

На правах рукописи



**Мальшева Надежда Леонидовна**

**ЖЕНСКАЯ НАГОТА В КОНТЕКСТЕ  
РЕМИФОЛОГИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата  
культурологии

Саранск 2020

Работа выполнена на кафедре истории философии и культуры Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Воронежский государственный университет»

**Научный руководитель** доктор культурологии, доцент  
Дьякова Тамара Александровна

**Официальные оппоненты:**

Шипилов Андрей Васильевич доктор культурологии, доцент, ФГБОУ ВО «Воронежский государственный педагогический университет», кафедра философии, экономики и социально-гуманитарных наук, профессор

Лысова Надежда Юрьевна кандидат философских наук, доцент, ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва», кафедра архитектуры и дизайна, профессор

**Ведущая организация** ФГБОУ ВО «Рязанский государственный университет им. С.А. Есенина»

Защита диссертации состоится 26 февраля 2020 г. в 12 часов 00 минут на заседании диссертационного совета Д 212.117.10 при ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва» по адресу: 430005, г. Саранск, ул. Большевистская, д. 68, корпус 1, ауд. 706.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке имени М.М. Бахтина ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарева» и на сайте университета [https://www.mrsu.ru/ru/diss/diss.php?ELEMENT\\_ID=73521](https://www.mrsu.ru/ru/diss/diss.php?ELEMENT_ID=73521).

Автореферат разослан «    » января 2020 г.

Ученый секретарь диссертационного совета



Кузнецова Ю.В.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### Актуальность темы диссертационного исследования

На каждом витке человеческой истории при смене культурных парадигм или в наиболее кризисные моменты общественного развития обнаруживают себя явления, встроенные в мифологическую систему миропонимания. Процессы ремифологизации – возвращение к мифу – может происходить во всех сферах жизни, и в искусстве, в первую очередь. Интерпретируя в своём творчестве древний миф, художник обращается к архетипическим сюжетам и образам для того, чтобы найти ответы на современные вопросы.

Важно разграничить дефиниции «ремифологизация» и «неомифологизация». Под ремифологизацией понимается «процесс возрождения мифологического сознания в культурах, прежде утративших живую связь с мифологией»<sup>1</sup> (приставка «ре-» от лат. «re» – «вновь», а «нео-» от греч. «neos» – «новый»). Соответственно, под неомифологизацией нужно понимать построение новых мифов, в то время, как ремифологизация есть обращение к уже забытым мифам, актуализация смыслов, в них заложенных. Безусловно, что и в том, и в другом случае опорой в построении мифа будет архетипическая структура. Процессы, которые мы наблюдаем в современном искусстве, а именно – тесная связь мифа с ритуальным сценарием и обращение к хорошо известным архаическим сюжетам и образам, дают нам основание говорить именно о ремифологизации.

Процессы ремифологизации, происходящие в мировом культурном прошлом с завидной периодичностью, оказывались в фокусе научного интереса многократно. Причины, которые обуславливали возврат к архаическим мифам, имели и имеют как универсальную, так и специфическую природу. Ремифологизация в контексте создания современного искусства также имеет особенные черты, обнаружение которых может помочь выявить характерные тенденции культуры наших дней, прояснить алгоритм коммуникации автора произведения и аудитории, актуализировать наиболее значимые смыслы художественного процесса.

Российский культуролог А.Я. Флиер по аналогии с типологизацией науки предлагает следующие модели культурного развития: классическая, неклассическая и постнеклассическая культуры. Классическую культуру, объединяющую очень разные эпохи и направления в искусстве, отличает и объединяет ряд особенностей: наличие абсолютной истины, чёткая иерархия мира и социального устройства, бинарная оппозиция в мировосприятии, мимесис как наиважнейшая установка искусства. Неклассическая культура, связанная с научно-техническим переворотом во второй половине XIX в., строится на восприятии любой истины в качестве относительной. Разрушается иерархический подход к миру, теперь не

---

<sup>1</sup> Словарь философских терминов / науч. ред. В.Г. Кузнецов. М. : ИНФРА-М. 2005. С. 479.

подражание природе лежит в основе искусства, но субъективное видение художника. Постнеклассический период, связанный с телекоммуникационной революцией и массовым распространением различных технических приспособлений, отличается отсутствием господствующего мировоззрения, игнорированием эстетической или этической шкалы оценок, абсолютизацией субъективного восприятия любой категории или явления.

Одним из самых распространенных визуальных воплощений мифологических образов является обнаженное женское тело, поскольку именно оно со времён архаики свидетельствовало о неразрывном единстве человека с природой и было объектом многих ритуальных традиций. Дефиниция «нагота» используется в исследовании в качестве частного случая феномена телесности как «картины нашего сознания, т.е. то, что претерпевает изменения»<sup>2</sup>. Нагое тело отличается от голого уравновешенностью и уверенностью, согласно К. Кларку, это «тело преобразованное»<sup>3</sup>. Поэтому мы понимаем под наготой не просто тело без одежды, но несущее определённую смысловую нагрузку.

В постнеклассический период культуры ярко проявляется тяга к мифологическим структурам, к возрождению мифа. Современное искусство в числе иных особенностей имеет такое проявление как апелляция к архетипическим образам, вызывающим у зрительской аудитории чувство глубокой причастности к художественному действию. Выстраивание художественного акта (перформанса) сообразно ритуально-обрядовому действию позволяет разрушить дистанцию между художником и зрителем и создать эффект соучастия. Подобные практики в искусстве представляют интерес не только с точки зрения анализа актуальных процессов в искусстве, но и объяснения состояния современной культуры в целом.

Важным моментом в понимании актуального искусства является то, что наряду с различными материалами тело художника становится инструментом создания художественного произведения. В современной скульптуре используются органические материалы (волосы, ногти, кровь), при этом интерес представляет не только результат, но процесс создания объекта. Он превращается в подобие перформативного акта, проявляя тем самым черты сходства с синкретизмом архаической культуры.

В середине XX в. женщины-художницы, такие, как М. Абрамович, А. Мендьета, М. Рослер, Й. Оно, Дж. Чикаго, С. Шерман, К. Шниман, активно используют своё тело в качестве материального воплощения художественного замысла, предлагая зрителю поразмышлять на самые разные темы. Такая практика предоставила возможность взглянуть на

---

<sup>2</sup> Чукуров А.Ю. Бодимодификации и некоторые особенности их репрезентации в популярной культуре // Вестник психофизиологии. СПб. : Издательство ООО «НПЦ ПСН», 2017. № 3. С. 35.

<sup>3</sup> Кларк К. Нагота в искусстве / пер. с англ. М. Куренной, И. Кытмановой, А. Толстой. СПб. : Азбука-классика, 2004. С. 10.

обнаженное женское тело глазами самих женщин. Феминистское искусство кажется более эмоциональным, смелым и открытым в силу обнаружения в самой художественной презентации не только извечной гармонии женщины и природы, но и дополнительных смыслов (роль женщины в современном мире, место женщины в сфере искусства, право на свободу выбора и другие).

Обращение к архетипическим компонентам изображения обнажённого женского тела как объекту художественного творчества в условиях полной десакрализации нравственных понятий и легитимизации интимной жизни на экране, сцене, в картине, в скульптуре и других видах искусства превращается из реформаторского или протестного явления в социально-значимый коллективный акт, требующий от аудитории не созерцания, а действия. Отсутствие в современной науке серьёзных работ по обозначенной проблеме делает предлагаемое исследование необходимым компонентом понимания роли ремифологизации в искусстве наших дней.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Процессы ремифологизации, происходящие в сфере современного искусства, изучены недостаточно. Искусство как развивающаяся система, вопросы трансформации образов в произведениях классического, неклассического и постнеклассического периодов отражены в работах зарубежных учёных – Д.К. Аргана, К. Вёрмана, Э. Гомбриха, Й. Зачека, а также отечественных – О.Г. Беломоевой, П.П. Гнедича, Т.А. Дьяковой, М.В. Логиновой, Н.Ю. Лысовой, А.И. Постригай, А.Я. Флиера. Проблемами художественного творчества и личности в культуре занимались такие отечественные ученые, как П.Д. Волкова, Н.И. Воронина, Т.С. Злотникова, Н.П. Ледовских, Н.А. Хренов.

Изучение истории формирования и развития современного искусства отражено в работах Д. Арнольд, П. Гилена, Р. Голдберг, У. Гомперца, Э. Демпси, К. Ку, У. Оссиана, М.Д. Родна, М. Тевоза, Б. Тейлора, С. Торнтон. Исследования Е.Ю. Андреевой, Е.А. Бобринской, В.Г. Власова, С.А. Гущина, Ю.А. Кондратенко, И.А. Кулик, Н.В. Лукиной, Н.Б. Маньковской, В.С. Турчина, Т.Е. Фадеевой посвящены различным аспектам современного искусства. Гендерный аспект современного искусства представлен в работах К. Баттиста, Л. Липпард, М. Рослер, Д. Харауэй, В. Экспорт.

Из широкого спектра литературы, посвященной современному искусству, выделяются источники, дающие описание и осмысление перформативного творчества. Проблема искусства перформанса имеет несколько ракурсов исследования: коммуникативный аспект (Э.Д. Коркия); психологический, семиотический и др. (М.А. Антонян, Ю.В. Кривцова, Е.А. Морозова); как результат социальных, ментальных изменений в постсоветском пространстве (Д.Ф. Булычёва). История и анализ явления перформативности в современном мире представлены в работах Р. Краусс,

Э. Фишер-Лихте, М. Шуваковича. Особое значение имеют работы, созданные практикующими художниками (М. Абрамович, П. Павленский).

Ряд классических работ связаны с изучением скульптуры как особого вида искусства (В.П. Головин, Э. Лантери, О. Роден), эстетикой скульптуры (Е.Ю. Лекус).

Фундаментальными работами в области изучения мифа являются труды Л. Леви-Брюля, К. Леви-Стросса, Б. Малиновского, Дж.Дж. Фрэзера. Символической природе ритуально-обрядовых действий посвящены исследования А. ванн Геннепа, Д. Дугласа, Л.П. Мориной, Е.А. Разумовской, В.Д. Шинкаренко. Особенности соотношения мифа и ритуала обозначены в работах Д.В. Пикалова, Е.В. Ревуненковой, Э. Тайлора. Особенности мифологического сознания посвящены исследования Ю.М. Антоняна, Я.Э. Голосовкера, И.М. Дьяконова, А.Ф. Лосева, Ф.Х. Кессиди, А.А. Потевни, О.М. Фрейденберг, К. Хьюбнера.

Проблема ремифологизации изучена не полно, процессы повторения мифа и возвращения к его образам рассмотрены в работах Е.М. Мелетинского, В.М. Найдыша. Изучению повторов мифологических образов в искусстве посвящены работы С.П. Батраковой, Н.В. Геташвили, В.Б. Мириманова, Р. Менара, М. Сквайра. С герменевтической точки зрения мифологические образы рассмотрены в трудах Г.Г. Гадамера. Через призму психоанализа миф интерпретирован в исследованиях З. Фрейда, К. Г. Юнга и их последователей. Символическая основа мифа рассмотрена в работах отечественных ученых – М.Н. Ботвинника, О.В. Голубковой, Ю.М. Лотмана, Н.Н. Поповой, В.Н. Топорова, а также зарубежных – С. Карр-Гомм, Э. Кассирера, Х.Э. Керлота, И. Харрисона.

Концепт «сакральное» определен и объяснен в работах Р. Кайуа, А.В. Медведева, М. Мосса, Р. Отто, М. Элиаде.

Современной мифологии и процессам проявления ремифологизации в культуре посвящены исследования Е.Б. Ивушкиной, И.Г. Кроливецкой, А.В. Соколова, Д.В. Сочивко.

Особенности отображения обнаженного тела в искусстве с разных научных ракурсов отражены у ряда исследователей. С точки зрения жанра ню нагота рассмотрена у К. Кларка, Г. Фосси; нагота как нравственно-эстетическая проблема осмыслена в работах Э. Фукса, У. Эко; тело как социокультурный феномен представлено в работах отечественных (И.М. Быховская, Н.Г. Меркулова, А.В. Пронькина, А.Ю. Чукуров) и зарубежных учёных (Ж. Бодрийяр, Ж. Вигарелло, А. Корбен, Ж.-Ж. Куртин, Ж. ле Гофф, М. Мосс, Н. Трюон, М. Фуко, Э. Холландер); философская трактовка дефиниции «тело» сформулирована в трудах В.А. Подороги, Я.В. Чеснова, М.Н. Эпштейна; концепт «телесный канон» осмыслен М.М. Бахтиным; тело художника в качестве инструмента современного искусства рассмотрено в исследованиях А. Миллет-Галлант, Т. Уорр; использование образа женского тела в современном искусстве получило осмысление в исследованиях Э. Ньюман.

Положение и роль женщины в обществе на разных исторических этапах проанализированы в исследованиях М. де Вилье, В.Н. Кардапольцевой, Т.М. Кононовой, А.В. Шипилова, И.И. Юкиной; гендерные вопросы, проблемы самоидентификации – в работах Г.С. Баранова, Т.Б. Коваль, А.А. Колодиной, М. Мид, С.А. Ушакина; особенности женственности и женской природы, искаженное представление о ней, выраженное в стереотипах, нашли отражение в научных трудах отечественных (Н. Вульф, Т.Г. Киселева, И.С. Лесная-Иванова, Я.А. Мильнер-Иринин) и зарубежных учёных (Н. Вульф, Ж. Липовецкий, Б. Фридан). Философия явления феминизма нашла выражение в трудах С. де Бовуар, Г.А. Ельниковой, И.А. Жеребкиной, О.В. Зиневич, Т.А. Ладыкиной, Н.Л. Пушкарёвой, Р. Краусс, Д. Харауэй, Е.Б. Хитрук, Д.А. Чекалова. Женщинам-художницам, оставившим заметный след в искусстве, посвящены работы К. Бизенбаха, Л. Нохлин, И. Опимах, Ф. Фриджери.

В качестве **эмпирического материала для исследования** были использованы:

1. Фото- и видеодокументация перформансов.
2. Видеолекции, интервью, материалы СМИ, в которых обозначена реакция зрителей и саморефлексия художников.
3. Официальные сайты музейных институций, скульпторов и художников-перформеров.
4. Личный опыт наблюдения перформативного искусства.

**Гипотеза исследования.** Обнаженное женское тело в искусстве является своеобразным медиатором смыслов, многие из которых имеют архетипическую природу и являются авторской интерпретацией архаического мифа. Процесс ремифологизации, затронувший современное искусство, актуализировал особый способ взаимодействия художника и аудитории, восходящий к архаической ритуальной практике и нацеленный на возникновение эффекта соучастия. В работе предполагается рассмотреть воплощение универсальных смыслов, восходящих к культуре мифа, посредством женской наготы в контексте ремифологизации современного искусства.

**Объектом** исследования является ремифологизация как способ актуализации универсальных смыслов в художественной культуре.

**Предмет** – трансформации женского нагого тела в искусстве постнеклассического периода в контексте процессов ремифологизации.

**Цель диссертационной работы** – исследование в контексте процессов ремифологизации современного искусства основных форм и причин обращения художников к женской наготе как форме визуального воплощения творческого замысла.

**Задачи:**

1. Определить основные семантические ракурсы образа женщины в архаическом мифе и культивирование телесности в ритуале.

2. Обнаружить основные факторы, приводящие к повторению в художественном процессе универсальных смыслов, заложенных в мифе.

3. Выявить и обосновать каноны женской телесности в классическом, неклассическом и постнеклассическом периодах культуры.

4. Соотнести общие и особенные черты в воспроизведении обнаженного женского тела в искусстве прошлого и наших дней.

5. Рассмотреть специфику ремифологизации в современной скульптуре и искусстве перформанса.

6. Дать развёрнутую характеристику социокультурных смыслов обнажённого женского тела в художественной коммуникации современного автора-перформера/скульптора и аудитории.

**Теоретическая и методологическая основа** научного исследования, обусловленная необходимостью изучения процессов ремифологизации в пространстве современного искусства, представлена концепциями учёных, изучавших различные аспекты мифа и жизни архаического общества, механизмы возвращения к известным мифологическим сюжетам в искусстве.

Методологической установкой диссертационного исследования можно считать программные положения о процессах ремифологизации в искусстве, впервые сформулированные представителями «философии жизни». Принципиально важными в контексте ремифологизации являются обращенность к мифу и признание рационального как своего рода болезни (Ф. Ницше). Главенствующую роль играет понятие жизни как некоего «порыва» (А. Бергсон), в основе которого лежит непрерывное воспроизведение себя и творчество нового. Постичь жизнь возможно только посредством душевного переживания (Г. Зиммель), либо интуиции – мистической способности, позволяющей постичь суть предмета, через озарение приобщиться к истине. В силу смежности интуитивного знания и художественного восприятия мира, именно искусство становится своеобразным инструментом постижения жизни. Искусство носит спонтанный характер и не может создаваться на рациональной основе. «Поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисийского начал»<sup>4</sup>, – утверждал Ф. Ницше. Главенство разума над жизнью, когда верх одерживает аполлоническое начало, приводит к кризису культуры. Тогда необходим некий аргумент в пользу природного начала в человеке, которым может выступать миф.

Важную роль в обосновании теоретико-методологических положений в диссертации играют идеи З. Фрейда и К.Г. Юнга. Если З. Фрейд открыл бессознательное как сферу психики, обусловленную природой и не подчиненную человеку, то К.Г. Юнг определил в качестве изначальных культурных истоков бессознательного архетипы. Наличие этих

---

<sup>4</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г.А. Рачинского. СПб. : Азбука-Аттикус, 2016. С. 47.



символических образов в сфере коллективного бессознательного доказывает укорененность мифа в структуре человеческой души и определяет механизм хранения архетипических представлений в культуре.

В ходе интерпретации мифологических сюжетов в современном искусстве ведущей методологической основой стало герменевтическое учение Г.Г.Гадамера. Принципиальное значение для диссертационной работы имеет тезис М. Элиаде о постоянном циркулировании мифа в культуре.

Для выделения общих черт иконографии женского образа, характерного для определённого культурно-исторического этапа, в исследовании был использован сформулированный М. Бахтиным концепт «телесный канон», под которым подразумевается «динамическая и развивающаяся тенденция изображения тела и телесной жизни»<sup>5</sup>.

В диссертационном исследовании применяется междисциплинарный подход, предполагающий синтез концептуальных положений культурологии, философии культуры, эстетики, искусствоведения, психологии и других гуманитарных наук.

В основе исследования лежит культурфилософская реконструкция, которая базируется на теориях зарубежных и отечественных учёных и направлена на критическое осмысление феномена женской наготы.

#### **Методы исследования**

Во время исследования были применены следующие общенаучные методы:

– диалектический метод, позволивший рассмотреть процесс ремифологизации как один из противоречивых факторов формирования особенностей культуры;

– метод типологизации, который дал возможность определить ряд телесных канонов, их особенности и признаки, а также выделить ряд основных культурно-художественных смыслов, повторяющихся в периоды ремифологизации;

– сравнительный метод, который позволил представить особенности визуализации обнаженного женского тела в классический, неклассический и постнеклассический периоды, специфику восприятия женского образа в архаической культуре;

– посредством системного метода было проанализировано искусство перформанса как неотъемлемое явление социокультурной жизни и предложена модель творческого взаимодействия автора и аудитории, базирующегося на механизмах архаического ритуала;

– биографический метод, который дал возможность проследить влияние фактора жизни на творчество художника.

---

<sup>5</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М. : 1990. 543 с.

**Достоверность и объективность** результатов диссертационного исследования обусловлены теоретическими и методологическими положениями, разработанными в философии культуры, искусствоведении, культурологии, антропологии, на которых строилась система аргументации диссертационной работы, последовательной соотнесённостью теоретического и эмпирического материалов, логичностью композиционного решения, а также системой доказанных выводов по ходу всего исследования.

**Научная новизна** диссертационной работы заключена в том, что:

1) впервые исследован новый эмпирический материал: примеры искусства перформанса и современной скульптуры, ранее не получившие научного осмысления;

2) в изучении обнаженного женского тела в отличие от эстетического ракурса, который относительно неплохо изучен наукой, был задан социально-культурный;

3) впервые новейшее искусство получило научное обоснование в соответствии с теорией функционирования ритуально-обрядовой культуры;

4) предложен авторский вариант типологизации женского тела в искусстве;

5) в научный обиход введены некоторые иностранные источники информации о современном искусстве в авторском переводе.

**Личный вклад диссертанта.** Обобщается обширный эмпирический материал современного искусства, не получивший интерпретации ранее. Проведён анализ процессов ремифологизации в современном искусстве, найдены общие моменты в архаическом ритуале и перформансе.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Женщина в архаическом обществе имела двойственный статус: с одной стороны, она была символическим олицетворением природных сил, обладательницей магических свойств, с другой стороны, в реальной жизни она не имела никаких прав, была исключительно принадлежностью своего мужа и обязана была заниматься хранением домашнего очага. В искусстве женщина являлась одним из главных образов архаического искусства как визуальное воплощение Богини-Матери, почитавшейся и в качестве прародительницы и дарительницы жизни, и в качестве той силы, которая несет смерть. Это двуединство бытия и небытия в одном образе позволяет заключить, что Богиня-Мать выражала многообразие универсума и являлась своего рода прообразом множества богинь последующих эпох и культур.

2. Миф возникает как некое спасение в переходные периоды, переломные моменты истории, когда задаются вопросы, на которые не могут найти ответа ученые. Поиск истины перемещается в пространство мифа в моменты кризиса рациональности. Современная культура постоянно возвращается к формам мифологического сознания, в том числе, когда работает с телом. Процесс ремифологизации сегодня обусловлен поиском в архаических основах сознания ответов на необъясненные вопросы миропорядка и ценностных ориентиров, актуальных для нашей эпохи, а

также творческих, эстетических и духовных представлений, необходимых человеку для компенсации его прагматической деятельности.

3. На протяжении всех периодов развития истории искусства одним из важнейших художественных образов являлось обнаженное женское тело, посредством которого воплощались различные творческие замыслы автора. Историю искусства можно рассматривать через призму воспроизведения различных, меняющихся с течением времени телесных канонов. При изучении смеховой культуры Средневековья и Ренессанса М.М. Бахтин сосредотачивает внимание на особенностях восприятия и эстетики тела в данных культурах, которые он обобщает в понятии «гротескный» телесный канон, противопоставляя его «классическому». Преломляя бахтинский подход к более длительному отрезку истории, следует добавить ряд иных канонов тела: тело «идеальное» (античность), «сокрытое» (Средневековье), натуралистичное (искусство реализма), тело «болезненное» (модерн), механистичное (искусство русского авангарда).

4. В эпоху постнеклассического искусства женская нагота становится способом не только воплощения красоты, но и визуальной интерпретации неэстетических явлений. Темы, поднимаемые художниками в рамках искусства постнеклассического периода, можно сопоставить с вечными вопросами, впервые получившими осмысление в пространстве мифа: рождение, смерть, любовь, война, судьба. Способы художественного воплощения данных явлений через женскую наготу восходят к искусству архаики: грудь, живот, бедра, ягодицы) при отсутствии или плохой выраженности других (руки, ступни, голова), безликость, миксантропизм.

5. Современные художники стремятся воздействовать на зрителя, не призывая к созерцанию прекрасного, но заостряя вопросы и темы современности. Через провокацию, эпатаж, демонстрацию ужасающих образов мастера современного искусства пытаются заставить аудиторию понять эмоции и чувства, которые испытывает сам автор. Классический перформанс выстраивается по аналогии с архаическим ритуалом и имеет схожий набор необходимых составляющих: центральная фигура, вовлеченная в событие аудитория, набор предметов, последовательность действий, единение как цель практики. Так, художник, занимающийся искусством перформанса, ставит цель достичь особой формы коммуникации, эффекта соучастия со зрителем. В современной скульптуре расширяется спектр используемого материала, вплоть до применения одежды, человеческой крови, волос, ногтей, что отсылает к этапу натурального творчества в культуре первобытного общества.

6. Обнаженное тело в пространстве искусства становится своеобразным медиумом, который позволяет устанавливать коммуникацию, независимо от культурных особенностей, поскольку язык тела является универсальным. Искусство постнеклассического периода, использующее тело как основной инструмент создания художественного образа, и в динамическом искусстве перформанса, и в статике скульптуры исходит из

понимания мифа как развернутого символа. Само тело в искусстве приобретает символические смыслы и посредством особых ритуалоподобных действий достигает интерпретации зрителем мифа на чувственном уровне.

**Теоретическая значимость диссертации** состоит в формулировании канонов телесной красоты, характерных для различных культурных эпох, в определении модели анализа особенностей творческого взаимодействия автора и аудитории в перформансе, которое выстраивается посредством наложения модели обрядового поведения в архаической культуре на современное искусство.

**Практическая значимость.** В работе обоснована целесообразность междисциплинарного подхода к изучению женской наготы как феномена культуры. Предложенные наблюдения и выводы могут послужить основой: во-первых, для дальнейшего изучения в культурологии феномена женской наготы и шире – телесности; во-вторых, для понимания сложной многомерной структуры современного искусства; в-третьих, для осмысления направлений развития современной художественной культуры. Результаты данного междисциплинарного исследования могут быть использованы при разработке лекционных курсов по истории и теории культуры, эстетики, культурологии, философии, спецкурсов по истории и теории мифа, а также при построении концепций проведения выставок современного искусства.

**Апробация результатов диссертации.** Диссертационное исследование обсуждалось на расширенном заседании кафедры истории философии и культуры факультета философии и психологии ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет» с участием докторов и кандидатов наук в области философии, культурологии, истории.

Материалы диссертационного исследования были озвучены в виде докладов на Международных конференциях: «Творческая личность – 2014: поступок и образ», «Творческая личность – 2015: архетип и имидж». ЯГПУ им. К.Д. Ушинского (Ярославль, 2014, 2015); «Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации». Самарский государственный институт культуры (Самара, 2015); «Романтизм как вектор развития культуры: академический и музейный опыт» (Воронеж, 2015); «Дни философии в Санкт-Петербурге – 2015». (Санкт-Петербург, 2015); «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты». (Москва, 2019); «Музей расширяет амплуа: театральные приёмы в современной музейной практике» (Воронеж, 2019) и на Всероссийских научных и научно-практических конференциях: «Культурология: пересечение научных сфер» (Воронеж, 2016); «Творческая личность – 2016: в кадре и за кадром» (Ярославль, 2016).

Основные положения, содержание и выводы исследования отражены в одиннадцати публикациях, три из которых представлены в изданиях,

рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Министерства науки и высшего образования РФ.

**Соответствие паспорту специальности.** Проблематика и выводы диссертации соответствуют паспорту специальности 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология), а именно: 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.9. Историческая преемственность в трансляции культурных ценностей и символов; 1.14. Возникновение и развитие современных феноменов культуры; 1.16. Традиции и механизмы культурного наследования; 1.30. Художественная культура как ценностное образование, её строение и социальные функции.

**Структура и объём исследования.** Диссертационное исследование состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографического списка, включающего 263 наименования, и приложения. Объём диссертационного исследования составляет 213 страниц.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **введении** отражена проблема исследования, обозначены актуальность работы и её научная новизна, определены объект, предмет, цель и задачи исследования, сформулированы гипотеза и основные положения, выносимые на защиту, обозначена научно-практическая и теоретическая значимость, охарактеризован личный вклад автора в разработку научной проблемы, определены этапы апробации работы и внедрение её результатов, произведён анализ научной литературы по теме.

В первой главе **«Мифологические повторы и возвращения в культуре»** поднимается вопрос обращения современного человека к элементам мифологического мышления. Кризисное время в культуре, нестабильное состояние социума, неспособность науки найти ответы на актуальные вопросы инициируют возрождение интереса к мифу. В такие периоды повышается чувство тревоги, культивируется не рациональное, но интуитивное начало, на основании которого базируется пралогическое мышление. Согласно Н.А. Хренову, именно простейшими и дорефлективными взаимоотношениями человека и мира характеризуется мифологическое мышление. Переломные моменты в общественной жизни порождают множество диссонансов в психике каждого отдельного индивида, что приводит к желанию вернуться к состоянию стабильности, защищенности, гармонии с окружающей действительностью. Эскапизм, стремление к параллельному миру, вера в потусторонние силы уводит от проблем, порожденных современной реальностью. Миф становится такой формой мировосприятия, которая помогает вернуть точку опоры, поскольку предлагает целостную концепцию решения фундаментальных вопросов жизни, обостряет чувственную реакцию на происходящее и даёт веру в стабильность жизни и единство с другими людьми.

В первом параграфе **«Полисемантика женской телесности в архаическом мифе и ритуале»** автор раскрывает особенности отношения к

женскому телу в обыденной жизни и ритуалах архаического человека. В первобытном мире женщина воспринималась как существо исключительное, загадочное и даже опасное. Неразрывная связь с природой наделяла её огромной силой и давала большее понимание себя и собственного тела через изучение окружающего мира. В культуре архаики близость женщины к природе понималась буквально, акцент ставился на способности женского организма к деторождению. Именно это определяло роль женщины в обществе пралогического мышления. Этапы взросления девочки и затем ключевые события в жизни женщины сопровождались определенными ритуалами, некоторые действия табуировались. Обрядовая деятельность разворачивалась как определённая последовательность манипуляций с человеческим телом. Зачастую ритуальные практики требовали обнажения, что вызвано верой в единство человека и природы, их мистической сопричастностью.

Покровительницей женщин выступала Великая Богиня, характеризующаяся двуединством: она источник жизни и источник смерти. Её образ обнаруживается во многих культурах. Чаще всего она воплощалась в качестве Богини-Матери – покровительницы земли. В разных культурах она носила разные имена: Нертус в древнегерманской мифологии, Гея – в греческой, Опе – в римской, Отау – у народа бини (Нигерия), Ёрд – в скандинавской, Теллус – в древнеиталийской, Пачамама – у индейского народа кечуа и многие другие.

Образ женщины являлся одной из главных тем архаического искусства (после образа зверя), который многократно повторялся в скульптуре и в наскальной живописи. Изображение женщины в примитивном искусстве отличается несколькими особенностями, связанными, в первую очередь, с возможностью дарить жизнь. Во-первых, это гипертрофированность отдельных частей тела, акцентированность витальности и плодовитости. Виллендорфская, Вестоничская, Мораванская, Савиньянская Венеры демонстрируют женские образы с развитыми бедрами, животом, грудью. На массивном женском теле не выражена голова, отсутствует лицо. Палеолитические Венеры «воплощали собой телесное “вместилище души”, якобы проявлявших себя в жизнедеятельности последующих поколений родового коллектива»<sup>6</sup>. Во-вторых, мисканотропизм: женщина могла иметь изначально облик какого-либо явления природы или представителя флоры и фауны. Например, у многих культур (кароново, бутмир, винча, лендель, кукутень) можно зафиксировать присутствие образа Богини-птицы<sup>7</sup>. «В мифах и сказках буквально всего мира имеется сюжет о приобретении, потере из-за нарушения табу и новом обретении после соответствующих испытаний тотемной (звериной) супруги»<sup>8</sup>. Женщина-морж, женщина-пчела,

---

<sup>6</sup> Столяр А.Д. О генезисе изобразительной деятельности и её роли в становлении сознания // Ранние формы искусства: сб. статей / отв. ред. Е.М. Мелетинский. М. : 1972. С. 63.

<sup>7</sup> Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини: мир Древней Европы. М. : РОССПЭН, 2006. С. 33–124.

<sup>8</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е издание, репринтное. М. : «Восточная литература» РАН. 2000. С. 201.

женщина-трава, женщина-белый кит и др. доставляли мужу различные материальные блага.

Во втором параграфе **«Универсальные смыслы женских образов в контексте ремифологизации культуры»** автор диссертации исследует восприятие женщины и женского начала в периоды ремифологизации европейской культуры. Темы, поднимаемые в мифах, носят универсальный характер: вечное стремление людей к единству и единению с миром сакрального, вечное стремление к бессмертию, вечная любовь, как и вечен цикл рождения и смерти. «Вечность мифологии в весьма значительной степени определяется удивительной способностью человека верить в то, что не имеет абсолютно никаких доказательств и резко противоречит известным законам природы»<sup>9</sup>. Осознание человеком своей слабости перед природой и сильная вера в бессмертие лежат в основе невозможности тотального уничтожения присутствия мифа в культуре.

Следует разграничивать миф архаический и древнегреческий, поскольку мировосприятие претерпело изменения («мифологическое отождествление превратилось в художественное сравнение»<sup>10</sup>): древние греки стремились объяснить окружающую действительность, в мировых событиях действующей силой выступали явления природы и «архэ», воплощенные в божествах. Боги Олимпа антропоморфны, имеют вид совершенных прекрасных людей. Очеловечивание богов делало их более близкими простым людям, именно это качество утверждало в качестве критерия совершенства красоту человеческого тела. Но, в первую очередь, тела мужского, поскольку женщина в греческом обществе не имела прав, «считалась недееспособной и находилась под опекой сначала отца, а затем мужа (в случае смерти супруга опекуном вдовы становился её собственный старший сын), которые распоряжались не только её имуществом, но и, теоретически и практически, самой жизнью»<sup>11</sup>. Обнаженное женское тело в древнегреческом искусстве получает эстетическую характеристику после создания Праксителем скульптуры Афродиты, оно становится эталоном красоты.

Через женские образы древнегреческие мастера аллегорически воплощали важнейшие понятия и представления о жизни и утверждали верховенство эстетического начала в оценке миропорядка.

Во второй главе **«Художественные каноны изображения женской наготы различных культурно-исторических эпох»** проведён анализ ряда воплощений обнаженного женского тела как художественного объекта на разных этапах историко-культурного процесса. Изменения в манере изображения женской наготы обуславливались совокупностью причин, среди которых можно обозначить художественные трансформации, культурно-исторические и социально-политические процессы.

---

<sup>9</sup> Антонян Ю.М. Миф и вечность. М. : Логос, 2001. С. 172.

<sup>10</sup> Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу (Становление греческой философии). М. : Мысль, 1972. С. 300.

<sup>11</sup> Шипилов А.В. Оппозиция «мужское – женское» в античности. Ч. 1 : Человек. 2015. № 2. С. 104.

В первом параграфе **«Классический период европейского искусства: женское тело как олицетворение красоты»** диссертант исследует и сопоставляет изображения нагого тела в европейском искусстве от античности до середины XIX в. Женская нагота оставалась распространенной темой в искусстве классического периода. Телесные каноны этого времени разнообразны, так как искусство Европы было ориентировано на человека, в котором исключить телесное начало невозможно, а проявления «человеческого» многогранны. В античности тело являло собой воплощение прекрасной души, в Средневековье тело скрывалось и нивелировалось, в эпоху Возрождения в искусстве мы видим пробуждение чувственного тела, в Новое время тело есть воплощение социальных запросов. Но объединяет их максимальная отдаленность представленного в искусстве тела от внешней оболочки реального человека. Женская нагота в художественной культуре – это эстетически оформленная конструкция с выверенными пропорциями и идеальной кожей. Художник стилизует наготу, изображает её с учётом господствующего мировоззрения. В целом, можно обозначить женскую телесность классического периода в качестве мифологической, тяготеющей к образцам античности, «идеализирующей природную телесность и подчиняющей её рукотворной гармонии статуи»<sup>12</sup>. Оно является олицетворением красоты.

Во втором параграфе **«Трансформации женской наготы в искусстве Западной Европы неклассического и постнеклассического периодов»** автор анализирует трансформации обнаженного женского тела в искусстве середины XIX – начала XXI вв. Основная логика перехода в понимании женской телесности от классики к постнеклассическому искусству заключается в разрушении стремления к преобразованию, улучшению, выстраиванию его сообразно распространенным в ту или иную эпоху эталонам красоты и снятии целого ряда запретов на изображение телесного. Формы телесности имеют более выраженную связь с историческими, социальными факторами (войны, революции, экологические катастрофы, атомные угрозы, экономические кризисы), что приводит к стремлению уйти от мира реального искать опору в структурах мифологического мышления. Постепенно разрушается эстетическое отношение к телу. Художники неклассического периода культуры воспринимают тело в качестве материала для выражения субъективного видения мира. Манипуляции с телом стали более обширными и свободными с точки зрения личного выбора. Происходит расширение женских сюжетов: изображаются не только пышущие здоровьем женщины, но истощенные, страдающие от болезней, не только европейки, но и женщины других рас, женщины в повседневных интерьерах.

В XX в. искусство стало доступно более широкому кругу людей. И если в классическом искусстве не так много примеров изображения современников

---

<sup>12</sup> Лысова Н.Ю. Жанр ню в творчестве Степана Эрзи (на материале собрания МРМИИ им. С.Д. Эрзи). Феникс–2002: Ежегодник кафедры культурологи. Саранск, 2002. С. 16.



и, соответственно, реалистичных форм, то неклассическое искусство в большей мере обращается к современным людям, которых художники изображают сообразно собственному замыслу. Потому мы видим самые разные трансформированные женские тела: и утонченно вытянутые, и подчеркнута уродливые, и принимающие вульгарные позы, и состоящие из геометрических форм. Уход от классической системы искусства породил новые типы телесной красоты в сфере культуры. Можно обозначить некоторые типы телесных воплощений: тело болезненное (модерн), тело – механизм (русский авангард), тело – экспериментальный материал (европейский авангард), тело – манифест (современное искусство). На подобные эксперименты художников вдохновляла, в том числе, и архаическая культура. Со временем представители искусства уходят от стремления к субъективному высказыванию как первичной цели творчества. Для постнеклассического периода становится важным достучаться до аудитории, настроить диалог ради достижения эффекта соучастия.

Ключевым моментом в изображении обнаженной женской натуры в XX в. становится увеличение числа художников женского пола, поскольку теперь буквально от первого лица можно была услышать о восприятии женской наготы. Художницы избирают в качестве основного инструмента создания художественного произведения собственное тело и размышляют на разные актуальные темы (насилие, гендерные роли и т.д.).

В целом, можно сказать, что классический, неклассический и постнеклассический периоды искусства демонстрируют разной степени углубленности связь с мифом. Классическое искусство ориентировано на античную мифологию, в неклассическом художники оперируют архаическими символами, в постнеклассическом эти символы находят пластическое воплощение (в перформансе).

Третья глава **«Интерпретация обнаженного женского тела в современных художественных практиках как способ возврата к архаическому мифу»** выстроена на основе художественного и научного анализа работ современных художников (скульпторов и перформеров). Выбранные направления искусства – скульптура и перформанс – обусловлены наибольшей приближенностью в творчестве к человеческому телу. Основной темой скульпторов, начиная с античности и до современности, оставалось человеческое тело, его пропорции и изгибы. И сегодня в скульптуре можно увидеть воплощения отличительных черт первобытного искусства. В перформансе, не так давно вошедшем в художественную практику, основным инструментом создания художественного произведения является тело художника, что восходит к ритуальным практикам архаики. Обнаженное тело в пространстве искусства становится своеобразным медиумом, который позволяет устанавливать коммуникацию, независимо от культурных особенностей, поскольку язык тела является универсальным. Лейтмотивом скульптуры и перформанса постнеклассического периода искусства является призыв к преобразованию,

духовной трансформации зрителя. Арт-объект сегодня это не просто констатация какого-либо факта, приглашение к наблюдению, но толчок к действию, к изменению себя не только внешне, но, в первую очередь, на ментальном уровне.

В первом параграфе **«Визуализация архаических женских образов в скульптуре»** автор исследования рассматривает примеры скульптур современных художников, анализирует особенности и точки соприкосновения с искусством архаики в интерпретациях женского тела. Нагота остается основной темой в данном виде искусства, но в отличие от античного понимания этого явления, сформулированного с учётом объективных критериев, мастера XX–XXI вв. демонстрируют субъективное прочтение категории прекрасного. Так, скульпторы неклассического периода удлиняют и вытягивают тело, сводят его к набору геометрических форм, упрощают и стилизуют. В постнеклассическом искусстве популярным становится изображение эталона женской красоты XXI в. с подтянутыми прессом, мышцами рук и ног, то есть в области скульптуры прослеживается поворот к человеку современному, как в плане телесности, так и духовности (работы, созданные из мусора и гаджетов, отсылают к теме массового потребления). В работах скульпторов второй половины XX – начала XXI вв. наблюдаются схожие черты, схожие с архаическим видением женского начала: гипертрофированность одних частей тела при отсутствии или плохой выраженности других, воплощение собирательного образа, а не конкретного человека, отсутствие проработанной головы и безликость, нагота, миксантропизм.

Скульпторы постнеклассического периода часто обращаются к античным женским образам, помещая их в современный контекст, тем самым посредством деконструкции наделяют классические образцы женской наготы новой смысловой нагрузкой: М. Пистолетто помещает Афродиту рядом с кучей мятой одежды, тем самым, сталкивая мир космоса прошлого с миром хаоса современности. Или скульптор Ф. Виале, который наносит на прекрасное тело Венеры Милосской узоры татуировок. Тем самым, скульптор напоминает об изначальной красоте человеческого тела, не всегда удачно преобразованной и украшенной модными тенденциями современной эпохи.

Современная скульптура является полем экспериментов не только с образами, но и с методами реализации идеи. В современной скульптуре расширяется спектр используемого материала, вплоть до применения одежды, человеческой крови, волос, ногтей и т.д (примеры работ таких скульпторов, как М. Куинн, Т. Мателли, Р. Мьюек). И это отсылает к этапу натурального творчества в культуре первобытного общества, когда посредством обрядовых действий с тушей убитого животного создавались композиции из костей, шкур. Таким образом, подготовительный процесс скульптора, растянутый во времени, приобретает перформативные черты.

Посредством обнаженного женского тела скульпторы стремятся раскрыть проблемы современного мира, привлечь внимание к важным темам (гендер, насилие, отношение к женщине). Но сохраняются темы, бывшие актуальными в архаической культуре (любовь, вражда, жизнь, смерть, судьба). В этом также проявляется процесс ремифологизации.

Во втором параграфе третьей главы **«Тело художницы как ретранслятор мифологических смыслов в искусстве перформанса»** диссертант раскрывает особенности жанра «живописи в действии» и обозначаются точки пересечения архаического ритуала и художественного события. В начале 60-х годов XX века в искусстве Запада произошёл «перформативный поворот», что повлекло за собой возникновение новых жанровых форм и направлений. Одним из характерных жанров современного искусства стал перформанс. Это был своего рода протест против коммерциализации творческого процесса, поскольку сами действия художника стали преподноситься в качестве художественного произведения. Перформанс формировался в качестве острой реакции на усиливающуюся медиализацию западной культуры. Для восприятия и понимания художественного события важно непосредственное присутствие зрителей, создание «автопоэтической петли ответной реакции»<sup>13</sup>.

Художественно-эстетическими предшественниками перформанса являются русский и итальянский футуризм, дадаизм, концептуальное искусство, фонетическая поэзия К. Швиттерса, театр жестокости А. Арто, техника «живописи действия» Дж. Поллока. Ещё ранее в истории культуры зачатки перформативного искусства усматриваются в площадных зрелищах, в явлении юродства.

Художественное действие перформера требует иной системы оценивания, отличной от той, что используется при интерпретации классического искусства. К перформансу, как и ко всему искусству постнеклассического периода, неприменимы категории традиционной эстетики. Акцент смещён на переживания и ощущения художника, на преобразование аудитории. Создаваемая перформером особая реальность направлена не на рациональную интерпретацию, а на познание мира посредством чувств. Ужас, отвращение, удивление, восхищение, сочувствие, любопытство – это те рычаги, которыми пытается управлять художник, вовлекая аудиторию в художественное событие. Зачастую художники обращаются к темам насилия, смерти, телесных трансформаций. Это обусловлено попыткой выявить глубинные пласты бессознательного и осознать, что многие страхи современного человека имеют корни в культуре архаики.

Особенных достижений в сфере перформативного искусства достигли именно женщины-художники. При этом в их перформансах формируется более многогранный образ женского тела, чем это представлено

---

<sup>13</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М. : Play&Play – Канон+, 2015. С. 108.

художниками-мужчинами. Искусство женщин-художников становится более эмоциональным, более радикальным, поскольку для них данный жанр искусства является способом говорить о женщине и разрушать стереотипы роли и места представительниц женского пола в обществе, формируемые веками.

Классический перформанс выстраивается по аналогии с архаическим ритуалом и имеет схожий набор необходимых составляющих: центральная фигура, вовлеченная в действие аудитория, набор символических предметов, определённая последовательность действий, единение автора и зрителей. Поведенческий сценарий перформера направлен на реализацию древней потребности человека – обнаружение духовной связи с себе подобными. Обнаженное тело художника в перформансе становится своеобразным медиумом в продвижении к единению публики. Красной нитью через перформанс и современную скульптуру проходит обращение к зрителю изменяться, трансформироваться. Это искусство-призыв, искусство-манифест, требующее приложения усилий от аудитории.

Тело, объявленное в перформансе инструментом создания художественного произведения, и используемые биологические материалы при формировании скульптуры, являются точкой пересечения данных видов искусства. Когда скульптор применяет собственную кровь, волосы или ногти в арт-объекте, процесс подготовки становится интереснее конечного продукта. Эта подготовка напоминает собой перформативный акт.

**В заключении** отражены основные выводы научной работы, подведены итоги исследования и намечены пути дальнейшего изучения вопроса ремифологизации в пространстве современного искусства. В результате проведенного исследования удалось сделать вывод о правомерности оценки некоторых процессов в современном искусстве с точки зрения ремифологизации. Распространенным образом в искусстве как классического, так неклассического и постнеклассического периодов являлось обнаженное женское тело. При этом искусство классического периода отличается сугубо мужским видением женской наготы. Современное искусство даёт возможность взглянуть на данное явление с иной стороны, с точки зрения самих женщин, для которых обнаженное тело служит инструментом рефлексии на самые разные актуальные темы: социальные, гендерные, политические.

Художественная история прошлого имела разные варианты актуализации мифа. Так, в академическом искусстве популярность мифологических сюжетов и героев была обусловлена потребностью в героизации истории и жизни. В начале XX в. возвращение к архаике приводит художников к использованию в искусстве древних форм пластики, геометризации и рубленых форм масок. Одним из ведущих жанров современного искусства становится перформанс, сложившийся в середине XX в. и вобравший в себя некоторые черты разных стилей и направлений творчества. Синтетическая основа перформанса позволяет

выстраивать художественные акты на границе искусства и жизни, подобно тому, как разворачивался в древности ритуал. Перформанс работает по законам реализации ритуальных практик, определяя своей целью достижение соучастия, единения художника и аудитории.

В ходе изучения образцов классического и неклассического искусства был сделан вывод, что в зависимости от мировоззрения и понимания красоты менялся телесный канон. В эпоху античности художник стремился создать «идеальное» тело, в Средние века женское тело всегда было для творца, а значит и для аудитории, «сокрытым», реалистическое искусство актуализировало «натуралистичное» тело, миропонимание в художественной практике декаданса актуализировало «болезненное» тело, тело «механистичное» стало центральной идеей русского авангарда. Искусство постнеклассическое демонстрирует различные вариации женских типов, используя иконографические типы женской наготы архаики и античности, синтезируя их особенности, и посредством деконструкции создаёт и экспонирует известные образы с новой смысловой нагрузкой.

Был проанализирован образ женщины в мифе и архаическом обществе: статус женщины определялся её связью с природой и способностью к деторождению. Связь человека с природой, женщины с природой станет одной из часто встречаемых художественных идей в современном искусстве, что обусловлено с вопросом самоидентификации художника, с проблемами экологии и различными катастрофами.

В ходе исследования была проанализирована связь искусства перформанса и архаического ритуала, выявлены точки пересечения, что способствует более глубокому пониманию широкой распространенности перформанса в пространстве современной культуры. Как и ритуал, художественный акт имеет набор определенных действий, жестов и различных предметов. Сам художник выстраивает ход событий, закладывая в основу перформанса идею, некое послание зрителю. Аудитория является непременным действующим элементом, имеющим право вносить свои поправки в ход художественного события. Как и в ритуале, в перформансе ведущая роль принадлежит центральной фигуре – художнику, который задает темп и ритм действия. Главным инструментом воплощения замысла в перформансе становится тело художника. При этом тело обнаженное, не стесняющееся своей наготы.

Подача идеи, материалы для её реализации подчинены важной цели – моменту соучастия. Перформер стремится во время художественного акта создать «петлю ответной реакции», которая позволит задержать внимание аудитории и направить его на осознание происходящего, эмпатию. Метод провокативности позволяет вытолкнуть привычный образ мыслей за границы обыденного, заставляет по-иному взглянуть на знакомые темы. Обнажение позволяет принять тело таким, какое оно есть, мыслить его не только в сугубо эротическом контексте. Для художника нагота есть момент преодоления себя, продвижение по пути развития не только

художественного, но и психологического. Ко всему прочему, в эпоху глобализации обнаженное тело становится интернациональным инструментом коммуникации.

Таким образом, современное искусство демонстрирует глубокую связь с архаической культурой, что проявляется не только во внешнем следовании художественным воплощениям, но и в смыслах, транслируемых посредством перформанса или скульптуры. Женское обнаженное тело становится художественно-эстетическим и социокультурным источником новых интерпретаций универсальных и специфических смыслов, многие из которых восходят к архаическому мифу.

**Результаты исследования на разных этапах разработки были отражены в следующих публикациях**

***в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденных Минобрнауки России:***

1. Малышева, Н.Л. Шаманизм как основа перформанса: метод Марины Абрамович / Н.Л. Малышева // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2015. № 2. – Т. 1. – С. 242–245.

2. Малышева, Н.Л. Перформер как современное воплощение архетипа трикстера / Н.Л. Малышева // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2016. – № 2. – С. 189–192.

3. Малышева, Н.Л. Кино как ключ к пониманию искусства перформанса / Н.Л. Малышева // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2017. – № 1. – С. 350–354.

***и в других научных изданиях:***

4. Малышева, Н.Л. «Телесные каноны» в культурно-художественных эпохах / Н.Л. Малышева // Культурология: пересечение научных сфер: сборник статей / сост. В.Ю. Коровин. – Воронеж, 2014. – Вып. 9. – С. 106–111.

5. Малышева, Н.Л. Перформер как вариация трикстера / Н.Л. Малышева // Творческая личность – 2015: архетип и имидж : материалы Всеросс. научн. конф. с междунар. участием (к 25-летию кафедры культурологи ЯГПУ, 17–20 декабря 2015 г.) / науч. ред. Н.Н. Летина, Т.С. Злотникова. – Ярославль, 2016. – С. 202–209.

6. Малышева, Н.Л. К вопросу об эстетике тела и эстетике исполнения в актуальном искусстве / Н.Л. Малышева // Вестник научной сессии факультета философии и психологии / [отв. ред. Ю.А. Бубнов] ; Воронежский государственный университет. – Воронеж, 2015. Вып. 16. – С. 75–81.

7. Малышева, Н.Л. Эстетика тела перформера: исполнение на грани фола / Н.Л. Малышева // Эстетика перед вызовами XXI века : материалы науч.-практич. конф. в рамках междунар. науч.-культурного форума «Дни философии в Санкт-Петербурге – 2015» 30 октября 2015 года. – СПб., 2015. – С.24–26.

8. Малышева, Н.Л. Символия «живописи в действии»: синтез одной акции / Н.Л. Малышева // Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации: материалы III Междунар. науч.-практич. конф. : в 2-х ч. / под ред. С.В. Соловьевой, Л.М. Артамоновой. – Самара, 2015. – С. 210–215.

9. Малышева, Н.Л. Образ куклы в культуре романтизма / Н.Л. Малышева // Романтизм как вектор развития культуры: академический и музейный опыт: материалы Междунар. науч.-практич. конф. (Воронеж, 7–9 октября 2015 г.) / науч. ред. Т.А. Дьякова. – Воронеж : Кварта, 2016. – С. 65–70.

10. Малышева, Н.Л. На пересечении границ: искусство кино и искусство перформанса / Н.Л. Малышева // Вестник научной сессии факультета философии и психологии / [отв. ред. Ю.А. Бубнов]; Воронежский государственный университет. – Вып. 16. – Воронеж, 2018. – С. 75–79.

11. Малышева, Н.Л. «Tableaux vivants» как приём погружения детской аудитории в художественный мир: из опыта работы ВОХМ им. И.Н. Крамского / Н.Л. Малышева, К.В. Бабкина // Музей расширяет амплуа: театральные приёмы в современной музейной практике : материалы Междунар. науч.-практич. конф. (Воронеж, 3–4 октября 2019 г.) / под общ. ред. Т.А. Дьяковой, В.Ю. Коровина; Воронежский областной литературный музей имени И.С. Никитина. – Воронеж : Кварта, 2019. – С.137–144.