Л.В. КАЗАКОВА
Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник НИИ РАХ, академик РАХ (Москва)
e-mail: kazakova.luda1938@mail.ru

L.V. KAZAKOVA
Doctor of arts, Chief Researcher of the Scientific-research institute of the Russian Academy of Arts. Academic of the RAA
e-mail:kazakova.luda1938@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_3_1_11_23

ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

DIALOGUE WITH THE CLASSICS IN THE CONTEXT OF THE CONTEMPORARY CREATIVE PROCESS

В статье рассматривается проблема новой классики, обозначившей себя в реалиях художественной практики в разных видах современного искусства. Она проявляется в диалоге с классическим наследием, являя многочисленные формы его осознания и преломления в авторском творческом прочтении. В контексте означенной проблемы анализируются отдельные произведения декоративного искусства.

The article looks at the issue of New Classics, which became obvious in the realities of artistic practice in various types of contemporary art. It manifests itself by means of a dialogue with classical heritage, showing different forms of the latter's perception and refraction through an artist's creative lens. From this angle selected works of decorative art are analysed.

Ключевые слова: новая классика, диалог, декоративное искусство, классическое наследие, художественная ценность, авторский стиль, эксперимент, пространство, технический прием, исполнительское мастерство.

Keywords: New classics, dialogue, decorative art, classical heritage, artistic value, author's style, experiment, space, technical method, mastery of execution.

В контексте многосторонней художественной жизни XX–XXI веков проблема современной классики кажется особенно интересной, острой и дискуссионной. Диалог с наследием происходит в разных видах искусства. Изобразительные искусства, музыка и театр, опера и балет, кино вовлечены в этот творческий процесс.

«Новая классика» уже обозначила себя в реалиях художественной практики, вызывая пристальный интерес, дискуссии, вопросы, суждения и отклики. Активные средства массовой информации, возможность видеть «вживую» реальное течение событий в значительной степени способствуют «расшифровке» сущностных смыслов в понимании этой проблемы. В статусе классических сегодня называются целые направления в искусстве XX века — сюрреализм, абстрактное, кинетическое, искусство «сурового стиля» и так далее.

В истории развития мирового искусства диалог настоящего и прошлого проявлялся на уровне стилей, сменявших друг друга, их взаимовлияний или противостояний одного другому. В наше время классическое наследие, общение с ним или его ощущение происходит в сугубо авторском прочтении творца, его личном чувствовании той или иной эпохи, в отношении к тому или иному мастеру, к конкретному произведению, к излюбленному сюжету, мотиву.

Многие яркие творческие личности стали широко известны, обрели признание и статус современных классиков, что подтверждает «жизненность» этого понятия. В музыке к классикам уже давно безоговорочно причислены Д. Шостакович и С. Прокофьев, М. Вайнберг, А. Шнитке, Г. Свиридов, Р. Щедрин, В. Гаврилин. В то же время на радиостанции «Орфей» «территория классики» уже давно вышла за пределы симфонической и оперной музыки. В таком же статусе классиков в кинематографе звучат имена Д. Вертова, Я. Протазанова, Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, А. Тарковского и других. Мы также можем называть десятки имен известных живописцев, скульпторов, графиков, художников монументального и декоративного искусства.

Конечно, понимание классического менялось в стадиальном и временном развитии искусства. Мы обращаемся к периоду XX — нача-

ла XXI века, делая акцент на последнем тридцатилетии. Это время «поглощения» и осознания искусства недавнего прошлого — пропущенного, незамеченного, малоизученного, возможного благодаря обширной информации, огромному потоку выставок и техническим средствам ознакомления с ним. Об этом писал поэт А. Вознесенский в рецензии на выставку Р. Раушенберга в 1989 года. «Наш зритель одновременно открывает для себя и первую выставку С. Дали, и первую выставку М. Шагала, и первую Ф. Бэкона, П. Филонова, и первую — Р. Раушенберга. Весь не открытый многими XX век спрессовался за каких-то два года» [1].

В искусствоведческих трудах, в художественной критике «новая классика» еще не оформилась в официально признанное понятие, да и мы заключаем его в кавычки. Тем не менее назрела необходимость определить критерии оценочных суждений применительно к современным произведениям, которые позволяют считать их сопричастными понятию классического. При этом важно понять, в каких формах осознания и художественной практики современные творческие позиции согласны классическому наследию.

Отделение искусствознания и критики Российской академии художеств провело широкое обсуждение этой актуальной научной темы в формате круглых столов, состоявшихся в РАХ в 2019, 2022, 2023 годах. Неоднократное обращение к ней объясняется многогранностью ее содержания, многочисленными аспектами ее рассмотрения, ее очевидным присутствием — явным или опосредованным в современном творческом процессе.

В круг обсуждения вошли архитектура, живопись, скульптура, декоративное искусство, музыка. Произведения современного композитора В.Г. Кикты прозвучала в живом исполнении музыкантов Московской государственной консерватории. В докладах и выступлениях искусствоведов и художников отразились острота понимания проблемы во всей ее неоднозначности, в индивидуальности форм авторского высказывания и обращения к классике.

В определении классики больших стилей нет недостатка. Их можно найти в высказываниях философов, писателей и поэтов, критиков, наконец, в словарных формулировках. Как правило, в них присутствуют такие понятия, как идеал, совершенство, гармония, неподражаемое, общепризнанное. «В широком смысле классическое искусство — это все те практики, которые по прошествии определённой исторической дистанции воспринимаются как максимально адекватный художественный эквива-

лент своего времени, которые наиболее полно выразили дух своей эпохи, мироощущение современников» [2]. Определение сути понятия «новая классика» объемно, многосложно, неоднозначно. Изучение этой проблемы имеет множество аспектов — от чисто художественных до философских и социокультурных. Но ведь, как известно, без высказывания противоположных мыслей трудно выбирать наилучшее. Разумеется, вневременными остаются размышления об истинном, вечном, высоком. «Вечные» вопросы оттого и вечны, что для каждого момента по-новому злободневны» [3].

Ментальный код классического заложен в истинном художнике, как отмечали мыслители и известные мастера прошлого. Вместе с тем творческое проявление его у каждого современного творца обусловлено его взглядами, мировоззрением, его интеллектом, знаниями истории искусства. Можно сказать, что у каждого из них своя классика, свои ощущения, свои предпочтения.

Отношение художника к классике сложное и порой противоречивое. Как отмечал известный философ Х. Ортега-и-Гассет, «в душе художника происходит сшибка или химическая реакция между своеобразием его восприятия и тем искусством, которое уже существует. Она может быть положительной и отрицательной. Художник либо почувствует близость к прошлому и увидит себя его порождением, наследником и совершенствователем, либо ощутит непроизвольную неопределённую антипатию к художникам признанным, задающим тон»» [4]. Он писал об этом в 1920-е годы, когда происходило рождение нового искусства, когда было сильно желание сбросить традиционные формы и вопросы о противостоянии старого и нового стояли остро. Сейчас эта тенденция не менее актуальна, когда возникает безграничное поле эстетического воздействия разных форм художественного творчества не только в сфере изобразительного искусства, но и в музыке, театре, когда существуют и рождаются многообразные виды творческой деятельности. Современный театр особенно активно обращается к классике, что во многом объясняется недостатком современной талантливой драматургии, в известной степени откликом на юбилейные и памятные даты. Уровень постановочного эксперимента достигает порой экстремальных решений. «Осовременивание» классики — один из самых дискуссионных вопросов времени, не имеющий сегодня убедительного ответа, так что классика в современном ее прочтении переходит в другие оценочные категории, дискуссионные и неоднозначные.

О критериях классического статуса произведения трудно судить с позиции короткой временной дистанции, ибо самый надежный и, пожалуй, самый бесспорный из них — фактор времени, определяющий срок его жизни в исторической памяти. Неслучайно отбор, включение в музейную коллекцию происходит с позиции долговременной ценности, способности произведения «жить в памяти искусства», ибо такие общепринятые понятия, как идеал, совершенство, общее признание, меняются одновременно с изменением эстетического климата общества на разных этапах его развития.

М. Бахтин отмечал, что наш анализ «обычно копошится на узком пространстве малого времени (которое он тоже никогда не сбрасывал со счёта), то есть современности и ближайшего прошлого и представляемого — желаемого или пугающего — будущего» [5], тогда как диалог культур раскрывается на уровне «большого времени». Чрезвычайно важная и плодотворная мысль в осмыслении нашей темы. Он с сожалением отмечал, что наши Великие произведения искусства живут, перерастая себя, многое в них не могло раскрыться в контексте культуры своей эпохи. У каждого смысла в свое время настает «праздник возрождения». Известный исследователь В.А. Крючкова отмечала, что во многом благодаря дистанционности классика обрела жизнь.

С этим связаны очевидные трудности в истинности суждений, точности выбора и оценок на глазах рождающихся произведений искусства, правомерности «прогнозирования» их жизни во времени. В атмосфере тотального эксперимента и радикальных эстетических изменений, отмены принципов нормативности, канонов сможем ли мы отыскать и назвать подлинные художественные ценности, определяющие «классический статус» современного произведения? Сможем ли мы увидеть, воспринять и оценить выдающееся современное произведение искусства, несущее в себе вневременные художественные ценности, как формулирует А.А. Золотов, —«ощутить вечное в реальной современности»? Он пишет: «Не смотрим ли мы на произведения крупнейших мастеров нашего времени, советских и зарубежных, только как на факты современного искусства: сознаём ли непреходящую ценность многих и многих из них?» [6].

Во всех сомнениях и вопросах о меняющихся оценочных суждениях о классике, помимо фактора времени, есть и постоянные константные критерии — профессионализм и высокое, а в шедеврах — уникальное исполнительское мастерство. Классическое искусство в разных культурно-и-

сторических контекстах является неким эталоном, камертоном при безгранично расширяющимся в наши дни толковании понятия «искусство». Оно сохраняет в нас постоянство чувств к красоте и тягу к прекрасному при всей неопределенности и потере устоявшихся критериев восприятия и видения искусства современным зрителем. Культурные нити истории, связь времен дают нам основания судить о степени достоинства и совершенства — качествах, соизмеряющих современное творение с классическим. Более того, в той ситуации, когда «творческий продукт» трудно отнести к сфере искусства, классическое наследие остается «охранной грамотой» общекультурных эстетических ценностей. И как расширяет его сущностный смысл изречение А. Мальро: «Культурное наследие — не сумма произведений, требующих поклонения, а сила, помогающая выжить» [7].

Обратимся к некоторым конкретным примерам из практики декоративного искусства с её безграничными художественными и техническими возможностями. Арт-объекты, созданные в конце XX — первой четверти XXI века, дают основание говорить о прямом или опосредованном «общении» с искусством прошедших эпох. Оно проявляется в самом процессе создания на уровне ассоциативных чувственных ощущений норм и принципов, равно как и в использовании известных мотивов и сюжетов, в транскрипции технических приемов и методов работы с материалом. Можно отметить некоторые обстоятельства, при которых происходят, выявляются отношения художника к классике в его творческом процессе. Во-первых, диалог с классическим наследием происходит на самом разном уровне профессионального видения, понимания, знания, уже существующего в искусстве сегодня. Во-вторых, взгляд художника на наследие прошлого тесным образом сопряжен с его видением и ощущением духа времени, с его мировоззренческими установками, с его пониманием ценности современного произведения.

При этом художественное мышление, ориентированное на современный творческий процесс, задает ракурс ретроспекции. Значительные перемены в видении мира, иное осознание пространства позволяют думать о новом витке в развитии цивилизации. И на этом новом этапе, на другой художественной основе меняется отношение к классике, происходит пересмотр смысловой сущности, формотворческих принципов в постижении целого.

В декоративном искусстве, которое мы рассматриваем сегодня как один из видов в системе больших пластических искусств, обращение

к классике в современном творческом процессе всегда сопряжено с инновацией технического приема, способом обработки материала. Это объясняется той особенностью, что в его историческом развитии отношение к прошлому было связано не столько с «ощущением» больших стилей, художественных направлений, сколько с вехами открытий новых материалов, техник и технических методов их обработки, с изобретением авторских приемов. Появление хрусталя, новой фаянсовой массы Д. Веджвуда, разных видов глазурей или типов росписи в керамике, авторские техники Р. Лалика в стекле и ювелирном деле, Э. Галле, Л.К. Тиффани и так далее определяли целые линии развития декоративного искусства в рамках того или иного стиля, а иногда становились его характерными приметами.

Можно констатировать, что исторически уже сложившийся лексикон техник и приемов работы с разными материалами существенно не изменился. По-прежнему в стекле основными остаются способ выдувания, лепка, гранение, гравировка, в керамике — работа на гончарном круге, роспись ангобами, глазурями так же, как в гобелене «базовым» остается ручное ткачество, а в текстиле — роспись, печать и так далее. Но новое творческое прочтение традиционных технических приемов сегодня выступает как художественный феномен в поисках авторского стиля, а еще шире — в создании новой образно-пластической системы декоративного искусства. В этой связи уместно вспомнить выставку в Гааге «Материал и образ» в 2002 году, состоявшуюся в рамках Международного симпозиума по стеклу. В одном зрительном ряду были представлены предметы разных временных периодов и стилей, выполненные с помощью одних и тех же общепринятых технических приемов. Такая концепция давала представление о том, как в разные исторические эпохи менялся характер образно-пластического мышления и как при этом по-новому звучали выразительные возможности традиционных средств работы с материалом.

Каждый современный художник находится во власти флюидов технических открытий, изобретений и поиска. Вопрос сводится к тому, чтобы понять смысл и задачи, степень необходимости соподчинения «художественного» и «технического», которые выступают как два начала творческого процесса.

Конечно, мы не сбрасываем со счета технические достижения XX–XXI веков и их радикальное вторжение в современный творческий процесс. Удивительно провидчески писал в 1928 году П. Валери о будущем искусства: «Нужно быть готовым к тому, что невероятные новшества из-

менят всю технологию искусства, затронув художественное новаторство, и, вероятно даже, чудесным образом преобразуют само понятие искусства» [8].Результаты этого процесса порождают новые художественные формы, сложные материальные структуры, образуемые с помощью объемов, плоскостей, пропорций, света, динамики ритмов. Появляются новые материалы, меняются их свойства: массивность, плотность, тяжесть, легкость, прочность, хрупкость, прочность и так далее. Влияние науки здесь бесспорно и необратимо. Ярким примером исследования природы материала стала выставка стекла «Окись» группы молодых художников в музее стекла Елагиноостровского дворца-музея декоративно-прикладного искусства в Санкт-Петербурге. Все внимание и интерес авторов были направлены на эксперимент и открытие новой субстанции стекла, новых проявлений его природной сущности — прозрачности или матовости, рыхлости или плотности, светоносности или таинственного мерцания. Огромную роль играет мастерство исполнения, которое теперь проявляется исключительно в руках автора, исключая традицию его совместной работы с мастером.

Включение искусства прошлого в современный творческий процесс расширяет горизонты мышления. «Остаётся достаточно свободного пространства для формотворчества — пространства, которое расширяется и становится более плодоносным с привнесением в него вариаций на регулярные элементы, заданные классицизмом в более узком смысле слова» [9].

Современным авторам стилевое разнообразие «классической классики» предоставляет множество языков. «Из классического наследия можно без конца извлекать новые идеи, оно всегда чему-то учит» [10].В создании образа мира могут в равной степени участвовать и классика, и авангард. Самая “классическая классика” может стать явлением ярчайшего современного новаторства, а следование стилю великих мастеров радикального искусства — рутиной и подражанием. Это имел в виду всемирно известный балетный хореограф М. Бежар, когда заметил, что «самое авангардное выступить с чем-либо классическим».

Сегодня мы говорим о классике первой волны авангарда, о К. Малевиче и его трактовке нового стиля, который полагал формирование стилевой модели первостепенной задачей художника. Он утвердил в противовес классическому созданный им супрематический ордер, который мог стать концептуальной и эстетической основой проектной деятельности. Простые геометрические формы, чистые плоскости и их «перемещения»

в пространстве стали основными элементами новых принципов формообразования в так называемых архитектонах Малевича. Новые способы образования пространства, ритма и времени «работают» по сей день.

Своими принципами искусство авангарда оказалось близко ощущению современного художника. Особенно заметным стало обращение к нему в искусстве фарфора, пережившем в своем историческом развитии такое яркое явление, как агитационный фарфор с его радикальным обновлением художественного языка. В современных транскрипциях художников Императорского фарфорового завода (ИФЗ) отчетливо проявляются реминисценции конструктивизма, интерпретация супрематической росписи, свободной живописи В. Кандинского в работах М. Сорокина, И. Олевской, Г. Шуляк, Т. Афанасьевой, С. Соколова, А. Яшигина. Интересной и результативной оказалась идея И. Олевской расписать чайник К. Малевича 1923 года каждому из коллектива заводских художников. Многомерная пространственность белого объема позволила авторам проявить фантазию в создании разных росписей, при этом сохранив «отзвук» индивидуального голоса. Чайник «Казимир и Уна» И. Олевской был посвящен памяти К. Малевича. На двух противоположных сторонах предмета изображены портреты. Особенно выразительно решен портрет Малевича. Монохромный, исполненный в графической манере, рисунок лица контрастирует с экспрессивной живописью в написании головного убора, с его острыми контрастами ритмов и ярких цветов — красного, желтого, черного.

В современном стекле диалог с искусством авангарда был не менее ярким, но в силу природных качеств материала отличался принципиально иным подходом в обращении к первоисточнику, что проявилось, прежде всего, в эксперименте с формой. Пожалуй, основной «вдохновляющей» фигурой оставался К. Малевич, в частности, его «Чёрный квадрат» и «Архитектоны».

«Чёрный квадрат» В. Шевченко, как признавался автор, не был данью моде. Начиная с середины 1990-х годов, он обращался к этой теме. В 2005 году он представил арт-объект на ландшафтной выставке «Стекло на траве» на Елагиноостровском острове в Санкт-Петербурге. Плоский лист черного стекла, укрепленный под углом к постаменту, в природной среде обрел пространственную мерность и материальное насыщение. Матовые красные и черные штрихи на фоне блестящей поверхности создавали определенный ритмический «строй формовых элементов». Один из главных художественных принципов в супрематизме — энергия черного и бе-

лого цветов — обрел в стекле особые качества благодаря прозрачности материала, его свечению и световым рефлексам в окружающем пространстве.

О. Победова обратилась к оптическому стеклу, программно ориентируясь на архитектоны Малевича. Движение в сторону постсупрематизма — так она определила направление своих исканий. Простые геометрические элементы — шар, куб, конус — становятся основными формообразующими элементами многочастных, многоярусных конструкций — инсталляций, напоминающих в миниатюре «архитектурные сооружения». Активная интервенция в пространство происходит благодаря мощному светоизлучению массы стекла, контрастам бесцветного прозрачного и черного. При каждом новом ракурсе восприятия арт-объекта возникает иллюзорная игра отражений, каждый элемент формы оптически трансформируется, переходит в другое измерение. Так возникает концепция множественности точек восприятия, при которой визуальный оптический мир кажется безграничным.

Увлечение супрематизмом дошло и до мира моды. В 1990 году художник по костюму Н. Пуляхина создала коллекцию одежды, посвященную К. Малевичу, которая состояла из трех частей — «Супрематический сон», «Супремус» и «Здравствуйте, Казимир Северинович» [11]. Две первые представляли собой черно-белые модели свободного покроя, с нанесенными на них рисунками,— комбинациями из геометрических элементов — квадрата, круга. Третья воспроизводила живописные темы и образы живописи Малевича. Острые контрасты белого, красного, черного, зеленого, красного, синего цветов в орнаменте, лентах, кайме, полосках в сочетании с изображением узнаваемых фигур-типажей создавали удивительный синтез фольклорного и остросовременного начал. В пластическом движении модели авторское решение Пуляхиной прозвучало со всей полнотой замысла, когда в рамках узнаваемых примет авангардного стиля выстраивался новый современный образ. Супрематическая графика, живопись, вышедшие за пределы плоскости, обретали объемность и одушевленный характер, воздействие красочного аккорда и ритмического «ударного» строя достигало максимального эффекта. Введение Пуляхиной супрематизма в эстетическое пространство современного костюма было заметным и предложило путь, имеющий перспективу развития в мире моды.

Можно приводить десятки примеров из современной художественной практики в сфере декоративного искусства. Но совершенно очевидно, что осознание искусства русского авангарда в творческом прочте-

нии происходит с явной увлеченностью, а освоение его уроков привносит дух эксперимента и как результат — новые художественные краски.

Еще одна из форм обращения к классике связана с репродуцированием исторических образцов, хранящихся в музее завода. Так возродились формы сервизов «Александрия», «Золотой», «Коттедж» или отдельных предметов из них, чаще всего ваз, составляющих золотой фонд фарфоровой классики. Такой род деятельности является весьма распространенным на известных европейских мануфактурах — Мейсенской, Севрской, Челси, Веджвуд. На вазах ИФЗ, также как на вазах вышеназванных мануфактур, часто копировалась живопись по фарфору с мотивами произведений европейских мастеров. Известно, что император Александр III присылал на завод китайские вазы для их воспроизведения, так как считал китайский фарфор одним из лучших. Копирование способствовало поддержанию высокого уровня исполнительского мастерства, а также придавало определенное реноме в европейском регистре мануфактур. Такое воспроизведение образцов прошлого имеет еще одно объяснение — «находить наслаждение духа и вкусов» из разных периодов истории искусства.

В контексте нашей темы очень важны роль и значение школы как базы знаний в становлении той или иной профессии, школы, сохраняющей и передающей ценности мастерства от поколения к поколению. В связи с этим назовем выставку художников отделения декоративного искусства в РАХ в 2021 году, которая по сути своей была классична, так как представила знаковые произведения, подтвердившие основательность русской школы, прозвучавшие в системе современных эстетических координат. Созданные в разные годы, работы с большим временным интервалом воспринимались в едином визуальном ряду, сохраняя силу художественной выразительности и эмоционального притяжения, тем самым подтверждая способность жить в пространстве и времени.

В контексте нашей темы вопросы восприятия искусства и признания авторского творения, а вместе с тем и постоянно меняющиеся эстетические установки представляются очень важными. Г. Рид считал, что вся история искусства связана с визуальным типом его восприятия. С особым пафосом о восприятии искусства говорил Шопенгауэр: «К великим произведениям живописи нужно относиться как к Высочайшим особам. Было бы дерзостью, если бы сами первые с ними заговорили; вместо того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока они удостоят

нас с нами заговорить» [12]. Наверное, так и происходит с нами, когда мы стоим на столь популярных сегодня выставках одной картины. Устроители выставок даже называют время созерцания современным зрителем одного произведения— 27 секунд.

Открытия, инновации в искусстве второй половины XX — начала XXI века определили новый вектор его развития. Искусство вступило в полосу действенного влияния, трансформировались его формы и смыслы, появились новые виды и жанры, новые материалы, технические средства стремительно ворвались в творческую практику. «Для того чтобы культура вступала в диалог, ей нужны новые и новые вопросы, которые ставятся иначе, чем культура ставила их самой себе» [13].

Реальный творческий процесс в искусстве предлагает примеры и образцы творения, претендующие на звание «классических». В его современном течении выявляются контуры общепризнанного, принятого, устремленного в будущее, способного остаться в памяти. Здесь уместно сказать о столь характерной сегодня универсализации профессиональной деятельности художников, отражающей многомерность, полифоничность современного искусства. Свободное обращение авторов к смежным видам искусства, к новым материалам и техникам в контексте концептуального мышления видоизменяет конструктивно-пластические принципы формотворчества, приводит к рождению новых видов творческой деятельности, открытию иного языка искусства. Такая «стратегия сюрприза» (по меткому выражению Ж. Кокто) отражает стремление автора выйти за пределы узкой профессиональной ориентации, что подтверждает универсализм и широкий взгляд на проблемы бытия и мироздания. Эта тенденция как существенная примета времени отвечает его эстетическим устремлениям. В современной художественной практике декоративного искусства мы находим достаточно таких примеров. В творчестве ведущих авторов расширение творческого амплуа происходит активно, целенаправленно и осознанно. В такой ситуации допустимо говорить о стремлении быть замеченным, узнаваемым, неординарным, быть причастным ментальности «непостижимо блистательных мыслящих эпох».

Ощущение классического отзвука в конкретном творении может быть достигнуто на уровне высокого профессионального мастерства при условии свободного владения палитрой художественных средств и широте мышления. Реальная художественная практика дает примеры и образцы творения, достойные остаться в «памяти искусства». При этом представ-

ляется очевидным, что классика не уходит из поля зрения. Пространство ее присутствия, сила ее воздействия историчны, глубоки и основательны.

Предсказать будущее современной классики, назвать ее характерные приметы сложно и проблематично. Но ход ее развития очевиден и предопределен. Можно согласиться с определением ее сущностной основы, данной академиком Д.О. Швидковским. «Классика будущего — это, прежде всего, содержание наших теперешних мыслей о мире, природе, человеке, его истории. Создание новой классики будет непременно сотворением её новой души, погружённой в наше понимание текущего в разных направлениях времени, ретроспекции и футурологии, иного, чем прежде, понимания пространства, в котором сегодня легко соединятся реальные и виртуальные ипостаси»[14].

Примечания:

1. *Вознесенский А.* О выставке Р. Раушенберга // Юность. — 1989. — № 5. — С. 64.

2. *Кривцун О.А.* Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. — М.-СПб., 2018. — С. 158.

3. *Аверинцев С.* Попытки объясниться. — М., 1988. — С. 3.

4. *Ортега-и- Гассет Х.* Дегуманизация искусства. — М., 2008. — С. 56–57.

5. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 369.

6. *Золотов А.А.* Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. — М., 2021. — С. 880.

7. *Мальро А.* Зеркало нимба. — М., 1989. — С. 148.

8. *Валери П.* Эстетическая бесконечность. — М., 2020. — С. 121.

9. *Крючкова В.А.* Классика и «новый классицизм». Франция, Италия. (1919-1939). — М., 2020. — С. 106.

10. Там же. — С. 358.

11. В 2000 году коллекция была представлена на персональной выставке Н. Пуляхиной «Формы и образы» во ВМДИ в Москве. В 2019 году состоялся показ коллекции на конференции по костюму в рамках проекта «Конгресс мод. От Н.П. Ламановой до наших дней». Коллекция демонстрировалась в ГТГ в проектах выставок «Великая утопия», «Татлин», «Абстракция как акция!».

12. *Князь Евгений Трубецкой.* Умозрение в красках. — М., 1916. — С. 25.

13. *Волкова Е.В.* Эстетика М.М. Бахтина. — М., 1990. — С.32.

14. *Швидковский Д.О., Ревзина Ю.Е. и др.* Прошлое и будущее классической архитектуры. — М., 2017. — С. 477–478.