



Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 104–112.
Humanities & Science University Journal. 2025. № 89. Р. 104–112.
Научная статья
УДК 7.036
DOI: https://doi.org/10.25807/22225064_2025_89_104

Изменчивость как сущностное основание искусства коллажа в XX веке

Елена Константиновна Блинова¹, Юлия Евгеньевна Малюгина²

^{1,2} Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия

¹ elena-blinova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7844-5630>

² jumaler@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-1916-4445>

Аннотация. Статья посвящена исследованию проблемы преобразования и изменчивости в искусстве авангарда, методам трансформирования композиций путем переработки визуальных элементов. В исследовании раскрывается сущность коллажирования как творческого метода, как направления поиска художественных путей отражения множественности форм активности человека, его чувственно-эмоциональных реакций на мир, и как способа формирования у публики новых способов художественного видения мира. Устанавливаются естественно-научные корни явления, описываются пути построения тектонизированных образов представителями кубизма, русского авангарда, дадаизма и сюрреализма.

Ключевые слова: изменчивость, преобразования, искусство XX века, коллажирование, творческий метод, Д. Д. Бурлюк, Н. Д. Бурлюк, В. А. Фаворский, Н. А. Бернштейн

Благодарности: исследование выполнено при финансовой поддержке Минпросвещения России в рамках государственного задания (проект № VRFY-2025-0027).

Original article

Variability as the Essential Foundation of Collage Art in the 20th Century

Elena K. Blinova¹, Yulia E. Malyugina²

^{1,2} Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia

¹ elena-blinova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7844-5630>

² jumaler@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-1916-4445>

Abstract. The article is devoted to the problem of transformation and variability in avant-garde, and the methods of transforming compositions by processing visual elements. The article reveals the essence of collage as a creative method, as a direction for finding artistic ways to reflect the diversity of human activity, its sensory and emotional reactions to the world, and as a way to shape new modes of artistic perception among audiences. The article establishes the scientific roots of the phenomenon and describes the ways of constructing tectonised images by representatives of Cubism, the Russian avant-garde, Dadaism, and Surrealism.

Keywords: variability, transformations, 20th-century art, collage, creative method, D. D. Burluk, N. D. Burluk, V. A. Favorsky, N. A. Bernstein

Acknowledgments: This research was carried out with the financial support of the Ministry of Education of the Russian Federation as part of a state assignment (project No. VRFY-2025-0027).

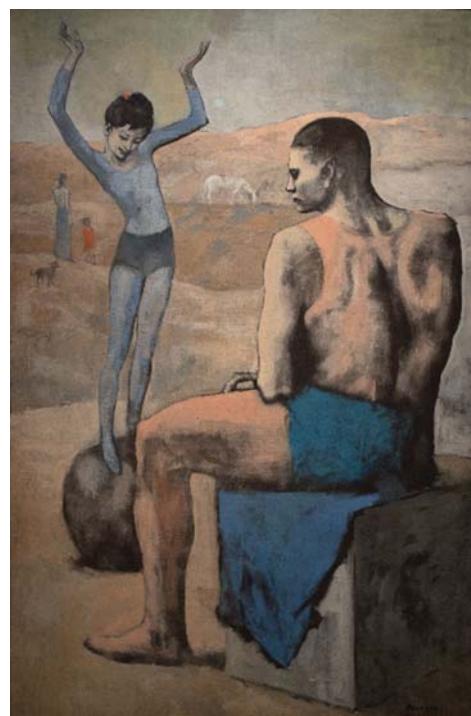
Преобразование — ключевое понятие в культуре XX в. Представления человечества о мире изменились на всех уровнях культуры: от специализированной, охватывающей науки и искусства, до обыденной со своими этно-

конфессиональными и бытовыми отличительными особенностями. Новые идеи повлияли на мировосприятие людей (ценности и убеждения), на мировоззрение (восприятие реальности и оценка событий), изменили опыт миросозерцания (место человека в мире и типы связи с миром) и сформировали в человеческом сознании радикальные образы реальности — иногда ироничные, иногда драматичные, иногда апокалиптические.

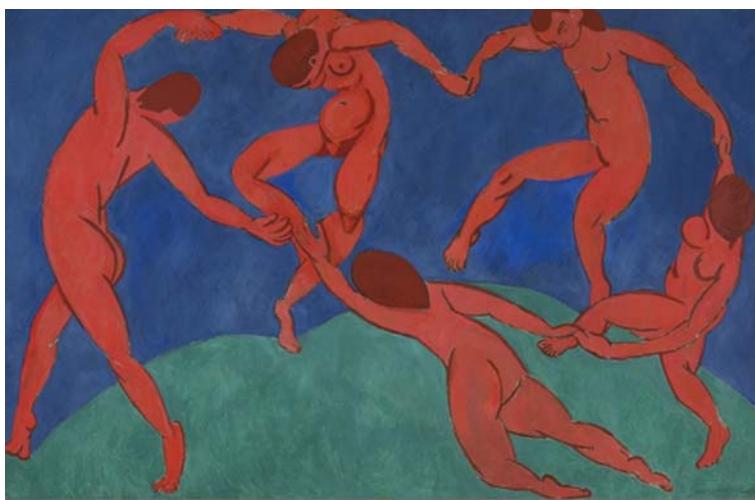
Грандиозная идея теории относительности, предложенная А. Эйнштейном ровно 110 лет назад, в 1915 г., заключающаяся в том, что гравитация возникает не как результат взаимодействия тел, а как следствие искривления четырехмерного пространства, и сегодня трудно поддается образному воспроизведению. Новые представления, заложенные в образ мира имманентно, существенно, где электромагнитной активности назначается особая роль, а активность человека стала центральной темой естественно -научной мысли, изменили привычные представления о структуре пространства и о существовании с ним человека как о структуре стабильной и фиксированной. Представление об этом единстве как о структуре подвижной и изменчивой начинает доминировать. Новое знание о том, что оценка качеств действительности зависит от точки зрения, полностью перевернула и картину мира, и представления о самой жизни человека. Изменчивость стала пониматься как онтологическое свойство, как процесс на временном отрезке любой протяженности, а преобразования лишь как промежуточные результаты этого процесса.

Изменчивость стала новым содержанием искусства, став сущностным ядром модернизма, позволив сойти с платформ, казалось бы, устоявшихся культурных традиций. Изменчивость, как понимал ее еще Гераклит¹, акме которого приходится на 504–501 гг. до н. э. — это изменение содержания во времени. В XX в. антитеза «покой и неустойчивость» уходит с горизонта даже обыденного сознания, ее парадоксально заменяет гераклитовский тезис о тождестве противоположностей.

Первый раз программное художественное заявление об изменчивости как о процессе перехода из одного состояния в другое можно ощутить в картинах П. Пикассо «Девочка на шаре» 1905 г. и А. Матисса «Танец» 1910 г. (Ил. 1, 2). В образной структуре этих работ нет противопоставления подвижного инертному, как это может показаться на первый взгляд. Несмотря на очевидный «модернистский» поворот в работе с выразительными средствами живописной композиции, картины по-настоящему классичны, как klassisch и положение о непрерывности движения.



Ил. 1. П. Пикассо. Девочка на шаре. 1905



Ил. 2. А. Матисс. Танец. 1915

Все крупные цивилизации, как исторические, так и социальные, их культуры, всегда стремились обосновать неизменность и стабильность мировоззренческих концепций и «жили» в ситуации канона. Образ связей человека и мира был по-своему нерушимым, а полный покой или неустойчивость — лишь эпизоды существования.

В середине XIX в. меняется представление о свойствах человеческого восприятия окружающего мира, а уже в XX в. стал доказанным и очевидным тот факт, что согласно физиологии активности сенсорные данные при построении образов как элементов сознания неоднократно *перекодируются и преобразуются*. Картины П. Пикассо и А. Матисса можно трактовать как художественные декларации о скоординированности сенсорных и моторных компонентов двигательного акта.

Восприятие в XX в. начинает трактоваться не как процесс «разглядывания» предметов, а как обработка сенсорных данных. Формула «восприятие фактуры зависит от поверхности материала» постепенно меняется

на формулу «видеть фактурными полями», фиксирующую данность, что границы между фактурными полями являются местом формирования линий в нашем сознании. Художники, которым априори свойственно мыслить образами, первые закрепили эти эмпирические опыты в своих произведениях, не противореча разработанной российскими физиологами концепции активности, что отражается в «живописи ножницами» А. Матисса, в его композиции «Гимнаст, делающий сальто «салазки»» 1947 г. (ил. 3). Связь этих идей стала очевидна, и в конце XX в. единство взглядов



Ил. 3. А. Матисс. Гимнаст, делающий сальто «салазки». 1947

на понимание активности проявилось во взаимном иллюстрировании сенсорных парадоксов, например в иллюстрациях книг Н. А. Бернштейна² (ил. 4).

Основным постулатом модернизма является постулат о том, что неизменность проявляется лишь в том, что мир неизменно активен и изменчив и не живет в шаблонах и канонах прошлого.

Для того чтобы «изобразить» активность, художникам нужно было иначе подойти к проблеме отбора выразительных средств художественной композиции. И если раньше этот отбор был подчинен образному единству «стиля», то теперь отбор должен был работать на построение образа активности в сознании человека, а сам человек предстоять не как пассивный объект, а как система со своим целеполаганием. Сама композиция стала трактоваться не только как организация элементов на плоскости или в объемно-пространственной связи, а как познавательная активность, как само когнитивное мышление; в том смысле, в котором В. А. Фаворский — автор «Теории композиции» — эту композицию трактовал: как связь человека и среды [1]. Воспринимаемые фактурные поля, согласно теории Н. А. Бернштейна, — теории построения движения [2; 3], формируют в человеке разную активность, разную тектоническую напряженность.

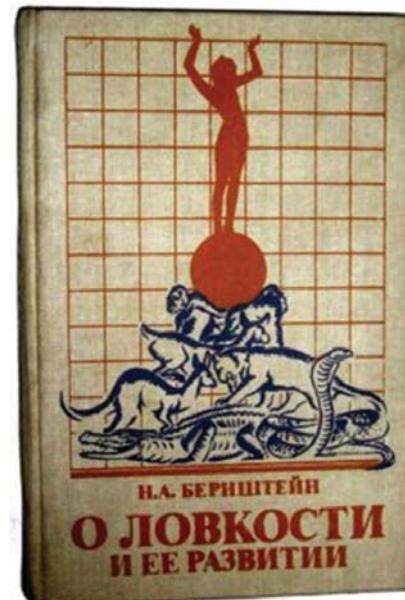
Поэтому неудивительно, что художники обратили внимание на то искусство, где преобразование и изменчивость — его основное содержание, на декоративное искусство.

Ресурсы декоративного искусства оказались безграничны. Этот вид искусства, не являясь сущностным, не формирующим в сознании человека самостоятельных сенсорных феноменов, которыми являются линия, плоскость, цвет, границы поверхности, пространство, базируется на умении преобразовывать, по-новому сочетать внешние видимые качества двух миров человека: мира первой природы и мира второй природы, веществ и предметов.

Художники-коллажисты во многом неосознанно используют чувство сенсорных сигналов для организации моторного ответа, тем самым придавая различную динамику образному отклику у зрителей.

Визуальные парадоксы, связанные с преобразованиями, влиянием цвета на восприятие фактуры, стали излюбленной темой художественных экспериментов живописцев, работающих в технике коллажа.

В истории искусства проблема преобразований находится в центре внимания искусствоведов по двум причинам: во-первых, преобразования — магистральная тема художественной культуры; во-вторых, преобразования в живописи, графике, архитектуре в XX в. кардинально изменили восприятие реальности и сформировавшие представление о новом способе художественного видения окружающей действительности.



Ил. 4. Обложка книги
Н. А. Бернштейна «О ловкости
и её развитии» (текст конца
1940-х гг.). Иллюстрация 1991 г.

Специфика художественного видения в искусстве авангарда заключалась в отказе от привычного изображения предметного мира в пользу новых художественных форм и методов изображения, что позволило понять связь между общественным сознанием эпохи и творчеством отдельных художников [4, с. 120].

Произведения художников, работавших в технике коллажа, созданные в период *преобразований* в XX в., представляют особый интерес и в XXI в., о чем свидетельствует целый ряд выставок, организаторами которых выступили Государственный Русский музей, Центральный выставочный зал «Манеж», Музей нонконформистского искусства.

В Русском музее с декабря 2005 г. по март 2006 г. проходила выставка «Коллаж в России. XX век», посвященная пластическим проблемам искусства XX в., и в первую очередь искусству коллажа — композиционной работе с фактурами и текстурами, с пространственными границами.

Спустя 20 лет Русский музей вновь представляет наследие авангарда, демонстрируя его ключевые направления: на выставке «Наш Авангард» 2025 года, представлено более 400 композиций, относящиеся к супрематизму, конструктивизму, кубизму, экспрессионизму и футуризму.

Кроме крупномасштабных выставок, демонстрирующих визуальные парадоксы, связанных с *трансформациями*, нередко открываются персональные и групповые выставки художников, освещдающих наследие мастеров XX в. К таким выставкам относится групповая выставка «Коллаж», которая прошла в Городском выставочном зале Петрозаводска в 2025 г. Выставка, объединившая художников не только темой, но и художественной техникой, позволила показать срез достижений в области искусства коллажа и те *преобразования*, в рамках которых это искусство продолжает свое развитие в XXI в. Также нельзя не отметить персональную выставку современного художника С. Ковалевского, состоявшуюся в Малом зале Музея нонконформистского искусства в 2025 г., в рамках которой были представлены два типа произведений [коллажей] — модернистский и «внутренний», «отражающий полифонию жизни» [5].

Помимо разнообразных выставочных проектов, коллажирование как авангардная художественная технология имеет свою историографию, но надо отметить, что исследователи по-разному понимают суть этого художественного явления. В статье Г. А. Ланщиковой, Е. В. Скрипниковой трансформации авангарда представлены как художественный прием, с помощью которого происходит изменение реальности в соответствии с замыслом художника [6, с. 48]. В статье Е. В. Паруковой трансформации рассмотрены с позиции термина «стилизация» и вступают в качестве подхода, подразумевающего художественную переработку образов, явлений и объектов окружающей действительности [7, с. 56].

Особо следует подчеркнуть исследования Е. А. Бобринской и А. В. Крусанова. В монографии Е. А. Бобринской «Русский авангард: границы искусства» (2006) исследователь рассматривает проблему «нарушения границ», когда коллаж и конструктивистские объекты радикально меняют восприятие изобразительного искусства [8].

А. В. Крусанов — автор книг по вопросам теории и истории развития искусства авангарда, акцентирует внимание на «новых формах», господствующих в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, кото-

рые «должны были формировать идейно-художественную систему взглядов человека на мир» [9].

В статьях А. А. Курбановского [10] и А. И. Демченко [11] искусство авангарда и его ключевые направления рассмотрены с позиции семиотики и философии искусства.

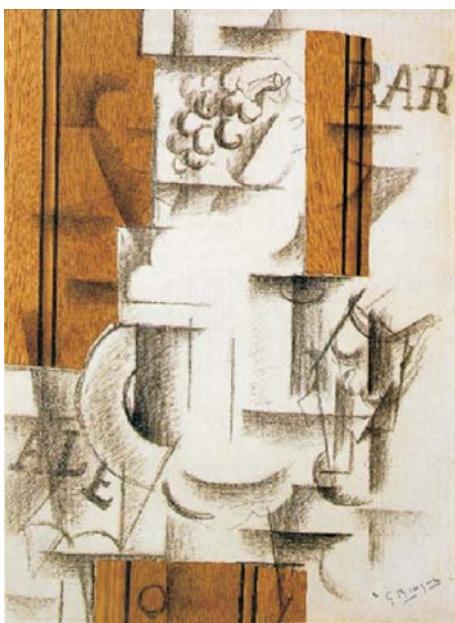
Говоря о значении художественных средств выразительности в начале XX в. в контексте явления *преобразования*, следует выделить фактуру как ведущее выразительное средство. Отталкиваясь от этимологического значения латинского слова “*factūra*”, обозначающего обработку, строение, отметим, что в косвенных искусствах термин «фактура» — есть характер обработки какого-либо материала, определяющий его внешний вид. Фактура может быть создана природой, а может — людьми, что делает это качество определенной творческой задачей. Фактура в рамках художественного произведения, способствовала преобразованию тактильного в видимое, осязаемого в созерцаемое [12, с. 27]. Значение фактуры в построении образов напряженности пространства и стилистических складов — отдельная тема архитектуроедческих штудий [13].

Н. Д. Бурлюк в сборнике русских футуристов «Пощечина общественному вкусу» [14], манифестирующем идеи Нового «свободного» искусства, в статье «Кубизм. (Поверхность — плоскость)» [14, с. 95] называет те составные элементы, которые значимы для искусства живописи «по существу»: это линия, поверхность, цвет, фактура, и утверждает, что «Раньше живопись лишь видела, теперь она осязает» [14, с. 97].

Специфика фактуры в произведениях коллажистов наиболее отчетливо прослеживалась в первых натюрмортах художников П. Пикассо «Бутылка» 1912 г., Ж. Брака «Фруктовая тарелка и стакан» также 1912 г. За счет включения разнофактурных элементов в живописную ткань произведения создавались композиции, отсылающие зрителя к реальным предметам. *Художественным методом коллажирования* творцы нового искусства могли решать принципиально разные задачи: Ж. Брак стремился передать в натюрмортах пространство и глубину. П. Пикассо через концепцию кубизма усиливал материальность предметов, вызывая тектонически прочувствованный сенсорный отклик.

Нельзя не отметить эталонное произведение П. Пикассо «Натюрморт с плетенным стулом» 1912 г., демонстрирующее синтез фактур. Художник включил в произведение кусок kleenki, кроме того, приkleил по краю работы веревку, имитируя раму. Подобный прием использовался мастером для того, чтобы показать разницу между предметами или материалами, которые могли войти в композицию и стать реальностью, соперничающей с натурой. Содержание произведения — это подмена тектонических смыслов в духе кубизма: опознаваемый образ стула, как устойчивого и надежного предмета обихода, перекрывается образом дискретности и неустойчивости, создаваемого дробными рваными фактурными полями; сейчас бы мы назвали этот образ — образом сенсорной коррекции.

Творческие эксперименты с фактурой П. Пикассо разделял французский художник Ж. Брак. В своей работе «Блюдо с фруктами и стакан» 1912 г. (ил. 5), помимо живописных мазков, он использовал обои, имитирующие текстуру древесины. Известно ироничное объяснение данного приема как демонстрации «изменения статуса обоев», ставших теперь единственной



Ил. 5. Ж. Брак. Блюдо с фруктами и стакан. 1912

азартно применяет все их художественные достижения в совокупности — как единое выразительное средство «цвет-фактура». Д. Бурлюк представлял живописную поверхность как самостоятельную категорию и предлагал новое видение картины — с позиции ее рельефа, соединяя совершенно разнородные предметы с целью выявления их цветовых, фактурных и пластических различительных качеств.

После освоения материальности предметного мира, художники обращаются к возможностям построения абстрактных композиций средствами коллажа [16, с. 107]. Представитель дадаистов Ж. Арп, вслед за Д. Бурлюком, П. Пикассо, Ж. Браком, помимо уже известных творческих экспериментов с фактурой, ненароком разработал иной способ работы над композицией и назвал его «методом случайности». Его работа «Коллаж с квадратами, расположеннымными в соответствии с законом вероятности» (ил. 7), созданная из кусочков бумаги, расположенных на поверхности композиции, наглядно демонстрирует суть метода, заключающегося в следующем: художник подбрасывал кусочки порванной бумаги. Они падали на поверхность как попало. Затем, используя клей, автор прикреплял эти квадраты к картону. Ж. Арп считал, что «пафос искусства эпохи авангарда заключается не в эстетической сущности, а в “случайности”, где нет места рациональному и логическому объяснению» [17].

«реальной» вещью на картине. Суть таких трансформаций — игра с осязаемым и неосозаемым, с разной активностью человека, зависящей от его состояния; и чтобы зритель был более уверен в своих нестабильных ощущениях, автор подключает визуальный нарратив и подписывает — BAR.

Художники авангардного крыла изобразительного искусства акцентировали внимание на природных свойствах фактуры, которая оказывается первым средством художественной выразительности, характеризующей поверхность произведения. Хотя Д. Бурлюк в полемическом задоре и называл Ж. Брака, как и А. Матисса, «холодными скопцами в искусстве» [15] в своем произведении «Коллаж. 1914» (ил. 6), выполненном уже в американский период его творчества,



Ил. 6. Д. Бурлюк Коллаж (1914).
Выполнен в США по мотивам работ
1914 г.

Историография искусства коллажирования и иконографический анализ представленных на выставках произведений — коллажных работ, созданных в XX–XXI вв., показывают, что все анализируемые данные, связанные с трансформацией композиционных зон произведений, подпадают под категорию «явление преобразования». В свою очередь, вышеуказанное позволяет судить о независимости *явления преобразования*, в основе которого лежит изменчивость как онтологическое свойство мира, и сделать заключение о том, что *коллажное искусство (искусство коллажирования)* — самостоятельный вид искусства.

Коллажные технологии — бумажная, текстильная, смешанная и коллажные техники — плоскостные, объемные, пространственные, позволяют расширять арсенал образов, связанных с образами тектонической напряженности пространства коллажного искусства, изменчивых по существу и влияющих в том числе и на методологию дизайна.

Н. Бурлюк утверждал, что художники — «вещие очи человечества» [13, с. 95]; это утверждение прошло проверку временем. Опираясь на этот тезис, можно быть уверенными, что новые композиционные материалы и цифровое искусство расширяют границы художественного видения и предоставляют возможность разрабатывать новые визуальные стратегии.



Ил. 7. Ж. Арп. Коллаж с квадратами, расположенные в соответствии с законом вероятности. 1916–1917

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гераклит (ок. 544 до н. э. — ок. 483 до н. э.) древнегреческий философ, создатель диалектики.

² Николай Александрович Бернштейн — советский психофизиолог и физиолог, педагог, создатель нового направления исследований — физиологии активности. Лауреат Сталинской премии второй степени по биологии (за 1947 г., присуждена в 1948 г.).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Сов. художник. 1988. 586 с.
2. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. М.: Физкультура и спорт. 1991. 287 с.
3. Бернштейн Н. А. О построении движений. М.: Медгиз. 1947. 255 с.
4. Воронцова Е. А. Влияние художниц авангарда на трансформацию визуальных стратегий в русском искусстве начала XX в. // Артикульт. 2011. № 2 (2). С. 120–125.

5. Музей нонконформистского искусства / Сергей Ковальский. Коллаж, контр-коллаж. URL: <https://nonmuseum.ru/event/sergey-kovalsky-collage-and-contr-collage/> (дата обращения: 18.11.2025).
6. Ланцикова Г. А., Скрипникова Е. В. Трансформация и стилизация в художественно-композиционном формообразовании // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 8–5 (50). С. 48–50.
7. Парукова Е. В. Стилизация и трансформация изображения в аспекте восприятия художественного образа // Культура и искусство. 2023. № 1. С. 55–66.
8. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое лит. обозрение. 2006. 304 с.
9. Крусанов А. В. Русский авангард, 1907–1932. Исторический обзор. Т. 1. М.: НЛО. 1996. 320 с.
10. Курбановский А. А. «Несанкционированное поведение всего». Коллаж — Дада — «теория отстранения» // Искусствознание. 2021. № 1. С. 66–103.
11. Демченко А. И. Коллаж и полистилистика в искусстве XX в. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2005. № 2 (11). С. 42–52.
12. Орлова У. А., Еришова Л. В. Фактура — как способ художественной выразительности произведения // Современные научноемкие технологии. 2013. № 1. С. 27–28.
13. Блинова Е. К. Архитектурный ордер. Теория, историография и методология исследования: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 2016. 167 с.
14. Пощечина общественному вкусу: [Стихи. Проза. Статьи]: [сборник]: Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. М.: Г. Л. Кузьмин. 1913. 113 с.
15. Бурлюк Д. Д. 1. Галдящие «Бенуя» и новое русское национальное искусство: = Галдящие «Бенуя» и новое русское национальное искусство, О пародии и о подражании, 1. Галдящие Бенуя и новое русское национальное искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуя и г. Репина об искусстве) / Дав. Дав. Бурлюк. СПб.: Книгопеч. Шмидт, 1913. 20 с.
16. Малюгина Ю. Е. Ключевые этапы развития бумажного коллажа: к постановке проблемы // Вестник ГГУ. 2023. № 5. С. 104–112.
17. Красноярова Н. Г. Философский статус художественного авангарда // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2021. № 4 (33). С. 35–40.

Статья поступила в редакцию 20.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 20.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторах:

Е. К. Блинова — доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения и педагогики искусства Института художественного образования;
Ю. Е. Малюгина — ассистент кафедры искусствоведения и педагогики искусства Института художественного образования.

Information about the Authors:

E. K. Blinova — Doctor of Sciences (Art History), professor at the Department of Art History and Art Pedagogy, Institute of Art Education;
Y. E. Malyugina — assistant at the Department of Art History and Art Pedagogy, Institute of Art Education.