

В области энвайромента ключевой фигурой также являлся Я. Куннелис — представитель так называемого «arte povera» или «бедного искусства». Яннис Куннелис также, как и Кинхольц, использовал в своих инсталляциях материалы обихода, предметы, вышедшие из употребления: рваную одежду, обломки мебели, старые веревки и проч. Художник находился в постоянном поиске новых материалов для своих перформансов. В число элементов входили: огонь горелок, золото, каркасы кроватей, мясо. Позднее Куннелис экспериментировал с грубой материей в рамках антиформального искусства: железо, уголь, мешки — излюбленные материалы художника. Я. Куннелис открывал несколько выставок в Москве, одна из которых получила название «S.T.». Инсталляция представляла собой детскую коляску, поставленную на рельсы, посреди множества разбросанных пальто. Заслуживают внимания эксперименты Куннелиса с предметами в подвешенном состоянии. Автор полагал, что висящий предмет, как и живопись, имеет логическое действие. В произведении «Подвешенный нож» Куннелис использовал обыкновенный нож, подвешенный в высокой точке пространства. В отличие от активистов объединения «Флюксус», проповедовавших абсурд и смехотворность всего и вся, Яннис Куннелис придерживался традиционной точки зрения на

искусство, при котором определенные предметы могут выступать носителями смыслов, символами чего-либо [30].

Таким образом, ключевой составляющей энвайромента является стремление авторов «перевоплотить» реконструировать реальность, используя коллаж вещей, людей, предметов. Художники данного направления предельно расширяли пространство, окончательно уничтожая тем самым границу между жизнью и реальностью [14].

Итак, оформившиеся во второй половине XX в. арт-практики свидетельствуют о становлении нового художественного мировоззрения и новой концепции искусства. Смысл этих акций заключался в выделении целых фрагментов, осколков реальной действительности и ограничении их художественными рамками. Художника интересует переменчивость окружающего мира; отсюда сиюминутность и неповторяемость хеппенингов, перформансов, энвайроментов. Суть художественных практик заключалась в том, чтобы показать весь спектр сосуществования феноменов реальности, многоплановое бытие в новой современной культуре, отвечающей требованиям и нуждам окружающего мира, который находится в постоянном становлении.

2 Особенности акционизма в современной культуре

2.1. Акция как политический жест

В условиях современной действительности акционизм носит подчеркнуто политический характер. Говоря иначе, акция превратилась в такой же инструмент политического воздействия и проводника каких-либо идей, как и медиа. Разница лишь в том, что в медиа пропаганда осуществляется напрямую, т.е. посредством освещения событий под «нужным» углом». Современные арт-активисты для достижения этой цели используют формы акционизма, получившие распространение в середине XX века. Наиболее востребованными в данном случае становятся хэппенинги и перформансы. Однако стоит заметить, что это уже далеко не те перформансы прошлого столетия, в которых провозглашался эксперимент, тотальная свобода выражения, импровизация, абсурдность и пр. С перформансами прошлого столетия современный акционизм роднит, во-первых, временной фактор – все действия происходят лишь в настоящем. И здесь стоит сделать небольшую оговорку. Поскольку акционизм 60-ых появился вследствие краха модернистских тенденций в искусстве, то соответственно нацеленности на будущее (как у футуристов) в их творчестве не прослеживалось. И ровно также не прослеживалось рефлексии относительно традиционного искусства. Таким образом, акции в середине века были сиюминутны – они существовали и умирали в пределах «настоящего». Искусство как бы подпитывалось тенденциями о невозможности подлинного искусства, чем как раз и объясняется иронический, насмешливый, абсурдный характер акций, прежде всего по отношению к себе самим. Современные перформансы, поскольку имеют политический окрас, чёткую позицию – оппозиционную, бунтарскую, все-таки ориентированы на будущее. Наличие «проекта будущего», социальной утопии, заложенной в современную акцию противоречит тому «чистому искусству» перформанса 60-ых. Пожалуй, принципиальное отличие состоит в планировании акции от начала до конца,

в изначальном формулировании политической метафоры, которая впоследствии должна «выстрелить», образовав вокруг себя поле дискуссий, общественный резонанс. Принцип современной акции схож с реализацией бизнес-проекта – сперва нужно взвесить все «за» и «против». Вместе с тем, можно наблюдать зависимость современной акции от всех наиболее «болезненных» процессов в обществе, привязанность их к царящим в тот или иной отрезок времени «инфоповодам». Создавать этот самый «инфоповод» самим (вспомним живопись Поллока, успех которого обусловлен раскруткой его «странных» работ в медиасреде) для современных арт-активистов кажется не вполне адекватным. Акционистам нужно быть вписанными в повестку дня – это форма их выживания, поскольку в обществе они воспринимаются как маргиналы, извращенцы, сумасшедшие – кто угодно, но только не художники. Отсюда можно вывести следующую закономерность – акционисты акцентируют свое внимание на общественность, которая относится к ним, как минимум, с подозрением. Однако имидж акционистов формируют медиа, которые в попытке дискредитировать активистов превращают их в отщепенцев или изгоев. По сути это довольно удобный образ – условно говоря, активиста – противопоставившего себя системе, нонконформиста, бунтаря. Фактически, дискредитация того, что и так старательно пытается себя дискредитировать, превращается в произвольную рекламу, случайную Pr-стратегию.

Одним из ярких и скандальных представителей русского политического акционизма является Петр Павленский. Перечислим наиболее резонансные акции. 23 июля 2012 к зданию Казанского собора в Москве подошел мужчина в капюшоне и с плакатом в руках со следующей надписью: «Акция Pussy Riot была переигрыванием знаменитой акции Иисуса Христа». Действия Павленского напоминали одиночный пикет, чем и привлекли внимание сотрудников. Однако, когда те приблизились к вызывающему подозрения человека, то обнаружили, что его рот был в

прямом смысле зашит нитками. Акция носила название «Шов», с которой художник выступил в поддержку гласности в стране (имеется в виду процесс над «Pussy Riot»). 3 мая 2013 года Павленский выступил с политической акцией «Туша», направленной против репрессивной политики российских властей. Напротив здания Законодательного собрания лежал в положении эмбриона голый, обмотанный колючей проволокой Петр Павленский. Подобный «боди-арт» сотрудники опять же правоохранительных органов не оценили. Для того чтобы вызволить голого человека пришлось использовать садовые ножницы, тем самым прослеживается метафора художника, который как бы переходит из одних пут в другие. Акция получила название «Туша». Наиболее резонансной стала акция под названием «Фиксация». 10 ноября 2013 года Павленский пригвоздил свои половые органы к брусчатке на Красной площади. Абсолютно голый художник, смотрящий вниз на свои пригвожденные органы – суть этой акции заключалась в изображении апатии, пассивности, индифферентности по отношению к низкому качеству жизни в российском обществе. Затем была акция «Свобода» 23 февраля 2014 года. Менее затейливая, но уже коллективная. Петр Павленский вместе с другими активистами на Мало-Конюшенном мосту в Санкт-Петербурге инициировал майдан на Украине. Флаги, пламя, звуки железа – основные элементы этой политической акции, выражающей коллективное освобождение из-под гнета авторитарных режимов. Шокирующим «жестом» стала акция «Отделение», в которой Петр Павленский, сидя в обнаженном виде на заборе института психиатрии в Москве, уже ничего не инсценировал посредством боди-арта с коконом, но в прямом смысле отрезал мочку своего уха. Эта по-настоящему шокирующая акция, где сам «жест» и место дислокации отлично друг друга гармонируют, имела, однако, глубокое концептуальное значение. Как объяснил сам Павленский, использование психиатрии в политических целях по сути позволяет властям определять порог между нормой и безумием. «Нож отделяет мочку уха от тела. Бетонная стена психиатрии отделяет общество разумных от безумных больных».

Пожалуй, последней политической акцией можно назвать «Угрозу». В ноябре 2015 года Петр Павленский подошел к зданию ФСБ на Лубянке с канистрой бензина в руках. Облил эту дверь, горючая жидкость вспыхнула, разгорелся пожар. Павленский молча стоял на фоне горящей двери, покорно ожидая своего ареста, что и произошло буквально через несколько минут после содеянного. И опять же, можно обратить внимание на некую «трансмутацию» акций Павленского, где в данном случае хулиганство, явный преступный умысел начинает иметь концептуальное философское значение. Как объяснил сам активист, «Угроза» – это выражение протеста против массового запугивания людей органами госбезопасности, которые по сути методами террора удерживают власть над миллионами людей, лишая их главного – права на свободу волю. Подводя итог, стоит заметить, что мнение общественности касательно деятельности Павленского разделено на две совершенно противоположные точки зрения. Одни считают Павленского смелым художником, который посредством «жестов» с использованием своего тела отстаивает право быть свободной личностью, показывая и своим примером, что он таким и является несмотря ни на что. Вторые, что вполне заслуженно, считают акции художника аморальными, а самого автора – маргиналом, психически-нездоровым. Однако наличие двух этих точек зрения составляют некую целостную реакцию, на которую художник в конечном итоге и рассчитывал.

2.2 Медиатизация арт-активизма

В настоящее время все большую популярность набирают такие разнообразные театрализованные формы протеста, как флэшмобы, хепенинги, перформансы, акции и пр. (вспомним громкие акции арт-группы «Война», панк-группы «PussyRiot» и пр.). Специфическими чертами такого формата гражданского протеста в открытом публичном пространстве являются отсутствие необходимости получать разрешение со стороны властей на реализацию задуманного. Аполитичность акций, так как

организаторы не заявляют о своих политических Установка на медиа-пристрастиях. Направленность на медиа. Репрезентация в сфере интернет-коммуникаций.[11] Однако есть все основания квалифицировать эти формы современного протестного движения как медиасобытия, вопреки тому факту, что они не вписываются в их «ритуальную» модель. Во-первых, тревожащий социальный феномен, согласно которому протестные акции относят к разрушительным медиасобытиям, вопреки тому факту, что они представляют собой форму «санкционированного беспорядка» в пределах правового поля.. В этом отношении трактовка Дж. Фиске медиасобытия как маркера неразличимости «реального» события и его медийной репрезентации наиболее актуальна [4, с. 2]. Само поле, охватывающее различные формы искусства действия, крайне размыто: перформанс, акция, хеппенинг, энвайронмент и пр. Базовыми маркерами терминологического ряда следует признать перформанс и хеппенинг с той лишь разницей, что перформанс представляют собой некоторые действия художника, воспроизведённые по заранее спланированному сценарию в точно обозначенном пространстве и отрезке времени. Хеппенинг – это перформанс, в котором действия запланированы художником, но напрямую от него не зависят. Акцию обычно выводят из этого ряда, не считая жанром искусства из-за ее положения в поле гражданского протеста. Однако имея в виду московский акционизм и тех художников, которые оказались в центре вспыхнувшей медийной дискуссии, сложно отделить невозможно отделить понятия перформанс и акция.

Важным фактором здесь является субъект, совершающий протестные действия, его профессиональная деятельность и самопозиционирование. Мы остановимся на ряде громких социальных перформансов московской художницы-акционистки Катрин Ненашевой и рассмотрим их в аспекте теории медиатизации гражданского протеста. Акция «Не бойся» (июнь 2015г.) – на протяжении 30 дней девушка занималась повседневными делами в тюремной робе, на протяжении всего этого времени – писала об этом у себя на странице в Facebook. 12 июня, в День России, вместе с Надеждой

Толоконниковой («Pussy Riot») вышла шить российский флаг на Красной площади. Была задержана полицией, вторично была задержана в финальный день акции после публичного бритья головы на Красной площади. События широко освещались в прессе.

Акция «Поминальный стол для сотрудников МВД» (декабрь 2015г.). В рамках этой акции к зданиям правоохранительных органов был транспортирован так называемый поминальный стол, за которым вслух были зачитаны имена скончавшихся в спецприёмниках. По словам К.Ненашевой, сотрудникам этих ведомств такая трапеза должна заменить новогодний стол [12]: стол с кутьёй и водкой как масштабные поминки по десяткам умерших в СИЗО, ОВД и спецприёмниках (материал портала «Furfur» – 5019 просмотров). Акция «Наказание» (июнь 2016г.). В течение 21 дня (срок наказания для провинившихся воспитанников детдомов в психиатрической лечебнице) перемещалась по улицам Москвы с привязанной к спине больничной койкой. В рамках данной акции активисткой были симитированы наказания для воспитанников данных учреждений. В частности, сидение на корточках. Акция широко освещалась изданием «The Village». Наибольший общественный резонанс в рамках акции вызвала публичная перевязка в Александровском саду выпускнику детдома, прикованному к инвалидной коляске (материал портала «Furfur» – 4910 просмотров). Целью акции являлось привлечение внимания общественности к условиям нахождения детей в детдомах. Медиатизированный общественный кризис является специфическим типом медиасобытия, поскольку его можно трактовать как некий культурный перформанс. Культурный перформанс по своей структуре включает в себя следующие элементы: наличие актора, коллективные репрезентации, средства символического производства, аудиторию, мизансцену. В данном случае участником является активистка, воплотившая сценарий протеста. В наличии аудиторный фактор, т.е те, кому было обращено послание. Средствами символического производства являются те предметы, посредством которых и

производится эффект, реакция, отклик. В их число можно отнести – робу, бритву, кровать, бинты. Реальное место – Красная площадь, улицы Москвы, детдома. В роли социальной силы, определяющей легитимность акции, выступили местные власти, полиция, которая своим осуществлением ареста также косвенно поспособствовала эффекту «искусства действия». В основе акции лежат коллективные представления, которые определяются такими этическими оппозициями, как добро и зло[5].

Таким образом, К. Ненашева посредством протестных эпатазирующих акций остается в поле злободневных актуальных событий при непосредственной потере художественности ее «жеста». Реакция властей, нетерпимых к акционизму, наиболее ярко демонстрирует современный политический контекст. С точки зрения зрителя в подобных акциях можно увидеть социальный и политический протест, в корне которого – определенная метафора.

Заключение

Таким образом, мы видим, что современный акционизм является актуальной формой выражения своей гражданской позиции. Акционизм – это в широком смысле искусство жеста. В условиях современности этот «жест» зачастую носит политизированный характер. И в этом заключается принципиальное различие между современными акциями и художественными перформансами XX века. Современная акция, увы, слишком злободневна. Ее смысл как бы и заключается в том, чтобы посредством политической метафоры привлечь внимание аудитории к насущным проблемам общества. Дадаисты, «перформанисты» безусловно использовали в своих работах элементы действительности – будь то газетные вырезки или реальные предметы – но эти предметы либо теряли свое «обыденное» значение и приобретали сакральный смысл, либо напротив, выражали полную бессмыслицу. В любом случае, акции перформанистов середины века существовали в настоящем и как бы умирали в настоящем, не подразумевая какого-либо конечного результата деятельности. Это были эпатаж, свобода, импровизация в чистом виде. Современная акция все-таки нацелена на результат, нацелена на будущее. И тут с одной стороны можно констатировать художественную деградацию, а с другой – отлично функционирующий социальный проект, который посредством художественного «жеста» привлекает внимание общественности.

Список использованных источников

1. Авдеева, В. В. Зарубежное искусство XX века: архитектура : учеб. пособие для вузов / В. В. Авдеева. – М. : Издательство Юрайт, 2017. – 110 с.
2. Авдеева, В. В. История зарубежного искусства. Архитектура XX века : учеб. пособие для вузов / В. В. Авдеева. – М. : Издательство Юрайт, 2017. – 112 с.
3. Агратина, Е. Е. История зарубежного и русского искусства XX века : учебник и практикум для СПО / Е. Е. Агратина. – М. : Издательство Юрайт, 2019. – 317 с.
4. Агратина, Е. Е. Искусство XX века : учебник и практикум для академического бакалавриата / Е. Е. Агратина. – М. : Издательство Юрайт, 2018. – 317 с.
5. Акунина Ю.А. Арт-активизм как актуальная форма протеста: социокультурный анализ [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/art-aktivizm-kak-aktualnaya-forma-protesta-sotsiokulturnyy-analiz> (дата обращения: 22.05.19)
6. Акционизм [Электронный ресурс] URL: <https://estetico.me/posts/view/aktsionizm> (дата обращения: 22.05.19)
7. Андреева Е. Все или ничто : символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2011. – 578 с.
8. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
9. Барабаш Н. А. Телевидение и театр: игры постмодернизма. – М.: МПГУ, 2003. – С. 29.
10. Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2016. – 251 с.

11. Булычёва Д.Ф. Перформанс и хэппенинг: общее и частное [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performans-i-heppening-obschee-i-chastnoe> (дата обращения: 23.05.19)
12. Демпси Э. Стили, школы, направления. – М. : Искусство – XXI век, 2008. – С. 222-225
13. Жуковский, В. А. О литературе и искусстве. Избранное / В. А. Жуковский. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 313 с.
14. Захарова Е.В. Хеппенинг, перформанс, энвайромент становление новой концепции искусства XX века [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/heppening-performans-envayroment-stanovlenie-novoy-kontseptsii-iskusstva-xx-veka> (дата обращения: 23. 05. 19)
15. Ильина, Т. В. История искусства : учебник для СПО / Т. В. Ильина. – 2-е изд., стер. – М. : Издательство Юрайт, 2019. — 203 с.
16. Каган, М. С. Введение в историю мировой культуры в 2 т. Т. 1 : учебник для вузов / М. С. Каган. — 2-е изд., стер. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 310 с.
17. Казин А.Л. Образ мира. Искусство в культуре XX века. Указ. изд. С. 83.
18. Кравченко А.И. Культурология: Словарь. – 2-е изд. – М.: Академический Проект, 2001. – С. 457.
19. Культурология XX век. Энциклопедия. Т. 2 / Под ред. С.Я. Левита. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447 с.
20. Переверзева М. Хеппенинги Джона Кейджа [Электронный ресурс]. URL: <http://per-formanisist.livejournal.com/228172.html> (дата обращения: 23.05.19).
21. Постмодернизм. Энциклопедия / Под ред. А.А. Грицанова, М.А. Можейко. – Мн.: Интер-прессервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с.
22. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. – М.: Рефл-бук, 2001. – 656 с.

23. Решетова М.В. Коллаж и перформанс как стратегия размывания границ между традиционными практиками искусства [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kollazh-i-performans-kak-strategii-razmyvaniya-granits-mezhdu-traditsionnymi-praktikami-iskusstva> (дата обращения: 22.05.19)
24. Ромах О.В. Познание в культурологии. Аналитика культурологии. – М. : МГУ, 2007. – С. 3
25. Семь перформансов Йозефа Бойса [Электронный ресурс]. URL: <https://365mag.ru/culture/7-performansov-jozefa-bojsa-na-kotory-e-stoit-obratit-vnimanie> (дата обращения: 23.05.19)
26. Тарасов А. Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskie-art-praktiki-heppening-performans> (дата обращения: 22.05.19)
27. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. – 246 с.
28. Чумичева Н.В. Политическая метафора российского акционизма как односторонний диалог искусства с режимом [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/politicheskaya-metafora-rossiyskogo-aktsionizma-kak-odnostronniy-dialog-iskusstva-s-rezhimom> (дата обращения: 23.05.19)
29. Эд Кинхольц: слишком человеческое [Электронный ресурс]. URL: <http://reshkova.ru/ed-kinxolc-slishkom-povsednevnoe-slishkom-chelovecheskoe-slishkom-uzhasnoe/> (дата обращения: 22.05.19)
30. Яннис Куннелис [Электронный ресурс] URL: <https://artifex.ru> (дата обращения: 23.05.19)

