

Р. В. Лукичев

ИСТОКИ «GENERATIVE ART» В ЕВРОПЕЙСКОМ АВАНГАРДНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
Российская Федерация, 192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15

Статья посвящена проблеме истоков современного генеративного искусства, существующего на стыке творческой воли художника и действия неподвластных ему автономных систем. Эксперименты подобного рода характерны для целого поколения представителей русского авангарда 1910–1920-х годов, а также сюрреализма и дадаизма. В статье дается комплексный обзор художественных техник и приемов, основанных на принципе случайности (коллаж, фроттаж, декалькомания, булетизм, автоматическое письмо, «метод нарезок» и т. д.), на примере творческих поисков крупнейших отечественных и зарубежных мастеров, в том числе А. Кручёных, С. Шаршуна, Т. Тцара, С. Дали, М. Эрнста, Р. Варо. Автор проводит параллель между идейно-философской составляющей авангардного искусства и «generative art», а также уделяет внимание значению и образно-смысловому аспекту «игры случая» как творческого метода, направленного на преодоление традиционной изобразительной системы. Библиогр. 12 назв.

Ключевые слова: генеративное искусство, фактор случайности, художественный эксперимент, русский авангард, сюрреализм, дадаизм.

THE ORIGINS OF “GENERATIVE ART” IN THE EUROPEAN AVANT-GARDE ART OF THE EARLY 20th CENTURY

R. V. Lukichev

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,
15, ul. Fuchika, St. Petersburg, 192238, Russian Federation

The article deals with the origins of contemporary generative art that exists at the junction of the artist's creative will and autonomous systems, which are beyond the control of the artist. Experiments of this kind were typical for the generation of Russian avant-garde representatives in 1910–1920s, as well as surrealists and dadaists. The paper gives a comprehensive overview of artistic techniques and methods based on the principle of randomness (collage, frottage, transfer printing, buletism, automatic writing, cut-up method, etc.) and widely used in creative activity of major Russian and foreign artists, including A. Kruchenykh, S. Sharshun, T. Tzara, S. Dali, M. Ernst, R. Varo and others. The author draws a parallel between the ideological and philosophical component of avant-garde art and the «generative art» and also pays attention to the value and semantic aspect of the «game of chance» as a creative method aimed at overcoming the traditional figurative art-system. Refs 12.

Keywords: generative art, random factor, artistic experiment, Russian avant-garde, surrealism, dadaism.

Итало-американский интернет-художник Карло Дзанни (род. 1975) определяет генеративное искусство (“generative art”) как совокупность арт-объектов, при создании которых используются алгоритмы для автоматической либо полуавтоматической визуализации математических выражений в традиционной художественной форме. Например, генеративная программа может создавать стихотворения, изображения, мелодии или анимированные образы. Как правило, цель такой программы — создание работ, отличных при каждом очередном запуске от предыдущих. Одни объекты генарта полностью автономны, другие запрашивают ввод данных от пользователя или системы [1].

Истоки генеративного искусства подобного рода, стремящегося к созданию непредсказуемого творческого результата при участии автономных систем, со всей

отчётливостью проявляются в художественных поисках русских авангардистов, а также дадаистов и сюрреалистов. Их во многом объединял принцип случайности, который в 1910–1920-е годы стал своего рода манифестом для целого поколения отечественных и зарубежных мастеров, — неспроста исследователи часто проводят соответствующие параллели.

Одной из ключевых фигур в русском авангарде являлся Алексей Кручёных, футурист, художник и поэт, автор «теории сдвига» и «заумных гниг». По мнению Е. Дёготь, он «был настоящим дадаистом, который не тратил времени и сил на преодоление чего бы то ни было, а творил, руководствуясь принципом случайности» [2, с. 33]. Е. Бобринская, соглашаясь с коллегой, утверждает, что в работах А. Кручёных «всегда есть элемент случая, нарочитой невыстроенности, небрежности, незаконченности композиции. Всегда есть элемент автоматизма, механического (а порой и демонстративно “наобумного”) соединения различных образов. Их хаотическая структура близка классическим дадаистским коллажам» [3, с. 47].

Яркими примерами служат созданные А. Кручёных совместно с О. В. Розановой, Н. С. Гончаровой и другими художниками книги «Мирсконца» (1912), «Взорваль» (1913–1914), «Ти Ли Лэ» (1914). Текст в них сливается с иллюстрациями в единое целое, обрывки слов хаотично «размазываются» по страницам, вызывая ощущение абсолютного творческого произвола и абсурда. Это вольное неупорядоченное совмещение текстовых и иллюстративных элементов достигает своего апогея в книгах тифлисского периода (1916–1921), образуя некую однородную ткань, названную А. Кручёных «нестрочье». Случайность и хаос проникают в рамках данного периода не только в содержание, но и в структуру книг: художник пишет листы и компоует их в случайном порядке.

Именно в Тифлисе вокруг поэта формируется творческая группа «41°», в теории которой со всей отчётливостью проявляется развиваемая А. Кручёных идея о случайностях и алогизмах в поэзии. Ещё в 1913 г. в статье «Новые пути слова» он выявил несколько путей построения неправильности в речи, среди них: «произвольное словоновшество (чистый неологизм): а ему всё тирно, дыр бул щыл и пр.», «неожиданность звуковая: е у ы, р л м к т ж г», «неожиданное словообразование: сумнотичей и грустителей» и др. [4, с. 54].

Помимо принципа случайности в его самых различных проявлениях, истоки генеративного и, в более широком смысле, всего виртуального искусства усматриваются также в радикально новых для визуальных искусств идеях о тиражной вещи и об отказе от оригинала. Так, работая в Тифлисе, А. Кручёных тиражировал свои книги посредством наборно-пишущей машины и, составляя очередной экземпляр, не делал различия между оригиналом и отпечатком. «Тем самым он продолжал наступление на ключевое для визуальных искусств понятие оригинала (в эти годы важное даже для Малевича); наступление, которое он совершал с позиций литературного текста, сразу же предназначенного для тиража» [2, с. 32]. К концу XX столетия всё это оформится в принцип множественности оригинала, который прочно закрепится в визуальной компьютерной среде; суть его будет сводиться к возможности одновременного существования на машинах миллионов пользователей оригиналов цифровых произведений.

Художники генарта, хотя и руководствуются принципом случайности и используют в работе автономные системы, всё же контролируют и, при необходимости,

корректируют результаты случайных алгоритмических процессов. Примерно то же самое, задолго до появления визуальных форм генарта, имел в виду А. Кручёных в «теории сдвига», призывая поэтов быть внимательными к конечному звуковому и лексическому строю поэтического текста. В современном литературоведении явление сдвига рассматривается как фонетическое явление, однако А. Кручёных, написавший «Сдвигологию русского стиха» (1922), рассматривал этот термин и в более широком контексте — синтаксическом, сюжетном, семантическом. Иными словами, при всей «заумности» и случайности поэтического языка автор должен держать под контролем весь стихотворный строй. «Вывод Кручёных в том, что любая поэзия заумна, а хороший поэт выделяется тем, что контролирует случайности языка» [2, с. 29]. Однако не каждый случайный сдвиг ошибочен. «Сдвиг — яд, опасный в неопытных руках глухачей, но его же можно использовать как хороший приём» [5] — например, для придания тексту особой эмоциональной окраски, двусмысленности, каламбурной игры слов и т. д.

Схожее явление наблюдается и в сфере генарта: генератор случайных чисел может привести как к эстетически невыразительному, так и к весьма достойному результату — в любом случае работа по отслеживанию процесса исполнения «заумного» алгоритма и контролю его результата ложится на плечи художника-программиста, которому явно не следует быть «глухачом».

«Заумь», случайность, хаотичность свойственны не только человеческому языку, но и природе в целом. «Сама природа творит сцеплениями случайностей, за которыми возможно увидеть некую неиндивидуальную творческую силу» [3, с. 223]. На это, в частности, указывал поэт и художник Давид Бурлюк, утверждавший, что «искусство является органическим процессом» [3, с. 222]. Идея об органичном единстве творческих начал, природного и человеческого, попытка визуального отображения первооснов и первоэлементов, из которых сотканы биологические и духовные формы жизни, воплощены в работах многих мастеров отечественного авангарда — в напоминающих «первичный бульон» абстрактных композициях В. В. Кандинского; в лучистских произведениях М. Ф. Ларионова, изображающих невидимые глазу энергетические потоки; в биологических скульптурах из корней и натуральных этюдах М. В. Матюшина; в «полураздробленном на мелкие хрящи, жилы и плёнки» [2, с. 47] предметном мире П. Н. Филонова.

Разработкой концепции «естественного искусства» занимался теоретик авангарда Николай Кульбин (1868–1917). По его словам, «в природе существует великое искусство, естественное искусство»: «архитектура созвездий, земли», «танцы планет, облаков, волн моря», «музыка природы» [3, с. 222]. Н. Кульбин, говоря о гармонии и диссонансе как основах мироздания, природы и творчества, «выступал за “диссонансирующие” формы в искусстве. Самую “диссонансирующую” форму имеют живые клетки» [2, с. 47].

В философских изысканиях Н. Кульбина, равно как и в творческих наработках вышеперечисленных художников, усматриваются истоки одного из основополагающих принципов генеративного искусства — принципа сопряжения органического и механического. Как утверждает практик и исследователь генарта М. Пирсон, «генеративное искусство не является чем-то, что мы строим по проекту при помощи инструментов и материалов; оно растёт подобно цветку или дереву <...> это созидание органического посредством механического» (перевод мой. — *Р.Л.*) [6]. Иными

словами, объекты генарта, несмотря на свою виртуальную, кажущуюся противостественной природу, строятся по законам естественных природных образований, подражают их структуре, особенностям роста и развития. Это явно сближает «органическую» линию отечественного авангарда с теоретическим и практическим базисом генеративного искусства.

Отголоски «генеративной» традиции прослеживаются и в творчестве Сергея Шаршуна (1888–1975) — русского писателя и художника, прожившего большую часть жизни во Франции. Микропроза С. Шаршуна мало изучена, однако, основываясь на факте его дружбы с Т. Тцара, Ф. Пикабиа, Ф. Суппо и другими дадаистами, можно предположить, что отчасти благодаря им он открыл для себя набор «случайных» методов и приёмов. Основной пласт его произведений составляют издававшиеся им самостоятельно на протяжении пятидесяти лет четырёхстраничные листовки — «это не книга, не брошюра, не газета, — как вспоминал художник Максим Андреевко, — цена грошовая, чтения всего на пять, десять минут» [7]. С. Шаршун выступал одновременно и автором, и иллюстратором — очевидно, вдохновившись футуристическими буклетами и книгами А. Кручёных, В. Хлебникова, М. Ларионова, Н. С. Гончаровой, О. В. Розановой и др. Содержание листовок сводилось к собранию коротких зарисовок, афоризмов, былей и небылиц, которые предлагались читателю хаотично, зачастую без какой-либо видимой смысловой, хронологической или иной связи: «Кукареку — пропел водопровод», «Очками, как Архимед, — возжигаю пламена в небе», «От испуга — даже не разобрал слово, произнесённое дверью», «Бритая улица» [7].

Как отмечала литературовед Т. Пахмусс, « всю свою творческую жизнь Сергей Шаршун был увлечен созданием атмосферы художественного произвола, “автоматическим письмом”, то есть записью первых приходящих в голову слов или определений, снов или лирических переживаний» [8]. С этим не вполне согласен филолог Д. Кузьмин, который усматривает некую преднамеренность во внешне хаотической фрагментарной прозе С. Шаршуна: «спонтанность, отсутствие отбора — не случайное свойство шаршуновских листовок, а их эстетическое и философское задание» [8]. Но, что представляется более ценным, Д. Кузьмин, цитируя литературного критика Георгия Адамовича, указывает на «его [Шаршуна] маниакальное стремление объяснить себе самого себя и всё то, что его окружает» [8]. В этом, по мнению Д. Кузьмина, и состоит отличие «творческой стратегии Шаршуна от его первоначальных соратников-дадаистов» [8].

Говоря об истоках генарта в русском авангарде, уместно также упомянуть о «принципе протекающей раскраски» в рисунках М. Ларионова, о живописных алогизмах К. Малевича, о «случайностях» в коллажах и фотомонтажах А. Родченко. Всё это и многое другое, включая рассмотренные выше примеры, — плоды активного творческого поиска отечественных авангардистов в области случайного, стихийного, «заумного»: с одной стороны, в них усматривается близость идеям дадаистов, с другой — самобытность и самостоятельность. Развивая мысль Г. Адамовича о «маниакальном стремлении» С. Шаршуна к познанию и самопознанию, отметим, что это справедливо, пожалуй, не только в контексте творчества названного писателя, но и в более широком — в контексте всего русского авангарда, ведь его особенности состояли как раз в напряжённой, углублённой рефлексии, сосредоточенном внутреннем самосозерцании и самоотрицании, строгой ориентированности на постижение

духовного мира человека и подлинной, скрытой сущности вещей. Не исключено, что многие из этих черт проявились и почти век спустя, только в ином, виртуально-генеративном виде отечественного искусства.

Западные же искусствоведы, говоря о происхождении генеративного искусства, отводят едва ли не главную роль в этом процессе дадаизму и, в частности, «словесным коллажам» Тристана Тцара, ведь в эстетике дадаизма одним из важнейших элементов являлся принцип случайности. Так, немецкий художник-дадаист Ханс Рихтер (1888–1976) отмечал, что «случай стал нашим опознавательным знаком. Мы следовали за ним, как за компасом» [3, с. 187]. Создавая серию «Воображаемых портретов» (1916–1917), Х. Рихтер намеренно работал вечерами в неосвещённой комнате: стущавшиеся сумерки служили своего рода источником стихийности, случайности и помогали художнику впасть в «автогипнотический транс», когда его рука должна была самостоятельно, без помощи органов зрения, завершить начатые полотна [3, с. 198].

Бурное развитие техники коллажа сыграло немалую роль в становлении генеративной тенденции. Вначале эксперименты мастеров затрагивали исключительно литературную и, в частности, поэтическую сферу. Как полагают некоторые исследователи, немецко-французский поэт и художник Ханс Арп (1886–1966) выступил предшественником Т. Тцара, в то время как последний лишь развил указанную технику и сделал её широко известной. Х. Арп же ещё в 1917 г. составлял «словесные коллажи», так называемые «арпады»: «Слова, заглавия и предложения, которые я брал из ежедневных газет и... объявлений, составили в 1917 году основу моих стихотворений. Часто я выбирал из газет слова и предложения, закрыв глаза и чиркая наугад карандашом» [9, с. 280].

Как бы то ни было, коллаж стремительно завоевал популярность и в среде художников. Макс Эрнст (1891–1976), один из ярких представителей западного авангарда, в конце 1910-х — начале 1920-х годов активно работал в этой технике совместно с Паулем Клее, экспериментировал с различными материалами и считал, что «главное — это достижение неожиданного или даже шокирующего эффекта, и чем более несовместимы между собой элементы коллажа, тем больший эффект производит их столкновение между собой» [9, с. 278].

Французский писатель Жорж Унне как бы подвёл итог творческим исканиям мастеров коллажной техники и дал следующее определение в своём «Словаре дадаизма»: коллаж — это «творческий процесс, состоящий в вырезании с помощью ножниц образов или отдельных элементов для того, чтобы собрать их вместе с помощью клея, по воле божественного случая, удовольствия фантазии и подчиняясь одному единственному закону смещения, не рассчитывая заранее долю случайности, таящуюся в этом приёме, — и всё это во имя того, чтобы увести долой реальность и, таким образом, проникнуть в сферу чудесного, отвлекая образы от их изначальной цели и банального значения» [9, с. 276].

Принцип случайности как предпосылка зарождения теоретических и практических основ генарта проявил себя не только в технике коллажа, но и в целом ряде приёмов, изобретённых художниками-сюрреалистами. Так, один из них — автоматическое письмо или автоматизм — разработал Андре Бретон (1896–1966), французский поэт и писатель, основоположник сюрреализма. В 1919 г. в соавторстве с Филиппом Супо он написал сочинение «Магнитные поля», в котором впервые использовал метод автоматизма. Суть его сводилась к «использованию образов сна как

трамплина для вдохновения» [10, с. 11], созданию письменного текста, монологического высказывания или, в более редких случаях, графического изображения в состоянии, близком к гипнотическому или медитативному, — когда над художником не довлеют мысли, эмоции, эстетические критерии и переживания и иные факторы, как внешние, так и внутренние.

Достичь подобного отрешённого состояния было крайне непросто. «Для того, чтобы письмо стало действительно автоматическим, — писал А. Бретон в своих “Беседах” (1952), — необходимо поместить разум в условия максимальной отстранённости как по отношению к велениям внешнего мира, так и личным заботам (утилитарным, чувственным и пр.); однако условия эти в куда большей степени привычны мысли восточной, нежели западной: нам их создание всё ещё дается с неослабным напряжением и усилием» [10, с. 92].

Произведения, рождавшиеся в результате применения автоматического письма, оказывались «чистыми», свободными от оков сознания, эмоций, вкусовых предпочтений художника. Метод автоматизма, таким образом, полностью отвечал одной из главных задач сюрреализма — «заставить подсознание человека заговорить в полный голос» [10, с. 13].

Помимо метода автоматического письма, применявшегося, главным образом, в литературной сфере, сюрреалисты также создают ряд живописных и графических приёмов, основанных на принципе случайности.

К примеру, булетизм (от англ. “bullet” — пуля) — изобретённая Сальвадором Дали техника, предполагавшая стрельбу из аркебузы по гравировальным камням. Аркебузу мастер заряжал свинцовыми пулями, начинёнными литографической краской, которая хаотично разбрызгивалась при столкновении пули с поверхностью камня. Получавшиеся в результате чернильные пятна служили основой для создания изображений. Дали использовал данную технику, работая над иллюстрациями к «Дон Кихоту», Библии, обложкой «Апокалипсиса Святого Иоанна», и впоследствии с гордостью писал об этом в «Дневнике одного гения»: «И вот 6 ноября 1956 года я... выпустил первую в мире свинцовую пулю, начинённую литографической краской. Расколовшись, эта пуля открыла эру “булетизма”. На камне появились божественные пятна, нечто вроде ангельского крыла, легкостью мельчайших деталей и суровой динамикой линий превосходившие все известные до того дня технические приёмы» [11].

Другая техника, получившая название «декалькомания», обозначает не только способ изготовления переводных изображений для их последующего переноса на какую-либо поверхность (бумагу, дерево, стекло), но и особый, разработанный испанским сюрреалистом Оскаром Домингесом (1906–1957) приём, который заключался в следующем: художник разбрызгивал тушь на лист бумаги, накрывал его другим листом, фольгой или стеклом, после чего разъединял поверхности. Получившийся в итоге набор пятен, абстрактный рисунок использовался в качестве основы для создания произведения.

Одним из приверженцев этой техники был Макс Эрнст, который первым стал использовать декалькоманию в работе с масляной краской. Причудливые узоры, нанесённые таким способом на холст, становились органичной частью его картин — зрители даже не всегда могли определить, какой из живописных элементов создан в технике декалькомании, а какой — написан рукой художника. Примерами таких

полотен являются «Одеяние невесты» (1939), «Украденное зеркало» (1941), «Марлен» (1940–1941) и др.

Кстати, в 1925 г. Эрнст изобрёл собственную технику, названную «фроттаж»: художник клал лист бумаги на текстурную поверхность и натирал бумагу карандашом, в результате чего, как в случае с булетизмом и декалькоманией, возникали абстрактные узоры, которые служили графическими заготовками для дальнейшей работы.

Фроттаж, впрочем, в меньшей степени относится к фактору случайности, поскольку применявшие данный приём сюрреалисты, очевидно, сознательно выбирали поверхность для натирания. Случайным оказывалось разве что «поведение» самого карандаша при соприкосновении с конкретной текстурой. Более непредсказуемый характер носит иная техника, основанная на воздействии стихии огня, — фюмаж (от фр. “fumage” — копчение). Её изобретателем считается австрийский художник-сюрреалист Вольфганг Паален (1905–1959), который, отдыхая однажды в кафе, «играл с воском, капающим со свечи на стол. Случайно коснувшись пламенем свечи ещё влажной поверхности картины, он обнаружил, что дым оставляет очень необычные полосы на... краске» [12].

Свечи служили генератором случайных образов и для близкой подруги Паалена, испанской художницы Ремедиос Варо (1908–1963). Она «плавил воск и капала им на чистый холст... Иногда эти кусочки воска принимали очень неожиданную форму, и Варо просто дорисовывала к ним лица, тела, всевозможные “добавки” уже маслом» [12]. Такая техника носит название «куляж» (от фр. “coulage” — отливка, литьё) и заключается в растапливании металла, воска или шоколада, которые при охлаждении водой и последующем затвердении принимают причудливые формы.

Во всех перечисленных техниках задача художника состояла в том, чтобы создать случайный, непреднамеренный образ, увидеть в пятнах и штрихах фрагмент пейзажа или портрета, домыслить, дописать и составить из разрозненных хаотических элементов некую законченную композицию. Случайность, «стихийность», таким образом, контролировались и дополнялись сознательными действиями художников — равно как и полвека спустя в случае с генеративным искусством.

Как отмечает Е. Бобринская, «различные проявления случайного как выражение бессознательных творческих сил интересовали художников очень давно. Леонардо да Винчи, например, рассуждал о художественных импровизациях природы, способной создавать свои “картины” и целые “живописные миры” в случайных пятнах на старых стенах» [3, с. 187]. Однако именно в 1920-е годы интерес и любопытство художников переросли в серьёзный творческий поиск, приведший к появлению целой системы методов и приёмов, некоторые из них рассмотрены выше. И это закономерно: ведь случайность неразрывно связана, с одной стороны, с понятиями хаоса, бессмыслицы, алогизма, некоего первобытного ужаса перед слепой стихией — что вполне соответствовало духу времени и настроениям людей, зажатых в отрезке между двумя мировыми войнами, а с другой стороны — со стремлением к тотальной свободе, очищению и перерождению. Игра случая как бы раскрепощает творческие силы («Автоматизм, экстаз, безумие, спонтанность — всё это инструменты приближения к свободному искусству» [3, с. 195]), но при этом высвобождает из недр подсознания «образы кошмара, хаоса, чудовищных гротесков» [3, с. 188] и приводит в действие «глубинные механизмы фантазии, родственные бессознательной игре природы, не знающей о существовании человеческой рациональности» [3, с. 189].

Таким образом, истоки генеративного искусства, экспериментального по своей сути, лежат в авангардных экспериментах отечественных и зарубежных мастеров, искавших выход за пределы традиционной изобразительной системы, — как в формально-стилистическом, так и в образно-семантическом аспектах. Своего рода ключом к этому послужил фактор случайности, «игра случая», стихия и хаос. Техника коллажа, «теория сдвига», «заумь» и алогизмы отечественных мастеров, равно как и последовавший за ними ряд необычных техник и приёмов («метод нарезок», автоматическое письмо, куляж, фюмаж, булетизм, декалькомания и др.), к которым прибегали западноевропейские художники и поэты, в целом сформировали базис для последующего возникновения и становления генеративного искусства. Со второй половины XX в. арт-объекты в рамках генарта также формировались под воздействием фактора случайности — но уже посредством компьютера, который выступал как неиссякаемый источник творческого материала. Программный код как бы пришёл на смену стрельбе из аркебузы, растапливанию воска, автоматическому письму и иным генеративным приёмам. Однако цель, по сути, осталась неизменной — найти вдохновляющий первоисточник, черновую заготовку для будущей картины или рисунка в замысловатом наброске, созданном игрой случая.

Литература

1. *Levin G.* Interview by Carlo Zanni for CIAC Magazine, 16 June 2004 // Flong. URL: http://www.flong.com/texts/interviews/interview_ciac/ (дата обращения: 09.08.2013).
2. *Деготь Е. Ю.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. 224 с.
3. *Бобринская Е. А.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 320 с.
4. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) / авт.-сост. И. С. Воробьёв. СПб.: Композитор, 2008. 254 с.
5. Теория литературы: Стихование. Сдвиг // Лингвокультурологический тезаурус «Гуманитарная Россия» / под науч. ред. М. Л. Ремнёвой. URL: <http://tezaurus.oc3.ru/docs/4/dictionary.php?label=%D1&word=%D1%E4%E2%E8%E3> (дата обращения: 05.10.2013).
6. *Pearson M.* A practical guide using processing // Manning Publications Co. URL: <http://www.manning.com/pearson/GenArt-Intro.pdf> (дата обращения: 06.10.2013).
7. *Шаршун С. И.* Орфей // Дадаизм / сост. и коммент. С. Шаргородского. Б. м.: Salamandra P. V. V., 2012. 115 с., илл. PDF. (Библиотека авангарда, Вып. VIII). URL: http://imwerden.de/pdf/sharshun_dadaizm_2012.pdf (дата обращения: 01.10.2013).
8. *Кузьмин Д.* «После чего дышится легче»: Сергей Шаршун // Сетевой журнал “Text only”. № 15 (1’06). URL: <http://textonly.ru/case/?issue=15&article=5684> (дата обращения: 10.09.2013).
9. Русский авангард 1910–1920-х годов. Проблема коллажа / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2005. 430 с.
10. *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм / пер. с франц. С. Дубина. М.: НЛО, 2002. 416 с.
11. *Дали С.* Дневник одного гения // Библиотека Максима Мошкова. URL: <http://lib.ru/CULTURE/DALI/dnewnik.txt> (дата обращения: 10.09.2013).
12. Биография Ремедиос Варо // Дневник Александра. URL: <http://lactoriacornuta.livejournal.com/16684.html> (дата обращения: 08.05.2013).

Статья поступила в редакцию 26 февраля 2014 г.

Контактная информация

Лукичев Руслан Владимирович — аспирант; ruslan0003@yandex.ru

Lukichev Ruslan V. — post graduate student; ruslan0003@yandex.ru